

01067
1

1

LA SEGUIDILLA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII
VOZ MASCULINA / VOZ FEMENINA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MARTHA SILVIA BREMAUNTZ LÓPEZ

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRÍA EN LETRAS ESPAÑOLAS

ASESORA: DRA. MARGIT FRENK

NOVIEMBRE, 2003

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

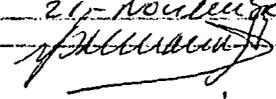
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

A Claudio

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico a través el contenido de mi trabajo recreacional.

NOMBRE: MARTHA SILVIA
BARRERA LÓPEZ

FECHA: 21-NOVIEMBRE-2003

FIRMA: 

PÁGINA

INTRODUCCIÓN	1
1. Antecedentes medievales	
1. 1. Las jarchas	9
1. 2. Cantigas de amigo y cantigas de Alfonso X	10
1. 3. Siglos XV y XVI	12
1. 4. La seguidilla nueva. Características y tipos	16
2. Divulgación	
2. 1. Aproximaciones al ambiente urbano	28
2. 2. La moda de la seguidilla. Testimonios	32
2. 3. La seguidilla y la cultura manuscrita e impresa	40
2. 4. Folclorización de la seguidilla	48
3. Estudio comparativo de la voz	
3. 1. La voz: sujeto enunciador / autoría	52
3. 2. Marcas textuales	55
3. 3. Marcas contextuales	60
I. Amor	64
II. Desamor	88
III. Amor e interés	92
IV. Sexualidad	93
A modo de conclusión	105
Aclaraciones sobre el repertorio	109
Índice de repertorio	114
Repertorio	116
Índice de primeros versos	172
Bibliografía	184

INTRODUCCIÓN

Hasta hace poco el Barroco literario español había suscitado interés principalmente en lo que a la literatura de autor se refiere, poesía y teatro. A partir del Romanticismo en que los estudiosos empiezan a fijar la vista en el llamado folclor, en los cuentos, leyendas y otros géneros que han sobrevivido al tiempo principalmente gracias a la transmisión oral, el estudio en este campo ha proliferado desde diferentes puntos de vista.

Durante el siglo XX, sin embargo, se dan los análisis más relevantes al respecto, ya despojados del tono exaltador del arte popular o de tipo popular que se le dio durante el siglo XIX. Eran dos las expresiones artísticas, aparentemente bien delimitadas, que la literatura barroca nos podía ofrecer: la aristocrática y la popular. No obstante, con el tiempo los especialistas repararon en que ni la literatura culta ni la popular del Siglo de Oro tenían fronteras claramente identificadas; el uso en la producción poética y teatral de motivos populares que se remontaban a la Edad Media por poetas renombrados no parecía ya un fenómeno aislado o curioso.

A fines del siglo XV español ambas tradiciones líricas siguen teniendo un público propio, una intención que las individualiza, pero se advierte el inicio de lo que sería un intenso intercambio de recursos y temas. En los últimos años del siglo XVI, como producto de esta interacción, se observan resultados de un proceso de renovación en la producción poética de ciertas formas líricas, cuyos orígenes se remontan a varios siglos atrás. Hablamos entonces de géneros semipopulares, producto de la hibridación de estilos y contenidos propios tanto de la lírica aristocrática como de la popular que hallan un campo fértil en ciertas clases sociales, y cuya principal característica es que el molde social que los contiene es específicamente urbana.

La letrilla, el romance y la llamada seguidilla nueva son básicamente las tres formas líricas que se renuevan. En el caso de la seguidilla, esa renovación la lleva a un auge inusitado, que se advierte en su constante presencia en obras de teatro, en colecciones poéticas manuscritas, y en otro tipo de fuentes que nos hablan del éxito que tenía principalmente entre la gente de “baja y servil condición”; Mateo Alemán, Cervantes Gonzalo Correas y Lope de Vega son testigos de ello y lo dejan por escrito.

En 1625, Gonzalo Correas se pregunta la causa por la que un género como la seguidilla, de tanto éxito en esos momentos, y cuya forma estrófica se podía rastrear desde “antiguo”, no hubiera captado la atención de los estudiosos de las artes poéticas. Correas repara esa falta y dedica en su *Arte de la lengua española castellana* un espacio importante a la descripción de estas cancioncitas, esta descripción no sólo es de tipo teórico, sino que la ilustra con una ristra de cuarenta y tres seguidillas, escuchadas por él mismo en las calles de Salamanca y las presenta en series, tal y como se usaban entonces.

No es sino trescientos años después, en 1909, que se le dedica a este género un estudio monográfico. Federico Hanssen ofrece un recorrido minucioso y pormenorizado de la presencia de la seguidilla en la literatura española desde el siglo XVII en adelante. Antes, en 1901, había aparecido en la *Revue Hispanique* la transcripción de 288 seguidillas realizada por Raymond Foulché Delbosc, la mayoría provenientes de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, de la primera mitad del siglo XVII. Sin embargo, y a pesar del atractivo de estas composiciones, principalmente por su lenguaje ingeniosamente erótico, directo y en muchas de ellas obsceno, no despertan el interés de los especialistas.

La seguidilla es consignada en los principales tratados de versificación española: desde Pedro Henríquez Ureña (1933) —quien le dedica bastante espacio— hasta Tomás Navarro Tomás (1966), pero no es sino hasta 1965 cuando una experta en la lírica de tipo popular se

ve atraída por este tipo de cancioncitas encontradas a lo largo de sus investigaciones y que al no identificarlas como poesía propiamente de tipo popular, sino como una mezcla de escuelas poéticas, dedica una ponencia internacional para explorar sintética pero escrupulosamente la historia de esta forma estrófica. Margit Frenk en su artículo titulado “De la seguidilla antigua a la moderna” sienta las bases para los estudios futuros sobre el género.¹

En su magnífico estudio sobre el villancico, entendido éste como un cantar breve, Antonio Sánchez Romeralo habla brevemente de la seguidilla y de la novedad que significó dentro de la historia del villancico tradicional a finales del siglo XVI. La seguidilla nace de la tradición del villancico, “es, en cierto modo, él mismo transformado [...] Era antigua y parecía nueva porque decía las cosas de otra manera y hasta tenía otros gustos” (1969: 86-87).

El examen de la poesía de carácter híbrido, de una combinación de estilos, es más bien escasa. Incluso aún no se encuentra el término *semipopular* en los recuentos de la literatura de la época; la seguidilla es tocada tangencialmente, restándole la importancia que tuvo en el ambiente literario del Siglo de Oro, además de que es considerada como parte de la poesía popular. En la introducción al *Cancionero tradicional*, José María Alín demuestra su interés en esta “refinadísima poesía popular” al dedicarle varias páginas. Ahí se encuentran ecos evidentes del trabajo citado de Margit Frenk, con el que está básicamente de acuerdo.

En un primer acercamiento a la seguidilla nueva, llama la atención la definición del género de la voz que enuncia. Destacan las composiciones puestas en voz de mujer por los

¹ En la Facultad de Filosofía de Filosofía y Letras de la UNAM se han llevado a cabo dos tesis sobre la seguidilla. La de Lourdes Pastor titulada “La seguidilla, una aproximación semiológica” (1993), de maestría, y la de Raúl Eduardo González, “La seguidilla folclórica de México (2000), de licenciatura.

temas y tópicos que aborda y la forma en que lo hace: clara, directa, incluso hasta de manera inescrupulosa. Por su parte, la voz masculina parece contrastar con la femenina por lo aparentemente tradicional de su estilo y por los temas de los que se ocupa, pero en ambos casos estas breves composiciones seducen por transmitir en tan sólo cuatro versos un discurso ingeniosamente trabajado.

Dada la ausencia de un corpus de seguidillas españolas del siglo XVII, para realizar el estudio comparativo de la voz masculina con la voz femenina —y eventualmente voz neutra— había que conformar y armar uno; de esa manera estaríamos en posibilidades de observar y describir la forma en la que operan ambos discursos. Esta compilación se enfocaría a la seguidilla nueva, la característica del siglo XVII español, cuyo esquema métrico de 7 + 5, 7 + 5 con rima en los pares con oscilaciones.

La fuente principal para la recopilación de las 527 composiciones fue el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* de Margit Frenk, quien generosamente me proporcionó los archivos digitales del libro mucho antes de que éste fuera publicado (marzo 2003). Este *Nuevo corpus* incluye no nada más un apéndice de seguidillas, como en el *Corpus* de 1987, sino un segundo con gran cantidad de estrofitas. El aparato crítico del *Nuevo corpus* me guió en la localización de material poco conocido y que he incluido en el repertorio; en la parte final del trabajo pude consultar los manuscritos que cita Margit Frenk de la Biblioteca Nacional de Madrid con largas cadenas de seguidillas.

El paso siguiente sería identificar el género de la voz que habla en cada una de nuestras seguidillas y de esta manera conformar los apartados de voz masculina, femenina y neutra. El primer trabajo relacionado con la voz que enuncia en la lírica tradicional es el artículo de Fernando Cabo Aseguinolaza titulado “Sobre la perspectiva masculina en la lírica

tradicional castellana” (1988).² A este breve trabajo le siguen dos de Mariana Masera: lo que fuera su tesis de licenciatura (1991), cuya versión publicada se titula “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* (2001), y el artículo “‘Fue a la ciudad mi morena: / si me querrá cuando vuelva’. La voz masculina en la antigua lírica tradicional” (2000). En el libro dedicado a la voz femenina de Masera la fuente y referencia de los materiales analizados fue el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos xv al xvii)* de Margit Frenk (1987).

El presente estudio toma como plataforma el esquema aportado por Mariana Masera en el libro sobre voz femenina para la localización del género del sujeto enunciador —también llamado locutor—, el cual se basa en *marcas textuales* y *marcas contextuales*. Como su nombre lo dice, las textuales o explícitas están dadas por las palabras que presentan de manera explícita el género (2002: 21): “yo me era morenica”, “si por rubio y blanco me dejas”, en tanto que las que presentan mayores dificultades son las marcas contextuales. Estas marcas exigen un conocimiento del propio repertorio estudiado además del mundo social donde las canciones se componían, se recreaban y se interpretaban. Masera divide el estudio de estas marcas en Tópicos y Símbolos, como figuras usadas reiteradamente por la voz femenina en tema amoroso; por ejemplo, en tópicos: el movimiento, el alba, la espera, la guarda, la malcasada, son señalados como recurrentes en la voz femenina. En cuanto a símbolos: la cinta, los cabellos, “coger flores”, la fonte frida, la puerta, la morena... Respecto al material recopilado para este estudio los criterios y especificaciones se encuentran precisamente en las Aclaraciones que lo anteceden.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

² En este artículo, el autor advierte sobre el peligro de que los estudios sobre lírica tradicional resten importancia a la enunciación masculina, al considerarla exclusiva de la poesía culta, frente a la voz femenina, estrictamente de tipo popular.

Esta investigación consta de tres apartados. Se inicia en la labor de rastreo de los orígenes de la forma estrófica de la seguidilla nueva. La indagación se remonta a las jarchas, comprobando el origen secular del molde estrófico, el cual constituyó un elemento determinante para su apogeo en el Barroco. Se lleva a cabo un recorrido por los principales cancioneros renacentistas que incluyen este tipo de estrofa, durante el cual observamos su fluctuación métrica que, conforme pasa a ser materia de poetas cortesanos, propende a cierta regularización pero, como veremos, nunca se regulariza del todo. Al final de este primer capítulo se describe a la seguidilla nueva dando cuenta de sus características y peculiaridades.

En el capítulo 2 nos internamos en el ámbito urbano español del siglo XVII a fin de destacar la relevancia que tuvo este medio para la configuración de la seguidilla, sobre todo en lo que se refiere a ciertos estratos sociales que parecieron acogerla y cultivarla de manera preferencial. Respecto a la sociedad barroca, hay una bibliografía extensa que puede llenar los vacíos de nuestra presentación. En ese mismo capítulo encontramos testimonios literarios que nos cuentan de la fama de esta forma de canción, y de la manera en la que se interpretaba. También se exploran los posibles canales de difusión que tuvo la seguidilla y que la llevarían a su definitiva folclorización en el repertorio peninsular de nuestros días.

El trabajo comparativo se lleva a cabo en la tercera parte de este estudio, en el que ubicamos la voz masculina frente a la voz femenina, tomando como referencia, algunas veces muy importante, la voz neutra. El análisis consiste en la identificación, frecuencia y casos en los que las composiciones ofrecen marcas textuales. Este capítulo se complementa con una aproximación a las marcas contextuales —temas, tópicos y algunos símbolos— usados por una y otra voz para el cual la marco social de la sociedad hispánica del XVII nos

sirve de referencia en más de una ocasión. Los estudios relacionados con la lírica de tipo tradicional de los siglos XV a XVII, la mayoría de Margit Frenk, fueron fundamentales para este trabajo. Han servido en muchas ocasiones como punto de partida para definir criterios en la lectura de nuestro material; estos trabajos nos han proporcionado un panorama de lo que sería una parte de la genealogía lírica de la seguidilla nueva.

Aunque no es nuestro tema de estudio, resultó interesante analizar aspectos de la poesía popular de los siglos previos al XVII para ver elementos que pasaron a ser características de la seguidilla. Un futuro estudio tendría que ver precisamente con el carácter semipopular de esta forma de canción: estudiar aquellos factores que provinieron de la literatura popular así como los de la poesía culta. Sin embargo, en más de una ocasión nos pareció irresistible cotejar los resultados de este estudio comparativo con el de la lírica antigua popular puesta en voz femenina. No podíamos dejar de lado estos datos que ofrecían luz sobre las posibles causas del éxito de la seguidilla.

Este trabajo tuvo su origen en las clases de Margit Frenk y llega a término gracias a su ejemplo, apoyo y generosidad que rebasan con mucho el plano académico. Gracias a ella y al también sustancial apoyo de mi familia.

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES

1. 1. Las jarchas

En 1919 Ramón Menéndez Pidal habló de una “primitiva poesía lírica española”, cuando la mayoría de los estudiosos pensaba que la poesía peninsular era producto principalmente del influjo provenzal y no de una tradición propia. Los únicos precedentes de esta lírica de los que se tenía noticia eran las “cantigas d’ amigo” de los antiguos cancioneros gallego-portugueses (siglos XII, XIII y parte del XIV) y las recopiladas en cancioneros renacentistas. Ambas manifestaciones eran consideradas por Menéndez Pidal fragmentos de un conjunto peninsular anterior, y llamó la atención sobre la posibilidad de una filtración del villancico castellano en la poesía árabe andaluza de los siglos XI y XII (1919: 331-333). La visionaria perspectiva de Menéndez Pidal se vio confirmada en 1948, cuando Samuel M. Stern dio a conocer veinte jarchas mozárabes en su trabajo titulado “Los versos finales en español de las muwashahas hispano-hebraicas”. A partir de entonces, han salido a la luz ediciones de esas jarchas y otras cuarenta y pico más.¹

Recordemos que estas pequeñas estrofas aparecen al final de las *muwashahas*, composición inventada aproximadamente en el año 900 y cultivada durante varios siglos por poetas hispanoárabes e hispanohebreos. Escritas en lengua culta árabe o hebrea, la mayoría de las *muwashahas* se compone de cinco estrofas, y cada una de ellas consta de dos partes: la primera, llamada *mudanza* en español, y la segunda, llamada *vuelta*. La última de todas las *vueltas* es la *jarcha*, y tiene la función de marcar el ritmo y la rima de toda la composición. Aunque la mayoría de las jarchas fueron compuestas en árabe vulgar o en romance (Frenk,

¹ Klaus Heger (1960), Emilio García Gómez (1962) y José Solá Solé (1973), entre otros.

1975: 102), otras más se escribieron en mozárabe, dialecto hispánico hablado en la zona árabe de la Península, y es aquí, entre otras cosas, donde radica su importancia para la historia de la lírica española.

Para este trabajo la relevancia de las jarchas mozárabes estriba en que encontramos en varias de ellas la característica principal de lo que sería la seguidilla del XVII: la alternancia de versos largos y breves, todos de arte menor, en una estrofa de cuatro versos. Veamos, traducidas, las siguientes, las dos hispanohebreas. La numeración y la traducción corresponden a la edición de Joé María Sola-Solé (1973):

XXXII

Cuando mi Cidiello viene,
—¡qué buena albricia!—
como rayo del sol sale
en Guadalajara.²

XLII

(Di[me]: ¿qué haré?)
¿Cómo viviré?
Al amigo espero;
por él moriré.³

En éstas, como en la mayoría de las jarchas mozárabes conocidas, la voz que habla en el poema es de mujer, y generalmente es un monólogo dirigido a la madre o al amado. Por otro lado, en cuanto a la rima, la más usual en las jarchas es la consonancia imperfecta en los versos pares (Frenk, 1975: 124).

1. 2. Cantigas d'amigo y Alfonso X

Después del siglo XII, como ya lo anotó Pedro Henríquez Ureña (1933: 81), encontramos en algunas cantigas d'amigo un recurso de uso común en la seguidilla: la aplicación de la ley de

Mussafia, la cual permite hacer caso omiso de una de las normas métricas de la poesía española: aumentar una sílaba si el verso en cuestión es agudo. Junto con las cantigas de amor, de franca inspiración provenzal, y las de escarnio y maldecir, las cantigas d'amigo conforman la lírica galaico-portuguesa de los siglos XII, XIII y parte del XIV; se conocen por tres cancioneros: el de Ajuda, el de Colocci-Brancutti y de la Vaticana, los tres del siglo XV.

En 1944, antes del descubrimiento de las jarchas, aparece un trabajo de Dorothy Clotelle Clarke en el que hace volver la vista a *Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (1252-1284). Clarke nos invita a observar con más detenimiento estas composiciones para llegar a identificar la alternancia, otra vez, de versos largos y breves cuando dividimos los versos en hemistiquios:

A Uírgen nos dá säud
e tolle mal;
tant'á en sí gran uertud
esperital.
(XCI)

Nvlla enfermidade
non é de sãar
grau', ú pñeade
da Uírgen checar.
(XCIII)

De uergonna nos guardar
punna todauía,
et de falir et d'errar,
a Uírgen María.
(XCIII)

La importancia del estudio de Clarke radica en que confirma la antigüedad de esta forma estrófica y el uso también antiguo de escribirla en dos versos largos al que se referiría Gonzalo Correas en 1625 (*cf. infra* p. 17 y Hanssen, 1909: 698).

² Siglo XII, compuesta por Jehudá Levi.

1. 3. Siglos xv y xvi

Del siglo xv es el primer cancionero, el Gallego Castellano (Lang, I, nr. 55), que recoge una muestra de lo que podríamos considerar seguidilla de siete versos (*cf. infra* p. 23), escrita por don Pedro, Infante de Portugal (1429-1466):

Eu tenno vountade
d'Amor me partir,
e tal en verdade
nunca o servir.

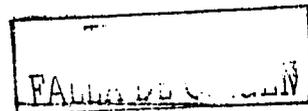
De m'ir é razon
sen aver galardón
de minna sennor.

El primer testimonio en castellano de la forma seguidilla, en la que ya está presente la asonancia en los versos pares, se lo debemos a Juan Álvarez Gato, nacido hacia 1430 y muerto en 1496. Este poeta fue un converso que trabajó durante algún tiempo en la cámara real y que cultivó gran variedad de géneros no dramáticos. Se considera que su contribución más importante fue un conjunto de poemas amorios de origen popular vueltos a lo divino. Aquí podemos ver los inicios de lo que sería la inclinación de los poetas cortesanos por explorar de diversas formas el repertorio de tipo tradicional. En ese entonces, el *contrafactum* religioso se hallaba hondamente arraigado en Europa, y una condición *sine qua non* era que la canción a la que aludía por la forma y por el ritmo tuviera un fuerte arraigo entre la mayoría de la gente (en palabras de Álvarez Gato “que dizen o traen los vulgares”). He aquí un *contrafactum* al lado de la seguidilla de cuya popularidad se sirvió:

Quita allá, que no quiero,
mundo enemigo;

Quita allá, que no quiero,
mozuelo Rodrigo;

³ Del poeta hispano-judío Abraham ibn 'Ezra.



quita allá, que no quiero
pendencias contigo.

quita allá, que no quiero
que huelgues conmigo.

Aunque no hay seguidillas en el *Cancionero de Baena* (1445-1450), el *Cancionero de Herberay des Essarts*, compilado en la corte napolitana hacia 1463, contiene una que podría ser contemporánea de la que imitó Álvarez Gato y que aborda un tópico propio del petrarquismo, el culto a la amada:

Ojos de la mi señora
¿y vos qué avedes?
¿por qué vos abaxades
cuando me veedes?⁴

A pocos años de distancia, tenemos la siguiente en el *Cancionero musical de la Colombina* (hacia 1495):

Cúlrame mezquina,
porque vos amé.
Pues aunque más digan,
non lo dejaré.⁵

Todos estos ejemplos se pueden considerar parientes lejanos de lo que sería la seguidilla del XVII, básicamente por la alternancia de versos largos y breves, así como por la rima en los versos pares. Hay que destacar que incluso en el siglo XVII, cuando nuestra forma llega a consolidarse, los versos no se caracterizan por una métrica fija como bien lo observa Gonzalo Correas (*cfr. infra* p. 23); su forma oscila entre 8 y 4 sílabas en los dos primeros versos, razón por la que Henríquez Ureña la señala como uno de los casos prototípicos de versificación fluctuante de la poesía española (1933: 82). Esta fluctuación propicia que en ocasiones se pueda confundir con otro tipo de coplas, como la de pie quebrado o bien, con la endecha, al encontrar hexasílabos en los versos finales. Sin embargo, la combinación que la consagra y

⁴ *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Rivadeneyra, 1851. [Ed. José María Azáceta. 3 vols. Madrid: CSIC, 1966.]

⁵ Eds. M. Querol Gavaldá, *Cancionero musical de la Colombina (siglo XV)*, Barcelona: CSIC, 1971.

que la lleva al éxito durante el siglo XVII, a lo que contribuyen en mucho los poetas cultos, es la de 7+5, 7+5.

Este necesario y breve paréntesis nos lleva a Gil Vicente (?1470-1536), quien usa la seguidilla glosada en una de sus obras de teatro. En este caso, el galán conmina a la doncella a levantarse:

Si dormís, doncella,
despertad y abrid,
que venida es la hora
si queréis partir.

Si estáis descalza,
nam curéis de vos calzar,
que muchas agoas
tenéis de pasar.
¡Ora andar!
Agoas d' Alquebir,
que venida es la hora,
si queréis partir
(NC 1011)⁶

Después tenemos en el *Cancionero musical de Barcelona*, de entre fines del siglo XV y el primer tercio del XVI, la siguiente:

Perdí mis amores,
hallásteslos vos:
volvédme los ahora,
¡por un solo Dios!
(NC 261)

Hasta mediados del siglo XV, en los cancioneros de poesía castellana es clara la confluencia de estilos tomados de diversas tradiciones: clásica, provenzal, gallego-portuguesa e italianizante, cuyo modelo a seguir es Petrarca y su principal seguidor en España, Garcilaso. Sin embargo, a fines del 1500 la música de las canciones de tipo popular atraen la atención

⁶ La numeración de las canciones no incluidas en el repertorio remiten a la que tienen en el *Nuevo corpus (NC)*. Cuando no se especifica, los números corresponden a nuestro repertorio.

primero de los músicos y luego también de los poetas de la corte. Éstos, contagiados por el espíritu renacentista que provenía de la península itálica, encuentran en las composiciones de la gente común una nueva veta que refresca su desgastado repertorio y empiezan a usar la música y la letra de este tipo de canciones. En los inicios de lo que constituiría esta moda popularizante, encontramos en el *Cancionero musical de Palacio* —compilado a comienzos del XVI—, que muchas de las canciones allí transcritas son composiciones que comienzan con un pequeño cantar popular, al que le sigue una glosa sobre el mismo tema, pero con rasgos evidentes de estilo culto.

En el *Cancionero musical de Palacio* tenemos en forma de seguidilla el tema de la malcasada, de larga tradición en la lírica folclórica y que tendría un repunte en el Siglo de Oro; las dos últimas presentadas pertenecen al Cancionero salmantino,⁷ de la segunda mitad del siglo XVI:

De ser malcasada
no lo niego yo;
cautivo se vea
quien me cautivó.⁸
(NC 224)

Aquel pastorico, madre,
que no viene,
algo tiene en el campo
que le duele.
(NC 568 A)

¡Mal haya la barca
que acá me pasó,
que en casa de mi padre
bien estaba yo!
(NC 926)

⁷ Este cancionero corresponde al ms. 644 de la Biblioteca del Palacio Real, en Madrid. La fecha aproximada es 1590, y resulta claro que esta composición ya forma parte del nuevo repertorio de seguidillas que para esas fechas ha tomado un lugar predominante en el repertorio de canto y baile.

⁸ Véase en nuestro repertorio las seguidillas núms. 299 A, B y 300, la primera es variante de la citada y reaparece en el ms. 3915 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Partíme de Murcia
erré el camino,
fui a dar a Lorca:
ya soy lorquino.
(NC 1024)

A lo largo del XVI, cuando es ya uso común que los poetas cortesanos se valieran de la poesía de tipo popular, la presencia de la seguidilla es más notable, incluso en el teatro;⁹ es entonces cuando también crece la afición por diversas formas de canto y baile entre el grueso de la sociedad española. Como veremos en el capítulo dedicado a la divulgación, sabemos por distintos testimonios que la seguidilla es parte de ese amplio repertorio de canciones que se interpretaban y bailaban en los festejos del calendario hispánico.

1. 4. La seguidilla nueva. Características y tipos

Hemos visto que en la época de los Reyes Católicos esta forma estrófica no alcanza todavía gran popularidad, pero sí que hay un incremento en su uso. Podemos constatar que la forma de la seguidilla precedió en mucho tiempo a la música, la poesía y al baile que recibieron luego igual nombre y, por tanto, los versos se habrían cantado con sones varios, antes de que tuvieran música propia y típica. Así lo indica Gonzalo Correas al comentar que “parece que [las seguidillas] antes se comprendían en el nombre de *folias* con otras coplillas sueltas que no pasaban de cuatro versillos; y las que se quedaban en menos, como cabezas de cantares” (1954: 447). Sin reparar precisamente en que la seguidilla no fue un género individualizado sino hasta los últimos años del siglo XVI, a Correas le extraña la omisión de esta forma en los tratados poéticos anteriores y supone que ello se debió a su carácter trivial y brevedad (*cfr. infra* p. 22). Esto parece lógico si tenemos en cuenta que para cuando Correas escribe el *Arte*

de la lengua española castellana [1625], es evidente ya la independencia de la seguidilla como género.

La seguidilla nueva, junto con la letrilla y el romance principalmente, forma parte de una nueva escuela de tipo semipopular que surge aproximadamente en 1580. Para entonces es claro el desvanecimiento de las fronteras entre la lírica “de cancionero” —es decir, la lírica cortesana del siglo XVI caracterizada por el conceptismo— y la antigua canción folclórica. Son semipopulares porque estas tres formas ya existían en el repertorio lírico español, pero toman un nuevo rostro al combinar moldes tradicionales con un espíritu innovador y original, producto de las transformaciones que experimentaba la cultura española.

Para subsanar la ausencia de la seguidilla en los tratados poéticos, Correas, en el citado *Arte*, habla ampliamente de esta forma métrica:

Compónense, pues, las seguidillas de 4 versillos, el 1º y 3º mayores, de a 6 o 7 sílabas, sueltas, sin correspondencia de consonancia o asonancia, aunque no es inconveniente acaso tenerla, como sea diferente de las dos que la deben tener 2º y 4º menores, que éstos siempre han de ser consonantes o asonantes, e iguales adónicos de a 5 sílabas. Es ordinario el primero mayor de 6 sílabas, y el 3º de 7, y alguna vez al contrario, y ambos de a 6, y así mismo ser los dos mayores de a 7, y estos tengo por los de mejor proporción (1954: 448) [...] Casi todos las escriben en dos versos, que vienen a ser cada uno de once a doce sílabas, y no van fuera de comodidad [...]. Yo tengo por cosa más propia y clara escribirlas en sus 4 versillos, con que se conocen mejor sus quiebras y partición (1954: 448).

Con el tiempo, la transcripción que se adoptó fue la que le pareció más lógica a Correas, es decir, en cuatro versos. En las fuentes de nuestro repertorio están escritas en dos versos en los *Cancionerillos de Munich* (Rodríguez-Moñino, 1963) de fines del siglo XVI, de igual forma se presentan en los manuscritos 3913 y en el 3890 de la BNM, que datan de los primeros años del siglo XVII; de igual forma Cervantes en *El Quijote* (1615) transcribe la

⁹ Pedro Henríquez Ureña dedica bastante espacio para documentar la presencia de la seguidilla tanto en la poesía culta como en el teatro (1933: 118-128).



seguidilla núm. 233 de nuestro repertorio en dos versos, en tanto que las demás fuentes, que son colecciones más tardías, la presentan en cuatro.

En la seguidilla son más recurrentes los versos graves, y en raras ocasiones se presentan al final versos agudos o esdrújulos (Hanssen, 1909: 698); es frecuente también que se admita el hiato entre los heptasílabos y los pentasílabos:

Son tus ojos cañones
de artillería,
que le están apuntando
al alma mía.

El primer teórico moderno de la seguidilla, F. Hanssen (1909) repara en la fijación, con escasas excepciones, de los heptasílabos y pentasílabos como versos graves, y le sorprende porque esta característica denota influencia portuguesa o italiana, en tanto que la oscilación de graves y agudos es propia de los metros castellanos. Respecto al fenómeno que se da de la sustitución de los heptasílabos por hexasílabos agudos, Hanssen, aunque no la identifica como tal, alude a la ley de Mussafia (ver supra p. 3), de origen antiguo, según Henríquez Ureña (1933: 82); como vimos líneas arriba, una posibilidad es que esta licencia métrica provenga de las cantigas d'amigo.

Por otro lado, "se ve que el verso más corto de la seguidilla —continúa Hanssen— contiene, necesariamente, cinco sílabas efectivas, pero es libre la acentuación en ellas. Se explica este hecho por el ritmo musical, que permite la dislocación del acento al final de los versos" (704). Contrario a lo que se podría pensar, la dislocación del acento no siempre se debe a que las letras de las canciones no fueron compuestas junto con la música con que se cantan, sino que muy probablemente fueron adaptadas posteriormente, incluso tomando prestadas otras melodías (Martínez Torner, 1966: 420).

El ritmo ágil y alegre de las seguidillas en ocasiones se usa para contagiar musicalmente a otros géneros, específicamente al romance, según J. M. Alín. Ello se explica al encontrar

romances que toman como base una seguidilla, o bien, cuando ésta aparece como estribillo a lo largo de la composición, e incluso, a modo de resumen al concluir el romance:

Y esto es algo múltiple y complejo. Pues no se trata solo de que el romance se aligere, de que se produzca un cambio poético y de estructura, sino también el de que la introducción en el mismo de la seguidilla conlleva una doble forma musical, un cambio de ritmo que obliga, en cierta medida, a un ajuste temático en consonancia con la música (1991: 47 y ss.).

Para Margit Frenk la presentación en series es uno de los rasgos que hacen de la seguidilla un género particular (1968: 252). Este hecho que se da gracias al fortalecimiento de la seguidilla de cuatro versos como unidad completa de sentido, es decir, funciona también suelta, como lo podemos ver en fuentes de nuestro repertorio y en el mismo *Nuevo corpus*. A eso se debe la posibilidad de que el encadenamiento de las series no necesariamente tenga un orden temático —lo que hace más singulares a estas estrofitas—, y de esta manera se facilita la improvisación. Hasta ahora, el primer impreso conocido con una larga tirada de seguidillas es de 1597, y es un pliego suelto valenciano titulado “Quarto / Quaderno de va / rios Romances los mas modernos / que hasta hoy se han can- / tado”, que en su índice anuncia “siguidillas”.¹⁰ Por otro lado, el teatro breve del XVII nos ofrece un amplio campo de estudio para corroborar las formas y los casos en los que la seguidilla se presenta ya sea en serie ya de forma aislada.

El uso de la glosa popular —el desenvolvimiento estrófico de la cancioncilla, como una versión ampliada de aquella o bien, como una entidad temática aparte— va perdiendo terreno a finales del siglo XVI, “por lo que se opta por la presentación solitaria de la canción, y la seguidilla nueva, al igual que la copla o cuarteta octosilábica, es el resultado final de esta tendencia” (Sánchez Romeralo, 1969: 27). El autor añade que una posibilidad es que se hayan

¹⁰ Editado, junto con otros más, por Rodríguez Moñino en *Las series valencianas del Romancero Nuevo y los cancionerillos de Munich (1589-1602)* (1963). Cfr. *infra* Cap. Divulgación pp. 44-45.

dicho, en lugar de cantarlas, prestándoles el tono sentencioso del refrán como sucede en la actualidad (29).

Del uso de la glosa en la tradición lírica hispánica, Margit Frenk nos dice en su artículo “Historia de una forma poética popular”:

Además de las canciones formadas por un villancico-núcleo y su glosa, existió en la España medieval un tipo de canciones folclóricas que consistían en un villancico duplicado o multiplicado por el paralelismo, o bien prolongado por el encadenamiento de sus versos [...] En cierto momento comenzaron a sumarse a estas canciones grupos de estrofas procedentes de otra o de otras canciones métricamente parecidas. Una vez rota la unidad original, pudieron incorporarse a la misma canción una o más estrofas sueltas, ya no duplicadas paralelísticamente. Surgió así un tipo de canción mixta, heteroestrófica, que a fines del siglo XVI fue adoptado en las series de seguidillas semipopulares. Cuando éstas se hicieron folklóricas, se generalizó también su peculiar sistema de asociación, que desplazó al otro tipo formal (1978: 266).

Esta sería una las causas por las que las seguidillas presentadas en series tuvieron tanto éxito, pues evocaban en la gente una presentación que les era familiar y cooperó “al punto de hacer desaparecer del folklore la canción hecha de estribillo y coplas glosadoras” (Frenk, 1965: 252, nota 11). José María Alín coincide y asegura que la tendencia al desuso de la glosa se acentúa precisamente con la consolidación de la seguidilla, la cual parecía ya no necesitarla, pues “constituían, en sí mismas, una unidad completa” (1991: 30).

Sin perder de vista que en lo que concierne a la *interpretación* de estas series, la interrupción se podía dar en cualquier momento, las seguidillas que sí tenían conexión temática y que encontramos en varios impresos de la época merecerían un análisis aparte. En la edición que hace de las 240 seguidillas que contiene el *Jardí de Ramilleres* (1635), Kenneth Brown considera imprescindible presentarlas tal cual fueron transcritas, es decir, en series, para que “cobren todo su sentido y conserven su sabor”; así, continúa Brown, “podremos

darnos cuenta de las circunstancias que las vieron nacer:¹¹ fiestas, bailes, libaciones tabernarias u otras manifestaciones de alegrías colectivas que, gracias a la flexibilidad de este molde métrico fluctuante, podían incitar a la improvisación o, por lo menos, a una sucesión de variaciones sobre el mismo asunto, como lo sugiere la misma etimología de la palabra” (1995: 8). En este manuscrito los temas de los cuernos, fornicaciones, virgos, frailes, penas de amor, etc. son abordados en cadenas de seguidillas, por lo que Brown señala que “cada seguidilla aparece como inspiradora de la que le sucede”. El hecho de haber encontrado en algunas de nuestras fuentes series intercaladas de más de dos seguidillas en forma de diálogo o bien, que narran una situación dada, confirman la idea de que también merecen nuestra atención las seguidillas en series temáticas.¹²

La nueva seguidilla coincidió con el gusto de la gente, y muy probablemente a ello se suma la facilidad que tenía la “gente vulgar”, según Correas, para componerlas como para cantarlas (1954: 447). No obstante, a pesar de su anonimato, en la seguidilla es patente la intervención de espíritus refinados —entre los que destacan Lope de Vega, Liñán, Hurtado de Mendoza y Quevedo— por la mezcla de recursos propios de la lírica de cancionero, como el conceptismo y el ingenio.

Aunque no es una característica exclusiva del género, la seguidilla prefiere temas que resultan particularmente osados, si tenemos presente el contexto en el que se desarrollan. Más allá del milenarismo tema del amor —en el que hallamos curiosos contrastes, como podemos

¹¹ Para mí es inexplicable esta precisión de “nacimiento”. Parece que K. Brown habla de seguidillas “viejas” en los mismos términos que G. Correas, para quien unas cuantas décadas eran suficientes para llamarlas así. Sin embargo, sabemos que si bien sus orígenes pueden remontarse a siglos atrás, la forma en la que son presentadas en este manuscrito nos habla ya de la seguidilla nueva, apenas a diez años del escrito de Correas y a cuatro décadas del *Jardí de Ramelleres*.

¹² En el ms. 3913 de la BNM, por ejemplo, después de cinco seguidillas un tanto inconexas en torno al cortejo amoroso (dos de éstas figuran en nuestro repertorio con los núms. 271 y 325), a partir de la sexta y hasta la treinta y cuatro, se da un diálogo entre los amantes durante el acto sexual. Causa extrañeza que en la *Antología*

ver en los índices de nuestro repertorio—, tenemos las que van del franco rechazo o la ingratitud, pasando por el intercambio de favores “amorosos” por dinero, hasta la prostitución y la sexualidad, abordadas desde un punto de vista crudo y procaz.

Difícilmente se hubiera dado el auge de la seguidilla si estos temas no hubieran pasado por el tamiz del ingenio, cualidad además exaltada en la época. Se trata, como señala Alín al referirse a la nueva escuela poética, de “poner de manifiesto el juego conceptual y verbal —que, por otra parte, es herencia de los poetas cortesanos del siglo XV—, la brillantez de ese mismo concepto, la imagen inesperada y sorprendente —sin excluir el chiste—, la capacidad creadora, el ‘ingenio’, la ‘agudeza’, en suma, como norma última y definitiva” (1991: 51; cf. Frenk, 1965: 249-250). Margit Frenk nos traslada a la época y argumenta que la seguidilla nueva nace “en un ambiente de poetas jóvenes y alocados, de estudiantes alegres, amigos de la buena vida y aun de la ‘vida airada’, cantantes, bailarines, grandes improvisadores, pero no por alocados dejan de ser, en muchos casos, poetas muy literatos, muy imbuidos de cultura y de tradición literaria” (251).

Y es otra vez Gonzalo Correas, un contemporáneo de esta moda seguidillesca, quien nos da información de primera mano:

Será bien dar aquí entera razón de ellas, pues también lo merece su elegancia y agudeza: que son aparejadas y dispuestas para cualquier mote y dicho sentencioso y agudo de burla o grave. Aunque en este tiempo se han usado más en lo burlesco y picante, como tan acomodadas a la tonada y cantar alegre de bailes y danzas, y del pandero y de la gente de la seghida y enamorada, rufianes, y sus consortes, de quienes en particular nuevamente les ha pegado el nombre a las seguidillas. Y ellos se llaman de la seguida, y de la viga, de la vida seghida, y de la vida airada porque siguen su gusto y placer y vida libre sin ley, y su furia, y siguen y corren las casas públicas, y aun porque son seguidos y perseguidos por la justicia [...] Son las seguidillas poesía muy antigua, y tan manual y fácil, que las compone la gente vulgar y la cantan, con que me

de poesía erótica de P. Alzieu *et al.* sólo se haya incluido de esta secuencia una de las 29 (en la antología erótica figuran otras del mismo manuscrito), todas muy interesantes, tanto de manera aislada como en conjunto.

admiro de que las olvidasen las artes poéticas: quizá como tan triviales, y que no pasan de una copla, no repararon o no hicieron caso dellas, por donde en mi opinión cayeron en muy gran culpa, y así parece que quedaban olvidadas. Mas desde el año 1600 a esta parte han revivido, y han sido tan usadas y se han hecho con tanta elegancia y primor, que exceden a los epigramas y dísticos en ceñir en dos versillos (en dos los escriben muchos) una muy graciosa y aguda sentencia, y se les ha dado tanta perfección, siguiendo siempre una conformidad, que parece poesía nueva (1954: 447-448).

Son dulces y suaves para cantar, de tonada y cantar alegre; son elegantes, graciosas y, una cualidad reiterada, con una gran agudeza; las prefiere la gente que “sigue su gusto y placer y vida libre sin ley”. Son usadas “para cualquier mote y dicho sentencioso y agudo de burla o grave, más en lo burlesco y picante”. No obstante, y a pesar de que es una de las formas de mayor éxito en este sentido, esta “agudeza” e ‘ingenio’ distintivos no son exclusivas de las seguidillas, como lo apunta Alín, sino de “toda la canción nueva que seguirá este camino” (1991: 52). La vitalidad y patente sensualidad de la seguidilla nueva están en concordancia con el manierismo, con el dislocamiento y artificio del discurso que va más tras el efecto del asombro y ya no tras la contemplación. Sin embargo, difícilmente la agudeza y el ingenio solos hubieran llevado a la seguidilla al éxito y al arraigo que alcanzó; como dice Margit Frenk, el toque definitivo en este sentido fue la evocación de canciones y danzas de larga tradición en el folclore hispánico (1965: 245-246).

Hay cuatro tipos o clases de seguidillas desde el punto de vista formal. En primer lugar, la cuarteta, cuyos versos largos y breves se alternan y los versos pares riman. En pocas ocasiones encontramos el cambio en la alternancia de versos, que sería el segundo tipo: el primero y el tercero son breves, en tanto que los pares son largos, pero estos casos son de mucho menor presencia. En tercer lugar, tenemos la seguidilla a la que se le agrega un estribillo de tres versos (5 + 7 + 5), dando por resultado la seguidilla de siete versos (*cf.* *supra* p. 12. Podemos sumar la seguidilla con eco, ‘una gracia muy elegante’ según el maestro

Correas. Este recurso tiene dos efectos: 1) acentuar y reiterar la rima en el tercer verso, que es donde se presenta, aumentando generalmente dos sílabas a las siete originales,¹³ 2) dar un giro semántico frecuentemente inesperado e ingenioso de carácter humorístico, el cual sólo tiene razón de ser gracias a este eco (tenemos en nuestro repertorio de voz masculina: 1, 60, 69, 89, 91, 92, 95, 129, 134, 136, 142, 143, 179 A y B, 193, 194, 198, 201, 205, 206, 207, 208, 210, 234, 235; voz femenina: 245, 324, 335, 340 A y B, 341, 345, 346, 359, 386, 389, 390, 399 A y B, 402; no figura ninguna de este tipo en voz neutra).

89
Miras poco y robas
mil corazones,
y aunque más me retiras —tiras
flechas de amores.

Tenemos la siguiente, con 9 sílabas más 2 del eco en el tercer verso, ejemplo de la irregularidad del género todavía en 1635, en el *Jardi de Ramelleres*:

345
¡Ay! Decidle a mi madre
que sufra y calle,
que me ha de dar un sacerdote —dote
para casarme.

En concordancia con Federico Hanssen, la llamada seguidilla gitana no la consideramos propiamente seguidilla; como lo ha dicho Schuchardt, citado por Hanssen (1909: 701), se trata en sentido estricto de una endecha compuesta de cuatro hexasílabos, entre los cuales se intercala un pentasílabo. El mismo Hanssen da el siguiente ejemplo:

Algún día por verte
dinero yo daba,
compañerita,

¹³ Una excepción la encontramos en nuestra seguidilla número 346. En el tercer verso tenemos 5 sílabas y tres más del eco.

ahora por no verte
vuelvo yo la cara.

Respecto a lo que señala Correas respecto a que las seguidillas son preferidas por la gente de la vida *seguida*, esto es, del hampa, y por la cantidad importante de composiciones que encontramos de este tipo, algunos estudiosos han creado una categoría de seguidilla rufianesca. Entendemos lo novedoso que resulta que en gran cantidad de seguidillas se use el lenguaje de germanía, aludiendo al bajo mundo del hampa; sin embargo, yo no lo consideraría específicamente un tipo de seguidilla, dado que no hay variaciones en la forma. Si así lo hiciera, también tendríamos que clasificar las seguidillas eróticas, procaces, misóginas, etc. Se trata únicamente de uno de los temas recurrentes en las seguidillas, propio del ambiente urbano. Tampoco Hanssen lo considera un tipo de seguidilla, pues aunque no da razones, no incluye en su estudio un apartado específico al respecto.

Al recorrer el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* (2003), fuente principal para la reunión de nuestro repertorio, vemos que la seguidilla puede presentar un diálogo interno, lo que también propicia la interpretación en medio de un baile o de una escena de teatro:

—Dime qué señas tiene
tu enamorado.
—Di por cuál preguntas,
que tengo cuatro.
(NC 2358)

Un aspecto de la seguidilla que ha quedado un tanto en el aire es el que se refiere al significado y origen del nombre. Hanssen, en 1909, consciente de lo difícil que resultaba llegar a una certeza al respecto, comenta que lo que se ha dicho hasta entonces son sólo “meras conjeturas” (700). Margit Frenk nos ofrece una versión que parece apoyada en la de

Gonzalo Correas y en la definición que en 1727 da también el *Diccionario de Autoridades*¹⁴ (*cf. infra* cap. Divulgación, p. 48): “la nueva costumbre de cantar y bailar *seguidas* una serie de estrofas de contenido a menudo heterogéneo debe de haber llamado poderosamente la atención, y de las varias etimologías propuestas para la palabra *seguidilla* (también llamada *seguida*) me parece ésta la más verosímil” (Frenk, 1965: 152, nota 11; cursivas de la autora). Por su parte, Hanssen había mencionado que entre estas posibilidades, está la relación con el término *seguir* en portugués, el cual se refiere a una melodía o estrofa que se adapta a un modelo dado: “este nombre no estaría fuera de propósito, porque la seguidilla se canta, generalmente, con una melodía conocida” (1909: 700).

En la nota a la siguiente canción:

180
Seguidillas me piden
estas mozuelas:
¡malas seguidillas
vengan por ellas!

Alín señala que hay un juego de palabras entre *seguidilla* como composición poética y *seguidillas* (en plural) que familiarmente se refería, según el *Diccionario de Autoridades*, a “cámaras o flujo de vientre”, es decir, a una especie de padecimiento diarreico, y lo ejemplifica con la siguiente canción:¹⁵

Purga más alegre, yo
no la he tomado en mi vida,
pues al son del rabelillo
canté doce seguidillas.

¹⁴ Además de dar la definición del género y de dar la explicación del nombre, el *Diccionario* consigna también el sustantivo *seguidillera*, del cual dice: “La persona que es aficionada a cantar, o bailar seguidillas. Es voz voluntariamente formada”.

¹⁵ Alín, 1991: 512, nota a la canción 1083, de nuestro repertorio, la núm. 180 transcrita líneas arriba. Actualmente todavía se usa en México, aunque en escasas ocasiones, la expresión “trae seguidillas” de alguien que padece diarrea.

Ambas hipótesis concuerdan con los caracteres relevantes de la seguidilla: por un lado, su presentación en series, es decir, en estrofas seguidas, y, por otra, un elemento de asociación inusitado en las seguidillas que hemos visto hasta ahora: la presencia subrepticia, y a veces no tanto, de una cultura escatológica.¹⁶ Esto acentuaría la naturaleza burlesca e ingeniosa de estas canciones, así como el uso de un lenguaje crítico que muy posiblemente iba y venía en diferentes ambientes, generalmente marginales.

¹⁶ Aunque no abundan, encontramos media docena aproximadamente de seguidillas de esta índole; algunas se incluyen en el repertorio, he aquí una más: "El carajo es la lanza, / el coño escudo, / los cojones tambores, / trompeta el culo" (*Jardí de Ramelleres* 239).

2. 1. Aproximaciones al ambiente urbano

En un breve lapso, España sufre cambios importantes en cuanto a la ubicación de su centro político y económico. En 1560 Felipe II decreta el cambio de la capital española de Toledo a Madrid. La nueva capital se ve beneficiada por el traslado de todo el aparato aristócrata que acompañaba al rey. Cuando en 1601 Felipe III resuelve hacer otro cambio de capital, esta vez a Valladolid, es patente la dependencia económica que para entonces se había establecido entre la corte y la villa. Finalmente, ese periodo es breve, y en 1606 el rey rectifica y devuelve a Madrid, esta vez de manera definitiva, el carácter de capital de España.

En importancia, al lado de Toledo, Madrid y Valladolid, encontramos Sevilla, sede del comercio español y, por tanto, centro de intercambio no nada más comercial, sino social y cultural y punto de contacto con las Indias. Para darnos una idea de este florecimiento sevillano, hay que mencionar que en la segunda mitad del siglo XVI la población se duplica hasta llegar a 150 mil habitantes, mientras que en Madrid apenas llega a los 100 mil. Estas cuatro ciudades sufren un creciente movimiento urbano, provocado, entre otras cosas, por la migración de campesinos a las ciudades y por la creciente burguesía, cuya principal actividad es la mercantil. Por otro lado, sabemos del deterioro social que va en aumento para estas fechas, al cual contribuye la expulsión de los moriscos (1609), hecho que traería negativas consecuencias económicas, así como la tendencia generalizada por la mayoría de la sociedad a ver el trabajo manual con desprecio. Aún así, sabemos por Marcellin Deforneaux que los gremios y cofradías, cuyo propósito se dirige más a delimitar su campo de acción que a ampliarlo, es “el elemento más activo de la vida urbana”, con fuerte presencia en “todas las manifestaciones de la vida colectiva”, incluyendo todo tipo de festejos tanto de orden religioso como profano (1983: 92).

En un intento de reconstrucción de lo que fue la sociedad española del Siglo de Oro, tenemos, por un lado, a las clases favorecidas —la nobleza y el clero—, a las que sigue la clase media o burguesa, entre quienes ubicamos a los poetas, y artistas, por un lado, y por el otro, a los miembros del ejército; en seguida tenemos a los campesinos, a la llamada plebe y, por último, la gente del hampa. No obstante, recordando al *Lazarillo*, nos damos cuenta de que la parcialidad de nuestra visión se acentuaría si sólo nos atenemos a la verticalidad de los estamentos sociales españoles de entonces; también hay que tener presente la población compuesta de gran cantidad de gente ociosa o *baldía*, para usar un término de entonces, en la que se incluye tanto a nobles venidos a menos como a mendigos o “gente de barrio”, así denominados tanto por Cervantes (“El celoso extremeño”, 184) como por Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*: II, i, 2 y II, iii, 6). Para nuestro estudio nos interesa abundar más en las clases que contaban con menos recursos, incluyendo a la gente de barrio a la que hemos aludido, y no en las clases del clero y cortesana. Como un elemento oscilatorio, recordaremos a la clase que hoy llamaríamos “intelectual”, que aparece tanto en la corte como en los suburbios más marginados.

Gracias a la proliferación de las universidades y de la fusión de la nobleza con la burguesía, se forma la clase a la que pertenecen los estudiantes graduados y los artistas, poetas, músicos, autores, etc. que no necesariamente proceden de familias adineradas. Esta profesión, junto con el sacerdocio, la eligen principalmente los no primogénitos, pues éstos, en el caso de familias con hacienda, carecen de un futuro económico asegurado. Los poetas o artistas en general, cuyos orígenes varían, son los que prueban con más intensidad tanto las mieles como los sinsabores de ambientes extremos: así como pueden vivir bajo el mecenazgo y asistir a fiestas de nobles, a veces prefieren acudir a ambientes más bajos, a los barrios, pues en estos lugares, además de no tener que sujetarse a normas de comportamiento, se congregan en tertulias a las que asisten también ladrones, prostitutas, embaucadores, hampones, etcétera.

De la clase de “ilustrados” o poetas proviene una pléyade de autores, cuyo talento conformaría el Siglo de Oro de las letras españolas: entre los más ilustres y conocidos están Lupericio Leonardo de Argensola, Francisco de Quevedo, Gaspar Gil Polo, Mateo Alemán, Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio de Solís y Rivadeneyra, Luis Vélez de Guevara, José de Valdivielso, y otros muchos del mismo renombre. Poco después de haber cumplido cincuenta años, tanto Lope de Vega (51) como Calderón (52) abandonarían esta vida airada para incorporarse a las filas del sacerdocio.

Hay claras y grandes diferencias de rangos entre los estudiantes: los privilegiados, que cuentan con todos los recursos para vivir dedicados a su propósito, y aquellos que viven en situaciones extremas y que se ven en la necesidad de subsistir en su empeño de varias formas, desde servir de criados de estudiantes boyantes, o bien, ejercer el título de mendigo, “ocupación” que sólo puede ejercerse con permiso del rey para tener el derecho de beneficio de las limosnas públicas. Apoyados nuevamente en Defourneaux, sabemos de aquellos que conviven “con mozas de posada —o peor—, que les ayudan a sustentarse” (1983: 167), esa expresión entre guiones puede hacernos pensar que dada su difícil situación, había estudiantes que se dedicaban a intercambiar favores sexuales por dinero para poder seguir con sus estudios (cf. núms. 227 y 228).

De la clase militar sabemos que también muchos de ellos, principalmente los soldados lisiados, imploran la caridad pública exhibiendo sus heridas, y entre ellos se encuentran aquellos para los que “la vida militar y la vida picaresca constituyen etapas alternas de una misma existencia [...] desertan a la primera ocasión para volver, lejos del escenario de sus precedentes hazañas, a sus costumbres de mendigos, agravadas por la práctica del oficio de las armas” (Defourneaux, 1983: 209).

TRFIC CON
FALLA DE ORIGEN

Dentro de lo que este autor llama “mundo picaresco”, encontramos a las prostitutas, que como el caso de los estudiantes, había de varios grados o clases. El más bajo lo encontramos en las *mancebias*, cuya cabeza es un “padre” o una “madre” reconocidos por la autoridad pública, la cual, por cierto, asume un papel protector hacia estas mujeres. En principio se reglamenta el oficio, con lo cual las prostitutas se ven beneficiadas con revisiones médicas periódicas y también sujetas a una serie de restricciones, como las referentes a su atuendo y comportamiento en lugares públicos. Como dice Defourmeaux “cualquier ciudad de alguna importancia tiene por lo menos una de estas *puterías*” (cursivas de él) y añade:

Pero la prostitución se extiende también ampliamente fuera de los barrios reservados y la lengua española establece una jerarquía entre las que se dedican a ella, desde la *buscona* de las esquinas (ramera, cantonera), pasando por la dama achacosa que tiene la apariencia de una honesta burguesa, hasta la *tusona* (así llamada por alusión al Toisón de Oro, la más brillante de las órdenes de caballería), que representaba a la gran dama y que, para realzar su “respetabilidad” —y su precio—, se había de acompañar por una dama de compañía o por un rufián que representaba el papel de galanteador (1983: 217).

También a este mundo pertenece la gente del hampa: rufianes, alcahuetes, fulleros,¹ bandidos y salteadores;² de las profesiones más bajas: traficantes, buhoneros,³ inválidos, vendedores, arrieros y titiriteros, músicos ambulantes y prestidigitadores; taberneros y verdugos, entre otros muchos. Todos ellos usan el lenguaje de germanía, en respuesta a la consigna que señala como una afrenta “nombrar las cosas por su propio nombre”.

El florecimiento de la clase urbana provoca de manera gradual la transformación de los ideales que rigen las formas de relacionarse marcadas por la creciente secularización de la sociedad. Uno de estos elementos que indudablemente ejerce una influencia determinante es la presencia y el valor que adquiere el dinero. Las cualidades del honor y la limpieza de sangre van

¹ “El jugador de naipes y dados, muy astuto y diestro, que con mal término y conocida ventaja, gana a los que con él juegan, haciendo pandillas y jugando con naipes y dados falsos o compuestos” (Covarrubias).

² “Este género de ladrones [...] suelen tener por guarida los bosques espesos en las montañas, y así de la palabra SALTUS, que vale bosque, se dijo saltar y salteador (Cov.).

³ “El que vende cosillas menudas de tienda, como tocas y fugos” (Cov.).

perdiendo terreno y relevancia y poco a poco se hace más clara la presencia y el valor de este nuevo tipo de cambio. En referencia a *La Celestina*, José Antonio Maravall nos informa que desde el siglo XV la ciudad es el lugar idóneo para la circulación del dinero y, casi por extensión, de la búsqueda de placer que conlleva:

El proceso de mundanización en el Renacimiento va ligado a ello. Placer sensual y gusto por la vida dependen de ese proceso que tan agudamente se da en el ambiente innovador de los ciudadanos. La vida de ciudad condiciona y transforma las ideas, las aspiraciones, los sentimientos mismos, de quienes en ella participan; configura sus relaciones sociales y da lugar a modos de comportamiento que dan a la sociedad entera un cariz peculiar; coloca, finalmente, a sus individuos en una posición recíproca que, si trae consigo formas de dependencia ajenas en gran parte a una concepción tradicional de la virtud, en cambio, al reducir su extensión y al relativizar los nexos de subordinación de hombre a hombre, deja libre energías individuales de cuya acción deriva el desarrollo de la cultura moderna (1976: 77-78).

2. 2. La moda de la seguidilla. Testimonios

Para una sociedad con claros signos de deterioro como la española de la época, las distracciones eran fundamentales y por lo que sabemos, abundaban. Además de las fiestas y el teatro, que veremos renglones adelante, en la mayoría de las ciudades existían lugares de reunión y diversión, entre los cuales no podían faltar aquellos de tipo marginal —incluyendo las mancebías ya comentadas—, donde se reunía la gente por la noche para pasar un buen rato, comer y beber.

Defourneaux nos da noticia de los mentideros:

lugares de reunión de los vagos y curiosos [...] La gente se congrega allí para conocer las últimas noticias de la corte y de la villa, para discutir las novedades literarias, el mérito de los actores y las actrices y por supuesto para criticar al gobierno [...] Es en efecto en los mentideros donde se forja la opinión pública, y las críticas, los ataques contra los abusos y las gentes bien situadas que se expresan allí con frecuencia dan origen a aquellos pasquines —libelos, panfletos, coplas satíricas— que florecen en el siglo XVII y que un teórico político de la época, Saavedra Fajardo, aconseja al soberano que no desdeñe: “pues porque si bien los dicta la malicia, los escribe la verdad, y en ellos hallará lo que encubren los cortesanos” (1983: 68-69).

Otros tipos de reunión se daban en las casas de algunos nobles, quienes ejercían el mecenazgo con poetas y artistas y organizaban tertulias poéticas (Vigil, 1986: 53). También estas ocasiones

eran propicias para el intercambio de ideas y, muy probablemente, para la ejecución de bailes y la creación de coplas satíricas.

En torno al amplio y muy estudiado tema de las fiestas en el Barroco, sólo podemos repasar algunas ideas que nos hagan tener presente la importancia que tuvieron en la época. Sabemos que cualquier pretexto era motivo de celebración, desde la ascensión del nuevo monarca, hasta el Corpus Christi, la fiesta religiosa más importante, aunque la frontera entre ambos tipos de festividades, la religiosa y la profana, si es que la había, es difícil de definir (Díez-Borque, 1986: 11). En cualquier caso, las fiestas gozaban de gran asistencia, tanto en las grandes ciudades —Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla—, como en las localidades de menor importancia. Mariló Vigil argumenta que tanto la nobleza como los Consejos Municipales consideraban que su misión política y social incluía la obligación de divertir al pueblo: “La fiesta tenía una función política integradora en una situación de profunda descomposición social y económica. Una función integradora de las clases sociales y de los hombres y las mujeres” (1986: 166).

No tenemos información que específicamente hable de la presencia de las seguidillas en las fiestas; sólo podemos inferir que su popularidad las exigía en tales acontecimientos, sumándose a los demás géneros de canto y baile. Miguel de Cervantes, en “La gran sultana”, nos habla de la danza como de una “pasión nacional”:

No hay mujer española que no salga
del vientre de su madre bailadora.
(1987: 433)

Si desde tiempos remotos, “el hombre danza por los mismos motivos que canta”, es decir, como una forma de exaltar potencias vitales como el amor, la alegría y el entusiasmo, así como el sufrimiento, la muerte, en la sociedad española de entonces esta forma de expresión adquirió un auge inusitado. La zarabanda, la chacona, “danzas muy desenvueltas, de movimientos vivos y

ademanes lascivos” convivían con numerosos tipos de bailes, como folías, el zambapalo, el pésame dello y la perra mora, entre otras más, de las que sabemos muy poco respecto a la forma en que se ejecutaban (Salazar, 1994: 9-12).

Defourneaux clasifica los tipos de baile en dos espectros amplios: los nobles y los populares. De estos últimos “animados, y a veces frenéticos, que acompañan las guitarras, los tamboriles y el castañeteo de los dedos, y cuya lasciva expresividad es todavía más subrayada por las canciones que los acompañan” (1983:127), nos informa que la *incidencia en el gusto de la gente* hizo que pasaran de las tabernas, verbenas y “malos lugares” a la escena del teatro.

Aunado a este ambiente en el que la festividad gozaba de gran relevancia en la vida cotidiana española, a finales del siglo XVI se puede identificar una especie de epidemia literaria que incluía por primera vez a los sectores populares que hasta entonces no habían tenido mayor contacto con las letras:

Surge la “comedia nueva”; los corrales se llenan de oyentes de todos los estratos. La inmensa producción de romances nuevos y letrillas, medio populares, medio cultos, circula igualmente entre ricos, pobres y medianos; desde los últimos años del siglo XVI, por las calles se cantan y se bailan seguidillas impregnadas de petrarquismo junto a otras más populacheras; los elevados poemas heroicos se leen ante “la generalidad del pueblo”, que es también a comienzos del siglo XVII “a quien por la mayor parte toca leer” los libros de caballerías como atestigua Cervantes [...] El público cobra en Madrid —y, menos, en otras ciudades— proporciones gigantescas. El escenario de la literatura es invadido por el temido *vulgo*, la gran masa amorfa de los que no pertenecen a la aristocracia ni al alto clero ni a los círculos literarios, artísticos o científicos (Frenk, 1997: 36-37).

Y es precisamente gracias al teatro del Siglo de Oro que tenemos claras y amplias muestras del apogeo de la seguidilla. En algún momento se llegó a pensar que este tipo de canción debió su éxito a la difusión que tuvo precisamente en los corrales. Sin embargo, José María Alín menciona al teatro únicamente como uno de los cauces de transmisión y conservación de un amplio conjunto de lo que él llama “refinadísima poesía popular” (término que equivale al de “semipopular” acuñado por Margit Frenk, en referencia a la seguidilla). En este sentido, al teatro

se sumarían los cancioneros musicales y las obras poéticas impresas, según el mismo autor (*ver infra* p. 43). Alín abunda:

Cuando el teatro se vuelca hacia el pueblo —porque procura vivir de él— nada resultaría más apropiado que incorporarle elementos populares. Recoge, pues, esas canciones para hacerlo más atractivo, más *popular*. Pero hay que desechar la idea de que sirvió como medio difusor de las mismas. Muy bien pudiera ser al revés: que ellas contribuyeron a su difusión [...] Si el teatro del XVII sirvió para difundir canciones, estas debieron ser, en general, las que el dramaturgo creó para el caso, y no otras (1991: 19-20, cursivas del autor).

En la nota a este último comentario, el estudioso asegura y especifica que el teatro ni siquiera difundió la moda de la seguidilla, “sólo se hizo eco de lo que ya estaba de moda. Difundió, en todo caso, el *modo*, pero no otra cosa” (1991: 20), idea que concuerda con la de Margit Frenk, respecto a que fue gracias al teatro que la seguidilla alcanzó su definitiva folclorización (1965: 254). Partiendo del general anonimato de la canción popular, los poetas seleccionaban, creaban y recreaban la lírica popular proveniente de cancioneros musicales y de las voces campesinas o cortesanas que las entonaban.

El “paladín”, en palabras de Margit Frenk, de la nueva poesía fue Lope de Vega (1562-1635). Al afamado poeta madrileño le guiaba un profundo y auténtico espíritu renacentista, cuyo móvil fundamental era la apreciación y anhelo de la vida ajena al artificio, aunque, paradójicamente, el ambiente que él prefirió, el que le dio la fama y el crédito que ambicionaba, fue precisamente el aristocrático. Sabemos que así como cultivó el romance y cooperó en gran medida a la popularización de su nuevo rostro, también incursionó con mucho éxito en géneros semipopulares. Margit Frenk en un trabajo titulado “Lope, poeta popular” profundiza en el papel que desempeñó este autor dentro de la nueva escuela:

A la variada utilización de canciones y romances en las comedias de Lope corresponde la diversidad de tipos poéticos [...] En el riquísimo cancionero de Lope de Vega hay de todo, desde composiciones muy cultas hasta auténticos textos populares, pasando por lo que podemos llamar poesía semi-popular. De la tradición folklórica recoge Lope muchos cantares de gran belleza e interés. Se trata a veces de composiciones no consignadas en otras fuentes antiguas (1963: 259).

La inclusión de canciones en el teatro no era ninguna novedad en la época, sin embargo sí fue novedoso e imitado el amplio espectro de funciones que Lope dio a la canción; esto es, “la concesión al texto cantado de un valor específico, terminado —y, en ocasiones, central— dentro de la obra” (Alín y Barrio, 1997: vii).⁴ Tenemos el caso de la comedia *El caballero de Olmedo* en el que toma específicamente una seguidilla como motivo o Leitmotif; sobre el origen de la canción aún se tienen dudas, aunque los expertos se inclinan a pensar que pertenece a la tradición popular. Lope usa canciones y bailes también para ambientar una escena determinada, pues suplían la falta de recursos y alimentaban la imaginación de los espectadores.

Las canciones son asimismo un recurso para amalgamar temáticas y formas arraigadas en la memoria de la gente junto con la trama de la comedia. Lope las presenta tanto solas como en series y estribillos; sobre la frecuencia de la seguidilla en la producción lopiana abunda Henríquez Ureña en una nota que abarca casi cuatro páginas (1933: 221-225). En lo que respecta a nuestro repertorio, tenemos un total de veintidós seguidillas que aparecen en comedias de Lope. Entre los autores que imitaron el uso de bailables en el teatro, en especial la seguidilla, están José de Valdivielso, Agustín Moreto, Tirso de Molina, Luis Vélez de Guevara, Quiñones de Benavente, y Calderón de la Barca.

También en los géneros teatrales menores se dio un aumento en el uso del baile. Según Catalina Buezo (1992:15), a principios del siglo XVII se empezaba a generalizar este recurso al terminar los entremeses,⁵ y apunta que no necesariamente el baile tenía que ser creación del autor de la comedia. En ocasiones, se liga temáticamente la canción con el entremés, tomando el

⁴ El teatro de Lope ha dado pie a un estudio monográfico de su repertorio cancioneril titulado *Cancionero teatral de Lope de Vega* (Alín y Barrio, 1997). El repertorio de Lope incluye, como lo dice Margit Frenk, creaciones propias y ajenas, populares o tradicionales, y semipopulares, a medio camino de las anteriores.

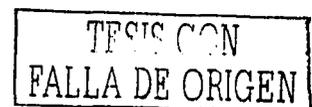
⁵ Esta autora señala que la intolerancia de moralistas y teólogos provocó que se eliminaran de las comedias géneros populares de baile como zarabandas, villanos, chaconas, zapateados y pavanas para que se incorporaran a los entremeses (18).

nombre de “baile entremesado” o “entremés cantado” en el que, con un breve argumento, casi todo el diálogo es cantado, insertando romances, cancioncillas y bailes populares.

Todavía está por estudiarse a cabalidad la presencia y usos de la seguidilla en el repertorio teatral de la época, sobre todo en el teatro breve, y resulta enigmático el hecho de que son contadas las menciones y alusiones a este tipo de canción en obras literarias narrativas, las cuales nos podrían dar información sobre su uso y preferencia entre la gente. A la cabeza de esta breve lista encontramos a Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache*. En 1599, fecha de la publicación de la obra, Mateo Alemán vivía en Sevilla, y en un pasaje en el que aborda lo efímero de la moda comenta “que aun hasta en lo que es música y en los cantares hallamos esto mismo, pues las seguidillas arrinconaron a la zarabanda y otros vendrán que las destruyan y caigan” (Primera parte, lib. 3, cap. 7).

Cervantes es más generoso. En 1613 vivía en Madrid y publicó las *Novelas ejemplares*, pero sabemos que el primer manuscrito de la novela que nos interesa, *Rinconete y Cortadillo*, data de 1604 (ms. de Francisco Porras de la Cámara 1560-1616). Se ha señalado que en esta novelita Cervantes hace gala de sus “años de vagancia” y de sus conocimientos respecto al mundo del hampa, específicamente sevillana. Por cuanto tiene esta novela de ejemplar, en el sentido eutrapélico que le da Juan Bautista Avalle-Arce, y por la información que nos da sobre la música e interpretación de las seguidillas, recordamos la divertida escena del baile que se ejecuta en la casa de Monipodio y su camarilla.

Con la intención de aligerar el tenso ambiente producido por un altercado entre algunos de los presentes, una de las mujeres ahí reunidas, “Escalanta”, repentinamente se quita un chapín y lo empieza a tocar como si fuera un pandero; se le suma la “Gananciosa”, quien toma una escoba y la “rasca” contra el piso; por su parte, Monipodio las acompaña con dos tejoletas, hechas con pedazos de un plato que rompe en ese momento. Tras el asombro de Rinconete y Cortadillo del



uso de la escoba como instrumento musical, Manferro los ilustra al respecto, pues señala que ni el más destacado músico inventó “un mejor género tan fácil de deprender, tan mañera de tocar, tan sin trastes, clavijas ni cuerdas, y tan sin necesidad de templarse, que aun voto a tal que dicen que la inventó un galán de esta ciudad, que se pica de ser un Héctor en la música” (ed. Avalu-Arce, I, 1982: 262-263). A estas palabras asiente Rinconete e invita a los presentes a escuchar cantar a sus “músicos”, “que parece que la Gananciosa ha escupido, señal de que quiere cantar”. En seguida, el narrador habla en estilo indirecto de Monipodio, quien le había rogado a la Gananciosa “que cantase algunas seguidillas de las que se usaban...” Pero se adelanta la Escalanta, quien “con voz sutil y quebradiza” canta la seguidilla núm. 242 de nuestro repertorio:

Por un sevillano
rufo a lo valón,
tengo socarrado
todo el corazón.

Le sigue la “Gananciosa” con nuestra canción núm. 246:

Por un morenico
de color verde,
¿cuál es la fogosa
que no se pierde?

Monipodio, “dándose gran prisa al meneo de sus tejoletas”, *dice* la siguiente

Riñen dos amantes,
hácese la paz;
si el enojo es grande
es el gusto más.⁶

El turno es de Cariharta quien baila y canta la seguidilla núm. 407:

Detente, enojado,
no me azotes más
que si bien lo miras,
a tus carnes das.

⁶ Esta seguidilla está ausente de nuestro repertorio por considerar que pertenece a una voz neutra de carácter general. Ver Aclaraciones sobre el repertorio.

“Repolido”, otro personaje, trata de poner un alto al belicoso y sorpresivo tono de la última copla y pide que se cante “a lo llano”, es decir, “sin malicia”. Cuando pensábamos que seguiría la tirada de seguidillas, se oye que tocan a la puerta y los ahí reunidos, con miedo de ser descubiertos, se dispersan: “quedó en turbado silencio toda la música” y se espantó así a la “bandada de descuidadas palomas” (263).

La presentación de esta escena, donde se conjugan canto y baile, nos da una idea de la interpretación de las seguidillas: confirmamos su uso en serie sin conexión temática muy clara o incluso, sin ella, en donde los intérpretes intercalan su participación. Deja claro que se podían cantar apenas con los mínimos instrumentos necesarios, todos improvisados con artículos de uso corriente; además, habla del probable origen sevillano de la moda seguidillesca, en lo que coincide Margit Frenk (1965: 253).

Cervantes nos da otras “probadas” de seguidillas. En *El celoso extremeño*, que tiene lugar también en Sevilla, tenemos una primera escena de baile cuando el galán Loaysa clandestinamente entra a la “fortaleza” de Carrizales, y “tocando mansamente la guitarra”, interpreta el Pésame de ello y acaba con el “endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España”. Asimismo, señala que canta “coplicas de la seguida, con que acabó de echar el sello al gusto de las escuchantes” (ed. Avalle-Arce, II, 1982: 196). En la segunda escena de baile podemos imaginar a Cervantes sonreír cuando puntualiza que las mujeres se ponen de pie y se comienzan “a hacer pedazos bailando”. Las coplillas reproducidas “que entonces estaban muy validas en Sevilla”, tomaban como estribillo la siguiente seguidilla para después glosarla en hexasílabos.⁷

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis,

⁷ La popularidad de esta canción se puede comprobar en el *Nuevo corpus* núm. 152 y todas las fuentes de la época en las que se localizó.

que si yo no me guardo,
no me guardaréis.

En la segunda parte del *Quijote* (cap. 24: 26), Cervantes nos describe a un joven que va a la guerra “cantando seguidillas, para entretener el trabajo del camino”, pero sólo nos da una, la cual, siguiendo a Margit Frenk, que no ha encontrado otra fuente, podríamos pensar que la compuso el propio Cervantes:

233
A la guerra me lleva
mi necesidad:
si tuviera dineros,
no fuera, en verdad.

En el terreno teórico, ya no literario, la fuente contemporánea a nuestras seguidillas más importante y detallada proviene de Gonzalo Correas en su ya mencionado *Arte de la lengua española castellana* (cfr. *supra* cap. Antecedentes, p. 17 y ss.), en el que le dedica un amplio apartado como erudito sensible al estudio de todo tipo de formas poéticas, y, quizá también con un afán reivindicatorio frente a los tratados sobre poesía que hasta entonces no se habían ocupado de esta forma. Con los escasos ejemplos literarios que hemos mencionado, más la ausencia total de trabajos teóricos contemporáneos sobre la seguidilla, la labor de Gonzalo Correas es aún más laudable.

2. 3. La seguidilla y la cultura manuscrita e impresa

A M. Chevalier le parece razonable señalar que, de acuerdo con la información con que contamos, en la España del Siglo de Oro “casi la totalidad de los aldeanos y del proletariado urbano por una parte, importante fracción de los artesanos por otra, quedan al margen de la civilización de la escritura” (1976: 14). A fines del siglo XVI y principios del XVII, sólo sabían leer aquellos que pertenecían a clases elevadas —hidalgos, caballeros y miembros del clero

interesados—,⁸ pero investigaciones recientes demuestran que incluso en los sectores menos alfabetizados había quienes contaban con esta aptitud y que tanto los libros de caballerías como las novelas cortas y los cuentos se leían y recitaban en voz alta a grupos de gente congregada para ese fin (Chartier, 1998: 417; Frenk, 1997: 26-27); este es el fenómeno que se ha dado en llamar “literatura oralizada”. En el *Quijote* tenemos varios ejemplos de ello, a los cuales Margit Frenk ya ha aludido de manera detallada.⁹

Respecto a la poesía lírica, que es lo que nos atañe, Margit Frenk aduce que su transmisión se da todavía más en el ámbito de la voz: “en los ambientes aristocráticos primero y luego en sectores cada vez más amplios de la población española, se recitaban y cantaban poesías de todo tipo: lírica de cancionero, villancicos y romances folklóricos y semipopulares, poesía italianizante”. Frenk sugiere que la escasez de ediciones impresas de textos poéticos con las que contamos es un indicio de que precisamente la poesía no se escribía sino para memorizarla e interpretarla ya sea cantada ya recitada, y concluye diciendo: “Creo indudable que los contemporáneos conocían muchísimos poemas, no por haberlos leído con los ojos, sino por haberlos *oído* y repetido” (1997: 31, cursivas de la autora).

El ilustre bibliógrafo Antonio Rodríguez-Moñino hace un valioso y breve recuento de las pocas posibilidades de que la poesía lírica fuese dada a conocer en forma impresa: “el libro, el volumen impreso con la obra lírica de un autor, es excepción en los grandes poetas de los Siglos de Oro [...] Los impresos no pudieron ser la fuente de un conocimiento amplio por parte de los contemporáneos, tal como lo son para el lector de hoy” (1968: 24). Si la poesía de los poetas cultos y en boga no contaba con los medios impresos como un importante cauce de difusión, menos posibilidades tendría la poesía anónima, a medio camino entre la culta y la popular. Pero

⁸ Bennassar dice que “probablemente las tres cuartas partes o las cuatro quintas partes de la población española no sabían leer” (1983: 272).

entonces, ¿por qué la mayoría de la gente cantaba seguidillas y sabía la mayoría de sus letras?
¿Cómo se divulgó la seguidilla?

Respecto a los impresos y manuscritos, que son finalmente lo único que tenemos para rastrear la forma de difusión de estas canciones, un aspecto interesantísimo se manifestó en la recopilación de materiales para el repertorio que se presenta en este trabajo: en primer lugar, y circunscribiéndonos a nuestro tema, el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, con ese asombroso y detallado aparato crítico, nos delinea una especie de mapa, por las ubicaciones de los manuscritos, cancioneros, obras de teatro, incluyendo el teatro breve, en donde se encuentran seguidillas. En la mayoría de los casos en los que hay fuentes distintas de una sola canción o con variantes mínimas, se tiene material para otra investigación. Aunque escasos, en este trabajo de clasificación se encontraron cruces de fuentes no señaladas en otro lugar, y no por escasos dejan de ser interesantes de rastrear, precisamente para efectos, entre otras cosas, de aclarar en lo posible el camino de la divulgación de nuestro material.

A los inconvenientes del libro impreso —además del analfabetismo mayoritario— se suma el costo de producción, y, más importante aún, los controles de censura a los que está sujeto. En este sentido, materiales de difusión como los famosos pliegos de cordel y los manuscritos resultan mucho más accesibles (Díez-Borque, 1985: 112). El manuscrito se orienta hacia una literatura más elaborada, más artística, en tanto que los pliegos sueltos contienen composiciones “más asequibles conceptualmente”, además de que se pueden comprar a vendedores ambulantes, generalmente ciegos. La ausencia de control de la que gozaban estos impresos fue consecuencia de que las autoridades, tanto eclesiásticas como políticas, estaban más preocupadas en evitar la publicación de sátiras políticas o de protesta que las de tono moralmente transgresor.

⁹ Específicamente en el capítulo “Lectores y oidores en el Siglo de Oro” (1997: 21-38).

Díez-Borque comenta que “si para la poesía en general del XVII es fundamental la difusión manuscrita, para la poesía ‘marginal’ es prácticamente el medio exclusivo de conocimiento” (1985: 123). Aquí valdría la pena analizar si la seguidilla puede considerarse como parte de esa poesía marginal. En esta categoría el estudioso incluye la sátira sociopolítica y religiosa, la poesía “erótica” (comillas de él) y las manifestaciones en verso de supersticiones, conjuros, hechizos y pronósticos y lunarios. En nuestro repertorio, la mayoría de las canciones recogidas bajo la clasificación de sexualidad pertenecen a los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid núms. 3913, 3985 y 3890 dados a conocer por Foulché-Delbosc en 1901; así como al florilegio de composiciones diversas titulado *Jardí de Ramelleres*,¹⁰ firmado por Gavino Branca, y que Kenneth Brown, su editor, supone que “se había preparado para circular en forma manuscrita entre un lectorado de presbíteros del Buen Suceso de la ciudad de Barcelona, además de entre legos conocidos, amigos del convento y más bien ‘ilustrados’” (1995: 7). La mayoría de las seguidillas eróticas y procaces provienen de estas fuentes manuscritas y son las que podrían considerarse como parte de esa poesía marginal de la que habla Díez-Borque.

Los pliegos sueltos, cuadernillos de cuatro o hasta ocho folios, al destinarse al gran público, fueron los grandes difusores de poesía anónima. El experto en el tema, Antonio Rodríguez-Moñino, destaca la vitalidad de la que estos pliegos sueltos gozaban por encima de los pliegos en prosa, argumentando que el pliego actuó como puente indispensable entre la transmisión oral y la tradicionalización de formas poéticas como, por ejemplo, el romancero (1968: 50). En este punto encontramos una discrepancia entre el supuesto papel determinante de los pliegos sueltos como medio difusor de poesía anónima, por lo menos en lo que a la seguidilla se refiere. María Cruz

¹⁰ El códice pertenece actualmente a la Biblioteca del Ateneo Barcelonés y figura en el *Catàleg dels manuscrits* de dicha biblioteca, publicado en 1902 por J. Massó Torrents. Algunas de sus sátiras procaces en catalán se incluyeron ya, como lo señala K. Brown, en el volumen de *Poesía catalana pornográfica, s. XVI-XVII* de Albert Rossich (Barcelona: Quaderns Crema, 1985).

García de Enterría hace una relación de las seguidillas encontradas en el amplio acervo de cuadernillos sueltos por ella estudiados y la presencia de estas coplitas es insuficiente como para confirmar que el pliego actuó de manera determinante en su divulgación: sólo encontró 14 pliegos con 18 composiciones. “Las fechas también pueden desconcertar: cinco pliegos con fechas de 1612 a 1625; el resto entre 1640 y 1661, más otros dos que no llevan año de impresión [...] No se podría captar, si sólo se atendiera a los datos de la poesía de cordel del siglo XVII, que fue en las proximidades de 1600 y, en general, durante todo el siglo, cuando la seguidilla llega a su esplendor.” La hipótesis que lanza al aire es que probablemente la transmisión de este género se haya dado más por medio del canto que a través de la letra escrita, ya que el manuscrito “está más cerca de lo que solamente se canta que de lo ya impreso” (1973: 152-153). Hablamos de poesía *oralizada*, o sea, escrita y luego, a menudo, memorizada y difundida mediante la recitación y el canto. “En la vida de los textos poéticos el lado oral era importantísimo, imprescindible, mientras que el lado escrito desempeñaba un papel secundario, de apoyo” (Frenk, 1995: 84-85).

En 1965, en la colaboración que hiciera para el II Congreso Internacional de Hispanistas,¹¹ titulada “De la seguidilla antigua a la moderna”, Margit Frenk ofrece un recorrido que, no por sintético, deja de llenar muchas e importantes lagunas respecto a, como el título lo implica, los orígenes, evolución y presencia de la seguidilla en el mundo hispánico, por lo que resulta fundamental para todos aquellos dedicados al estudio de esta forma de canto y baile. Ahí, la autora da la fecha de 1597 como el año en que podemos probar la existencia de la seguidilla en series como un género individualizado (1978: 252). Margit Frenk toma como punto de partida uno de los pliegos sueltos recogidos por Antonio Rodríguez-Moñino en 1963, en la edición

¹¹ Publicado en *Collected studies in honour of Americo Castro's eightieth year* (Oxford), y posteriormente en *Estudios sobre lírica antigua* (1978).

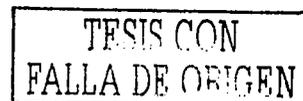
titulada *Las series valencianas del Romancero nuevo y Los cancionerillos de Munich (1589-1602)*.

A partir de la década de los ochenta del XVI, la divulgación en forma escrita del romancero nuevo y de la letrilla se dio a través de pliegos sueltos y de antologías nominadas “Flor”, “Ramillete”, etc. La seguidilla, usada como estribillo de alguna Letra, aparece escasamente en estos medios, pero gracias a la sobrevivencia de un pliego suelto de 1597 podemos constatar su nueva configuración. En este documento aparece la primera tirada conocida de seguidillas en series; el pliego lleva por título “Quarto / Quaderno de va / rios Romances los mas modernos / que hasta hoy se han can- / tado”. Esta primera serie de “siguidillas” consta de 33; la segunda tirada, esta vez de veinte, es de un pliego de 1598. Para 1601, las seguidillas ya se anuncian en la carátula de dos cuadernos (uno con 49 y el otro con 29), y como dice Margit Frenk, al anunciarlos podemos suponer que “constituyen un cebo para los compradores de pliegos sueltos” (253). Estos cuatro pliegos sueltos, que presentan las seguidillas transcritas en dos versos cada una, fueron impresos en Valencia, ciudad en la que para entonces había gran afición por los folletos abocados en su mayor parte al romancero nuevo, cuyos rótulos solían ser “Cuaderno de varios romances los mas modernos que hasta hoy se han cantado” (Rodríguez-Moñino, 1963: 13).

El contenido de la siguiente canción nos podría confirmar que estas pequeñas composiciones ya gozaban de cierta fama a fines del XVI. Está en el *Romancero de Barcelona*, fechado en el último decenio del siglo:

A quien no agradaren
 las segu[idill]as
 denle con un palo
 por las costillas.

Este cancionero además contiene:



¡Río de Sevilla,
quién te pasase
sin que la mi servilla
se me mojase!¹²

255
Negra tengo la cara,
negro el corazón:
como amor es fuego,
volvióse en carbón.

que casi simultáneamente se recogen en Valencia en el mismo cuaderno de 1597 (*Cancionerillos de Munich*, núm. 79). Se piensa que uno de los seguidores de Lope, el poeta Carlos Boyl, es el autor de muchas de las seguidillas que se publicaron un año más tarde en estos cuadernillos (Pastor, 1996: 24)

También en estos cuatro pliegos sueltos tenemos seguidillas que encontraremos posteriormente en otros materiales. Tal es el caso de la núm. 128 del repertorio presentado en este trabajo, que se registra por vez primera precisamente en la tirada de 1597 (*Cancionerillos de Munich*, núm. 151), y también años más tarde en el ms. 3890 de la BNM, que pertenece al primer cuarto del siguiente siglo. Si echamos un vistazo a nuestra compilación, vemos que existen seguidillas con más de una fuente de la época, y si tomamos en cuenta la limitación de los materiales que lo conforman, en comparación con las seguidillas que están esperando ser recogidas, podemos observar que estos pocos ejemplos son significativos y aventuramos a pensar que en una investigación futura se puede confirmar y ampliar la tesis sobre la ya ganada popularidad de la seguidilla a fines del siglo XVI.

Por los testimonios recogidos, tenemos una geografía trazada con la presencia de la seguidilla: Valencia, Sevilla, Salamanca, Barcelona, en ese orden de aparición. “Sevilla parece haber sido por esos años finales del siglo el emporio de las seguidillas, y quizá fuera su cuna” (Frenk, 1965:

¹² Esta seguidilla se presenta como estribillo en una ensalada que comienza, “Antona, Juana y Belisa”, por lo que no

253); al parecer se extendió hasta Salamanca hacia 1625, donde vivía Correas cuando escribió el *Arte*. Por otro lado, es interesante que entre las seguidillas impresas en Valencia en 1597 y 1598, figure la famosa "Río de Sevilla, / ¡quién te pasase...!"¹³

Un importante tema a discutir e investigar es la causa de la ausencia de la seguidilla en los romanceros y cancioneros de amplia difusión durante el siglo XVII. Margit Frenk señala que "un mero azar cronológico lanzó un anatema sobre la seguidilla en cuanto género independiente y la relegó a la publicación en baratos pliegos sueltos o a la recopilación en cartapacios manuscritos" (1978: 254). Están ausentes en el *Romancero general* de 1600, y en su edición de 1604; del *Laberinto amoroso* (1618) y de la *Primavera y flor de los mejores romances* (desde 1621), en donde sólo aparece entreverada entre letrillas y romances. Recordemos que Gonzalo Correas, en 1625, atribuye al "carácter trivial" de las seguidillas su omisión de tratados sobre poesía (*cf. supra* p. 23). Vemos que no sólo se excluye la seguidilla de los tratados serios sobre poética, sino también de las recopilaciones líricas, también con cierto carácter oficial. ¿Sería que a la banalidad se sumó su frecuente tono obsceno, crudo y procaz como elementos asociativos de la seguidilla? Habría que hacer todavía un amplio recorrido por bibliotecas españolas para localizar más composiciones y estudiar el carácter de las fuentes en donde se localicen.

Como vemos, tenemos pocas pruebas de que la divulgación de la forma seguidilla a través de escritos, sea manuscritos, pliegos de cordel o, menos aún, de libros, haya tenido un papel determinante. Hasta ahora parece que fue la transmisión de voz en voz a la que la seguidilla le debe en mayor parte su gran propagación y éxito; su proliferación se avista en los festejos de todo tipo y en reuniones en ambientes relajados; por su parte, los corrales eran sitios ideales para

aparece en nuestro repertorio (ver Aclaraciones al repertorio).

¹³ NC 2352 A. Frenk da como fuentes contemporáneas las siguientes, además de la mencionada: ensalada "Las más hermosas serranas", *Cancionero de Florencia* (ca. 1608) y el *Cancionero de Jacinto López* (1620). Además de que registra muchas otras versiones.

reproducir en medio de la ficción interpretaciones que entraban y salían de las calles. Sin embargo, aunque la difusión escrita, junto con el teatro, contribuyó en un menor grado, hay que tenerla muy presente, dado que es lo único que podemos conocer, digamos, de primera mano. Ahí tenemos el fenómeno de la reelaboración, al encontrar versiones sobre una misma canción, y el tenerlas por escrito nos da una idea de lo que la gente de entonces exigía que se escribiese. Aquí confluyen nuevamente la tradición popular y la culta, pues confirmamos que la seguidilla del Siglo de Oro es producto de estos dos alientos.

2. 4. Folclorización de la seguidilla

A los poetas con inclinación por ciertas formas líricas populares, les siguió una generación con tendencias opuestas. En general, la propensión de los poetas fue regresar al uso común anterior a Lope de versos de corte italiano en vez de los de tipo popular (Henríquez Ureña, 1933: 280); en la segunda mitad del XVII, los poetas eran hombres de letras que “poseían gustos más artificiales, más retóricos”. Frente a ello, lo poco que había quedado de la poesía popular —tomando como referencia aquella que fue objeto de valoración a partir de las última décadas del siglo XV— y, por su parte, la poesía semipopular, géneros como la seguidilla parecían tener poco futuro. No obstante, el arraigo al que esta forma de canto y baile había llegado produjo que el proceso de folclorización siguiera su curso: existe como letra o estribillo y también se le dan otros cauces, ya no como género semipopular, sino como propiamente literario.

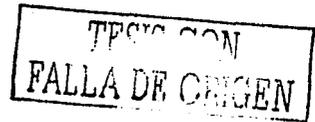
En 1726, encontramos consignada la definición de seguidilla como género poético-musical en el *Diccionario de Autoridades*: “Composición métrica de cuatro pies, en que el segundo ha de ser asonante del cuarto, los cuales constan de cinco sílabas y el primero y tercero de siete. Úsase frecuentemente en lo jocoso y satírico. Llámase así por el tañido a que se cantan, que es consecutivo y corriente”. Como vemos, no habla de la fluctuación propia del género, pues con la

aparición del clasicismo académico, se acentúa aún más la desatención a los rasgos irregulares que pudieran presentar ciertas formas poéticas.

En el siglo XVIII la seguidilla alcanzó altas curvas de popularidad como género individual más definido —canto coreográfico, recitación o epigrama—, disminuye su presencia como estribillo y prevalece el tipo de siete versos sobre el de cuatro. Hanssen nos da noticia de que en las *Aventuras en prosa y en verso* de Antonio Muñoz se hallan modelos de seguidillas para el baile y otras para la lectura (1909: 743). En seguida, una nombrada como epigrama:

No te contentes, Fabio,
con ser querido,
camina a la victoria,
pues ya hay camino.

Muchos pierden
por dormirse a la sombra
de sus laureles.



La vertiente coreográfica-musical de la seguidilla la hace alcanzar sólo entonces un inusitado éxito gracias a su papel relevante en la tonadilla escénica, género teatral menor basado en cuartetos, generalmente satíricos, de gran boga en el siglo XVIII y principios del XIX, y, en general, como dice Lourdes Pastor (1993: 28), para entonces ya se ha roto “con el tono festivo y el principio de brevedad que es propio de la seguidilla popular”.

Además de encontrar este tipo de canción en la Biblioteca de Rivadeneyra, tenemos una colección de 1799 cuya autoría pertenece a Antonio Valladares de Sotomayor. Hanssen da una lista de la presencia de seguidillas en obras variadas: desde aquellas en las que nuevamente se imita la antigua forma popular, hasta aquellos que la usan para contar vidas de santos.

Posteriormente, a lo largo del siglo XIX, por alguna razón la seguidilla se reintegró al gusto de las clases más ineducadas de la sociedad española. Rodríguez Marín, citado por Hanssen, supone que ello se debió al uso prevaleciente del piano, que desplazó a la guitarra (Hanssen, 1909: 745).

Aun así, hay poetas que la emplean buscando su sabor tradicional, inspirados en modelos antiguos. La colección más abundante de seguidillas, en su mayoría andaluza, es precisamente de Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles* (Sevilla 1882-1883), en donde señala el origen popular de esta forma estrófica de cuatro versos, en tanto que la de siete la considera más elaborada. De Castilla es Federico Olmeda, quien hace lo propio en *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (Sevilla 1903). No hay estudios en los que específicamente se aborde la distribución geográfica de la seguidilla, pero ésta se halla prácticamente en todo el territorio, incluso en Cataluña y Galicia (Hanssen, 1909: 751; Henríquez Ureña, 1933: 312). La folclorización de la seguidilla es clara por su amplia presencia en el cancionero tradicional del mundo hispánico actual, en el que este género se asocia casi de inmediato con un discurso pícaro y moralmente transgresor.

En la Nueva España, es sor Juana Inés de la Cruz quien trabaja más la forma de la seguidilla, específicamente en sus villancicos eclesiásticos, quizá como parte de su inclinación por los metros irregulares. Margit Frenk, en el artículo mencionado sobre el género, señala el escaso papel que tiene la seguidilla en México en comparación con la copla octosilábica. Esta presencia es apenas detectable, ha devenido en otra forma métrica bautizada por Frenk como “seguidilla monstruo”: los versos primero y tercero se han alargado con una frase que alarga también la melodía. El ejemplo más claro es “Cielito lindo”, que se canta en la Huasteca potosina. (257-258).

En 1944 apareció en la *Revista de la Asociación Folklórica de México* el escasamente conocido artículo titulado “México aún canta seguidillas” de Vicente T. Mendoza. Recientemente, el estudio de la seguidilla ha captado la atención de algunos estudiosos. La tesis de licenciatura de María de Lourdes Pastor Pérez (1993) es una aproximación al estudio semiológico del género. En torno a la lírica popular de Hispanoamérica, tenemos el de Carlos H.

Magis (1969) quien dedica un libro completo a la lírica popular contemporánea de España, México y Argentina. José Mercado se ha ocupado de la seguidilla gitana, desde un punto de vista sociológico y literario, trabajo que no pude consultar (1982). Por su parte, José Manuel Pedrosa ha abordado casos específicos de supervivencias de la seguidilla en la cultura hispánica actual así como en la sefardí de Marruecos (1992 y 2002).

En “La seguidilla folclórica de México” —primer trabajo en torno a la presencia de la seguidilla en nuestro país—, Raúl Eduardo González confirma el papel más bien marginal de la seguidilla en nuestro cancionero folclórico y especifica que llega apenas a un cinco por ciento aproximadamente (2000: 101).¹⁴ Entre sus importantes aportaciones, este trabajo señala que la tonadilla escénica fue determinante en la difusión y la folclorización de la seguidilla en nuestro país. Actualmente la forma es adaptada a “melodías propias de las variantes del gran género conocido como ‘son’”; la encontramos en series y como estribillo y en general se ha optado por alargar los versos cortos, de cinco a diez sílabas, debido, según González, “a la inclusión de elementos significativos en los espacios normalmente reservados a los apéndices o añadidos de esos versos” (102), así como a una tendencia al verso octosilábico.

Quedémonos con una seguidilla registrada en el siglo XVII que nos es muy familiar:

Por el Andalucía
vienen bajando,
unos ojuelos negros
de contrabando.
F. Castro, *El pésame de Medrano* (Alín 1195).

¹⁴ Esta tesis de licenciatura toma como corpus base el *Cancionero folklórico de México*, hasta ahora la recopilación más amplia y cuidadosa de canciones tradicionales mexicanas, coordinada por Margit Frenk (México: El Colegio de México, 1975-1985, 5 vols.).

CAPÍTULO 3

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA VOZ

De dulces seguidillas perseguidos...

Lope de Vega

3. 1. La voz: sujeto enunciador / autoría

Autor, yo poético o sujeto enunciador son términos que hay que distinguir en este trabajo. Anteriormente hemos aclarado que una de las características de la seguidilla nueva es su anonimia. Sabemos que aunque haya excepciones en las que se puede distinguir la mano de un poeta, por ejemplo, como Lope, no tenemos la seguridad de que toda la composición sea de él. Pero vayamos atrás, a la segunda mitad del siglo XV, cuando una de las raíces que dieron lugar a la seguidilla, esto es, la lírica de tipo popular medieval, fue objeto de lo que se ha llamado popularización por parte de los poetas cortesanos.

No hay duda respecto a la autoría masculina de casi la totalidad del cancionero poético culto. Margit Frenk ha reconstruido parte del escenario en el que precisamente los artistas, primero músicos y luego también poetas, empiezan ese elaborado tejido de composiciones de tipo culto con elementos de la lírica popular, ya sea como estribillo para glosarlo, ya como punto de partida de un estilo nuevo en los cancioneros. En el trabajo titulado “Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista” (1994a) Margit Frenk señala que la voz de mujer era propia únicamente de la lírica de tipo popular, lo que debió de haber despertado el interés en los poetas profesionales, tanto por la presencia en sí de la mujer como sujeto enunciador, como por los temas y modos que aborda. Frenk ha dado en llamar “travestismo poético” al hecho de que al principio los poetas hombres se atrevieran a glosar y hasta imitar seguidillas en voz femenina; en este ejercicio es muy

probable que intentaran tomar un punto de vista femenino para la elaboración de las letras, o bien, usar tópicos disponibles en el repertorio popular que exploraban para ofrecer nuevos temas a la poesía que trabajaban. Al respecto, Margit Frenk argumenta que:

Quizá por una necesidad profunda de renovarse, el repertorio lírico cortesano y urbano destinado al canto hizo suyas esas voces femeninas y al integrarlas dio lugar a una curiosa hibridación [...] Así, me he preguntado qué hacían los poetas de la corte y la ciudad con esa voz doblemente exótica —por femenina y por anticonvencional— cuando decidían usar un cantar de mujer como tema de un villancico de nuevo cuño (1994a: 93).

La autora menciona que también se dio de forma inversa esta suplantación de géneros en las voces poéticas, por ejemplo, en aquellas de estilo puramente cortesano, con tópicos de amor cortés y lamentaciones, que en voz de mujer muy probablemente tenían un aire de inverosimilitud, entonces como ahora.

Después de casi 150 años de que la voz femenina empieza a aparecer en la lírica cortesana y urbana, imitándola o glosándola, hacia fines del XVII, estos experimentos y exploraciones de recursos estilísticos dan lugar a nuevas modalidades de la voz femenina y también, hay que decirlo, de la voz de hombre. Una de las vertientes más interesantes la encontramos en la seguidilla, donde las voces femeninas conviven con las masculinas de varias formas.

Resultaría muy interesante un estudio en donde se intentara identificar las infiltraciones del cancionero popular medieval en el cortesano y viceversa. Más aún, cuáles tópicos o estilos de la poesía popular, específicamente en voz femenina, se integraron en el repertorio urbano resultante.¹ Por ejemplo, en la siguiente seguidilla se observa una factura mixta: el estilo sencillo y llano de la voz femenina popular está ausente y el razonamiento

¹ Margit Frenk en su trabajo titulado "Lírica aristocrática y lírica popular en la Edad Media española" (1992) compara ambas tradiciones poéticas e incluye anotaciones importantes que serían la base para un trabajo más amplio sobre el tema de las infiltraciones entre la poesía aristocrática y la popular medieval.

de la mujer que habla es más propio de la lírica de cancionero; en principio, el hecho de que el discurso esté puesto en voz de mujer ya le da un rasgo popular a la composición:

306
 Soy de las desdichas
 la hija y la madre
 pues de ellas nací,
 y ellas de mí nacen.

En la siguiente, tenemos el caso inverso. La canción en voz masculina gana sencillez y frescura un tanto pícaro (contrarias a las seguidillas acartonadas por el código cortesano que veremos más adelante) para hablar de las pulsiones sexuales masculinas:

13
 Si tienes las piernas
 como la cara,
 tú eres la morenita
 que yo buscaba.

Hay que deslindar claramente lo que serían composiciones en voz de mujer o de hombre, y, por otro lado, composiciones femeninas o masculinas. En el primer caso nos referimos al yo poético, la voz que habla, es decir, el emisor del enunciado, en tanto que lo que hace a una composición femenina o masculina está en función de los puntos de vista específicos y propios de cada sexo que se ofrece en el discurso. Margit Frenk nos ayuda a entender esta diferencia cuando se aboca a la voz femenina:

No todas las canciones puestas en boca de mujer tienen un enfoque femenino: las hay tan imbuidas de misoginia, que parecen reflejar una visión más bien masculina; se burlan, por ejemplo, de la pereza o la borrachera de las mujeres. [...] Por otra parte, en nuestro repertorio las vivencias e imaginaciones que se revelan como propias de las mujeres también se expresan a veces a través de una voz impersonal y narrativa (Frenk, 1993b: 139-140).

A reserva de abordar el tema nuevamente, podemos adelantar que no sería muy aventurado pensar que sí hubo mujeres compositoras en el ámbito de esta lírica urbana. Por más intentos que haya hecho el más avezado poeta por suplantar su punto de vista por el punto de vista femenino, nos resulta muy difícil creer que haya logrado componer seguidillas como las de tema sexual y erótico que se presentan en este trabajo. Finalmente,

como dice la misma Margit Frenk, no tenemos prueba alguna de que hubiera poetas mujeres, pero tampoco tenemos prueba de lo contrario. En concordancia con Frenk, pensamos que el tema de la autoría, masculina o femenina, en la poesía cantada del Siglo de Oro se ofrece como un trabajo de investigación de gran atractivo, tanto en el terreno de la filología como en el de la sociología o antropología.

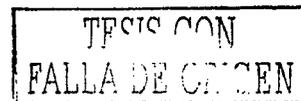
3.2. Marcas textuales

La clasificación de nuestro repertorio tomó en principio los criterios establecidos por Mariana Masera en su estudio del hasta entonces poco explorado tema de *la voz* en la antigua lírica popular hispánica, en específico, de la voz de mujer y el tema amoroso (2001: 15-36). Tomando como referencias a Elena Beristáin (1989), y a Émile Benveniste (1989), entre otros, Masera partió de las tres figuras que existen en el acto del habla para delimitar el género del sujeto enunciador en las cancioncitas medievales de tipo popular. Esta disposición serviría también para ordenar y clasificar nuestra larga ristra de seguidillas:

Locutor: el que habla, el emisor en el discurso, el sujeto que enuncia

Alocutario: a quien se dirige el locutor

Delocutario: entidad de quien se habla



El *locutor* es el punto de partida lógico del acto del habla. “El concepto de voz nos remite, en primera instancia, al habla, a la enunciación. La existencia de la ‘voz’ en las cancioncitas líricas populares afirma la presencia de un sujeto que habla, que se expresa, que construye el discurso, es decir, de un sujeto enunciador” (Masera, 2001: 15).

Ducrot, citado por Beristáin (1989: 169), describe al *alocutario* como la “persona a quien se supone que la enunciación se dirige”, y al destinatario como la “persona que es

supuestamente el objeto de los actos ilocutorios”. Según este autor, la función del *alocutario* es relativo a la enunciación, mientras el papel de destinatario “es relativo a la actividad ilocutoria que permite hablar de destinatarios diferentes sin prejuzgar nada sobre la unicidad o la no unicidad del alocutario”; todo esto, aclara Beristáin, “sobre el supuesto de que la misma enunciación puede dirigirse a alocutarios distintos, lo que el analista puede descubrir a partir de ciertas marcas discursivas” (*idem.*).

El *enunciado* viene a ser la unidad del discurso, cuya interpretación depende de su contenido semántico y de sus condiciones de emisión. En este sentido, todas nuestras canciones-enunciado son la concreción de una secuencia lingüística, realizadas por un emisor en una situación comunicativa, ya sea en forma oral ya escrita.

Dado que “el único pronombre que puede representar al sujeto de la enunciación es el *yo*, porque los pronombres *tú* y *él* siempre son enunciados a partir del *yo*, las opciones con las que cuenta el locutor o emisor para la realización del discurso son *yo*, *tú*, *él*” (Mäsera 2001: 17). Partiendo de esta idea, la mayoría de las seguidillas recopiladas en nuestro repertorio son de carácter personal y son precisamente las que se estudian en las marcas textuales.² Las impersonales se trabajan en el apartado de marcas contextuales.

Dentro de la perspectiva de la lingüística pragmática, hay una *intención* en la persona que produce una expresión lingüística en un momento dado:

No se refiere a un mero codificador o un transmisor mecánico de información, sino a un sujeto real, con sus conocimientos, creencias y actitudes, capaz de establecer toda una red de diferentes relaciones con su entorno. [...] Mientras que la condición de hablante es de carácter abstracto, y usualmente no se pierde nunca, la de emisor es mucho más concreta y está en función de una situación y un tiempo precisos. Con *emisor* no nos referimos a una categoría absoluta, sino a una posición determinada por las circunstancias [...]. El destinatario es siempre el receptor elegido por el emisor. Pero no sólo eso: además, el mensaje está construido específicamente para él (Escandell Vidal, 1993: 31-32).

² Junto con Mäsera (2001: 19), entendemos por composiciones de tipo personal aquellas en las que el pronombre de la enunciación es un *yo*; en tanto que en las impersonales, es un *tú*, *él* o *ella*. De un total de 240 seguidillas de voz masculina, 180 son de carácter personal. De 168, 140 lo son en voz femenina.

Empecemos diciendo que tenemos tres niveles de certidumbre, de mayor a menor, en lo que se refiere a la identificación del género de la voz por medio de marcas textuales en nuestras seguidillas.³ En el primero estamos en el terreno más firme: las seguidillas en las que el género del locutor está definido por una palabra (tenemos un total de 22 en voz masculina y 37 en femenina):

11
Sólo por hablarte
estoy *perdido*,
y mi tierra por verte
tengo en olvido.

252
Aunque soy *morena*,
blanca yo nací:
guardando el ganado
la color perdí.

En el segundo nivel podemos considerar que la definición del alocutor está en función inversa del género explícito del locutor. Con esto quiero decir que si el género del alocutor es femenino, consideraremos como masculino el género del locutor siempre y cuando, claro está, sea el tema amoroso el que aborde la canción:

13
Si tienes las piernas
como la cara,
tú eres la morenita
que yo buscaba.

257
Hoy si yo otro mirare,
moreno mío,
en lugar de favores,
me deis desvíos.

El tercer nivel está definido por el delocutor cuyo sexo está explícito:

36
Cuando sale mi niña
a sus corredores,
non parece la luna
y el sol se esconde.

241
Por un pagecito
del corregidor
colgaré yo, mi madre,
los cabellos al sol.

³ La definición de la voz en la lírica puede obedecer en primerísima instancia a una sola marca textual: la más obvia, que es cuando se define el género del locutor. Podríamos haber trabajado únicamente con canciones que nos dieran este dato; sin embargo, además de lo reducido que hubiera resultado el repertorio —que no restaría necesariamente interés al estudio—, decidimos internarnos en el mundo de las otras marcas que *podrían funcionar* para intuir con un cierto margen de asertividad el género del locutor determinándolo por el

En el cuadro de líneas abajo podemos identificar y comparar recursos discursivos en las seguidillas que nos sirven para identificar la voz del enunciador. Es muy importante tener en cuenta que estos porcentajes no son excluyentes, lo que quiere decir que podemos encontrar más de una marca textual en una sola canción:

163
Si por *blanco y rubio*
me dejas, Ana,
yo a ti por morena
te he dado el alma.

386
Para que no nos falte
plata y vestidos,
las *mujeres hagamos* —gamos
nuestros maridos.

En estas dos seguidillas encontramos diferentes combinaciones: en la de voz de hombre tenemos marca textual de *locutor* y de alocutaria; en la de voz de mujer, marca textual de *locutor(as)* y de delocutor(es).

¿En qué casos y en qué porcentajes se encuentra marca textual del género de la voz?⁴

	Locutor (a)	Alocutor (a)	Delocutor (a)
Voz masculina	9.16%	30.42%	3.91%
Voz femenina	21.89%	1.42%	4.08%

Lo primero que salta a la vista es la amplia distancia que existe en la recurrencia de las seguidillas de cada voz a definirse por el propio locutor y por el alocutario. Según estos porcentajes, la voz masculina se identifica en función de la alocutaria en un 30.42 por ciento del apartado respectivo en tanto que la de mujer es escasamente el 1.42 por ciento. Pareciera que a la voz de hombre le preocupa poco dejar marcas de sí mismo en el

del alocutario y del delocutor. Si partimos del hecho de que el tema amoroso abarca a la mayoría de las canciones, necesitamos también partir de la idea de que estos discursos tienen un carácter heterosexual.

⁴ Estos porcentajes son en relación con el propio apartado de la voz en cuestión, no en relación con el total del repertorio que incluiría las tres voces.

discurso, en tanto que le interesa más hablarle a su amada; se dirige más a hablarle a un *tú*, prefiere instar a la mujer, abordarla directamente, discurso propicio para la seducción y declaración de amor; a ello hay que añadir que los códigos de tipo amoroso eran claramente identificados tanto por los intérpretes como por los escuchas, por lo que el sujeto del discurso estaba implícito. Aquí es patente la intención a la que aludimos líneas arriba, y la canción es objeto de decodificación en principio por la alocutaria porque está dirigida especialmente a ella; los apelativos y designaciones más comunes son *niña, señora, morena, dama*.⁵ Los discursos de la voz masculina están muy lejos de un monólogo, de una interiorización de tipo psicológico.

Cuando excepcionalmente la voz de hombre es el centro del enunciado, usa más frecuentemente autocalificaciones con una carga emotiva negativa: *cautivo, perdido, envidioso, muerto, celoso, desesperado*, términos propios del vocabulario de la lírica de cancionero y la petrarquista. Son contados los casos en los que en la seguidilla habla un hombre afortunado por tener la felicidad a la que aspira, y aún así, esa felicidad está en función de la mujer, como centro del discurso (ej. núm. 12, en la que la “felicidad” es llamada “tormento”). En cuanto a esta voz definida por el género explícito de la delocutora, en el cuadro comparativo vemos que las preferencias son muy similares a las de la voz de mujer.

Es mucho más usual, en cambio, identificar claramente el género del yo poético en voz de mujer; y podemos agregar que incluso es patente quién es la que *se enuncia*. La reiteración en este sentido nos recuerda lo que Mariana Masera señala en relación también con la voz femenina pero de la antigua lírica popular: “la mujer se erige como centro de su

⁵ Cuando hablemos de las marcas contextuales se abordarán más ampliamente el uso de apelativos, apóstrofes, vocativos de cada una de las voces.

propio discurso” (Masera 2001: 42). *Morena, niña, malcasada* son sustantivos y adjetivos preferidos por la voz de mujer para autodesignarse.

Cuando ocasionalmente la mujer se dirige de manera directa al hombre, a un alocutor identificado, lo hace con los apelativos *moreno, morenico, amigo, amado*. Sin embargo, queda claro que la mujer prefiere más hablar *de él* que hablar *con él*. Muy probablemente esta escasez de alocutarios se deba a la costumbre —que por lo menos en nuestras seguidillas es clara— de no dirigirse o no abordar directamente al varón. En esta sección de nuestro material, al menos, el papel de la mujer en el juego de seducción es pasivo, obedeciendo a las normas sociales, sin embargo, más adelante veremos los contrastes entre estos temas de cortejo y seducción, y los de tema erótico y sexual.

A pesar de las amplias diferencias entre el uso de cada una de las marcas textuales en cada una de las voces, los porcentajes totales son de destacar también, pero ahora por su proximidad: 78.75 % de la voz masculina, en tanto que en la voz femenina es de 76.92%. Mientras que las preferencias, los modos, son muy diferentes, la tendencia a la definición del género de voz es muy similar en ambos. Ninguna de las voces nos exige mayor trabajo de interpretación e identificación que la otra en su conjunto, esto es, cada voz cuenta con recursos propios y particulares, pero la finalidad de la eficacia comunicativa en cuanto a la identificación del yo poético se ve cumplida. En seguida veremos los temas y tópicos preferidos por cada género que requieren un trabajo especialmente dedicado a descifrar estos elementos.

3. 3. Marcas contextuales

Para identificar la voz que enuncia en una composición cuando no tenemos ninguna marca textual que nos hable del género, tenemos el recurso de la localización de marcas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

contextuales. La lingüística pragmática nos da una amplia definición de lo que en la jerga de esa disciplina es equivalente a las marcas no explícitas, llamadas extraverbales. Escandell Vidal cita la definición que da Coseriu de factor *extraverbal* en el acto de una enunciación: aquel conjunto de “circunstancias no lingüísticas que se perciben directamente o que son conocidas por el hablante” (1993: 35), todo aquello que, física o culturalmente, rodea al acto de la enunciación: conjunto de conocimientos, creencias, opiniones, supuestos y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal.

Aunque en principio se supondría de carácter meramente subjetivo, la *información pragmática* constituye el universo mental de un individuo que no necesariamente es radicalmente diferente de la de los otros: “Los interlocutores suelen compartir enormes parcelas de información, que comprenden los conocimientos científicos, las opiniones estereotipadas o la visión del mundo que impone la pertenencia a una determinada cultura” (Escandell Vidal, 1993: 37). A ello podemos sumar el concepto de ideología como “sistema de ideas y de juicios destinado a describir, interpretar o justificar la situación de un grupo o de una colectividad, que se inspira en unos valores y propone una orientación precisa a la acción histórica de ese grupo o colectividad” (Guy Rocher, citado por Vigil, 1986: 15).

No obstante, y en virtud de nuestro intento de descifrar el ámbito contextual o extraverbal de la seguidilla nueva, ésta, en relación con la lírica anterior tanto popular como culta, nos presenta varios enigmas y dificultades. Ello obedece a que este material es producto de una sociedad que ha sufrido transformaciones importantes en las formas de relacionarse, incluyendo obviamente las relaciones hombre-mujer. Son nuevos modos de hacer y de sentir, como dice J. M. Alín; los escenarios ya no son tan claramente definidos como lo fueron en el pasado (corte / villa / aldea). Nuestro ámbito es meramente ciudadano,

urbano, el cual cuenta con matices, además de distintos a los anteriores, muy a menudo contrastantes —o radicalmente opuestos— en términos tanto extraverbales como literarios. Y precisamente Alín nos confirma que la seguidilla no queda al margen de estos nuevos aires, sino que participa en buena medida en el cambio poético que se produce (1991: 57).

Así como los expertos consideran que el conjunto del repertorio que conocemos de la lírica popular —del cual sabemos que sólo es una parte de lo que realmente existió— tiene una alta representatividad de un tipo de poética, de una forma de hacer poesía, podemos pensar lo mismo respecto a nuestro material de seguidillas. Las 527 cancioncitas reunidas nos ayudan en ocasiones a explicarnos unas a otras, partiendo de que comparten cierta familiaridad y que constituyen en sí mismas un trabajo colectivo, del mismo modo que la lírica de la que proviene, pero más complejo por su carácter híbrido —semipopular— y poco estudiado. Esta familiaridad, también llamada en algunos casos “tradición”, es la que nos guía tanto en la interpretación de cada una de las estrofas como, en algunos casos, en la determinación del sujeto enunciador. No obstante, es importante dejar claro que en términos extratextuales o contextuales, una cosa es lo que nos dice la poética del repertorio y otra —a veces muy distinta y distante— la realidad cotidiana. Aquí podemos recordar, como ejemplo, lo que sucede en el corpus de los cantares populares de los siglos XV al XVII, en los que nos sorprende encontrar en ocasiones una posición muy liberal en voz de mujer, en contraste con lo que sucedía en la vida diaria donde se la sometía al yugo masculino.

En diversos estudios Margit Frenk ha hecho importantes aportaciones, localizando y descifrando temas, símbolos e imágenes de la lírica de tipo popular, esencialmente la hispánica, todos ellos elementos que componen la extracontextualidad de esta lírica. Mariana Masera por su parte toma como referencia los tópicos y símbolos más repetidos en

el apartado femenino amoroso para delimitar marcas no textuales. Intentamos aquí también localizar marcas contextuales que nos indiquen si es de mujer o de hombre o indistinto el sujeto del enunciado en cada seguidilla. Estos y otros estudios al respecto, junto con la información con la que contamos de la poesía culta y de cancionero anterior e incluso del siglo XVII, nos sirven de referentes en cada uno de los subtemas en los que se encuentra dividido nuestro corpus.

¿Hasta dónde ha sido posible dilucidar si la seguidilla interpretada en series cuenta también con una poética propia? El presente estudio nos podrá dar sólo algunas pistas en este sentido, pero indudablemente el tema de la poética seguidillesca sería parte de un análisis independiente y muy amplio. Nuestro repertorio nos ha podido servir para aproximarnos precisamente a esta línea poética que convivió simultáneamente con otros géneros como la letrilla, el romance nuevo, y géneros menores de canciones bailables. Siempre con base en nuestra recopilación, trataremos de identificar marcas basadas en el contexto extraverbal para acercarnos a una delimitación del género de la voz, aunque sea hipotéticamente.

En cada uno de los temas y subtemas, se comenta la forma en la que cada voz, masculina y la femenina, cada una por su parte, abordan los temas y subtemas, tomando como referencia marcas textuales que nos puedan auxiliar. De esa comparación se desprenden los elementos contextuales que nos han dado luces sobre ciertas composiciones que pueden pertenecer a la voz neutra o indeterminada.

La clasificación se basa en temas y subtemas; en los subtemas se ubican los tópicos frecuentes y los símbolos, menos frecuentes. Se alude a tópicos en las clasificaciones rubricadas con un verso representativo de las seguidillas reunidas (ejemplo: *Vámonos de aquí*). Hay temas o subtemas en el repertorio que incluyen una o muy pocas seguidillas en

comparación con otras clasificaciones. Me pareció importante mantenerlas a efectos precisamente del trabajo comparativo; aún más relevante es observar quién es el centro del discurso en cada uno de los temas y subtemas de cada uno de los apartados. Este punto es quizá el más destacado en nuestra comparación por las diferencias que ofrece. En ocasiones la poca cantidad de seguidillas encontradas en las fuentes que consulté o, incluso, como ya veremos más detenidamente, la ausencia de ciertos temas en uno u otro apartado —siempre uno frente a otro—, nos hablan de las preferencias temáticas de cada voz. Respecto a la neutra, queda claro que los temas incluidos en este apartado se podían usar indistintamente por una y otra voz, es decir, que después de este estudio, no podemos afirmar que pertenecieran al apartado temático de voz femenina o al de voz masculina.

I. Amor

1. Cortejo y juego

Declaración

La voz masculina presenta varios matices en cuanto al cortejo y juego amoroso, lo cual nos da una idea de las formas que tenían los hombres para abordar a una mujer: como clara declaración de amor, o bien, con el objeto claro de seducirla o sólo halagarla por el placer de comprobar sus propias capacidades de seducción en diversos estilos y formas. En la mayoría de las seguidillas la voz masculina recurre al halago a lo culto; las referencias son de cánones del amor cortés lo cual sabían que agradaba en buena medida a las mujeres de entonces, pero con el siguiente interesante matiz:

En el Barroco ya no se suponía que los caballeros tuvieran que realizar hazañas bélicas encomendándose a su dama, ni vencer a gigantes y dragones. Lo que se esperaba de ellos, si querían demostrar amor a sus damas, eran gastos económicos enormes y continuos; lo cual está en relación con la tendencia al lujo y a la ostentación que es tan característica del siglo XVII. Todo lo cual llegó a configurar una mentalidad femenina vertida hacia el capricho, la arbitrariedad, la frivolidad y la bagatela. Comportamiento, éste, que aparecía como ideal; la realidad de cada cual podía ser más o menos sórdida (Vigil, 1986: 72).

En este apartado, identificamos una especie de gradación temática. Como el mismo nombre lo dice, van del cortejo —entendiéndolo en el más puro estilo cortesano— pasando por distintos estadios hasta llegar al juego del piropo sin ambages, muy de la mano con la picardía.

Así, la voz de las seguidillas dedicadas a la declaración amorosa (núms. 1-27) es fácilmente identificable por el estilo y lenguaje que usan, propios de la lírica de cancionero y de la poesía petrarquista. El tópico del cabello de oro y largo de la amada como atadura del corazón del enamorado es suficiente argumento para asegurar que el yo poético de la siguiente seguidilla es masculino:

6
 Tu cabello de oro
 me enlaza y prende,
 tus mejillas de grana
 y ojuelos verdes.

El hombre declara su amor a la mujer alabando su belleza al tiempo que describe los efectos que ésta tiene en su interior. Este rubro, muy de cerca con el siguiente, dedicado a los halagos y piropos, se enfoca precisamente a las consecuencias amorosas o seductoras de la belleza de la mujer de quien se habla: los cabellos de la doncella son la cárcel del hombre, quien también es cautivo de los ojos femeninos.

La declaración desde el punto de vista del hombre es declaración directa, en tanto que la de mujer es indirecta, pues habla de su enamoramiento a alguien indeterminado textualmente; no obstante, es muy clara al definir *de quién* habla, en este caso, del hombre elegido: *pagecito, sevillano, estudiante, hermoso niño, morenico*. En estas seguidillas, la mujer, a modo de confesión, expresa que entrega gozosamente su corazón al hombre de quien se ha enamorado.

El interlocutor “natural” en el discurso del amor cortés, la mujer, estuvo en silencio en el apogeo de esta escuela poética. En el siglo XVII, a cinco siglos del nacimiento de la lírica

de cancionero, en algunas seguidillas —que aunque pocas, no dejan de ser significativas— la voz de mujer irrumpe y habla en primera persona, dejando su papel obligadamente pasivo. En la siguiente composición, por ejemplo, en la que el yo poético es femenino, se usa un tópico cortesano: los cabellos como instrumento femenino de seducción. Y, a diferencia de la lírica de cancionero, en la que el tono del discurso es casi por definición de desdicha, esta cancioncita tiene un tono más bien alegre:

241
 Por un pagecito
 del corregidor
 colgaré yo, mi madre,
 los cabellos al sol.

Las escasas composiciones en voz femenina de estilo culto nos inclinan a pensar que no todas las seguidillas de este tipo sin ninguna marca son necesariamente masculinas, razón por la que he dejado en voz neutra composiciones sin marcas textuales con tópicos propios de la lírica culta, como la que sigue:

410
 Dichoso fue el día
 que llegué a verte,
 pues tuvieron mis ojos
 tan dulce suerte.

Como veremos más adelante en el tópico de la mirada, el hablar de los ojos —ya sea describiéndolos, ya halagándolos— guarda cierta distancia respecto al tópico y efecto de *matar de amor* con ella. El papel de víctima del amor se da únicamente en seguidillas de voz masculina con marcas textuales, lo cual nos hace pensar que podemos tomarlo como marca contextual (*cfr. infra* p. 71).⁶

⁶ La canción 410 se refiere al placer causado por ver a la persona amada, sea hombre o mujer.

Halagos y piropos (voz masculina). Coquetería (voz femenina)

En voz masculina, por medio del halago y el piropo el sujeto que habla en la canción expresa la atracción ejercida por la mujer, sea en estilo directo o indirecto. Los halagos y piropos son expresados aparentemente —o por lo menos en principio— con la única intención de halagar al otro; tienen un sentido más descriptivo, más de retrato.

Un piropo o requiebro es un subtipo de cumplido, según Silvia Iglesias Corcuero, quien menciona que, en la lírica tradicional, “como tal es un acto del habla constituido por un enunciado que contiene un juicio evaluativo positivo del destinatario pero con las siguientes restricciones pragmáticas: normalmente el emisor suele ser un hombre, el destinatario, una mujer y la evaluación positiva debe recaer sobre los atractivos físicos de la mujer” (2002: 124). Esta idea observada en la lírica tradicional se repite en nuestras seguidillas, pues generalmente es el hombre quien lleva a cabo este tipo de expresiones en forma directa.

En algunas cancioncitas donde el galán declara su amor, se observa una especie de reelaboración; más de una vez los ojos descritos y alabados ya no son los ojos verdes, como a la usanza culta. Aquí es claro el carácter híbrido de la composición; se alaba a una mujer común y corriente, de ojos oscuros como en la lírica tradicional y ya no a una dama o cortesana:

16
 Ojos de mis ojos,
 ojuelos negros,
 no seréis tan firmes
 como sois bellos.

También resulta contrastante que al lado del galán grave y formal, tengamos seguidillas en las que el hombre aborda a la mujer de manera más natural, más de cerca de lo oral y escenográfico, con claras aplicaciones teatrales,⁷ como la siguiente:

18
Zagaleja —¡hola!,
dime dónde vas;
a ti digo —¡hola!,
que te perderás.

En sintonía con la cultura del amor cortés y la poesía petrarquista, tenemos tópicos repetidos como el del cabello largo, que equivalía a las cadenas de amor; el cabello de oro, el amor como cárcel; casos en los que la naturaleza se ve opacada por la belleza de la mujer. La muerte por amor que goza el galán también se repite en más de un caso, así como el tópico del rostro de la amada grabado en el alma del amante (núm. 7). Hay, sin embargo, un par de seguidillas dedicadas ya no a la mujer en cabello, ni a la niña, sino a una prostituta (núms. 66 y 67). Vemos que en la seguidilla nueva se puede halagar a cualquier tipo de mujer, incluso de estratos extremos.

Mariló Vigil nos cuenta que otra forma de cortejo en la sociedad española de entonces lo constituye el intercambio de bienes, aspecto revelador del papel que para entonces había tomado el valor del dinero en la sociedad urbana (*cf. supra* pp. 31-32). Tenemos cuatro seguidillas en voz de hombre dedicadas a halagar a las mujeres por medio de regalos (núms. 24, 25, 26 y 138):

Respecto al gasto económico que exigían las damas a sus caballeros, Antonio de Guevara (*Aviso de privado*), en el siglo XVI ya avisa que servir a una dama puede ser un "honesto pasatiempo" para el mancebo que es libre y rico "más el que es pobre y desfavorecido, guárdese de tener amores con damas; ni conocimiento con monjas

⁷ Curiosamente la primera fuente de esta canción no es de una obra de teatro, como tantas otras de nuestro cancionero, sino del *Vocabulario* del Gonzalo Correas. Ello nos daría pie a pensar que más allá de las tablas, la seguidilla o se actuaba en las calles o evocaba la actuación.

porque el oficio de la dama es pelar al que la sirve, y el de la monja pedir al que la visita” (Vigil, 1986: 72).

Otro tópico de tipo cortés es el de la caza de amor. El hombre, el cazador, ha tomado a su presa, paloma torcaz, la amada, usando el lazo, es decir, seduciéndola (núm. 17). Gracias a esta canción podemos pensar que la número 244, que carece de marca textual, está en voz de mujer: el pájaro, el pensamiento de la amada-presa, va tras su cárcel, el lazo del cazador:

244
 Como pájaro vuela
 mi pensamiento,
 hasta dar en el lazo
 de vuestro pecho.

El otro lado del discurso de halagos y piropos propios de voz masculina, está en el tema de la coquetería, que sólo tenemos en voz femenina, pues no hay canción en la que el hombre presuma de su atractivo o quiera presumir de él. La mujer pide que la vistan de verde (núm. 248), el color que simboliza la juventud, y Covarrubias, en la definición que da de este color, nos recuerda a la *Dorotea* de Lope: “Cuando era moza se inclinaba al verde, porque quien se viste de verde, a su rostro se atreve”, y Covarrubias agrega a la definición de verde como “lo que está en su vigor, opuesto a lo seco y marchito”. La siguiente, en voz de mujer, nos parecería disparatada de no saber el simbolismo del color verde:

246
 Por un morenico
 de color verde,
 ¿cuál es la fogaça
 que no se pierde?

La morena

Este tópico o motivo ha sido explicado ampliamente por Margit Frenk, quien nos recuerda que es usado en las tradiciones española, francesa, alemana e italiana (1993: 151);

simbólicamente se refiere a la morena como dueña de cualidades eróticas y, algo muy importante, con experiencia sexual. La morena es la antítesis de la niña en cabello. La siguiente —de voz masculina explícita— es una de las seguidillas en donde es más clara la mezcla de tradiciones:

73
 El cielo me falte,
 morena mía,
 si en tu noche no veo
 la luz del día.

Con un evidente matiz erótico, la noche es el cuerpo de la mujer que ilumina al amante, la antítesis como recurso retórico; la mujer deseada ilumina como un sol al enamorado, pero esa mujer no es rubia, sino morena. Todo indica que este símbolo fue acogido sin variaciones en su significación a la seguidilla nueva.

Como dicen Margit Frenk y Masera, en las cancioncitas de tipo popular hay un orgullo en la mujer explícito por poseer el color moreno (núm. 250 y ss.). Las formas del discurso lo confirman al encontrarlo con el nexos adversativo *aunque*, esto es, una característica que en principio se consideraba socialmente no apegada a la estética femenina difundida —la mujer rubia—, se salva con el adversativo, el cual da entrada a la oración en defensa de la morena y sus cualidades eróticas, que en la práctica eran del gusto masculino.

Tenemos más datos sobre este motivo. En la canción núm. 250, la mujer especifica que es morena, no mulata. En la 256, aparece la mujer blanca que se enorgullese de seguir virgen pues tiene posibilidades de contraer matrimonio, a diferencia de las morenas. A pesar del orgullo de la mujer morena por su libertad sexual, sabemos por esta canción que convencionalmente no era sujeto de matrimonio.⁸

⁸ Sin embargo, en nuestra sección titulada virginidad, no hay referencia a mujer morena o blanca como poseedora o no de dicha condición.

El apelativo a la morena en voz masculina es uno de los más numerosos (21 casos); este adjetivo sustantivado se vuelve una forma común de referirse a la mujer. Hay que mencionar, sin embargo, que tenemos una canción en la que el hombre prefiere a una mujer blanca (núm. 53), lo que demuestra que en gustos se rompen géneros también en nuestras seguidillas.

Si bien encontramos apostrofados al *moreno* en voz femenina con locutora definida, no encontramos en esta misma voz descripciones físicas que aludan al aspecto moreno del hombre. Es decir, parece que *moreno* sólo se usa como eso, como apóstrofe, sin carga simbólica, y además de la connotación amorosa del término, evoca lo que en el caso de la mujer señala Sánchez Romeralo en su libro dedicado al villancico: que el aspecto moreno era propio de la mayoría de la población española de la época (1969: 57-58). La siguiente canción, meramente descriptiva, está en el repertorio de voz masculina:

75
 Negras son tus cejas
 y tus cabellos,
 negras tus pestañas,
 tus ojos negros.

Es notoria la ausencia de descripción física del moreno, lo cual, por cierto, pareciera inútil por la aparente obviedad, confirmando la tesis de la connotación de experiencia sexual en las mujeres.⁹

La mirada

Muy diferentes del mero elogio o admiración por la belleza de los ojos de la mujer —que abundan en la parte de declaración y dalagos—, son las quince composiciones dedicadas al acto en sí de mirar, a la acción y al *efecto* de la mirada femenina; la mirada que *mata de*

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

⁹ Tenemos la núm. 163 en la que el hombre se queja de ser rechazado por rubio.

amor es generalmente la que proviene de unos ojos negros de mujer. Aunque en no todas las coplas se especifica el color de los ojos, no tenemos ningún caso en los que se especifique que se trate de ojos color verde o azul; en cambio, sí hay ojos negros. ¿Sólo matan de amor la mirada —no los ojos— de la morena? ¿La mirada de la morena seduce en tanto que la de la rubia enamora o despierta sólo un sentimiento de contemplación? ¿Confirmará esto que la morena era la mujer cotidiana en tanto que la rubia era una herencia de la poética de cancionero, un icono nada más? Nuestras seguidillas parecen decirnos que la rubia era propia para contemplar, en tanto que la morena, propia para seducir o, como dice la canción núm. 90, para hechizar. En la núm. 261, la mujer refrenda su poder:

260
 Puñalicos dorados
 son mis dos luces,
 que los meto en el alma
 hasta las cruces.

Aquí ella está consciente del poder seductor de su mirada, del efecto que tiene en el hombre, que es matarlo de amor. Y en la núm. 257 la mujer, como pocas veces, le dice a su amado que si la sorprende desviando la mirada a otro hombre, la castigue. Tenemos dos (258 y 259) en donde nos dice que también es sujeto de seducción de la mirada masculina; sin embargo, no habla del efecto extremo, aunque metafórico, de morir de amor, como en el caso inverso, sino de ser seducida por él.

Pero tenemos un par de casos que *parecerían* romper esta generalización: las seguidillas en voz de mujer que comienzan “Cuando quiero, enojada” (núm. 258) y “No me mires, moreno” (núm. 259) en las que la mujer habla explícitamente del poder de la mirada de su amado. Sabemos por marcas textuales que la que habla es mujer. No obstante, ninguna de estas seguidillas usa el tópico específico de morir de amor a causa de la mirada, sino que hablan del control que la mirada masculina ejerce en ella. Por otro lado, tenemos las

seguidillas 261 A y B, en las que explícitamente la mujer habla de su deseo de “matar de amor a un hombre”; composiciones que ratifican como propia de la voz masculina las que dicen que morir a causa de la mirada.

En las seguidillas de voz neutra núms. 424 a 446, se confirma que la mirada seductora puede provenir tanto de un hombre como de una mujer, pero sólo mata de amor la mirada de la mujer.

Fidelidad

Rodríguez Moñino asienta la presencia de este tema en el villancico tradición frente a aquellas dedicadas al olvido a la infidelidad (1969: 71). Estas seguidillas pueden ser interpretadas, como muchas otras, según el tono que se les dé, según el contexto en el que hayan sido interpretadas, entre otras consideraciones más. He tomado sus contenidos literalmente, pero cabe pensar que podían variar desde una sincera declaración de fidelidad, hasta con un sentido de alarde y/o promesas vanas por parte del hombre, como veremos. En la mitad de las seis seguidillas en voz masculina, la “dama” es la mujer que despierta la fidelidad masculina.

Una de las de mejor factura sin duda alguna es la siguiente. A diferencia de las otras del grupo, se siente un tono más personal, un poco más íntimo:

93
 Miente quien dijere
 que hay en el mundo
 ni mujer tan hermosa
 ni hombre tan tuyo.

En la siguiente, el hombre expresa tímidamente el miedo a que su cualidad de ser fiel no sea correspondida con la firmeza de la mujer, y asume el riesgo de servir únicamente a una dama:

95
 Aunque vengan galanes
 de cualquier parte,
 he de amalla y querella; —ella
 no sea mudable.

No es de extrañar que era más de admirar la fidelidad masculina que la femenina, dados los roles sociales de la sociedad española del XVII. Aunque la obligación de la mujer era precisamente ser fiel, obligación que no se extendía al hombre, las mujeres tenían muy mala fama de lo contrario. En nuestro repertorio, se puede constatar que la cualidad de firmeza alude generalmente, y en principio, a la mujer (núms. 176, 197, y 277) no tenemos ninguna en voz neutra que aluda a esta cualidad. Es explicable que la mujer ni siquiera hubiera podido alardear o confesar su fidelidad —como sí lo hace el hombre—, pues era una de sus obligaciones. De las dos primeras, de voz de hombre, únicamente la 176 no tiene marca textual; sin embargo, al hablar que dará una lección a aquella persona que no sepa de firmeza, pensamos que es de hombre. Si pensamos que la firmeza es virtud propia de la mujer (o debería serlo), podríamos considerar que la 277 está puesta en voz de mujer, tomando la firmeza como marca contextual:

176
 Quien no sabe firmeza
 yo le enseñaré,
 que me sobran mil modos
 de amar y querer.

277
 Lágrimas del alma
 ya se despeñan
 de las altas rocas
 de mi firmeza.

2. Encuentros

Entramos al campo del simbolismo, uno de los rasgos más notables de la poesía popular anterior, según Margit Frenk: “Me refiero a un conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana” (1988b: 159). En nuestro repertorio, vemos presente también este

simbolismo: de las siete agrupadas en voz masculina, sólo la 103 es la que más diferente resulta, pues habla del encuentro, pero al estilo culto.¹⁰

En concordancia con la significación simbólica anotada por Margit, tenemos la fuente como lugar de encuentro de los amantes, el chapín, los henojiles —ligas que sostenían las medias—, los “vientecillos”, el charco, todos estos elementos con una clara carga de erotismo. Los dos primeros son parte del atuendo femenino que en aquella época tenían un fuerte sentido erótico, pues no estaban a la vista. El tratamiento juguetón de las seguidillas 98, 99 y 100 nos hace *ver*, casi como el mismo hombre que lo dice *vio*, el zapatillo, la cinta, el chapín, los henojiles y las ligas verdes de la mujer. La seducción femenina ejerce en el hombre el deseo, después de que accidentalmente ve partes eróticas de la mujer; las tres son composiciones incidentales, cuyo contenido simbólico es francamente erótico. Una de mis seguidillas preferidas en este apartado de encuentros es la núm. 99, por su gracia, juego y erotismo:

99
[Cada vez que te veo
los henojiles]
se me ponen los ojos
como candiles.

Los “vientecillos” de la siguiente aluden a los impulsos del hombre que tiene que contenerse al ver a la mujer dormida, descansando:

103
No corráis, vientecillos,
con tanta prisa,
porque al son de las aguas
duerme mi niña.

El encuentro amoroso en estas seguidillas se da en un ambiente natural, generalmente acuático: mar-sirena, fuente y charco. Ambientes externos que tradicionalmente han sido

¹⁰ Esta sección titulada Encuentros se refiere a canciones de tipo gozoso, no que impliquen pena o

propicios para el encuentro (Sánchez Romeralo, 1969: 64) , y digo tradicionalmente porque tenemos al menos una canción —en voz femenina— no inscrita en este apartado, que narra un encuentro un tanto infortunado pero en la ciudad: habla de la calle, en específico:

269
 Por la calle abajo
 va el que más quiero;
 no le veo la cara
 con el sombrero.

En la siguiente, el encuentro amoroso parece no concretarse:

102
 Esta noche, esta noche,
 me tuvo en vela;
 yo sereno, sereno,
 y ella serena.

Una pregunta interesante sería por qué la ausencia de seguidillas en voz femenina que hablen del momento, de la circunstancia, de hallarse con su amante de manera gozosa en el campo, en el río, como sí las hay, y abundantes, en la lírica popular. O, tomando en cuenta el ambiente urbano donde la seguidilla se desarrolló, esperaríamos que nos hablaran abundantemente de encuentros amorosos en la plaza, en la Iglesia (*cf.*: sección Eróticas), el mercado, o cualquier otro lugar, no obstante; carecemos de material al respecto.

En este rubro, tenemos dos coplas en voz neutra. La 427 y 428 tienen una estructura similar “Al pasar del arroyo del Alamillo... del Manzanares...”: el que canta es víctima del enamoramiento en la primera (el río como lugar propicio para el romance); es testigo del encuentro amoroso, en la segunda.

427
 Al pasar del arroyo
 del Alamillo
 las memorias del alma
 se me han perdido.

428
 Al pasar del arroyo
 de Manzanares
 vi una junta de Evas
 y otra de Adanes.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

sufrimiento. En estos casos sí encontramos varias seguidillas que tras un encuentro sexual o amoroso, se

Albas

El alba, nos dice Sánchez Romeralo, tiene una especial significación. Puede ser la hora escogida para cantar a la amada, la hora para una cita de amor, o la hora pesarosa —de larga tradición culta y popular— en que los amantes se despiden (1969: 63; *cf.* Masera, 2001: 62-63). A esta última opción se refiere la siguiente, de voz neutra:

429
 Si amanece el alba
 porque sale el sol,
 amanece a todos
 y anochezco yo.

En voz de hombre la composición núm. 104 nos dice que generalmente el que tiene que abandonar el lecho en esos momentos es el hombre. En voz de mujer, no hay composiciones alusivas, pero lógicamente no tenemos elementos suficientes para considerar que sea propio del hombre únicamente hablar de ese momento. Este es otro tema que se antojaría como de los preferidos por la poesía amorosa, pero hemos visto que no es muy recurrente en las seguidillas, por lo menos en nuestro repertorio.

Vámonos de aquí

Los obstáculos incrementan el deseo en las relaciones amorosas. Tenemos un total de nueve seguidillas —dos en voz masculina, seis en voz femenina y una en neutra— que hablan de querer huir con el ser amado, a causa de los impedimentos. La causa principal es que hay alguien o algunos que critican esa unión amorosa; es decir, estas cancioncitas son producto de cierta presión social: desde los padres que no aceptan al galán de su hija (núm. 265), hasta las habladurías de la gente (262).

En voz de mujer tenemos los casos núms. 263, 264, 266 y 267, en las que habla de su deseo de acompañar al hombre adonde éste vaya, seducida por sus encantos. La núm. 262 es un tanto enigmática, no sabemos porqué la mujer quiere salir de la ciudad, pero es casi un ruego al hombre de sacarla de esa tierra. En la que transcribimos a continuación aparece un nombre con connotaciones de libertad sexual, si consideramos que en el *Vocabulario de refranes* de Correas hay 19 refranes en los que el nombre Mariquita es asociado con asuntos de tipo erótico e incluso procaces:

263
 Mariquita me llaman
 los arrieros;
 Mariquita me llaman,
 voyme con ellos.

Intermediarios

También resulta raro que un tema que se prestaría mucho para tratarlo con un tono bromista o chocarrero como el de la seguidilla, aparezca tan poco; también extraña porque la presencia de los intermediarios es frecuente en la sociedad barroca, en donde las relaciones no podían darse tan a la luz del día, por ejemplo. En nuestras composiciones 108 y 109 tenemos a la criada y a la hermana como intermediarias. El que encontremos sólo en voz de hombre este tema nos haría pensar que éste tendría el papel activo en estas circunstancias, a diferencia de la mujer, pues generalmente el hombre tendría que proponer la cita o el encuentro, pero esta razón nos parece poco probable. No tenemos seguidillas en voz femenina como tampoco en voz neutra.

3. Penas

Hay menor cantidad de subtemas en esta sección en el repertorio de voz masculina que en la femenina. El hombre habla de añoranza, despedidas, celos, desengaño y enojo, en tanto

que la mujer además de estos temas (excepto el dedicado a despedidas), está el de las galeras que parten, y el de la malcasada.

Respecto a los porcentajes de composiciones dedicadas a las penas amorosas, 31.25% del apartado de voz masculina se ocupa del tema y sus variantes, en tanto que el de voz femenina habla más: 36.90%. Viéndolo globalmente, parece que las mujeres tienen más ocasiones y razones de queja en las seguidillas que los hombres.

La canción número 109 es casi exacta, sólo que en voz masculina, de una canción puesta en voz femenina, y aunque esta última no aparece en nuestro repertorio por tener glosa en la primera fuente, es tal la similitud, que hay que ponerlas frente a frente:

109	
Llámanme dichoso: ¿qué dichas tengo? Ser quisiera dichoso, no parecerlo.	Pues envidian mis dichas, ¿qué dichas tengo? Ser quisiera dichosa, y no, parecerlo.

La de voz de hombre está en una ensalada de Liñán y en el ms. 3700 de la BNM. La puesta en voz de mujer, según el *NC* número 2325, está registrada en un manuscrito de la Biblioteca Estense de los últimos años del XVI y principios del XVII. Ambos textos son de la misma época, lo que hace pensar que estas seguidillas, prácticamente idénticas excepto por el primer verso, eran muy conocidas.

En la seguidilla núm. 112 el hombre habla de la "necedad" de su género en fijarse en una mujer que no lo quiere; pero tenemos el mismo tema, también en voz de hombre pero acusando de esto mismo a la mujer en la núm. 195. El hombre se acusa y acusa a la mujer del mismo defecto.

112	195
Los galancitos esto tenemos: que adonde no nos quieren allí queremos.	A quien no te quiere gustas de querer: ordinario gusto tienes de mujer.

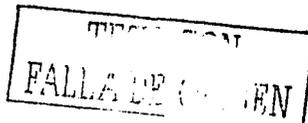
De las otras dos seguidillas en voz masculina, la 110 y 111, la primera está en estilo culto ("Tus dientes son nieve / tu pecho, mármol.", en tanto que la segunda es más llana y más descriptiva. Esta última, la núm. 111, usa una frase inicial que se repite en las seguidillas núms. 268, 449 y 450: "Mal haya la ...".¹¹

Son muchas las composiciones en voz neutra al respecto; no tienen que ver con los subtemas de la sección que encontramos en los apartados masculino y femenino. Hablan de las penas de amor, de la ausencia, de la frustración del deseo no satisfecho, pero no nos han dado pistas claras sobre añoranza por la ausencia del amado, o el de haber sido engañado (a), por lo que no tuvieron cabida en los otros subtemas, como hemos anotado.

Añoranza

Así como la firmeza es cualidad que se refiere a la mujer, el ausente generalmente es el hombre. No tenemos composiciones en las que se hable de *la* ausente, especificando el sexo femenino de manera textual. En voz neutra, el sujeto que enuncia se queja de su soledad, seguramente por la ausencia del amante:

466
Quita la mula rucia,
ponme la negra,
porque vaya de luto
quien va de ausencia.



¹¹ Esta frase pareciera de una de las tantas preferidas para la composición de seguidillas, tal y como funciona la serie, mucho más larga que inicia con "Hágame una valona..." (núms. 228, 239 A-C, 525 A-E). Le siguen en frecuencia: "Al pasar del arroyo..." (núms. 311, 312, 282, 427, 428); "No me case mi madre..." (núms. 328 A-J); "Vida de mi vida..." (núms. 127, 262, 430, 477 y 520); "Aunque soy morena..." (núms. 250, 251, 252); "Galeritas de España..." (núms. 289, 291 A-B); "Todo lo tiene bueno..." (núms. 240 A-C); "Dícneme que tengo..." (núms. 355 y 434); "Arcos son tus cejas..." (núms. 32 A-B); "Las doncellas de hogaño..." (núms. 230 y 231); "Madre, la mi madre..." (núms. 254 y 337); "No sé qué te tienes..." (núms. 424 A y B); "Ojos matadores..." (núms. 79 A-C); "Para el gasto de casa..." (núms. 331 y 333); "Por la mar abajo..." (núms. 288 y 523); "Río de Sevilla..." (núms. 309 y 516); "Al entrar de la iglesia..." (núms. 397 y 398); "Al que vieres, niña..." (núms. 244 A-B); "Hortelano del alma..." (núms. 356-257).

En cambio, sí tenemos varias que nos confirman que quien padece la ausencia es la mujer (núms. 272, 274, 275, 280).¹²

Tenemos una canción (núm. 269, de voz femenina) que nos habla de que hay mujeres que viajan, que salen de su ciudad. No era lo más frecuente pero si tenemos en cuenta las transformaciones de tipo social que se estaban dando en ese entonces en las ciudades españolas, no nos parece ilógico pensar que esta canción es una muestra precisamente de que estos cambios permitían o propiciaban la migración también de mujeres.

El tópico más repetido es el de los mensajeros de amor, que pueden presentarse como pensamientos, palomas, suspiros:

113
 Volad por el aire,
 suspiros tristes,
 y rogad a mi niña
 que no me olvide.

Despedidas (voz masculina). *Aquí me aguardo* (voz femenina)

En estilo directo, son sólo dos las seguidillas que tenemos que nos hablan del momento en el que se está dando la despedida, y ambas son puestas en voz de hombre. En la sección de galeras, hay despedidas también, por parte de la mujer, pero en esas el amado ya ha partido.

Las cuatro composiciones de esta sección exclusiva de voz femenina refuerzan la idea de que generalmente el que parte es el hombre. No hay canción que nos diga que el que aguarda es el varón. Por lo menos la frase hecha de la tradición popular previa al XVII, y

¹² La seguidilla núm. 280 de voz femenina es una excepción. Sin embargo, consideramos esta canción de voz femenina porque quien habla es abandonado y es quien padece la ausencia. En tanto que la seguidilla 120 *bis*, el adjetivo *ausente* es padecido por quien lo es, no por quien lo sufre. No sobra decir que ambas están seguidas, es decir, una tras otra, en el *Séptimo cuaderno de varios romances*, recopilado con otros más por Rodríguez-Moñino (1963).

sobre lo cual abunda Mariana Masera al delimitar el estado pasivo, en este caso, de espera, a la mujer (2001: 61).

Parten las galeras

Las galeras eran embarcaciones “de bajo bordo que a remo y vela, donde tiene el rey los esclavos y forzados. Suelen tener veinticinco o treinta remos por banda, y a cada uno corresponde un banco con cuatro o cinco remeros” (Cov.). Quince de las dieciocho seguidillas de esta sección son explícitas: en todas la mujer describe o confiesa su pena por la partida de la galera donde va su enamorado. Si tenemos en cuenta lo que nos dice Covarrubias, entonces estas estrofitas son dedicadas a maleantes e infringidores de la ley, pues el galeote o forzado cumplía así la pena por sus delitos. Esto nos habla del estrato social del cual surgía la interpretación o creación de estas seguidillas.

Mariana Masera señala la posición de espectadora de la mujer en la lírica amatoria de tipo popular. Y por razones obvias en este caso, el tema de las galeras es particular de la mujer. Vemos que una importante parte del apartado femenino está dedicado a este tema y sirve de vehículo para lamentaciones por de la separación. En ocasiones, el forzado, el amante, el delincuente en pocas palabras, es llamado “ángel” por la mujer, que lamenta la condena que se extiende a ella:

294
 En estas galeras
 viene aquel ángel:
 ¡quién remara a su lado
 para librarle!

Las composiciones núms. 296 y 298 hablan de embarcaciones en general, que también llevan al amado y, con él, el remedio a las penas femeninas.

La siguiente nos podría dar pistas sobre circunstancias nuevas que empiezan a vivir las mujeres en ese entonces:

287
 Y por ver cómo reman
 subí a la popa;
 con el son de los remos
 dormíme toda.

No sabemos a qué circunstancia concreta alude esta canción, probablemente la presencia de la mujer en la galera se deba sólo a un papel de acompañante; de cualquier forma, esta sería una excepción.

La malcasada

Asombra también que el tema de la malcasada, de gran tradición secular, tenga tan poca presencia en nuestro repertorio. Apenas dos, una con variante. Las tres son declaraciones de la desgracia que significa el casamiento por conveniencia o por mandato de los padres. El tema del matrimonio infeliz se presenta en voz de mujer, como víctima, en estas coplas, pero el tema se ve también en los subtemas siguientes: celos, desengaño y enojo.

La única en voz masculina que alude a la vida de las casadas es la siguiente, en la que, además del tono despectivo, se ve que también para los hombres era claro que el matrimonio en ese entonces era pocas veces una relación satisfactoria:

205
 Las casadas admiten,
 por sus postigos,
 a los estudiantes—antes
 que a sus maridos.

Celos

A partir de esta sección, aparecen las parejas amorosas como tales. Han quedado atrás las composiciones previas a la consumación amorosa: cortejo y juego, encuentros, añoranza, etc., y entramos a las penas y avatares de las relaciones hombre-mujer.

Una forma de discurso peculiar para nosotros que expresa el padecimiento del celoso —este tratamiento no se encuentra en seguidillas de voz de mujer— : *pedir celos* equivale a la reclamación de quien los siente, es decir, quien pide celos es quien los experimenta:

131
Celos pido a mi niña,
dame ella celos;
si me da lo que pido,
¿de qué me quejo?

133
Cuando miro, Belisa,
tus ojos bellos,
a mí mismo me pido
celos de verlos.

Veamos la siguiente, de voz neutra:

483
No me pida celos
con arrogancia,
porque será pedirme
pueblos en Francia.

El tono juguetón de la seguidilla núm. 133, junto con las 132 A y B, da cierta ligereza al tema, hasta lindar con la comicidad:

132 A
Miréme en tus ojuelos,
vi dos en ellos:
como yo soy uno
muero de celos.

La parte seria se presenta cuando los celos masculinos son causados porque la mujer mira a otro. La posible mudanza en los sentimientos de la amada se inicia precisamente en cuanto ella desvía su vista a otro hombre, momento en que despierta la angustia masculina:

136
De tu vista celoso
paso mi vida,
que me dan mil enojos —ojos
que a tantos miran.

El que socialmente se le reste importancia a la infidelidad del hombre, no quiere decir que este proceder quede exento de la reclamación femenina:

303
Dónde estuvo el domingo

estoy muy cierta,
no me entre en su vida
por esta puerta.

En las otras dos seguidillas en voz femenina dedicadas al tema, ella se queja de los celos que siente su amado (núm. 301), y también teme dejar a su enamorado, que parece ser bastante escurridizo (núm. 302).

Desengaño

Junto con los términos *ausente* para el hombre, el sustantivo *firmeza* aplicado a la mujer, se suma el adjetivo *ingrata* como calificativo usado de manera particular a la mujer, según nos lo muestra nuestro repertorio.

La *ingrata* es aquella mujer en la que el hombre incrédulamente depositó su amor y después cambia de opinión o lo olvida. También se usa el adjetivo para denominar simplemente a la mujer que no corresponde al cortejo masculino. Como más adelante veremos, este es uno de los defectos que más se le reprochan a la mujer; es casi parte de la condición femenina, según veremos en las composiciones misóginas.

146
Una cosa tienes,
que es ser ingrata;
que al que más te ama
más le maltratas.

Sólo encontramos en la que sigue el adjetivo aplicado al hombre en voz de mujer:

271
Desvelada, la noche,
madre, no duermo,
que el ingrato que aguardo
me quita el sueño.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El desengaño amoroso es tema compartido por las tres voces: la voz masculina (total: 34) se ocupa dos veces más del tema que la femenina, en tanto que sólo hay nueve puestas en voz neutra. Para el hombre el amor es el campo donde se libra una batalla, tema

ovidiano (núm. 145); él es víctima de los desdenes femeninos (núm. 149). Aparece también la figura de la desamorada, que recuerda algunas comedias de Lope.

La estructura y estilo de la siguiente canción en voz masculina son similares a la 378, en forma de discurso y tratamiento.

162

Tengan, tengan, señores,
esa morena,
ténganla que me lleva
mi amor tras ella.

378

¡Ay, Miguel del Golpe,
tené ese hombre,
que lo lleva fiado
y no le sé el nombre!

El tono de la primera es amoroso, de lamentación, en tanto que en la segunda, la de voz de mujer, habla una prostituta a la que se le va el cliente sin haber pagado.

Tenemos un par de seguidillas que hablan de la desesperación masculina por el desdén de su amada:

158

Mi viva esperanza,
señora, murió
de desesperada
de su pretensión.

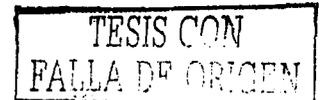
159

Esperanzas espero,
desesperado,
y esperando espero
mayores daños.

El repertorio en voz de mujer sigue el mismo esquema de lamentación casi estoica del amor rechazado, pero con la variable definitiva de que la entrega amorosa le ha valido la pérdida de la virginidad. El simbolismo de las seguidillas núms. 307, 309, 311, en los que la mujer narra el engaño del cual fue víctima está contextualizado por símbolos con carga erótica: arroyo, el río que la mujer quisiera atravesar pero evitando mojarse la servilla, es decir, sin poner (o haber puesto) en juego su honorabilidad.

Enojo

Todas estas composiciones en voz masculina, excepto la núm. 180, usan el estilo directo para reprender a la mujer, para echarle en cara su superficialidad en cuestiones de amor (179 A y B, 182); en la 183 el hombre está molesto porque la mujer se tarda en acceder a



darle rienda suelta a los “gustos”, y la 184, en la que a causa de la “necedad” de la mujer, el hombre la amenaza con golpearla. La 180, de estilo indirecto, ha sido abordada al final del primer capítulo, en donde remitimos a la muy convincente interpretación de J. M. Alín respecto a esta canción, pues parece haber un juego de palabras, nada raro en las seguidillas, entre las “seguidillas” que las mozuclas le piden que interprete al hombre que habla, y las “malas seguidillas” que él desea para ellas, es decir, que las afecten las “cámaras o flujo de vientre”, otra acepción que nos da el *Diccionario de Autoridades* (cfr. *supra* p. 26).

En las seguidillas puestas en voz de mujer, se nos habla del disgusto que provoca la indiscreción masculina. Entendemos que las mujeres tenían más razones de cuidarse en este sentido al tener que velar por su honor; esta es la razón por la que consideramos que la núm. 319 está puesta en voz de mujer. Sobre el maltrato femenino, tenemos la núm. 320, y por la 321 nos enteramos que había mujeres que abiertamente expresaban su descontento ante la infidelidad de la pareja:

321
 Cuanto me mandaréis
 todo lo haré:
 casa de dos puertas
 no la guardaré.

Sabemos que está en voz femenina porque hace referencia a su obligación de obedecer al marido, pero se rebela y dice que lo obedecerá en todo, menos en aceptar la infidelidad. Esta es una versión lírica — muy probablemente habría otras— del refrán “Todo haré, mas casa de dos puertas no te guardaré” consignado por Correas en su *Vocabulario...* Margit Frenk en su trabajo titulado “Refranes cantados y cantares proverbializados” (1978: 154-171) señala, que aunque sólo a finales de la Edad Media empezamos a tener pruebas de la estrecha relación entre refranero y lírica, esta existió desde mucho antes. En ese estudio da pruebas de que ciertos refranes solían cantarse y de que también podían ser usados como

estribillo de una canción. En nuestro repertorio el uso de refranes es más bien esporádico, pero aumenta en seguidillas sin voz determinada y de tipo generalizador que han quedado fuera de este estudio.

La siguiente seguidilla de voz neutra presenta dificultades de interpretación:

496
 Cuando el premio me quites
 que amor me ofrece,
 no podrás negarme
 que me la debes.

Si ordenamos gramaticalmente los dos primeros versos de tono irónico tendríamos: “cuando me niegues el premio que me ofrece tu amor”, y de acuerdo con eso, el locutor se manifiesta molesto, enojado, resentido porque no se siente correspondido en la medida que siente su entrega, y se adelanta al final de la relación diciendo que habrá dado más que el otro. La elaboración de esta idea y la forma en que está dicha hacen de esta seguidilla un caso particular de una gran carga emotiva. Es una expresión directa, directísima, de reproche y, entre líneas, de amenaza y despecho.

II. Desamor

Rechazo

La diferencia más clara entre las composiciones de voz de hombre y las de mujer es que en las primeras se tiende más a la burla mezclada con humillación; algunas están muy cerca de la misoginia, pero no tienen un toque generalizador. El hombre desdeña a las mujeres mayores (185); en la 187, el discurso está restringido a una circunstancia que es la de ver las piernas de la mujer sin atractivo y en la 188 el hombre se deja llevar por estereotipos sexuales que aplican a su galana, es decir, a la mujer que le vende sus servicios; hay en esta canción un lenguaje de doble sentido en el que el color pardo alude al sexo de la mujer:

188
 Dicen que el color pardo
 no vale nada,
 y de pardo se viste
 la mi galana.

La canción núm. 186 nos presenta el uso de las cuatro eses para aludir a los defectos generalmente femeninos, recurrente en el repertorio cancioneril de los siglos XVI y XVII. Torner nos da varios ejemplos de coplas en las que se recurre al tema “tan falto de poesía y de ingenio” (1966: 387). Si nos abocamos a lo que serían las exigencias de un repertorio para ser interpretado en fiestas y bailes, este tipo de composiciones de carácter ligero y chusco vendrían muy al tono, muy de cerca con las seguidillas de voz femenina que empiezan con “No me case mi madre...” (serie núm. 328 A-J).

La diferencia de burla entre la voz de hombre y la de mujer es de grado. La mujer usa discursos convencionales para rechazar al hombre: que su madre la guarda para ser monja (núm. 322 B), lo cual podría ser verdad o tan sólo un pretexto; y en las que el rechazo se debe a que el varón no cumple con las expectativas femeninas (núms. 323 y 324).

El tema del rechazo también la tenemos en voz neutra:

499
 No quiero que me quieras,
 ni yo quererte,
 sino que me aborrezcas
 y aborrecerte.

En las núms. 498 y 500 los mensajeros de amor, abordados en la sección de añoranza, se topan con el rechazo ya femenino ya masculino, sea porque no tienen la dignidad suficiente o porque ha querido ganar su corazón con obsequios o regalos.

Misóginas

Tema de gran tradicionalidad en el Cancionero español, como ya lo ha dicho Torner, son las “diatribas contra la mujer por su inconsecuencia en el amor” (1966: 336-337). Como

adelantamos, en este discurso el principal reproche es el de la mudanza en los sentimientos femeninos. Extender a todas las mujeres este defecto es una obsesión:

202

La mujer y el tiempo
son de un mismo ser:
que si el tiempo se muda,
también la mujer.

Después de la mudanza femenina, otro tema que aparece mucho en las composiciones puestas en voz de hombre es el amor interesado de la mujer:

206

Dicen todas las damas,
sin faltar una,
que el amor es donaire —aire,
si no hay pecunia.

A manera de juego, como si irrumpiera de pronto la mujer que está siendo criticada en la seguidilla, la siguiente corta voluntariamente el discurso usando el recurso del eco. Seguramente los escuchas sabían la frase completa, pero el hombre tiene que interrumpirla:

194

Como perros de Flandes
son hoy las damas,
porque nacen sin cola... —¡hola,
no digo nada!

Las mujeres también son comparadas con las comedias porque se maquillan excesivamente o porque usan artimañas para llamar la atención. Otra comparación a manera de juego es el uso del serafín, ángel encantador, para usar la última sílaba y darle un giro a la intención final de la seguidilla:

193

Serafines llamamos
a las hermosas,
porque son serafines —fines
de nuestras bolsas.

Son tantos los giros, muchas veces ayudados por el afán lúdico, que así como encontramos en la sección de voz masculina el reproche al “ordinario gusto de mujer” por

querer a quien no la quiere, también lo hemos encontrado ya en la canción número 112, en la cual el hombre se ha acusado a sí mismo de la misma inclinación (*cf. infra* p. 79).

Mariló Vigil nos advierte que la misoginia literaria no es tan contradictoria con la literatura del amor cortés:

Ambas constituyen formas complementarias de apartarse de las mujeres y de apartarlas a ellas del mundo. [...] Para muchos hombres, el ritual del amor cortés en España de los siglos XVI y XVII no pasaba de ser un juego galante, un ejercicio donjuanesco que se había de desarrollar de acuerdo con unas determinadas reglas. Se trataba de conquistar mujeres, como trofeos, mediante una técnica que constituía una divertida inversión de papeles, al estilo carnavalesco (1986: 75).

Ya desde el siglo XV, aunado a la llamada “crisis renacentista”, el despertar de las energías individuales afectó también a las mujeres. Hubo una fuerte polémica entre los que las atacaban y los que las defendían, quizá provocada por muestras de descontento de cierta clase de mujeres —urbanas o burguesas— respecto a su papel marginal en una sociedad masculina que les exigía obediencia, humildad, modestia, discreción, vergüenza y retraimiento (Vigil, 1986: 11-12).

El infiel

A manera de venganza, después de ver el ataque verbal masculino dirigido a las mujeres a causa de su mudanza en el amor, tenemos en nuestra recopilación tres coplas en las que el hombre declara con descaro el juego de la deslealtad amorosa. Sirva de ejemplo la siguiente:

190
A todas adoro,
y por todas muero,
mas por mi vida
que a ninguna quiero.

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

En las otras dos (núms. 189 y 191), el locutor habla directa y cínicamente a la mujer, rechazándola como pareja única. Esta clasificación tampoco, por razones ya vistas, está en voz femenina ni en neutra. La más cercana en voz de mujer es la 325, en la que

abiertamente se habla de que tiene a dos hombres, ambos con el mismo defecto, pero con doble sentido:

325
 Dos galanes tengo
 de una condición:
 el uno es pelado
 y el otro pelón.

Despectivas

Como parte de las innovaciones en el repertorio lírico de la época, empezamos a encontrar composiciones en voz de mujer que poco a poco suben de tono. En esta sección más que desprecio por el hombre a quien se rechaza, que no está de más decir que este desprecio es particularizado, la mujer expresa sus preferencias desechando pretendientes. Véase la larga tirada de seguidillas de hombres que no entran en el gusto de las mujeres y cuyos defectos se asocian con rasgos muy chistosos (328 A-J): en primer lugar, aquellos escasos de pelo, y después, el tuerto, el pequeño de estatura, al muy alto, al gordo, al estudiante por pobre, al pastelero, al muy delgado, y a los avarientos, que “como cardos, para que aprovechen hay que enterrarlos”. Esta larga ristra es también una demostración del descontento femenino ante la imposición del matrimonio, atenuado por el tono de chiste o burla, como vemos en estas seguidillas.

III. Amor e interés

Señalado como un aspecto relevante propio de vida urbana, el valor que el dinero había adquirido en la sociedad barroca se confirma de manera rotunda en la seguidilla nueva. Conforme el tema del intercambio sexual por dinero aparece más repetidamente, también vemos que la agudeza discursiva va en aumento.

La cantidad de seguidillas reunidas bajo esta clasificación suman un total de 22, de las cuales sólo una está en el repertorio de voz neutra, lo que nos hace suponer que había una intención, por lo menos discursiva, de dejar clara la voz de quien habla, fuera de hombre o de mujer.

Uno de los aspectos de mayor interés para nuestro trabajo y especialmente en este rubro, es el que se refiere precisamente a uno de los muchos cambios que la sociedad española sufre a partir del siglo XV, es decir, desde que las condiciones económicas presentan principalmente en Castilla "una fase dinámica y de crecimiento, especialmente en la esfera del comercio marítimo, mucho antes de que pudieron influir los metales americanos [...] Un afán de riqueza atraviesa el cuerpo social y descoyunta sus ancestrales relaciones en todos sus planos" (Maravall, 1976: 61-63)

En el Siglo de Oro, aparece marcado el grado de secularización y mundanización de la cultura urbana y el afán insaciable de placeres, sobre todo de placeres amorosos, que se venía gestando siglos atrás y que encuentra en la ciudad el ámbito propicio para desarrollarse. El hombre también es víctima del interés femenino; así lo deja ver la núm. 209, en la que rechaza a la mujer morena y su belleza, con tal de mantener su hacienda o patrimonio.

Con marca textual de la delocutora las seguidillas núms. 336 y 337 de voz de mujer expresan su preferencia por el beneficio del dinero en la relación, por encima del beneficio del amor.

IV. Sexualidad

Algunos viajeros de entonces

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

señalan la distancia que hay entre unas supuestas mujeres que tienen unos padres y maridos severísimos y pasan sus vidas eternamente recluidas, y otras que al parecer se han adueñado

por completo de calles y plazas y además son impúdicas, disolutas y corruptas (Vigil, 1986: 29).

En la clasificación de nuestros textos el criterio ha sido un tanto convencional respecto a las actitudes sexuales “propias” de cada sexo. No obstante, no queremos dejar de comentar que, como lo indican los editores de la *Poesía erótica del Siglo de Oro* (1984), las expresiones *más me lo hinca, tenerlo dentro, brincarse, menearse* en realidad sabemos que pueden aplicarse tanto al hombre como a la mujer. Ellos mismos comentan “En lo que toca especialmente a la expresión *tenerlo dentro*, su ambigüedad había sido explotada en el *Cancionero de obras de burlas en 1519*” (Alzieu *et al.* 1984: 260, nota), lo cual nos dice que dicha ambigüedad fue materia de chistes, e indudablemente este efecto se usaba también en las seguidillas.

La seguidilla con que abre esta sección en voz de hombre hace referencia a los locutorios de monjas, lugares de visitas dentro de los conventos, adonde era usual que acudieran varones. En nuestra composición nuevamente aparece el tono de juego en el que el resultado del eco del sustantivo *devota, bota de vino*, cambia radicalmente de sentido para decir que en lugar de visitar a las monjas, el que canta prefiere irse de juerga en donde abunde la bebida (núm. 207). En el mismo sentido está la siguiente, en la que el hombre declara que no importa el rechazo femenino, que lo que le importa es divertirse.

208
 Aunque no me merezca,
 yo no la quiero,
 que no quiero devota —bota,
 sino de cuero.

Ambas seguidillas parecen tomar como pretexto los dos primeros versos, sin una alusión previa a algo, para caer muy de cerca en el juego del disparate y declarar finalmente su afición por el vino. Vemos que en este apartado el interés puede variar, desde el que se dirige al dinero, al que sólo va tras el placer en sí. Otra posibilidad es que el

hombre esté hablándole directamente a la mujer pidiendo algo a cambio de la relación (núms. 210).

1. Eróticas

Entre las numerosas seguidillas dedicadas al tema del contacto sexual, que veremos enseguida, sobresalen algunas en las que hay un deseo por el placer en sí. Deseo y placer conforman el concepto erótico. En estas seguidillas no sólo se busca el coito, sino que se busca un acercamiento físico que dé por resultado la propia satisfacción tanto en el hombre como en la mujer. En estas seguidillas el lenguaje es sutil, pero directo; hay una intención de juego en la relación que se ansía, y, en principio, este afán lúdico se da en un discurso directo, sin metáforas o simbolismos.

Así como está presente el amante apresurado (núm. 219), tenemos un par de seguidillas en las que tanto el hombre como la mujer hablan al otro en estilo directo del deseo de prolongar el acto. ¿Quién habrá prestado el discurso al otro? ¿qué seguidilla fue primero? Las fuentes de ambas son distintas, la de voz de hombre es de fines del siglo XVI, mientras que la puesta en voz de mujer es de principios del XVII:

215
Vete poco a poco,
morena mía,
que las cosas de gusto
no quieren prisa.

351
Vete a poco a poco,
Juan de mi alma,
que si soy tardona,
la noche es larga.

En la seguidilla 216, el hombre pide morir de amor poco a poco, lo cual podría tener dos sentidos: por el placer en sí, o bien, morir de amor como el momento del orgasmo. La número 508 la consideramos voz neutra, pues no tenemos indicios de que el único que exprese el orgasmo como muerte sea el varón:

508
Cíñeme esos brazos
y aprieta fuerte,

que me toma la rabia
de la muerte.

Un aspecto interesante del erotismo de la época —al menos en ciertos estratos sociales— es la siguiente canción, en la que el hombre reconoce de manera explícita que la mujer no sólo es *objeto* del deseo masculino, es *sujeto* del deseo y del placer también, lo cual hace más satisfactoria la relación para ambos:

220
Cuando está con más gusto
la mi morena,
hacia el cielo me sube
sin escalera.

Idea que se refuerza, en voz de mujer, con la siguiente:

352
Como mis entrañas
no son de piedra,
blandas me las ponen
palabras tiernas.

En el Barroco español, el placer sexual ya no es exclusivo del hombre:

350
Que por un gustillo
de tanto placer
se pierden los hombres
y me he de perder.

¿De dónde surgió esta voz de mujer reclamando satisfacción en la relación? En la lírica tradicional, la sutileza de la voz femenina exige del oyente o intérprete el conocimiento de un lenguaje simbólico en que la naturaleza tiene el principal papel. Pareciera que la voz femenina, por el cauce de tipo popular, llegara a los ríos que atraviesan las ciudades españolas para mezclarse con actitudes y exigencias que las mujeres del XVII están ya en condiciones de expresar más directamente. Si bien es cierto que la mayoría de las mujeres seguían sujetas a reglas estrictas, las mujeres del mundo del hampa podrían haber tomado la iniciativa en el discurso al hablar de sus propias necesidades, tanto en términos

meramente sexuales, como en lo referente a sus expectativas de una relación amorosa. No nos resulta difícil imaginarnos la escenografía teatral o de fiesta en las que las cantaoras y/o bailaoras entonan estas seguidillas *seguidas* del coro de mujeres sólo espectadoras, que en los momentos del canto, hablaran de sus deseos —a nivel real o fantasioso— propiamente femeninos.

En la siguiente, de voz de hombre, se expresa el deseo, la petición de satisfacción, en tono de broma, quizá con una fórmula disparatada:

214 A
 Dame, niña, un beso
 pues das lo demás,
 que no es misa de réquiem
 que quitan la paz.

En estilo indirecto, el hombre usa el lenguaje simbólico para ser más sutil al hablar de las cualidades eróticas de su pareja y de él mismo:

218
 En el valle ameno
 de mi linda Aura,
 solamente hay un pino,
 y ese sin ramas.

Por su parte, la mujer expresa su ansiedad por el amado; la ansiedad por el placer es compartida:

347
 De tu cama a la mía
 pasa un barquillo:
 aventúrate y pasa,
 moreno mío.

El juego erótico está presente (núm. 348), la mujer se imagina el placer en este juego. Hay más seguidillas femeninas eróticas que masculinas; la mujer recuerda los encuentros que ha tenido, las que tiene y las que ansía tener. Exige y se declara como sujeto que desea, que aspira al placer, no sólo al contacto cuya finalidad es la reproducción:

350
 Que por un gustillo
 de tanto placer
 se pierden los hombres
 y me he de perder.

Un caso claro de lenguaje de doble sentido se da al hablar de las perlas, cuyo significado cambia según las marcas textuales:

219
 Soy tan manirroto
 con mi morena,
 que en entrando un poquito
 derramo perlas.

224
 Un tesoro hallé, niña,
 donde tú sabes,
 por sacar tus perlas
 metí oficiales.

Por esta ambivalencia en el significado de las perlas, la siguiente seguidilla es tomada como neutra; en ella también está presente el deseo de prolongar el acto:

503
 Como granos de aljófár
 te las voy dando;
 como eres de mi gusto,
 voyte aguardando.

2. Procaces

En esta sección vemos muy claramente que las seguidillas fueron usadas tanto para hablar del sexo como unión de dos seres que se aman, o bien, como práctica para satisfacer el mero deseo, ya sea en el cuerpo de una compañera o bien, de una prostituta, claramente identificada por el discurso. Las seguidillas procaces demuestran que éstas fueron un vehículo muy recurrente para hablar de situaciones típicamente sexuales con un tono claro de burla, ironía o bien, de abierta libertad en el lenguaje soez de la época.

No podemos saber en qué medida la seguidilla gozó de la preferencia de la gente para abordar estos temas. Lo que sí sabemos es que sus seguidores e intérpretes los podemos encontrar en espacios marginales y de baja condición, es decir, tabernas, lugares donde circulaba el alcohol, y de los que hablaba el proverbio: "Si no bebo en la taberna,

huélgome en ella”, y explica Covarrubias: “debe ser entretenimiento ver en la taberna unas monas tristes y otras alegres, ver cantar a unos y llorar a otros y todos con muy poca firmeza en los pies y gran modorra en la cabeza”. Vemos que en estos lugares los oyentes en su mayoría eran hombres, aunque había mujeres que servían de varios modos.

El uso de la procacidad conlleva la violencia verbal en la siguiente seguidilla de voz masculina:

221
 Como mis calzones
 son las doncellas,
 porque todos se rompen
 por entre piernas.

En referencia a los temas sexuales, las seguidillas nos hablan de momentos muy específicos y la mayoría de ellas expresan gozo o una petición a la pareja en la forma de conducirse en esos momentos.

En estas coplas, además de las núms. 362, 365, 368, 368 en voz de mujer, sabemos de peticiones o reclamos que hacían las mujeres en relación al sexo. Las mujeres detrás de estas seguidillas se sentía con el derecho de reclamar para sí un buen trato y satisfacción, y lo expresan abiertamente, incluso, con una clara intención de crudeza verbal, en sintonía con la de voz masculina; pero, a excepción de la del varón, la voz femenina nos da más detalles. Si es fácil imaginarnos a las intérpretes, también lo es concebir sin ninguna dificultad a mujeres creadoras de estas composiciones, pues si contaban con la libertad que da la marginalidad de las tabernas y mancebías, como hemos visto, contaban al mismo tiempo con cierto margen de libertad de expresión en esos ambientes. Además, la vivencia erótica femenina se refleja de manera tan vívida en ciertas seguidillas que no podemos más que pensar que necesariamente hubo poetisas mujeres. Sirvan de ejemplo las siguientes:

355
 Dícneme que tengo
 muy dura la lana,

363 A
 No me lo hagáis, vida
 arrimadillas,

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

y es que no me ponen que se vierte el caldo
con que ablandalla. por las rodillas.¹³

Internados en este ambiente proscrito, el gozo en el acto sexual es una aspiración ambos sexos; ambos buscan satisfacción. Sin embargo, esto excluye a las mujeres que practican profesionalmente la prostitución. Y eso lo podemos ver en la siguiente sección, pues su obligación principal es dar satisfacción al hombre que paga por esos servicios. La procacidad no sólo pudo haber sido usada por estas mujeres; también hay un rango intermedio de figuras femeninas que aparecen a lo largo de nuestro repertorio en donde entran, además de la gorrón (la prostituta callejera), la *molinera* (núm. 63), la *zagala*, *zagaleja* (“cualquier moza doncella o pastora joven”, según Covarrubias, núms. 18 y 83), *galana*, *moza*, *mozuela*, etc.

3. Prostitución

El tema de la prostitución se aborda desde el punto de vista de quien la ejerce, por lo que la mayoría estas cancioncitas son de voz femenina. Sólo hay una en voz de hombre, en la que él no es quien recibe los servicios, sino el que los da, si bien no de forma “instituida”:

226 bis
Para joder una vieja
me dan cien reales:
¡ojalá que vinieran
viejas a pares!

Como vimos en el capítulo de Divulgación, sabemos que las mancebías en la España del XVII eran toleradas por la monarquía. Incluso, hay quienes opinan que tenían una razón de ser, más allá de lo inevitable que se había vuelto su existencia, y esta razón es de tipo

¹³ De esta hay otra versión, por lo que podemos suponer que era bien recibida en las mancebías, tabernas o en la parte picante de las fiestas urbanas.

hacendario; es decir, los prostíbulos, al adquirir legalidad, eran sujetos de jugosos impuestos:

Al otro extremo de la herejía puritana, la España inquisitorial y castiza era una sociedad abiertamente fornicante. Obras tan obscenas como la *Carajicomedia* o el *Pleito del manto* pueden entenderse como un escándalo ante la licencia institucionalizada y a la política con que unos Reyes Católicos fomentaban las mancebías como medio de canalizar hacia su fisco el lucro de la prostitución (López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva, 1995: 13).

Por las seguidillas núms. 372, 373, 374 sabemos que entre los clientes o las visitas a los prostíbulos más frecuentes estaban los clérigos. El *Jardí de Ramelleres*, una de las fuentes de nuestro repertorio, contiene gran cantidad de seguidillas eróticas y procaces. Su editor, Kenneth Brown (1995: 7), nos informa que el manuscrito circuló entre población eclesiástica. De ese documento proviene:

374
 Todos han subido,
 no subió el fraile;
 el primer fraile es éste
 que subió tarde.

Sobre la práctica normal de que los hombres tuvieran a una amante en aquella época, Marcellin Deforneaux nos cuenta que:

Una relación extraconyugal parece ser el complemento normal de una vida elegante, y la tolerancia manifestada en este terreno cuenta con múltiples testimonios.[...] En efecto, si el galanteo conduce a veces a aventuras o a relaciones clandestinas, no es generalmente en el mundo de la corte donde los grandes señores reclutan a sus amantes declaradas, sino más bien entre las comediantes de renombre, o entre las prostitutas de alto vuelo [...] No hay nadie que no mantenga su dama y que no caiga en las redes de alguna prostituta. Y como no se las encuentra más ingeniosas, ni más desvergonzadas o que entiendan mejor este maldito oficio en toda Europa, tan pronto alguien cae en sus redes lo despluman del mejor modo (1983: 58-59).

Como dijimos líneas arriba, la mayoría de las seguidillas que hablan de prostitución están en voz de mujer. Sólo tenemos dos en voz de hombre, y una en especial que nos habla de los alcances en el discurso de la seguidilla, el cual presta voz incluso al propio proxeneta:

227
 Aunque tengo pobreza,
 pienso ponerte
 donde muchos honrados
 vayan a verte.

La canción paralela, en voz de mujer, parecería ser la siguiente:

376
 Ay, con la ganancia
 de aqueste burdel
 haré a mi rufo
 espada y broquel.

La que sigue es la única seguidilla en voz neutra, por lo que entendemos que las dedicadas al tema de la prostitución solían ser más bien explícitas en cuanto a la voz que enuncia; no obstante, es un tanto enigmática, puede aludir tanto al sexo masculino como al femenino cuando habla de mercancía:

510
 ¿Que mercancía es esta,
 pues lo entiendes,
 que, te quedas con ella
 y me la vendes?

Virginidad. Cornudos

Como se puede ver en el índice, en voz de hombre no hay cancioncitas dedicadas al cornudo —sería un tanto raro que los hombres se burlaran de sí mismos explícitamente—, y en cambio el tema la virginidad en este repertorio es abordado de maneras de lo más explícitas:

229
 Ya se ha pregonado
 que no hay virgos:
 quien de algunos supiere,
 decid, amigos.

O esta otra en la que se compara a las doncellas, o vírgenes, con los gigantones o muñecos enormes que desfilan en las fiestas y que tienen dentro a un hombre que los maneja, cuya altura llega justo a la entrepierna de los grandes muñecos:

232
 Como los gigantes
 son las doncellas,
 pues se meten los hombres
 entre las piernas.

En cambio, en voz femenina tenemos composiciones que nos hablan de las vírgenes, naturalmente, siendo las mujeres el centro del discurso, y otras que se ocupan de los cornudos:

381
 Como ya no se usan
 los virgos, madre,
 uno que tenía
 dile de balde.

Aquí la mujer habla de la caducidad en la moda de guardarse virgen para el casamiento, como lo marcaban las normas. Así, en tono de juego y con una intención también de justificación social, la mujer razona sobre la inutilidad de la virginidad.

En las coplitas que van del núm. 383 a la 390 tenemos un léxico variado en torno al tema del cornudo, siempre en la connotación de que el hombre es un animal: se le compara con el toro o con el gamo, animal similar al ciervo. La asociación hagamos-gamos en las seguidillas con eco es más que explícito.¹⁴

Sabemos que el hablarle a la madre no es rasgo que particularice a la voz femenina. Ni en la lírica de tipo popular de los siglos previos al Barroco, como ya Mariana Masera (2001: 24, *cf.* Iglesias Recuero 2002: 162), como tampoco en nuestro repertorio. A pesar de que en voz masculina no tenemos ninguna, las seguidillas identificadas en voz neutra están apoyadas en otro tipo de marcas estudiadas en el presente trabajo que confirman que este vocativo, aunque es mucho más usado en frecuencia por la voz femenina, no es un rasgo exclusivo:

513
Guíseme caracoles,
señora madre,
que el caldillo del cuerno
bueno me sabe.

Para finalizar, presentamos el siguiente cuadro con el fin de ver de manera comparativa los temas que son abordados por cada una de las voces. Podemos observar que la mayoría de los temas son compartidos, por lo que también figuran en la voz neutra o voz indistinta. Algunos de los temas que aparecen como exclusivos de cada voz, como el de la morena, *parten las galeras*, la malcasada, son herencia directa de la corriente de lírica popular; quizá sobre aspecto podría dar luces el estudio sobre los elementos que la seguidilla tomó tanto de la lírica culta como de la lírica de tipo popular. La seguidilla parece haber sido un vehículo ideal para la expresión equitativa de ambos géneros del sujeto enunciador, lo que no sería sorprendente si no fuera por los temas y formas de tipo erótico y procaz. Sobresale la presencia de la voz femenina que, como ha dicho Margit Frenk, es marca de toda la literatura urbana del Siglo de Oro (1993a: 100) y que en nuestras composiciones, como hemos visto, se deja escuchar en formas inéditas.

¹⁴ Aunque no haya en voz masculina seguidillas dedicadas a las vírgenes, tenemos la siguiente como ejemplo en voz neutra: "Ya no suben al cielo, / madre, los virgos: / como mueren pequeños, / se van al limbo" (núm. 511).

VOZ MASCULINA	VOZ FEMENINA	VOZ NEUTRA
I. Amor	I. Amor	I. Amor
1. Cortejo y juego	1. Cortejo y juego	1. Cortejo y juego
a. Declaración (núms. 1-27)	a. Declaración (núms. 241-247)	a. Declaración (núms. 410-423)
b. Halagos y piropos (núms. 28-72)	b. Coquetería (núms. 248-249)	
c. La morena (núms. 73-75)	c. La morena (núms.250-256)	
d. La mirada (núms. 76-90)	d. La mirada (núms. 257-261)	b. La mirada (núms. 424-426)
e. Fidelidad (núms. 91-96)		
2. Encuentros (núms. 97-103)	2. Encuentros	2. Encuentros (núms. 427-428)
a. Albas (núm. 104)		a. Albas (núm. 429)
b. <i>Vámonos de aquí</i> (núms. 105-106)	a. <i>Vámonos de aquí</i> (núms. 262-267)	b. <i>Vámonos de aquí</i> (núm. 430)
c. Intermediarios (núms. 107-108)		
3. Penas (núms. 109-112)	3. Penas (núms. 268-269)	3. Penas (núms. 431-460)
a. Añoranza (núms. 113-125)	a. Añoranza (núms. 270-277)	a. Añoranza (núms. 461-476)
b. Despedidas (núms.126-127)	b. <i>Aquí me aguardo</i> (núms. 278-281)	
	c. <i>Parten las galeras</i> (núms. 282-298)	
	d. La malcasada (núms. 299-300)	
c. Celos (núms. 128-144)	e. Celos (núms. 301-303)	b. Celos (núms. 477-486)
d. Desengaño (núms.145-178)	f. Desengaño (núms. 304-317)	c. Desengaño (núms. 487-495)
e. Enojo (núms.179-184)	g. Enojo (núms. 318-321)	d. Enojo (núms. 496-498)
II. Desamor	II. Desamor	II. Desamor
1. Rechazo (núms. 185-188)	1. Rechazo (núms. 322-324)	1. Rechazo (núms. 499-501)
	2. Despectivas (núms. 325-330)	
2. El infiel (núms. 189-191)		
3. Misóginas (núms. 192-206)		
III. Amor e interés (núms. 207-213)	III. Amor e interés (núms. 331-346)	III. Amor e interés (núm. 502)
IV. Sexualidad	IV. Sexualidad	IV. Sexualidad
1. Eróticas (núms. 214-220)	1. Eróticas (núms. 347-353)	1. Eróticas (núms. 503-504)
2. Procaces (núms. 221-226)	2. Procaces (núms. 354-371)	2. Procaces (núms. 505-510)
3. Prostitución (núms. 227-228)	3. Prostitución (núms. 372-380)	3. Prostitución (núm. 511)
4. Virginidad (núms. 229-232)	4. Virginidad (núms. 381-382)	4. Virginidad (núm. 512)
	5. Cornudos (núms. 383-395)	5. Cornudos (núms. 513-514)
V. Varias (núms. 233-240)	V. Varias (núms. 396-409)	V. Varias (núms. 515-526)

A MODO DE CONCLUSIÓN

El género semipopular del repertorio lírico hispánico llamado seguidilla fue uno de los resultados de la interacción entre la lírica de tipo popular y la culta, proceso iniciado en la segunda mitad del siglo XV. Su perfil se ve configurado a fines del XVI y sus principales rasgos son: estrofa de cuatro versos en la que el primero y el tercero son de seis o siete sílabas y los versos pares son generalmente de cinco con rima; constituye una unidad completa de sentido en la que sobresale la agudeza y el ingenio y se presentan una tras otra, en series; su ámbito social es estrictamente urbano.

Se desconoce la razón por la que la seguidilla no se registra en los principales medios impresos de la época dedicados a la producción lírica —Cancioneros, Flores, Silvas—, tampoco sabemos a ciencia cierta cuál fue la manera —además de la transmisión oral— en la que se divulgó hasta el punto de su folclorización y arraigo en el cancionero peninsular actual. Comprobamos en este trabajo las huellas remotas de esta la estrófica, que llegan hasta las jarchas, su presencia latente en la producción cancioneril de los siglos XV al XVII y exploramos los escasos pero significativos testimonios literarios de la época que nos confirman la gran popularidad a la que llegó.

Partiendo de que es un producto urbano de dos alientos poéticos de larga tradición, el culto y el popular, sobresale la combinación que dio por resultado en esta forma estrófica la presencia de las dos voces poéticas, la masculina y la femenina. En referencia al repertorio de 527 seguidillas recopiladas para este trabajo, las dos voces tienen una tendencia muy similar a la definición genérica del locutor: en voz masculina, 78.75 por ciento y en voz femenina, de 76.92; sin embargo, los modos son muy diferentes: la voz masculina se identifica en función del alocutario —generalmente mujer— en un 30.42 por ciento de los casos del apartado respectivo en tanto que la de mujer sólo se dirige al alocutario en un escaso 1.42 por ciento.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Las cancioncitas puestas en voz femenina hablan en función del propio sujeto enunciadador —uno de los ejemplos más claros es el referente al símbolo de la morena— y la voz del varón, en función también de la mujer. Podemos decir que, en términos globales, en el repertorio reunido el centro del discurso es la mujer.

Al poner frente a frente las seguidillas de ambas voces descubrimos casos probables de diálogo entre una y otra y, por extensión, la postura o posición de cada sujeto enunciadador sobre un tema determinado. Convencionalmente, en asuntos del amor el papel del varón es el activo —él es el conquistador, el seductor—, en tanto que el papel pasivo es el femenino. El desempeño activo del hombre se comprueba en el repertorio presentado cuando él dirige su discurso de manera directa a la mujer. El enunciado de la voz femenina, en cambio, se basa en sus propias reacciones ante el papel del hombre —sea activo, el amante, sea pasivo, el ausente—. La novedad en el diálogo aparentemente convencional consiste en que la voz de mujer expresa en ciertas ocasiones matices interesantes que nos hablan de sus propios sentimientos o emociones ante determinadas circunstancias, por ejemplo, de enojo ante el infiel, de celos, o del deseo abierto de querer huir de su situación insatisfactoria.

La voz femenina sorprende por lo contrastante de los dos planos en el que podemos dividir el material de esta voz: el primero, en donde los grandes temas y tonos son relativos al papel social aceptado de la mujer, canciones sencillas, dulces, en las que las canciones más atrevidas tienen que ver con la queja de la malcasada, cuya tradición en el repertorio lírico popular está ya identificada. El segundo plano es mucho más audaz: allí escuchamos a la mujer que durante el acto sexual reclama atención, y para quien la virginidad ha perdido importancia excepto como inicio de una vida sexual activa, además de que escuchamos de manera particular a las prostitutas. El tránsito del campo, del ambiente rural, bucólico, al área urbana, ha permitido o a florado un punto de vista más crudo y realista en la seguidilla de voz

femenina; las mujeres ya están en condiciones de expresarse más directamente, y algunas lo hacen de manera tan vívida, que hace muy probable que hayan existido mujeres poetas.

La actitud desenfadada y anticonvencional de las canciones puestas en voz femenina necesariamente debió provocar reacciones en las letras de voz masculina. No podemos saber cuáles seguidillas fueron primero y cuáles después, pero podemos inferir que la apertura y procacidad en ciertas composiciones masculinas fueron en su momento una respuesta a las seguidillas puestas en voz de mujer, por lo menos a los extremos procaces y directamente violentos a los que llega en ciertos casos. Estas especulaciones podrían encontrar algún apoyo en casos de seguidillas en serie en forma de diálogo todavía sin estudiar.

El uso del lenguaje del amor cortés en el cortejo masculino tiene un uso todavía frecuente y muchas de las seguidillas con ese tema son francamente predecibles, pero hay casos interesantes en los que se nota una reelaboración de acuerdo con un ámbito propiamente urbano. Quizá sólo como probabilidad, pero muy antojable, las seguidillas más acartonadas se hayan interpretado a manera de parodia en las calles, tabernas y “casas públicas”.

Es notable que en voz neutra o indefinida haya muy pocas seguidillas vulgares, de lo que se infiere que no existe o no existía escrúpulo en ser explícitos, especialmente para las mujeres. Las seguidillas con tema sexual tienen claro el sujeto enunciador, no hay ambigüedad en cuanto a saber quién y qué expresa determinadas circunstancias relativas al acto sexual.

Si tratásemos de dibujar un mapa de temas y tonos de la seguidilla, podríamos fijar cuatro como los principales y más repetidos: 1. A lo culto, halagos y piropos 2. Chuscas, 3. Burlescas 4. Procaces, todas con una explícita intención de juego, en ocasiones mordaz, tanto en voz de hombre como de mujer, en las que no se excluye el ingenio que tanto admiraba a Gonzalo Correas; muy probablemente este ingenio haya atenuado socialmente la crudeza y rebeldía de las letras puestas en voz de mujer. Las seguidillas no eran para temas serios,

solemnes, sino para el juego, el festejo, y el flirteo —desde el discreto hasta el más francamente vulgar; no usan mucho simbolismo, sino un evidente doble sentido.

Este es un trabajo que intenta acercarnos —a través de la voz que enuncia— al porqué de las seguidillas en serie y al porqué de la fascinación que tuvo entre la sociedad urbana española del XVII. Falta explorar mucho material en bibliotecas —manuscritos, pliegos sueltos, teatro breve, entre otros— para tratar, entre otras cosas, el enigma de su divulgación y la correlación que tuvo —en forma y fondo— con una sociedad en proceso de secularización como la España barroca.

ACLARACIONES SOBRE EL REPERTORIO

Las fuentes impresas que tenemos hasta ahora nos dan la fecha de 1597 como el momento en que la seguidilla nueva aparece como género de canto y baile independiente. Además de la forma estrófica que hemos rastreado desde las jarchas —cuarteta con versos largos y breves alternados, con rima en los pares—, la caracteriza su presentación en series; la conexión entre una y otra podía o no existir, gracias a la independencia o unidad de sentido de cada composición. Tuvimos entonces dos fronteras para la selección del material que formaría parte de nuestro repertorio: sólo se usaron fuentes posteriores a 1597 y, por otro lado, sólo las estrofas que se presentaban en series en estas fuentes, o bien, las que aparecían aisladas, por ejemplo, en una obra de teatro. Quedaron fuera las seguidillas con glosa,¹ y las de siete versos, porque lógicamente no podrían haberse usado en series o en cadena, como sí ocurre con las seguidillas con eco, también incluidas a pesar de que el eco de la última palabra del tercer verso aumente un par de sílabas.

En esta investigación y recopilación de materiales, encontramos que la seguidilla del XVII podía presentarse de las siguientes maneras:

1. Estrofas independientes.
2. Estrofas independientes con diálogo interno
3. En series a) sin conexión temática
b) con conexión temática
c) en forma de diálogo

Entraron en nuestro repertorio de todos los tipos, excepto las independientes con diálogo interno, en virtud de que este estudio es un primer paso para identificar la voz que

enuncia en las composiciones, y la inclusión de estas hubiera sobrepasado este propósito. También quedaron fuera las impersonales con un claro tono generalizador o sentencioso en las que resultaba imposible rastrear una marca textual o contextual para identificar la voz de la composición. Estas seguidillas merecerían un estudio aparte.

En una primera recopilación se reunieron un poco más de novecientas cancioncitas. Se decidió restringir el repertorio, y por tanto, el análisis, a cerca de quinientas que serían suficientes —en este primer acercamiento— para representar el universo poético de la seguidilla nueva y la participación y modo del sujeto que habla en las canciones. Por esta razón, la cantidad de seguidillas que componen los apartados de voz femenina, voz masculina y voz neutra (527) no se puede tomar como referente de la frecuencia en la que se presentan en el cancionero español de la época. Como todas las fuentes usadas en este trabajo son fuentes indirectas, el número de composiciones reunidas no es relevante.

En la selección de ese primer repertorio de cerca de mil canciones, el criterio principal fue dejar fuera las versiones que no significaban un cambio radical en el contenido de la copla. La mayoría de las no incluidas se pueden rastrear con la referencia “confrontar” en el mismo repertorio.²

La clasificación fue temática porque ésta abarca tanto tópicos como los escasos símbolos que se manejan en las seguidillas. Así como en la lírica antigua abunda el

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ El criterio fue que se incluyeran las que en la primera fuente aparecieran de forma aislada, aunque posteriormente se encontrara glosada en otras obras.

² Se señalan con A y B o más, las versiones de una canción que sí cambian el sentido o bien, aquellas que creí interesantes por el cambio de matiz, así como las que fueron recogidas en fuentes diferentes.

lenguaje simbólico, en la lírica urbana, por lo menos en las seguidillas, los referentes en el lenguaje son muy concretos, aun en los casos en que se usa un lenguaje de doble sentido.³

Para efectos del trabajo comparativo, intenté equiparar los temas de las seguidillas en los tres apartados, lo cual se puede observar en el índice del repertorio. No obstante, y en principio, dado que nuestro análisis depende básicamente de la voz que enuncia en cada canción, la primera diferencia entre los apartados de voz de hombre y el de voz de mujer es quién es el centro del discurso en cada uno de los temas o tópicos. Por ejemplo, las canciones de la morena y la mirada de voz masculina siempre se refieren a una segunda persona, la mujer; en cambio, en voz femenina casi siempre son en primera persona, es decir, la voz de mujer habla de sí misma.

En cuanto al propio repertorio reunido para este trabajo, la fuente de materiales —la fuente de este trabajo— es, hemos dicho, el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* de Margit Frenk, el cual nos remitió a ediciones modernas —fuentes secundarias también— que pudieron consultarse, y en las que se localizó una cantidad importante de seguidillas que se reúnen por primera vez en este trabajo.

Respecto a la organización de las cancioncitas reunidas, el tema del amor es el preferido, igual que en la lírica en general, sea popular o aristocrática. Le siguen: desamor, amor e interés y sexualidad. Aunque en principio los dos primeros parecerían entrar en el amoroso, son temas independientes porque la posición del sujeto que habla en estas canciones no experimentan el amor en sí —gozoso o frustrado y sus matices—, sino que

³ Cuando se creía, por los estudios mencionados, que determinada canción por el tópico pertenecía a cierta voz, pero que se encontró en la otra aunque haya sido un solo caso, por supuesto, con marca textual, se ha optado por señalarla como de voz neutra. Más allá del riesgo de caer en el reduccionismo, lo que llevó a esta decisión fue que esos casos las propias canciones no permitían su encasillamiento, es decir, las marcas contextuales no nos daban suficientes indicios de pertenecer a una sola voz.

más bien aluden a formas de relacionarse con el sexo opuesto, desde una posición externa al sentimiento amoroso, razón por la que en los títulos de estas secciones podemos leer la palabra amor entre comillas. El tema amoroso, entonces, tiene subtemas, o mejor dicho, tópicos, que según Todorov se forman a partir de motivos repetidos en un conjunto de textos (1989: 257). En este caso, el tópico se desglosa en particularidades denotativas o motivos: como formas de cortejo y juego, tenemos las canciones que abordan la declaración, halagos y piropos, aquellas a las que les interesa la fidelidad, o bien, las que usan motivos muy específicos para hablar del juego amoroso: el de la morena y el de la mirada.

El esquema es el mismo en los dos primeros temas: amor y desamor. En el tercero, de amor e interés, los rumbos temáticos que toma la seguidilla empiezan a particularizarse: al amor interesado le sigue otro tema —sexualidad— cuyas variantes —eróticas, procaces, prostitución y virginidad— resultan sorprendentes principalmente por la desinhibición, tanto en el lenguaje como en el punto de vista que aborda el sujeto que habla en las canciones. Un aspecto interesante de análisis sería poner atención en el tono de las seguidillas. Aquí sólo nos ocupamos de temas, pero estamos conscientes de que algunas canciones que traten asuntos serios como quejas o enojos, el tono en la interpretación podría haber sido chusco o jocoso.

Para cada composición se da primero el impreso o manuscrito del siglo XVII que la contiene, aún cuando esta fuente primaria no fue consultada, por lo que entre paréntesis se cita la fuente secundaria o edición moderna —seguida del número asignado en la edición— que nos da noticia de esa canción.

En el repertorio se omiten los datos específicos —folio, por ejemplo— de las canciones en las fuentes primarias, ya sea porque están consignadas detalladamente en el *Nuevo corpus*, ya porque los otros editores o recopiladores que se consultaron no dieron estos datos.

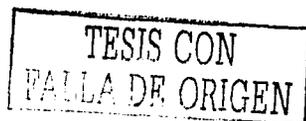
En el caso del manuscrito 125 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, el dato aparece en la *Antología de poesía erótica* de Pierre Alzieu *et al.*, aunque la canción haya sido dada a conocer por Foulché-Delbosc, quien prometió dar posteriormente la fuente y nunca lo hizo.

Las principales fuentes —secundarias— que se usaron para la recopilación de nuestras seguidillas son las siguientes, acompañadas por las abreviaturas usadas en el repertorio:

- ALÍN = ALÍN, José María, 1991. *Cancionero tradicional*.
Cancs. Munich = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1963. *Los cancionerillos de Munich (1589-1602) y las series valencianas del Romancero nuevo*.
 Jardí = BROWN, Kenneth, 1995. “Doscientas cuarenta seguidillas antiguas” [contenidas en el ms. *Jardí de Ramelleres*]
 NC = FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV al XVII)*.
Poesía erótica = PIERRE ALZIEU, Robert Jammes, *et al.*, 1984. *Poesía erótica del Siglo de Oro*.
Séguedilles = FOULCHÉ DELBOSC, R., 1901. “Séguedilles anciennes”.

Se usan las siguientes para referirse a las fuentes de las notas aclaratorias del contenido de ciertas canciones:

- A: ALÍN, José María, 1991. *Cancionero tradicional*.
 C: COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, 1995. *Tesoro de la lengua castellana o español*, [1611].
 DA: *Diccionario de Autoridades*, 1990.
 KB: BROWN, Kenneth (1995) *Doscientas cuarenta seguidillas*.
 PE: PIERRE ALZIEU, Robert Jammes, *et al.*, 1984. *Poesía erótica del Siglo de Oro*.



ÍNDICE REPERTORIO

VOZ MASCULINA

	Números
I. Amor	
1. Cortejo y juego	
a. Declaración	1-27
b. Halagos y piropos	28-72
c. La morena	73-75
d. La mirada	76-90
e. Fidelidad	91-96
2. Encuentros	97-103
a. Albas	104
b. <i>Vámonos de aquí</i>	105-106
c. Intermediarios	107-108
3. Penas	109-112
a. Añoranza	113-125
b. Despedidas	126-127
c. Celos	128-144
d. Desengaño	145-178
e. Enojo	179-184
II. Desamor	
1. Rechazo	185-188
2. El infiel	189-191
3. Misóginas	192-206
III. Amor e interés	207-213
IV. Sexualidad	
1. Eróticas	214-220
2. Procaces	221-226
3. Prostitución	227-228
4. Virginidad	229-232
V. Varias	233-240

VOZ FEMENINA

I. Amor	
1. Cortejo y juego	
a. Declaración	241-247
b. Coquetería	248-249
c. La morena	250-256
d. La mirada	257-261
2. Encuentros	
a. <i>Vámonos de aquí</i>	262-267
3. Penas	268-269
a. Añoranza	270-277
b. <i>Aquí me aguardo</i>	278-281
c. <i>Parten las galeras</i>	282-298

d. La malcasada	299-300
e. Celos	301-303
f. Desengaño	304-317
g. Enojo	318-321
II. Desamor	
1. Rechazo	322-324
2. Despectivas	325-330
III. Amor e interés	331-346
IV. Sexualidad	
1. Eróticas	347-353
2. Procaces	354-371
3. Prostitución	372-380
4. Virginidad	381-382
5. Cornudos	383-395
V. Varias	396-409

VOZ NEUTRA

I. Amor	
1. Cortejo y juego	
a. Declaración	410-423
b. La mirada	424-426
2. Encuentros	427-428
a. Albas	429
b. <i>Vámonos de aquí</i>	430
3. Penas	431-460
a. Añoranza	461-475
b. Celos	476-485
c. Desengaño	486-494
d. Enojo	495-497
II. Desamor	
1. Rechazo	498-500
III. Amor e interés	501
IV. Sexualidad	
1. Eróticas	502-503
2. Procaces	504-509
3. Prostitución	510
4. Virginidad	511
5. Cornudos	512-513
V. Varias	514-525

I. AMOR

1. Cortejo y juego

a. Declaración

1

De tu boca el aliento
robar quisiera,
que a codicia provoca —boca
de tales perlas.

Sablonara, *Cancionero* (Alín 1133).

2

Con tus bellos ojos,
y tus cabellos
abrasas y enlazas
mi alma y cuerpo.

“Septimo Quaderno de varios
Romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 126).

3

Tus cabellos, niña,
mi cadena son;
cárcel son tus ojos,
y el alcaide amor.

Pastora de Manzanares (Alín 1179).

4

Miréte señora
cuando me miré,
que de libre que era,
cautivo quedé.

“Septimo Quaderno de varios
Romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 126).

5

Tienes lindos ojos,
lindos cabellos;
tiéneslos revueltos
y a mí con ellos.

“Quarto Quaderno de varios
Romances...”, 1597 (*Cancs. Munich* 151
y Alín 630).

6

Tu cabello de oro
me enlaza y prende,
tus mejillas de grana
y ojuelos verdes.

“Quinto Quaderno de varios
Romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 126).

7

Ábreme el pecho,
morena mía,
y verás tu retrato
pintado al vivo.

Jardi 106.

8

Fácilmente mi alma
rendirse pudo,
porque vuestro donaire
sujeta mucho.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 185).

9

Tenéisme el cuerpo
en dura prisión,
y el alma y deseos
en vuestra afición.

Jardi 72.

10

Cautivaron mi alma
tus ojos negros;
echa la cadena,
que se va el cuerpo.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 186 y Alín
850).

11

Sólo por hablarte
estoy perdido,
y mi tierra por verte
tengo en olvido.

Jardi 145.

12
Nadie habrá quien mire
tu rostro hermoso
que de mi tormento
no esté envidioso.

Jardi 134.

13
Si tienes las piernas
como la cara,
tú eres la morenita
que yo buscaba.

“Quarto Quaderno de varios
Romances...”, 1597 (*Cancs. Munich* 151,
NC 2498 y Alín 627).

14
Al infierno fuera
con vos, señora,
porque en sólo miraros
tuviera gloria.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 194, *NC*
2562 y Alín 855).

15
Mira lo que debo,
niña, a tus labios,
pues me resucitan
si me desmayo.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 234 y Alín
694).

16
Ojos de mis ojos,
ojuelos negros,
no seréis tan firmes
como sois bellos.

Jardi 166.

17
En el lazo te tengo,
paloma torcaz,
en el lazo te tengo,
que no te me irás.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 97 y Alín
998).

18
Zagaleja —¡hola!,
dime dónde vas;
a ti digo —¡hola!,
que te perderás.

Correas, *Vocabulario* (*NC* 1001).

19
Que de vos, el guindo,
cogeré guindas;
y de vos, mi pastora,
palabras lindas.

Reyes Mejía de la Cerda, *Comedia de la
Zarzuela* (*NC* 418 y Alín 742).

20
Tus bellos ojos,
señora mía,
la triste noche
vuelven en día.

Briceño (*NC* 2400).

21
Ámbar es el aire
que tu boca exhala,
con que enciende el fuego
que mi alma abraza.

“Quarto Quaderno de varios Romances”,
1597 (*Cancs. Munich* 151).

22
Si se pierde mi vida
muy bien se pierde,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pues la gana una dama
que anda de verde.

Jardi 100.

23
Pues que todos te llaman
niña de perlas,
ensartarte quisiera,
no te me pierdas.

Correas, *Arte* (NC 2310).¹

24
Si me quieres, señora
yo te prometo,
de enviarte dos onzas
de hilo prieto.

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

25
Si te sientes triste,
daréte un coche,
en que vayas al grao²
hasta la noche.

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

26
El jueves estabas
en el mercado,
y para membrillos
te di un ducado.

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

27

Para entreaforro,
niña, te pido
una vara de estopa,
topa conmigo.

Correas, *Arte* (Alín 1089).

b. Halagos y piropos

28
Cabellicos de oro,
cuerpo delgado,
tus manos son nieve,
tu pecho, mármol.

“Qvarto Quaderno de varios
Romances...”, 1597 (*Cancs. Munich* 151,
NC 2313 y Alín 631).

29
Tus cabellos de oro
son las cadenas
que atan todas las almas
de amores llenas.

Jardi 84.

30
La cejita en arco
y el ojo negro,
la carita de plata:
¡mirad qué extremo!

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1598 (*Cancs. Munich* 102 y
NC 2394).

31
Perlas son tus dientes,
oro el cabello,
un milagro raro
tu rostro bello.

“Qvarto quaderno de varios romances...”,
1597 (*Cancs. Munich* 151 y NC 2395).

32 A
Arcos son tus cejas,
tus labios, coral,

¹ Cfr BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 179 y NC 2310).

² “La salida del lugar a la mar [...] No es puerto, pero admite bajelos pequeños y va como por gradas bajando el agua en hoñdura” (C).

tus dientes son perlas,
tu pecho, cristal.

“Qvarto Quaderno de varios
Romances...”, 1597 (*Cancs. Munich* 151,
NC 2396 y Alín 632).

32 B
Arcos son tus cejas,
tus ojos, cristal,
tus dientes son perlas,
tus labios, coral.

Jardi 162.

33
El azul claro
de tus bellos ojos
de la gloria alcanza
ricos despojos.

“Segvndo Quaderno de varios
Romances...”, 1598 (*Cancs. Munich* 102).

34
De la niña de plata
el Sol envidia
aquel su resplandor
con que ansias quita.

“Segvndo qvaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

35
El sol y la luna
quedan nublados
cuando alza mi niña
sus ojos claros.

“Qvarto Quaderno de varios romances...”,
1597 (*Cancs. Munich* 151 y *NC* 2399).

36
Cuando sale mi niña
a sus corredores,³

non parece la luna
y el sol se esconde.

“Quinto Quaderno de varios romances...”,
1597 (*Cancs. Munich* 79 y Alín 617).

37
Cuando mi lucero
su luz esconde,
aunque salga el sol,
parece de noche.

“Qvarto Quaderno de varios Romances”,
1597 (*Cancs. Munich* 151, *NC* 2274 y
Alín 633).

38
La que más adoro
es una diosa,
que en cuanto ella tiene
es milagrosa.

Jardi 80.

39
En esas mejillas,
conchas de nácar
cría el cielo perlas,
y el Sol las guarda.

“Qvarto Quaderno de varios romances...”,
1597 (*Cancs. Munich* 151).

40
Estrella de Venus
doña María,
perlas y corales
tu boca cría.

“Segvndo qvaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

41
Un clavel en la boca
tiene mi dama,
y una albarda se pone
sobre otra albarda.

³ “El paseo descubierto en la casa” (C).

Ent. de *Los coches*, BNM, ms. 16291(NC 2413).

42
Al espejo se toca
la blanca niña,
dando luz a la luna
donde se mira.

1. *Tonos castellanos* (NC 2272 y Alín 873).
2. *Correas, Arte* (NC 2272).

43
¿Dónde te has criado,
la niña bella,
que sin ir a las Indias,
toda eres perlas?

Lope de Vega, *El amante agradecido* III
(NC 2409 y Alín 736).

44
Yo no estimo las Indias
en una paja,
porque tiene mi niña
perlas y plata.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 113 y NC 2408).

45
Más esclavos has dado,
niña, a Cupido
que Cortés a Castilla
vasallos indios.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 110, NC 2410 y Alín 841).

46
La niña de cristal
por ser hermosa,
la cara esconde
de matar medrosa.

“Segvndo qvaderno de varios romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

47
De la niña de oro,
el valor muestra,
que no agravia a ninguna,
aunque la exceda.

“Segvndo qvaderno de varios romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

48
Flores coge mi niña
con blancas manos,
guarde no se le vuelvan
zarzal del campo.

Jardi 220.

49
Blancas coge Lucinda
las azucenas,
y en llegando a sus manos
parecen negras.

Lope de Vega, *El Caballero de Illescas* III
y BNM, ms. 3913 (NC 2277).

50
Diote el cielo, señora,
los ojos negros,
porque traigas luto
por los que has muerto.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 108 y Alín 839).

51
Los cabellos negros,
la niña blanca,
entre nubes negras
parece el alba.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 163 y Alín 848).

52
Ojos tiene mi niña
de basilisco,
más claros y hermosos
que nunca he visto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Jardí 143.

53
Ame quien quisiere
a la morena,
que la que yo adoro
la nieve afrenta.

Jardí 132.

54
Tiene mi amor los labios
de fino coral;
quien besarlos pudiera
fuera sin igual.

Jardí 79.

55
Ando enamorado,
no diré de quién;
allá miran ojos
donde quieren bien.

Cervantes, *Los baños de Argel* II (NC 66
B y Alín 300).

56
Cuando mi morenita
su cuerpo baña,
sirvele de espejo
el cristal del agua.

Qvarto Quaderno de varios Romances...”,
1597 (*Cancs. Munich* 151, NC 2417 y
Alín 616).

57
De tus claros ojos
las niñas negras,
en el fuego del alma
son las centellas.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 178).

58
Huyó el Sol hermoso
de tus cabellos

que le causó envidia
verlos tan bellos.

“Septimo Quaderno de varios
Romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 126).

59
Son, niña, tus cabellos
rayos del cielo,
con que enredas las almas
en este suelo.

Jardí 77.

60
No queráis, señora,
ser homicida,
pues con vuestro remedio —medio
podéis dar vida.

Correas, *Arte* (Alín 1086).

61
Dicen que eres graciosa
en toda cosa,
y aventajas a todas
en ser hermosa.

Jardí 144.

62
Dícenme, señora,
que sois fingida,
mas adoro al engaño
por tener vida.

Jardí 108; cf. BNM, ms. 3890
(*Séguedilles* 143).

63
Linda molinera,
moler os vi yo,
y era la harina
carbón junto a vos.

Lope de Vega, *El aldeguela* I (NC 2402 y
Alín 911).

64

En la calle, en la calle...,
vive mi dama,
y me llamo, me llamo...,
y ella se llama...

Bailé de los carreteros (Alín 1175a).

65
Negros son los ojos
de mi Belisa,
y sus negros son todos
cuantos los miran.

1. Liñán de Riaza, ens. "Al soto de Mançanares", BNM, ms. 3700 (NC 2411).
2. BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 122 y NC 2411).

66
Tiene la mi gorróna⁴
los ojos garzos,
las manos pequeñas
y los pies largos.

Cancionero musical de Olot (NC 2414).⁵

67
Cuando la mi gorróna
lava a menudo,
dos jarritos de agua
parecen mucho.

Cancionero musical de Olot (NC 2416).

68
A pescar salió la niña,
tendiendo redes,
y en lugar de peces,
las almas prende.

Tirso de Molina, *Tan largo me lo fiáis* I
(NC 2419 y Alín 1124).

⁴ *Gorróna*: "La mujer de baja suerte, que sale a prostituir su cuerpo para ganar torpemente su vida" (C).

⁵ Hay en este cancionero toda una serie de La gorróna.

69
No se halla dueño
de este cautivo,
sino una fregata —gata,
que dijo: mío.

Correas, *Arte* (Alín 1087).

70
¡Paso, bravos ojuelos,
valor del mundo!
¡No echen mano voacedes,
que todo es suyo!

Correas, *Arte* (Alín 1082).

71
Bella labradorcita⁶
que rosas vendes,
las que forman tus labios,
¿qué precio tienen?

Jardí 214.⁷

72
A Madrid caminando
vengo de Illescas;
tengo el alma quedita,
¡dale, morena!

Antonio Hurtado de Mendoza, *Entremés de Getafe* (NC 1025 y Alín 1146).

c. La morena

73
El cielo me falte,
morena mía,
si en tu noche no veo
la luz del día.

1. *Jardí* 135.

⁶ *Labradora*: "la aldeana" (C.)

⁷ *cf.* núm. 91.

2. Juan de Chen, *Laberinto amoroso* (Alín 941).

74

Quien dijere que Venus
ha sido blanca,
no ha estudiado las artes
en Salamanca.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 30 y 101,
NC 2507 y Alín 1006).

75

Negras son tus cejas
y tus cabellos,
negras tus pestañas,
tus ojos negros.

Jardí 140.

d. La mirada

76

Tus ojuelos, señora,
son dos ladrones,
que en mirando cautivan
los corazones.

Jardí 86.

77

Vuélveme tus ojos,
bella morena,
y serás otro Nero,⁸
cual de Tarpeya.

Jardí 109.

78

Son tus ojos, Belisa,
más bellos que el sol:
cada vez que los miro
me matan de amor.

1. *Jardí* 120.

2. *Libro de canciones españolas e italianas...*, Roma, 1606 (Alín 781).

79 A

Ojos matadores,
tenéis, mi vida:
¿cómo la justicia
no los castiga?

Jardí 151.

79 B

Ojos matadores,
tenéis, señora:
¿cómo la justicia
no los ahorca?

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 120 y Alín
823).

80

Los cielos publican
cuánto te quiero,
y tus ojos saben
que por tí muero.

Jardí 146.

81

En tu frente puede
Cupido escribir,
y con esta tu vista
al mundo rendir.

Jardí 125.

82

Las niñas pequeñas
de tus ojos graves
para darme la muerte
fueron gigantes.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 121).

83

Pues mis ojos, zagala,
ver no merecen
esa luz de los tuyos,
lloren y penen.

⁸ "Y serás otro Nero: 'verás cómo ardo'. Alusión al famoso romance 'Mira Nero de Tarpeya'" (KB).

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 178 y Alín 862).

84
De estocadas matan
tus ojos bellos,
que es tirarme reveses
matar con ellos.

Entremés famoso del Estudiante (Alín 1174).

85
¡Ay!, de aquella ventana
me están mirando:
ojos que me miran
me están matando.

Jardi 47 (NC 2400 bis).

86
¡Ay, de aquella ventana
me tiran flechas!
Que si son de amores
vénganme derechas!

Jardi 48.

87
Unos ojos negros
me han cautivado:
¡quién dijera que negros
cautivan blancos!

1. Correas, *Arte* (NC 2269).
2. BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 105, NC 2269 y Alín 1007).

88
Tienen vuestros ojos
el padre alcalde,
que aunque roban y matan
no hay quien los hable.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 117 y Alín 831).

89

Miras poco y robas
mil corazones,
y aunque más me retiras —tiras
flechas de amores.

1. *Jardi* 170.
2. Sablonara, *Cancionero* (NC 2530 y Alín 1126).

90
Vi tus bellos ojos,
nunca los viera
y que hechizos me dieron
y adormideras.

“Quarto Quaderno de varios romances...”,
1597 (*Cancs. Munich* 151).

e. Fidelidad

91
Yo no quiero más damas
sino una sola,
que quien sirve tal dama —ama
sin buscar otra.

Jardi 196.

92
Yo de servir me curo
sola una dama,
la cual siempre la adoro: —oro
con ella es nada.

Jardi 197.

93
Miente quien dijere
que hay en el mundo
ni mujer tan hermosa
ni hombre tan tuyo.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 107).

94
A ti sola quiero,
y es mucha razón,
que te sobra hermosura,
gran perfección.

“Segvndo Quaderno de varios romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

95
Aunque vengan galanes
de cualquier parte,
he de amalla y querella; —ella
no sea mudable.

Jardi 198.

96
Una efe adoro
porque es la letra
del nombre de la dama
que me sujeta.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 203 y Alín 861).

2. Encuentros

97
Cuando va a la fuente
la mi morena,
yo la llevo los trapos,
y ella me lleva.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 213 y NC 2503).

98
Zapatillo y cinta te vi,
y el chapín
cuando iba a caza
sobre mi rocín.

“Segvndo Quaderno de varios romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

99
[Cada vez que te veo
los henojiles]
se me ponen los ojos
como candiles.

Lope de Vega, *Mojiganga de Rojillas*,
BNM, ms. 16306 (NC 2497 y Alín 901).⁹

100
Al pasar del charco
de los atunes,
vite las ligas verdes,
para mí, azules.

Baile de *El cuz cuz*, BNM, ms. 14851 (NC 2496).

101
Por el mar de mis ojos
pasando a nado,
encontré la sirena
de mis cuidados.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 46 y Alín 1024).

102
Esta noche, esta noche,
me tuvo en vela;
yo sereno, sereno,
y ella serena.

Baile de los carreteros (Alín 1175b).

103
No corráis, vientecillos,
con tanta prisa,
porque al son de las aguas
duerme mi niña.

Lope de Vega, *El mármol de Felisardo I*
(NC 2301 y Alín 746).

a. Albas

⁹ En *henojiles*, C. remite a *cenogil*: “la cinta con que se ata la media calza por debajo de la rodilla”. “La cinta u orillo de seda, lana u hilo, con que se ata o ciñe la media” (DA). Alín menciona que esta obra lleva firma de Lope y la fecha de 1613, pero sólo incluye los dos versos finales de la seguidilla. Esta versión Alín la incluye en sus “Nuevas supervivencias...” y, por su parte, también la da Margit Frenk.

104

Vuelve a mí tus ojos,
mi bien, recuerda,
pues el irme es forzoso
cuando amanezca.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 133, NC
2291 y Alín 804).

b. Vámonos de aquí

105

Pues que nos ponen
en tan mala fama,
toma el hatillo,
y vámonos, Juana.

Correas, *Arte y Vocabulario* (NC 471 y
Alín 1074).

106

Si te echaren de casa,
la Catalina,
si te echaren de casa,
vente a la mía.

Correas, *Vocabulario* (NC 473).

c. Intermediarios

107

Llama a tu criada
que darla quiero
para brujerías
algún dinero.

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

108

A Inesica le dije:
“dile a tu hermana
que esta noche me hable
por la ventana”.

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

3. Penas

109

Llámanme dichoso:
¿qué dichas tengo?
Ser quisiera dichoso,
no parecerlo.¹⁰

Liñán, ens. “Al soto de Mançanares”,
BNM, ms. 3700 (NC 2325).

110

Tus dientes son nieve,
tu pecho, mármol,
las penas que causan
yo me las callo.

“Qvarto Quaderno de varios
Romances...”, 1597 (*Cancs. Munich* 151,
NC 2397 y Alín 628).

111

Mal haya la falda
del mi sombrero,
que me quita la vista
de quien bien quiero.

Correas, *Arte* (Alín 1065 y NC 2286 A).

112

Los galancitos
esto tenemos:
que adonde no nos quieren
allí queremos.

Correas, *Vocabulario* (NC 2330).

a. Añoranza

113

Volad por el aire,
suspiros tristes,

¹⁰ En voz femenina, pero con glosa: “Pues
envidian mis dichas, / ¿qué dichas tengo? / Ser
quisiera dichosa, / y no, parecerlo”. Bibl. Estense
(NC 2325 B).

y rogad a mi niña
que no me olvide.

Jardí 113.

114
Airecillo, que pasas
por mi morena,
llévale este suspiro,
y este "¡ay!" le lleva.

Liñán, ens. "Al soto del Mançanares",
BNM, ms. 3700 (NC 2520).

115
Barquerito del Tajo
de Fontidueña,
ponme de esotra banda
con mi morena.

Laso de la Vega, *Manojuelo* (NC 949).

116
Álamos del Prado,
fuentes de Madrid,
cuando estoy ausente,
murmuráis de mí.¹¹

Jardí 127.

117
Bienes de este mundo
de qué me servís
pues con todos no puedo
ausente vivir.

"Septimo Quaderno de varios
Romances...", 1601 (*Cancs. Munich* 126).

118
Aguas cristalinas
del claro Tajo
de no verme presente
vais murmurando.

"Septimo Quaderno de varios
Romances...", 1601 (*Cancs. Munich* 126
y NC 2448).

119
Murmurando el Tajo
cuenta mis penas
a los bosques y valles,
prados y selvas.

"Septimo Quaderno de varios
Romances...", 1601 (*Cancs. Munich* 126).

120
Como vivo ausente
del bien que adoro,
aunque todo me sobra
me falta todo.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 206 y Alín
863).

120 bis

Soledades miran
mi muerte viva
que padezco ausente
por quien me olvida.

"Quinto Quaderno de varios
Romances...", 1601 (*Cancs. Munich* 126).

121
Muros invencibles
cuán bien parecéis
cercando a Toledo,
guardando a mi bien.

"Septimo Quaderno de varios
Romances...", 1601 (*Cancs. Munich* 126
y Alín 704).

122
Mañanitas floridas
del mes de mayo,
despertad a mi niña,
no duerma tanto.

¹¹ Con glosa en "Septimo Quaderno de varios
Romances...", 1601 (*Cancs. Munich* 124; *cfr.* Alín
702).

“Cuarto Quaderno de varios Romances...”, 1597 (*Cancs. Munich* 151, *NC* 2309 y Alín 619).

123
Íbate siguiendo,
viome tu hermano,
hube de quedarme,
triste, y en vano.

“Segvndo Quaderno de varios romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170 y Alín 709).

124
Vencen mis pesares
a los mayores,
olvidado en ausencia
de mis amores.

“Septimo Quaderno de varios Romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 126).

125
Y subióse a las nubes
la bella garza,
y perdíla de vista,
por ir tan alta.

Liñán, ens. “Al soto de Mançanares,
BNM, ms. 3700 (*NC* 2513).

b. Despedidas

126
Adiós, morenita
de mi corazón,
adiós, ojuelos míos
más bellos que el sol.

Jardí 117.

127
Vida de mi vida,
no lloréis, amor,
que la despedida
será de dolor.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 31, *NC* 2430 y Alín 1009).

c. Celos

128
Tengo mi querida
dentro del alma;
con temor de perdella,
celos me matan.

1. “Cuarto Quaderno de varios Romances...”, 1597 (*Cancs. Munich* 151 y *NC* 2298).
2. BNM, ms. 3890, f. 103v (*Séguedilles* 169 y Alín 638).

129
Alamillos verdes
del bello soto,
no deis sombra a mi niña—niña
si va con otro.

Correas, Arte (*NC* 2299 y Alín 1054).

130
No me miréis otro,
bella morena,
no me miréis otro,
que me dais pena.

BNM, ms. 3985 (*NC* 2315 y *Séguedilles* 57).

131
Celos pido a mi niña,
dame ella celos;
si me da lo que pido,
¿de qué me quejo?

1. BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 229, *NC* 2516 y Alín 805).
2. *Jardí* 223.

132 A
Miréme en tus ojuelos,
vi dos en ellos:
como yo soy uno
muero de celos.

Jardí 96.

132 B

Mirome en tus ojos,
dos hombres veo;
como soy más que uno,
de celos muero.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 152 y Alín 838).

133

Cuando miro, Belisa,
tus ojos bellos,
a mí mismo me pido
celos de verlos.

Jardí 107.

134

Mal me hallo en esto
que llaman celos,
que aunque sean burlando —ando
muerto con ellos.

Jardí 199.

135

Álamos del Soto,
¿dónde está mi amor?
Si se fue con otro,
moriréme yo.

Lope de Vega, *Santiago el Verde* II (NC 2514 y Alín 913).

136

De tu vista celoso
paso mi vida,
que me dan mil enojos —ojos
que a tantos miran.

1. *Jardí 171*2. Sablonara, *Cancionero* (Alín 1125).

137

Una cosa te pido,
si tienes amor,

que no mires tanto
al comendador.

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170 y
Alín 719).

138

Si con el forastero
más la veo hablar,
la ración que la doy
la habré de quitar.

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

139

No quiero estudiante
que te acompañe,
pues quieres danzar
si ves que tañe.

“Segvndo qvaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

140

Como al sol se parece
la mi morena,
¡ay, si para todos
no amaneciera!

Ens. “Haviendo alçado de obra”, BNM,
ms. 3700 (NC 2509 y Alín 1188).

141

Si me habéis de matar,
ojuelos negros,
matadme con amor,
y no con celos.

Rom. “Ojos negros de mis ojos”, *Tonos
castellanos* (NC 2316 B y Alín 871).

142

El servir una dama
no es importancia,
pero, si ella no es firme —irme
es más ganancia.

Jardí 186.

143
¿Cómo quieres, morena,
amor constante,
si tú de las mujeres --eres
la más mudable?

Sablonara, *Cancionero* (Alín 1131).

144
De los forasteros
amiga eres,
sus visitas te causan
cien mil placeres.

"Segvndo qvaderno de varios
romances...", 1601 (*Cancs. Munich* 170).

d. Desengaño

145
De amor es la guerra
penoso el trato,
y lo que es ser ingrata
vendes barato.

Jardí 76.

146
Una cosa tienes,
que es ser ingrata;
que al que más te ama
más le maltratas.

Jardí 78.

147
Hermosa eres, discreta
de hecho y nombre,
sino que eres ingrata
y no correspondes.

Jardí 150.

148
Dientes de alabastro
tiene mi ingrata

y la boca chica
con que me mata.

"Qvarto Quaderno de varios romances...",
1597 (*Cancs. Munich* 151).

149
El pecho esquivo
de mi dulce ingrata
es de los desdenes
la cruel morada.

"Segvndo Quaderno de varios
Romances...", 1598 (*Cancs. Munich* 102).

150
Es mi fe la palabra
que se levanta,¹²
mientras más mi señora
desdenes canta.

Jardí 105.

151
Tus desdenes señora
me causan pena
cuando mi pesar
huye de tu belleza.

"Septimo Quaderno de varios
Romances...", 1601 (*Cancs. Munich* 126).

152
No seáis, mi señora,
tan desdeñosa,
que es tacha muy notable
en mujer hermosa.

Jardí 82.

153
Salen mis suspiros,
que al aire encienden;
llegan a mi dama
y helados vuelven.

¹² *Se levanta*: "habla más recio, como cubrir el canto de su señora" (KB).

1. BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 124,
NC 2329¹³ y Alín 756).
2. *Jardí* 104.

154
Mis penas la digo,
y si las escucha
dice que mi mal
debe ser locura.

“Segvndo Quaderno de varios
Romances...”, 1598 (*Cancs. Munich* 102).

155
Cruel bella Tirce
siempre lo has sido:
pero más, cuando más
por ti estoy perdido.

“Septimo Quaderno de varios
Romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 126).

156
Considera, señora
si has de olvidarme,
que de mí me olvido
por no olvidarte.

“Septimo Quaderno de varios
Romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 126).

157
Quien viera señora
si tu voluntad
igual a la mía,
o el tuyo a mi mal.

“Septimo Quaderno de varios
Romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 126).

158
Mí viva esperanza,
señora murió
de desesperada
de su pretensión.

“Septimo Quaderno de varios
Romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 126).

159
Esperanzas espero,
desesperado,
y esperando espero
mayores daños.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 188 y Alín
852).

160
La desamorada
te llaman todos
porque a muchos engañas
por varios modos.

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170).

161
Mil romances te hago,
no los estimas,
cáusalo el boticario
a quien te arrimas.

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 170 y
Alín 718).

162
Tengan, tengan, señores,
esa morena,
ténganla que me lleva
mi amor tras ella.

BNM, ms. 3915 (*Séguedilles* 29 y Alín
970).

163
Si por blanco y rubio
me dejas, Ana,
yo a ti por morena
te he dado el alma.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 111 y Alín
842).

¹³ Margit Frenk da como primera fuente *Dozena parte*, f. 23v, pero con glosa.

164

A tus manos blancas,
niña, pregunto
cómo siendo tan blandas
hilan tan duro.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 127).

165

Pensamientos altos,
fortuna humilde,
¿qué queréis de un hombre
que muerto vive?

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 153 y Alín 845).

166

Caíste en el suelo
fui a levantarte,
y dijiste: "galán,
la mano aparte".

"Segvndo Quaderno de varios
romances...", 1601 (*Cancs. Munich* 170).

167

Pues que sabes que en todo
verdad te digo,
¿por qué no te comides,
mides conmigo?

Correas, *Arte* (Alín 1088).

168

En haciendo un engaño
la que yo adoro,
dice que se muere
por hacer otro.

Ens. "Haviendo alçado de obra", BNM,
ms. 3700 (*NC* 2510).

169

¿Para qué escuchaste
palabras de amor,
si ahora me tratas
con tanto rigor?

Jardí 83.

170

De amor y sus daños
fui ya labrador:
sembré fiel amor,
cogí mil engaños.

BNM, ms. 2856 (*NC* 2324).

171

Labrador me hice
sembré regalos,
no llovió favores,
cogí cuidados.

1. Liñán, ens. "Al soto de Mançanares",
BNM, ms. 3700 (*NC* 2323).
2. BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 146 y
Alín 817).

172

Vine de lejos,
niña, por verte;
hállote casada,
quiero volverme.

Correas, *Vocabulario* (*NC* 653 B).

173

Tú tienes mi alma,
la tuya otro:
desdichado he sido,
Fortuna, en todo.

Jardí 136.

174

Peregrino gusto,
mudable afición
son los accidentes
de tu corazón.

"Quarto Quaderno de varios romances...",
1597 (*Cancs. Munich* 151).

175

La que por nonada
muda de amores,

no le faltarán muchos
perseguidores.

Jardí 74.

176
Quien no sabe firmeza
yo le enseñaré,
que me sobran mil modos
de amar y querer.

Jardí 73.

177
Si al que menos merece
la palma entregas,
huélgome, mi alma,
que no me quieras.

“Segvndo qvaderno de varios
romances...”, 1597 (*Cancs. Munich 151* y
Alín 626).

178
Morenita bella,
si me olvidares
ruego a Dios que te goces
con mil pesares.

“Qvarto qvaderno de varios
romances...”, 1597 (*Cancs. Munich*
151); cf. Alín 629.

e. Enojo

179 A
Niña, que quieres galas
y honor pretendes,
mira que son las galas —alas
con que te pierdes.

Jardí 175.

179 B
¿Para qué quieres galas
si amor pretendes?
Mira que son las galas —alas
para perderte.

Sablonara, *Cancionero* (Alín 1127).

180
Seguidillas me piden
estas mozuelas:
¡malas seguidillas
vengan por ellas!¹⁴

Correas, *Arte* (NC 2458 y Alín 1083).

181
Que no me tiréis
garrochitas de oro
la de Pedro de Bamba
que no soy toro.

“Qvarto Quaderno de varios romances...”,
1597 (*Cancs. Munich 151*).

182
No se ponga en precio
que soy honrado,
sepa que me tiene
muy enfadado.

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich 170*).

183
Mal parece, señora,
que por cobarde
deis lugar que los gustos
se cumplan tarde.

Jardí 85.

184
La cabeza me duele
de darla voces,
daréla si subo,
doscientas coces.

“Segvndo Quaderno de varios
romances...”, 1601 (*Cancs. Munich 170*).

II. DESAMOR

¹⁴ Ver cap. 5 sobre la interpretación.

1. Rechazo

185
 Adamar¹⁵ una vieja
 muy engreída
 es comer zancarrones¹⁶
 por golosina.

Jardi 41.

186
 Cinco efes tienes
 sin ser Francisca:
 fea, floja, flaca,
 fácil y fría.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 166 y Alín 807).

187
 Al pasar del arroyo
 las piernas le vi,
 que no valen un cuarto
 ni un maravedí.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 74 y Alín 992).

188
 Dicen que el color pardo¹⁷
 no vale nada,
 y de pardo se viste
 la mi galana.

Jardi 219.

2. El infiel

189

Entre las que he querido,
 la mi morena
 sólo tiene de hermosa
 ser la postrera.

Jardi 18.

190
 A todas adoro,
 y por todas muero,
 mas por mi vida
 que a ninguna quiero.

“Segvndo Quaderno de varios
 Romances...”, 1598 (*Cancs. Munich* 102).

191
 Tus favores niña
 son en mi pecho
 nave que no halla
 su dulce puerto.

“Segvndo Quaderno de varios
 Romances...”, 1598 (*Cancs. Munich* 102).

3. Misóginas

192
 Como las comedias
 son las mujeres:
 a poder de tramoyas
 llaman la gente.

Jardi 209.

193
 Serafines llamamos
 a las hermosas,
 porque son serafines —fines
 de nuestras bolsas.

Jardi 234; cf. 210.

194
 Como perros de Flandes
 son hoy las damas,
 porque nacen sin cola... —¡hola,
 no digo nada!

¹⁵ “Amar, término que usan los romances viejos (C).”

¹⁶ “El pie enjuto sin carne (C).”

¹⁷ Margit Frenk recuerda que el etnomusicólogo alemán Werner Danckert menciona que el color pardo designa al órgano genital de la mujer (Frenk, 1993a: 151).

Jardí 195.

195

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

1. "Quarto Quaderno de varios
Romances...", 1597 (*Cancs. Munich*
151 y Alín 612).
2. *Jardí* 159.

196

Una libra de carne
vale seis cuartos;
una mujer honrada
no más de cuatro.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 87, *Poesía*
erótica 130-21 y Alín 1037).

197

¡Ay, si la mudanza
fuera firmeza,
todas las mujeres,
que firmes fueran!

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 216 y Alín
865).

198

Al galán que se ausenta
quiero advertirle
que en habiendo mudanza —danza
la que es más firme.

Sablonara, *Cancionero* (Alín 1132 y *NC*
2615).

199

El mayor de todos
los imposibles
es estar las mujeres
un punto firmes.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 217 y Alín
866).

200

La mujer más hermosa,
el hombre más feo
le parece un ángel
si trae dinero.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 51).

201

Todas sois devotas,
monjas, de frailes,
y llamáislos mendigos: —dígoos
que sois mudables.

Jardí 194.

202

La mujer y el tiempo
son de un mismo ser:
que si el tiempo se muda,
también la mujer.

Rom. "De la cárcel del amor", *Primavera*
y flor, 39 (*NC* 1749).

203

Condición de camellos
tienen las damas,
pues se echan en el suelo
para cargarlas.

BNM, ms. 3985 (*Poesía erótica* 130, n. a
la 29-2).

204

Las mujeres se venden
como los libros,
con licencias firmadas
de los maridos.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 209 y Alín
821).

205

Las casadas admiten,
por sus postigos,
a los estudiantes —antes
que a sus maridos.

Jardi 177.

206

Dicen todas las damas,
sin faltar una,
que el amor es donaire —aire,
si no hay pecunia.

Jardi 180.

III. AMOR E INTERÉS

207

Locutorios de monjas
yo los despido,
que no quiero devotas —botas,
sino de vino.

Jardi 188.

208

Aunque no me merezca,
yo no la quiero,
que no quiero debota —bota,
sino de cuero.

1. BNM, ms. 3985 (*Poesía erótica* 130, n. a la 29-10).

2. BNM, ms. 3915 (Alín 986).

209

Tiene mi morenita
los ojos negros;
téngase ella sus ojos,
yo mis dineros.

Jardi 227.

210

Si me das posada
como he menester,
me tendrás en tu casa —asa
lo que he de comer.

BNM, ms. 3985 (*Poesía erótica* 130, n. a la 29-8 y NC 2493).

211

¡Mira que me pida
la viuda loca
cuatro varas de holanda
por una toca!¹⁸

Romancero de Barcelona (Séguedilles
286 y Alín 661).

212

Poco vale señora
la gallardía,
que dineros se tienen
en más estima.

“Septimo Quaderno de varios
Romances...”, 1601 (*Canes. Munich* 126).

213

Casadme con fea
que sea rica,
aunque tenga la cara
de una borrica.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 52 y Alín 993).

IV. SEXUALIDAD

1. Eróticas

214 A

Dame, niña, un beso
pues das lo demás,
que no es misa de réquiem
que quitan la paz.

Jardi 154 (NC 1703).

214 B

Dame lengua, mi vida,
pues das lo demás,

¹⁸ Además de ser el velo de la cabeza de la mujer, “en algunas partes de España no traen los hombres caperuzas ni sombreros, y usan de unas tocas revueltas en la cabeza, como son los vizcaínos y montañeros. Los moros usan las tocas encima de los bonetillos; y éstas algunas veces son de seda de colores, como almaizares” (C).

que no es misa de réquiem
que quita la paz.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 226, *NC*
1703 y *Alín* 796).

214 C

Pues me has abrazado,
dame lo demás,
que no es misa de réquiem
que quita la paz.

Correas, *Arte* (*NC* 1703).

215

Vete poco a poco,
morena mía,
que las cosas de gusto
no quieren prisa.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 232).

216

Que me muero de gusto,
morena de oro;
dame gusto, si puedes,
poquito a poco.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 247).

217

Si retratas al vivo,
morena de oro,
para ver lo que haces
abre los ojos.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 237).

218

En el valle ameno
de mi linda Aura,
solamente hay un pino,
y ese sin ramas.¹⁹

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 232 y *Alín*
695).

219

Soy tan manirroto
con mi morena,
que en entrando un poquito
derramo perlas.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 248).

220

Cuando está con más gusto
la mi morena,
hacia el cielo me sube
sin escalera.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 241).

2. Procaces

221

Como mis calzones
son las doncellas,
porque todos se rompen
por entre piernas.

Jardi 30.

222

Las mujeres ancianas
quiérolas mucho,
que de puro arrugado
calzan muy justo.

Jardi 152.

223

Cuando saco a mi niña,
no baila nada,
pero cuando la meto
todo lo baila.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 212).

224

Un tesoro hallé, niña,
donde tú sabes,
por sacar tus perlas
metí oficiales.

¹⁹ En la nota a esta canción, *Alín* señala que hay que leerla de acuerdo a connotaciones sexuales.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 238).

225
Una doncelluela
de garbo y pico
ha metido en su jaula
mi pajarico.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 240).

226
Que cuando lo hago
con mi fregona,
hace más monerías
que una mona.

Romancero de Barcelona (*Séguedilles*
283).

3. Prostitución

226 *bis*
Para joder una vieja
me dan cien reales:
¡ojalá que vinieran
viejas a pares!

Jardí 238

227
Aunque tengo pobreza,
pienso ponerte
donde muchos honrados
vayan a verte.

"Segvndo qvaderno de varios
romances...", 1601 (*Cancs. Munich* 170 y
Alín 721).

228
Hágame una valona,
señora honrada,
que en pagando la hechura
no debo nada.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 88 y Alín
1033).

4. Virginidad

229
Ya se ha pregonado
que no hay virgos:
quien de algunos supiere,
decid, amigos.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 93).

230
Las doncellas de hogaño
son como huevos:
que se venden por frescos
y hay pollos dentro.

1. BNM, ms. 3985 (Alín 821, n.)
2. *Jardí* 45.

231
Las doncellas de hogaño
son como duendes,
que buscando doncellas,
nunca parecen.

Sablonara, *Cancionero* (Alín 1130).

232
Como los gigantes
son las doncellas,
pues se meten los hombres
entre las piernas.²⁰

BNM, ms. 3985 (*Poesía erótica* 130, n. a
la 29-1).

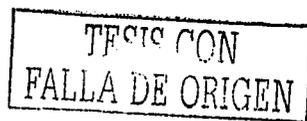
V. VARIAS

233
A la guerra me lleva
mi necesidad:
si tuviera dineros,
no fuera, en verdad.

Cervantes, *Quijote* II, 24 (NC 1201).

234

²⁰ *Cfr.* nota sobre los gigantes de la núm. 510.



Poco de Cupido
las damas tienen,
porque, de su Cupido —pido
tan solamente.

Jardi 181.

235

Que deje las mujeres,
mal me aconsejas;
dalas tú al diablo: —hablo
con las más viejas.

Jardi 192.

236

[Veinticinco alfileres
me dio mi suegra;]
¡veinticinco demonios
carguen con ella!

Mojiganga de Rojillas (Alín 902).

237

[Si una suegra de azúcar
dicen que amarga,]
¿qué será al que la tenga
de carne humana?

Mojiganga de Rojillas (Alín 903).

238

Ya no quieren las damas
los hombres calvos,
porque quieren pelalles,
y no pelados.

Jardi 33.

239 A

Hágame una valona
de seda negra,
para que se la ponga
la mi morena.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 82 y Alín 1028); cf. BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 60 y Alín 1027).

239 B

Hágame una valona
de seda negra,
para mi morena
que está en la trenza.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 83 y Alín 1030).

239 C

Hágame una valona
de seda fina,
para que se la ponga
la coscolina.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 84 y Alín 1031).

240 A

Todo lo tiene bueno
la del corregidor,
[todo lo tiene bueno]
si no es la color.

Correas, *Vocabulario* (Alín 1111a).

240 B

Todo lo tiene bueno
la del teniente,
[todo lo tiene bueno]
si no es la frente.

Correas, *Vocabulario* (Alín 1111b).

240 C

Todo lo tiene bueno
la toledana,
[todo lo tiene bueno]
si no es la cara.

Correas, *Vocabulario* (Alín 1111c).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

I. AMOR

1. Cortejo y juego

a. Declaración

241

Por un paguecito
del corregidor,
colgaré yo, mi madre,
los cabellos al sol.

BNM, ms. 3915 (NC 276 A y *Séguedilles*
323).

242

Por un sevillano
rufo a lo valón,
tengo socarrado
todo el corazón.

1. Salazar, *Espexo* (NC 2491).
2. Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* (Alín
740).

243

Si me preguntaren
cúya soy, cúya:
de un estudiante
de Extremadura.

Cancionero de Jacinto López (Séguedilles
19, NC 2469 y Alín 969).

244

Como pájaro vuela
mi pensamiento,
hasta dar en el lázo
de vuestro pecho.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 180).

245

El hermoso niño
duerme en el suelo.

¡Quien le hiciese una cuna —una
dentro de mi pecho!

Jardí 229.

246

Por un morenico
de color verde,
¿cuál es la fogosa
que no se pierde?

Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* (Alín
741).

247

Si alabar se deben
firmes amores,
los míos alaben
todos los hombres.

“Septimo Quaderno de varios
Romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 126 y
Alín 717).

b. Coquetería

248

Vestíme de verde
por hermosura,
como hace la pera
cuando madura.

Correas, *Vocabulario* (NC 1883 y Alín
971a).

249

Que sí quiero, sí,
que no quiero, no,
entregar a Juanillo las llaves
de mi corazón.

Lope de Vega, *Mojiganga de Rojillas*,
BNM, ms. 16306 (NC 2472).

c. La morena

250

Aunque soy morena,
no soy mulata;
tengo una colorcita
que hombres mata.

Jardi 217.

251

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

BNM, ms. 3915 (*Séguedilles* 340, NC 140
y Alín 950).

252

Aunque soy morena,
blanca yo nací:
guardando el ganado
la color perdí.

BNM, ms. 3915 (*Séguedilles* 26, NC 139 y
Alín 949).

253

Yo me era morenica,
y quemóme el sol:
¡ay, mi Dios, que me abraso
y muero de amor!

Valdivielso, ens. "Tocando en un
tamborino", *Romancero 1648* (NC 1361).

254

Madre, la mi madre,
si morena soy,
andando en el campo
me ha tostado el sol.

Auto *La ninfa del cielo*, atrib. a Tirso de
Molina (NC 138 y Alín 906).

255

Negra tengo la cara,
negro el corazón:
como amor es fuego,
volvióse en carbón.

"Quarto Quaderno de varios Romances...",
1597 (*Cancs. Munich* 151, NC 2326 A,
Alín 620); *cfr. Romancero de Barcelona*
(*Séguedilles* 269).

256

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

Correas, *Vocabulario* (NC 144).

d. La mirada

257

Hoy si yo otro mirare,
moreno mío,
en lugar de favores,
me deis desvíos.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 58).

258

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

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 176 y Alín
810).

259

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

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 147, NC
2282 y Alín 820).

260

Puñalicos dorados
son mis dos luces,
que los meto en el alma
hasta las cruces.

Correas, *Vocabulario* (Alín 1114).

261 A
Préstame tus ojuelos
por esta noche,
que con ellos quiero
matar a un hombre.

Jardi 36.

261 B
Préstame tus ojos
para esta noche,
que me importa la vida
matar un hombre.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 119 y Alín 826).

2. Encuentros

a. *Vámonos de aquí*

262
Vida de mi vida,
si bien me quieres,
de esta tierra me saques
y a otra me lleves.

Briceño (NC 469 y Alín 1091).

263
Mariquita me llaman
los arrieros;
Mariquita me llaman,
voyme con ellos.

Lope de Vega. *Servir a señor discreto II*
(NC 176 y Alín 896).

264
Quiérome ir, mi vida,
quiérome ir con él,
una temporadita
con el mercader.

Cancionero de Jacinto López, f. 318
(*Séguedilles* 9, NC 179 y Alín 966).

265
Si mis padres no quieren,
y lo hacen tan mal,
sácame mi vida
por el oficial.¹

"Segvndo qvaderno de varios romances...",
1601 (*Canes. Munich* 170 y Alín 708).

266
Si bailando das vueltas,
mi Bartolomé,
si bailando das vueltas,
contigo me iré.

Vélez [de Guevara], ent. *Los atarantados*
(NC 1493).

267
Si te echares al agua,
bien de mis ojos,
llévame en tus brazos,
nademos todos.

Lope de Vega, *La buena guarda III* (NC
2451 y Alín 789).

3. Penas

268
Mal haya la torre,
fuera de la cruz,
que me quita la vista
de mi andaluz.

BNM, ms. 3915 (*Séguedilles* 1, NC 2286
B y Alín 959); *cf.* BNM, ms. 3915 (NC
2286, *Séguedilles* 2 y Alín 960).

269
Por la calle abajo
va el que más quiero;

¹ "Y lo hacen tan mal", hacen mal en no quererlo, es decir, en no permitir su casamiento. De ahí que ella misma pida a su amante que la saque por el Oficial [Vicario], que es lo mismo que "depositar con su autoridad y por su orden alguna mujer, para ponerla en libertad de matrimonio" (DA citado por Alín).

no le veo la cara
con el sombrero.

Briceño (NC 2285).

a. Añoranza

270

Perdí la esperanza
de ver mi ausente,
háganme, si muriere,
la mortaja verde.

Góngora, *Obras poéticas* (NC 2483 y Alín 1041).

271

Desvelada, la noche,
madre, no duermo,
que el ingrato que aguardo
me quita el sueño.

BNM, ms. 3913 (NC 304 B, n. y Alín 688).

272

Aires de mi aldea,
venid y llevadme,
que los aires de ausencia
son malos aires.

Romancero de Barcelona (NC 934 y Alín 655).

273

A la queda han tocado,
y mi bien no viene:
otros nuevos amores
me lo detienen.

Atrib. a Lope de Vega, *Los achaques de Leonor I* (NC 568 C).

274

El rigor de ausencia
probado he, madre,
y es mayor que los celos;
mirad si es grande.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 177 y Alín 813).

275

Dicen que la ausencia
cura los males:
pues los míos no cura,
son incurables.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 109 y Alín 840).

276

Pensamientos me quitan
el sueño, madre,
desvelada me dejan,
vuelan y vanse.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 154).

277

Lágrimas del alma
ya se despeñan
de las altas rocas
de mi firmeza.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 1145 y Alín 818).

b. Aquí me aguardo

278

Nohecitas de julio
y aires del Prado,
decí a mis amores
que aquí me aguardo.

“Quarto Quaderno de varios Romances...”,
1597 (*Cancs. Munich* 151, NC 2428, Alín 622).

279

Vuelan mis suspiros,
van por el aire,
para que a mi ausente
le den alcance.

Romances y letras (Alín 1178).

280
Solas soledades
oyen mis penas
que padezco ausente
por quien me deja.

“Septimo Quaderno de varios
Romances...”, 1601 (*Cancs. Munich* 126).

281
Vanse tras el día
tus ojos claros:
tristes de los míos,
que noche aguardo.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 132 y Alín
799).

c. Parten las galeras

282
Parten las galeras,
llévanme el alma,
y aunque va en galera,
no va forzada.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 135, *NC*
2477 y Alín 824).

283
Mi forzado te dice
que no le sigo;
daré viento a las velas
con mis suspiros.

Lope de Vega, *La octava maravilla*, II
(Alín 786).

284
Llamo con suspiros
al bien que pierdo,
y las galerillas
baten los remos.

Príncipe de Esquilache, *Obras* (Alín 1162).

285

Barcos enramados
van a Triana,
el primero de todos
me lleva el alma.

Lope, *Amar, servir y esperar* (Alín 1139).

286
Salen las galeras
del puerto, madre,
con las velas tendidas
y en popa el aire.

BNM, ms. 3915 y 3985 (*Séguedilles* 32 y
102, respectivamente; Alín 968, BNM, ms.
3915).

287
Y por ver cómo reman
subí a la popa;
con el son de los remos
dormíme toda.

BNM, ms. 3985 y 3985 (*Séguedilles* 33 y
104).

288
Por la mar abajo
van los mis ojos:
quíerome ir con ellos,
no vayan solos.

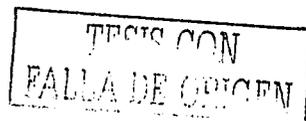
BNM, ms. 3915 (*Séguedilles* 16 y *NC* 177
B).

289
Galeritas de España,
parad los remos,
para que descanse
mi amado preso.

BNM, ms. 3985² (*Séguedilles* 34); *cfr.*
BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 56).

290

² *NC* 2294: Con glosa: “Segvndo qvadero qve trata
los requiebros...”, 1601 (*Cancs. Munich* 59); *cfr.*
Alín 732.



Los mis amoritos
que a galeras van,
si ellos me quieren,
que acá volverán.

Correas, *Vocabulario* 225b³ (NC 2295).

291 A
Galeritas de España
surcan por el mar,
y mis pensamientos
las hacen volar.

Laberinto amoroso (NC 2350).

291 B
Galeritas de España
surcan por el mar;
mis suspiros son causa
de hacellas andar.

Jardí 130.

292
La mitad del alma
me lleva la mar;
volved, galeritas,
por la otra mitad.

Góngora, *Obras poéticas* (NC 2481 y Alín 1042).

293
A la vela se han hecho
mis ojos, madre;
y entre tanto, los míos
también son mares.

Primavera y Flor (Alín 1043).

294
En estas galeras
viene aquel ángel:
¡quién remara a su lado
para librarle!

³ Correas observa: "Tiene grazia en xuntar las palavrás", porque suena "cagaleras", "caca..." *cf.* NC 1826 B. Ver cap. 1 sobre los posibles orígenes del nombre seguidilla y de sus connotaciones.

Lope de Vega, *El amante agradecido* III
(NC 2482 y Alín 737).

295
Va de azul y oro
la mi galera,
pues en ella mis ojos
y alma navegan.

Jardí 112.

296
Qué de barcos, madre,
van al remedio
yo quiero embarcarme,
pues no le tengo.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 114, NC 2452 y Alín 843).

297
Aires frescos del prado,
favor os pido,
que me anegan las olas
del mar del olvido.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 118 y NC 2327).

298
Hácense a lo largo,
salen del puerto:
¡buen viaje hayan
mis pensamientos!

BNM, ms. 4051 (Alín 1171).

d. La malcasada

299 A
De ser malcasada
no lo dudo yo:
cautivo le vea
quien me cautivó.

BNM, ms. 3915 (*Séguedilles* 23).

299 B

De las malcasadas
yo soy la una:
sígueme la rueda
de la fortuna.

BNM, ms. 3915 (*Séguedilles 22, NC 225 y Alín 774*); *cf. Jardí 215*.

300

Casamiento a disgusto
nunca paró en bien:
mi velado me adora,
no le puedo ver.

Primavera y Flor (Alín 1049).

e. Celos

301

Mátanme los celos
de aquel andaluz.
Háganme, si muriere,
la mortaja azul.

Góngora, *Obras poéticas (NC 2484 y Alín 1040)*.

302

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

"Segvndo qvaderno de varios romances...",
1601 (*Cancs. Munich 170, NC 2487 y Alín 707*).

303

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

"Segvndo qvaderno de varios romances...",
1601 (*Cancs. Munich 170 y Alín 711*).

e. Desengaño

304

Más almas que un gato
debes de tener,
pues ofreces una
a cada mujer.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles 1489 y NC 2489*).

305

Si el merecimiento
no da ventura,
más quiero dicha, madre,
que hermosura.

Correas, Vocabulario (NC 2029).

306

Soy de las desdichas
la hija y la madre
pues de ellas nació,
y ellas de mí nacen.

"Segvndo Quaderno de varios
Romances...", 1598 (*Cancs. Munich 102*).

307

A coger amapolas,
madre, me perdí:
¡caras amapolas
fueron para mí!

Correas, Arte (NC 319 y Alín 1051).

308

Quando de mi dueño
se escapa el alma,
como cierva herida
me arrojó al agua.

"Qvarto Quaderno de varios Romances...",
1597 (*Cancs. Munich 151, NC 2578 y Alín 615*).

309

¡Río de Sevilla,
quién te pasase

sin que la mi servilla
se me mojase!

1. Ens. "Antona, Juana y Belisa", "Qvinto Quaderno de varios Romances...", 1597 (*Cancs. Munich 79, NC 2352 A y Alín 624*).
2. BNM, ms. 3915 y *Romancero de Barcelona (Séguedilles 252, cfr. 21)*.

310
Un galán me han dado
como saúco,
cargado de flores
que no dan fruto.

BNM, ms. 3913 (*NC 2619*).

311
Al pasar del arroyo
de Brañigales,
me dijeron amores
para engañarme.

Lope de Vega, *Al pasar del arroyo III (NC 2474)*.

312
Al pasar del arroyo
de Canillejas,
viome el caballero:
antojos lleva.

Lope de Vega, *Al pasar del arroyo III (NC 2473)*.

313
¿Para qué me adamaste
para olvidarme?
No merecen tus ojos,
traidor, mirarme.

Rosal (*NC 2319*).

314
¿Qué se le da a mi madre
de mis cabellos?
Que para el mal villano
sobran de buenos.

Romancero de la Brancacciana, 65 (NC 2284; cfr. Séguedilles 10 y Alín 965).

315
El amor del soldado
no es más de una hora,
que en tocando la caja:
Y adiós, señora.

Correas, *Vocabulario (Alín 1102)*.

316
Ya no quieren los hombres
mujer honrada,
sí que venga en dineros
toda aforrada.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles 50 y Alín 1023*).

317
Un velado me dieron
necio y alcalde;
no haya miedo que ruegue
que Dios le guarde.

Príncipe de Esquilache, *Obras (Alín 1163)*.

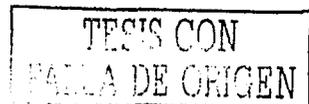
f. Enojo

318
Tiéneme mi gusto
tan disgustada,
que mi gusto no gusta
de quien gustaba.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles 187 y Alín 851*).

319
Yo no doy favores
a quien los parla,
porque no los merece
quien no los calla.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles 197, NC 2490 y Alín 832*).



320
Tome su sortija,
que no la quiero,
que es malo de sufrir
un majadero.

“Segvndo qvaderno de varios romances...”,
1601 (*Cancs. Munich* 170).

321
Cuanto me mandaréis
todo lo haré:
casa de dos puertas
no la guardaré.⁴

BNM, ms. 3915 (*Séguedilles* 11).

II. DESAMOR

1. Rechazo

322 A
No me tire del manto,
que soy doncella,
que mi madre me guarda
para conserva.

Jardi 68.

322 B
No me llegue al manto,
que me destoca:
que me tiene mi madre
para ser monja.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 37, *NC* 1686
A, *Poesía erótica* 130-23 y Alín 1004).

323
Téngase su alma,
que no la quiero,
que a las almas en pena
las tengo miedo.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 149 y 106;
NC 2488 [BNM, ms. 3985, f. 227v]; y Alín
1007).

324
Váyase en hora mala,
que no le quiero:
¿quién quiere deboto —boto
de entendimiento?

1. BNM, ms. 3985, f. 248 v (*Poesía erótica*
130, n. a la 29, 9).
2. BNM, 3915 (Alín 985).

2. Despectivas

325
Dos galanes tengo
de una condición:
el uno es pelado
y el otro pelón.⁵

BNM, ms. 3913 (Alín 689).

326
Póngase otras mangas,
y cosa el calzón,
y no nos persiga,
señor don Pelón.

“Segvndo qvaderno de varios romances...”,
1601 (*Cancs. Munich* 170 y Alín 722).

327
Aquel fraile, madre,
de los antojos,
por decir: “Oremus”,
dijo: “Mis ojos”.⁶

BNM, ms. 3913 (Alín 690).

⁵ “Efectivamente; pelado, al igual que pelón, quiere decir “sin pelo” (A).

⁶ “Hermoso juego de palabras: antojos son ‘los espejuelos que se ponen delante de la vista para alargarla a los que la tienen corta’ (C); son ‘los otros ojos’. De ahí que el fraile, al no poder ver con claridad la escritura del misal, solicite ‘mis ojos’, pero ‘mis ojos’ es también apelativo cariñoso para la persona amada. Y en estos ojos, y no en el oficio divino, tenía puesto el pensamiento el fraile...” (A).

⁴ Versión lírica del refrán “Todo faré, mas casa con dos puertas no te guardaré”.

328 A

No me case mi madre
con hombre tuerto,
que parece que duerme,
y está despierto.

1. Briceño (NC 2362 y Alín 1093).
2. *Jardí* 51.

328 B

No me case mi madre
con hombre calvo,
que parece que tengo
la muerte al lado.

Briceño (NC 2363 y Alín 1094).

328 C

No me case mi madre
con hombre galán
que se hace la barba
a lo Escarramán.

Briceño (NC 2364).

328 D

No me case mi madre
con hombre chico,
que le traigo en la manga
por abanico.

1. *Jardí* 49.
2. BNM, ms. 3985 (Alín 1017); *cf.* BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 96 y NC 2360).

328 E

No me case mi madre
con hombre grande,
que me sube en el poyo
para besarme.

1. *Jardí* 50.
2. BNM, ms. 3985 (Alín 1018).

328 F

No me case mi madre
con un gabacho,

que parece que duerme
y está borracho.

Jardí 52.

328 G

No me case mi madre
con hombre gordo,
que en entrando en la cama
huele a mondongo.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 94, *Poesía erótica* 130-19, NC 2361 y Alín 1019).

328 H

No me case mi madre
con estudiante,
porque es corto de bolsa,
largo de talla.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 44, *Poesía erótica* 130-15, NC 2365 y Alín 1003).

328 I

No me case mi madre
con pastelero,
porque pica la carne
en el carnero.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 45, NC 2366 y *Poesía erótica* 130); *cf.* BNM, ms. 3985 (Alín 1020).

328 J

No me case mi madre
con hombre flaco,
que me mete los huesos
con el carajo.

BNM, ms. 3985 (*Poesía erótica* 130-20).

329

Perro de muchas bodas
yo no le quiero:
más quiero ser boda
de muchos perros.⁷

⁷ Correas cita como seguidilla antigua y de aguda réplica: "Perro de muchas bodas, / no puedo veros. / -Ni yo a vos, boda / de muchos perros (2000).

BNM, ms. 3913 (NC 1970 A y Alín 693).

330

Todos los avarientos
son como cardos,
que para que aprovechen
han de enterrallos.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 220)

III. AMOR E INTERÉS

331

Para el gasto de casa
bueno es un viejo;
pero para mi gusto,
mozo le quiero.

Jardí 66.

332

Mucho vale un viejo
para la casa,
pero más vale un mozo
para la cama.

Quiñones de Benavente, *El tío Bartolomé*
(Alín 1158).

333

Para el gasto de casa
bueno es un fraile;
pero para mi gusto,
colgado al aire.

Jardí 67.

334

Dicenme que soy boba;
que no entiendo:
dineritos querría
y no consejos.

Jardí 14.

335

No pretenda por lindo,
no soy tan boba,

déme, señor hidalgo —algo
sobre qué coma.

Jardí 190.

336

Si al contrario le hacen
puente de plata,
todo el mundo me tenga
por su contraria.

Jardí 32.

337

Madre, la mi madre,
dadme un genovés,
que su honra consiste
sólo en interés.

Jardí 53.

338

Obras son amores,
hermano Polo,
obras son amores,
que no amor sólo.

Baile *Del amor y del interés*, en *Comedias*
1616 (NC 727 y Alín 930).

339

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

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 138); *cf.*
"Segvndo qvaderno de varios romances..."
1601 (*Cancs. Munich* 170, NC 2372 y Alín
714).

340 A

No me hagas finezas,
que no te quiero,
que me huele a pebete⁸ —vete,
si no hay dinero.

⁸ "Por antifrasis se llama cualquier cosa que tiene mal olor" (DA).

Jardí 173.

340 B
No pretenda por lindo
ni por discreto,
que me huele a pobrete —vete,
si no hay dinero.

Quiñones de Benavente (Alín 1152).

341
Un canónigo dijo
que ha de ser mío
hasta que su prebenda —venda
por mi servicio.

Jardí 286.

342
No se come cantando,
ni versos quiero,
que en la plaza no pasa
sino el dinero.

Felipe de Sierra, rom. “Ya se salen de Sevilla”, BNM, ms. 3700 (NC 2606 y Alín 1184).

343
Linda cara tienes,
no se te niegue,
pero como no pagas,
feo pareces.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 130).

344 A
Al que vieres, niña
que gasta y quiere
finge que le riñes,
y no te pese.

“Quarto Quaderno de varios Romances”,
1597 (*Cancs. Munich* 151 y Alín 635).

344 B
Al que vieres, niña
que tiene y gasta,

dirásle de amores
dulces palabras.

“Quarto Quaderno de varios Romances”,
1597 (*Cancs. Munich* 151 y Alín 636).

345
¡Ay! Decilde a mi madre
que sufra y calle,
que me ha de dar un sacerdote —dote
para casarme.

Jardí 235.

346
Si el Jardín de Chipre
se te cerrare,
da al jardinero —dinero,
darte ha la llave.

BNM, ms. 3985 (*Poesía erótica* 130, n. a
la 29-6).

IV. SEXUALIDAD

1. Eróticas

347
De tu cama a la mía
pasa un barquillo:
aventúrate y pasa,
moreno mío.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 47, NC 2289
y Alín 996).

348
Lavaréme en el Tajo
muerta de risa:
que el arena en los dedos
me hace cosquillas.

Lope de Vega, *La buena guarda* III (NC
2449 y Alín 787).

349
Háceme cosquillas
un ratonzuelo,

y así toda la noche
paso riendo.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 233 y Alín 696).

350
Que por un gustillo
de tanto placer
se pierden los hombres
y me he de perder.

Romancero de Barcelona (Séguedilles
279).

351
Vete a poco a poco,
Juan de mi alma,
que si soy tardona,
la noche es larga.⁹

Romancero de Barcelona (Séguedilles 267
y *Poesía erótica* 135-11).

352
Como mis entrañas
no son de piedra,
blandas me las ponen
palabras tiernas.

BNM, ms. 3913 (NC 2461).

353
Ahora que soy moza
quíerome holgar,
que cuando sea vieja,
todo es tosejar.

Correas, *Vocabulario* (NC 171).

2. Procaces

354
Quíteseme de encima,
tenga conciencia,
que me tiene metida
más de una tercia.

BNM, ms. 3985 (*Poesía erótica* 130-28).

355
Dícenme que tengo
muy dura la lana,
y es que no me ponen
con que ablandalla.

BNM, ms. 3985 (*Poesía erótica* 130, n. a
la 29-5).

356
Hortelano del alma,
regá la huerta,
que se me abrasó toda
de puro seca.

Jardí 64.

357
Hortelano del alma,
ande la noria,
que de seca se me abre
la huerta toda.

Jardí 65.

358
Mira, que mis entrañas
todas son puertas,
que para servirte
están abiertas.

Jardí 75.

359
Un bellaco barbero
entró a mi casa,
y con su gran locura —cura
mi cuchillada.

Jardí 187.

360
Toda me has mojado
mi vida, toda;
bueno es para nube
quien tanto moja.

⁹ Cfr. su equivalente en voz masculina núm. 215.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles 123 y Poesía erótica 133-1*).

361

Mucho corre la posta
mi morenillo,
pues que cuando yo llego
ya él ha venido.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles 243*).

362

Acabe, amigo,
acabe presto,
vive Dios que sabe
poco del sexto.¹⁰

Romancero de Barcelona (Séguedilles 257 y Poesía erótica 135-2).

363 A

No me lo hagáis, vida
arrimadillas,
que se vierte el caldo
por las rodillas.

BNM, ms. 3915 (*Séguedilles 18*).

363 B

No me haga, amigo,
esas cosquillas,
que se me echa el caldo
por las rodillas.

Romancero de Barcelona (Séguedilles 259 y Poesía erótica 135-4).

364

A pasito, amigo,
más limpio y quedado,
medio real le cuesta
al trincadero.

Romancero de Barcelona (Séguedilles 261 y Poesía erótica 135-6).

¹⁰ *Sesto*: "el sexto mandamiento, que prohíbe las relaciones sexuales; por extensión, esas mismas relaciones" (PE).

365

Dime cuándo acabas,
moreno amigo,
porque lo hagamos todos
en un tiempo mismo.

Romancero de Barcelona (Séguedilles 266 y Poesía erótica 135-10).

366

Quítase debajo
que me lastima;
acaba esta vez
y ponte encima.

Romancero de Barcelona (Séguedilles 268 y Poesía erótica 135-12).

367

Quítate presto
las agujetas,
que me muerdo de frío
y estoy sin medias.

Romancero de Barcelona (Séguedilles 252 y Poesía erótica 135-16).

368

Date prisa, acaba,
que me viene el gusto,
pues sabes lo tengo
harto justo.

Romancero de Barcelona (Séguedilles 276 y Poesía erótica 135-19).

369

Una fregoncita
me lo ha mandado,
para en acabando
de haber fregado.

BNM, ms. 3915 (*NC 2492 y Séguedilles 27*).

370

Cuando vuelvo los ojos,
miro hacia dentro,



y es por ver si lo veo
donde lo siento.

BNM, ms. 3890, f. 103 (*Séguedilles* 158 y
NC 2501).

371
Tengo un jilguerillo
dentro en mi jaula,
y es lo bueno que llora
siempre que canta.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 244).

3. Prostitución

372
Cinco dominicos,
cuatro del Carmen:
¡vive Dios, Inesilla,
que es mucho fraile!

Jardí 61.

373
Háganle la cama
en el patio al padre,
que aunque sea pariente,
basta ser fraile.

BNM, ms. 3890, f. 103 (*Séguedilles* 160,
NC 2369 y Alín 815).

374
Todos han subido,¹¹
no subió el fraile;
el primer fraile es éste
que subió tarde.

Jardí 62.

375
Ay, Jesús, que me mata,
quítenme este hombre,
que me huele a marido
toda la noche.

¹¹ *Han subido*: "al cuarto de la prostituta. La seguidilla precedente evoca también a los 'clientes' que esperan abajo (KB)

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 155).

376
Ay, con la ganancia
de aqueste burdel
haré a mi rufo
espada y broquel.

BNM, ms. 3915 (*Séguedilles* 4 y Alín
975); *cfr.* BNM, ms. 3915 (*Séguedilles* 5 y
Alín 976).

377
Ay, bien de mi vida,
que cansada estoy,
ciento y veinte veces
he jodido hoy.

Romancero de Barcelona (*Séguedilles* 262
y *Poesía erótica* 135-7).

378
¡Ay, Miguel del Golpe,
tené ese hombre,
que lo lleva fiado
y no le sé el nombre!

Romancero de Barcelona (*Séguedilles* 252
y *Poesía erótica* 135-3).

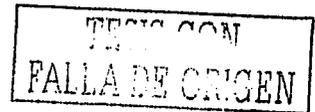
379
Mancebitopreciado
de libertades,
pues a fe que si mira
que me lo pague.

Jardí 13.

380
Déjame ahora,
que viene alguno,
que después tendrá
tiempo oportuno.

Romancero de Barcelona (*Séguedilles*
281).

4. Virgos



381

Como ya no se usan
los virgos, madre,
uno que tenía
dile de balde.

BNM, ms. 3890 (NC 2504 y Alín 808).

382

Al pasar del arroyo
del alamillo,
apretando las piernas
se me fue el virgo.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 74, NC 2382,
n. y *Poesía erótica* 130-4).

5. Cornudos

383

Entre yo y mi marido
valemos algo,
porque yo soy blanca,
y él es cornado.¹²

Correas, *Arte* (NC 2367 y Alín 1062).

384

Quien quisiere madera
para tinteros,¹³
mi marido la vende
un cuarto menos.

Jardi 5.

385

La simiente de cuernos
no entiendo, madre,
pues se siembra en lo bajo
y arriba nace.

¹² "Cornado fue antiguamente una moneda muy baja de ley [siglo XVI...]. Dijo se cornado de una corona que tenía por señal, y tres cornados valían una blanca" (C).

¹³ "Con la punta de los cuernos se hacían los tinteros" (KB).

BNM, ms. 3985 (*Poesía erótica* 130, n. a la 29-3); *cfr.* BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 219 y Alín 837).

386

Para que no nos falte
plata y vestidos,
las mujeres hagamos —gamos
nuestros maridos.

Jardi 179.

387

Cual vos sois, marido,
tal carne traéis:
de la punta del cuerno
os la dan cada vez.

Correas, *Vocabulario* (NC 1831 *ter*).

388

Díganle a mi velado
que no trabaje:
bástale por oficio
que sufra y calle.

Quiñones de Benavente, ent. del *Tío Bartolomé*, BNM, ms. 15105 (NC 2623 y Alín 1157).

389

Para nuestro plato,
gusto y vestido,
hermanas, hagamos —gamos
nuestros maridos.

Correas, *Arte* (NC 2625 y Alín 1070).

390

Mi marido y el tuyo
hoy van al Soto,
y con estos conciertos —ciertos
son nuestros toros.¹⁴

¹⁴ *Cfr.* "La frase 'Ciertos son los toros' era corriente para anunciar cualquier acontecimiento más bien desagradable" (KB)

Cancionero musical de Sablonara (NC 2626 y Alín 1129); cfr. Jardí 185.

391

Dije que te fueras,
y no has querido,
desdicha de mí,
si es mi marido.

“Segvndo qvaderno de varios romances...”,
1601 (*Cancs. Munich 170 y Alín 710*).

392

Por la puerta falsa
saldrás amigo,
y una destas criadas
irá contigo.

“Segvndo qvaderno de varios romances...”,
1601 (*Cancs. Munich 170 y Alín 724*).

393

Cásate conmigo
Pedro querido,
y alabarme que tengo
rico marido.

“Segvndo qvaderno de varios romances...”,
1601 (*Cancs. Munich 170 y Alín 725*).

394

Un maridito honrado
que callar sabe,
no hay tesoro en las Indias
con qué pagarle.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles 59 y Alín 988*).

395

Mucho deben los hombres
a los sombreros,
que a unos tapan las caras,
a otros los cuernos.

1. *Jardí 2.*

2. BNM, ms. 3985 (Alín 1010).

V. VARIAS

396 A

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

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles 92, NC 2672*
y Alín 1035).

396 B

Hágame una camisa
de lienzo crudo,
para que se la ponga
mi Pero Tuso.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles 85, NC 2673*
y Alín 1036).

397

Al entrar de la iglesia
dije: “¡Aleluya!,
sacristán de mi alma,
toda soy tuya”.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles 40, NC 2634,*
Poesía erótica 130-7 y Alín 990).

398

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

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles 39, NC 2368,*
Poesía erótica 130-6 y Alín 989).

399 A

Como somos niñas,
somos traviesas,
y por eso nos guardan —jardan!
todas las dueñas.

Correas, *Arte (NC 2618 y Alín 1057)*.

399 B

Las muchachas tenemos
buena apariencia,

y por esto nos guardan —¡ardan!
todas las viejas.

Jardi 191.

400

No te metas, niña,
con estudiantes,
porque con sus disputas
putas nos hacen.

BNM, ms. 3985 (NC 2641 A, Alín 1011);
cf. BNM, ms. 3985, f. 248 v (*Poesía
erótica* 130, n. a la 29, 11).

401

Arribita, arribita,
pese a mis males,
el de la saltambarca
con alamares.

Correas, *Arte* (NC 2381 y Alín 1084).

402

A la guerra del mundo
viene este día
un valiente soldado —dado
por culpas mías.

Jardi 228.

403

¡Ay, don Alonso,
mi noble señor!,
caro os ha costado
el tenerme amor!

Baile de *El caballero de Olmedo* (NC 890
y Alín 919).

404

Seguidillas me canta
el estudiante,
porque cuando se muera
yo se las cante.

Romancero de Barcelona (*Séguedilles* 288,
NC 2459 y Alín 663).

405

Segu[idill]as me pide,
madre, el aguacil;
seguidillas me pide
más de cuatro mil.

Romancero de Barcelona (*Séguedilles* 252,
NC 2457 y Alín 662).

406

En llegando a la barca
dije al barquero
que me pase el río
que tengo miedo.

BNM 3985 (*Séguedilles* 90 y Alín 1001).

407

Detente, enojado,
no me azotes más
que si bien lo miras,
a tus carnes das.

Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* (Alín
738).

408

Estoy enfadosita,
todo me cansa;
apercíbese el mundo,
le doy vaya.¹⁵

Jardi 1.

409

Decidle a la muerte, madre,
que no me lleve.
-Harto le digo, hija,
y ella no quiere.

BNM, ms. 3915 (NC 864 y Alín 955).

¹⁵ "Dar la vaya": burlar de alguno; de baye, que son palabras de burla en toscano (C).

VOZ NEUTRA

I. AMOR

1. Cortejo y juego

a. Declaración

410
Dichoso fue el día
que llegué a verte,
pues tuvieron mis ojos
tan dulce suerte.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 199 y Alín 857).

411
¿De qué sirven, madre,
murmuradores,
si dos corazones,
están conformes?

Jardí 111.

412
Cuando el pájaro canta,
madre, en la aurora,
a mi bien despierta
y a mi enamora.

Cancionero de Módena (Alín 1168).

413
Aunque bien os quiero
de vos digo mal,
solamente, mi vida,
por disimular.

Jardí 161.

414
Por esas columnas
de aquese cielo
serás el plus ultra
de mi deseo.

“Qvarto Quaderno de varios Romances...”,
1597 (*Cancs. Munich* 151, *Pliegos Pisa* y *NC*
2499); cf. *Jardí* 124.

415
Pero con perderme
gano yo tanto,
que al amor perdono
tan dulce engaño.

Lope, *Al pasar del arroyo* (Alín 938c).

416
Con los ojos me dices
lo que me quieres:
dímelo con la boca
cuando quisieres.

Correas, *Vocabulario* (*NC* 421 y Alín 1101).

417
Cuando estoy sin tus ojos
al cielo miro,
por ser éste el retrato
más parecido.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 181, *NC* 2398 y
Alín 809).

418
Estando conmigo,
mi bien, suspiráis:
ésos son avisos
de amor, que me dais.

Correas, *Arte* (*NC* 2287 y Alín 1063).

419
Las campanas del alma
tocan a fuego,
que se quema la casa
del pensamiento.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 182 y Alín 819).

420
 Cuando vuelvo a mirarte,
 y ángel te veo,
 cuanto sube la vista
 baja el deseo.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 184).

421
 Vuestro pecho es cama
 donde amor duerme;
 regalalde, mi vida,
 no se desvele.

Jardí 131.

422
 Date prisa, barquero,
 llegá la barca,
 que se anega la vida
 y se abraza el alma.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 171); cf. BNM,
 ms. 4051 (Alín 1172).

423
 Pensamiento atrevido,
 premio mereces,
 que merece mucho
 quien bien se atreve.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 202 y Alín 860).

b. La mirada

424 A
 No sé qué te tienes
 en esos ojos,
 que me das y me quitas
 dos mil enojos.

Jardí 148.

424 B
 No sé qué te tienes
 sólo en mirarme,
 que me quitas mil penas
 que sueles darme.

Jardí 149.

425
 Si los ojos alzas
 para mirarme,
 yo bajo los míos
 por repararme.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 204 y Alín 827).

426
 Como tienen pimienta
 tus ojos negros,
 tiene sed el alma
 y veo con ellos.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 196).

2. Encuentros

427
 Al pasar del arroyo
 del Alamillo
 las memorias del alma
 se me han perdido.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 68, NC 2382 y
Poesía erótica 130-1).

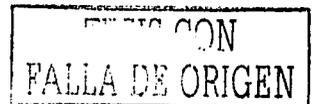
428
 Al pasar del arroyo
 de Manzanares
 vi una junta de Evas
 y otra de Adanes.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 77, NC 2383 y
Poesía erótica 130-2).

a. Albas

429
 Si amanece el alba
 porque sale el sol,
 amanece a todos
 y anochezco yo.

Poesías diversas (Alín 1187).



b. Vámonos de aquí

430
Vida de mi vida,
vámonos de aquí:
quitaremos que digan
de vos y de mí.

Briceño (NC 470 y Alín 1092).

3. Penas

431
Oh, qué vergonzosa esta
mi esperanza,
porque me promete
lo que no alcanza.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 174).

432
Quiérote bien mío
como a mi alma;
¡ay Dios, quién supiera
si tú le amas!

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 178).

433
Voces doy al cielo
y no me responde,
que a los desgraciados
nunca les oye.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 207 y Alín 864).

434
Dícenme que tengo
muy dura el alma,
y es que no me ponen
con qué ablandalla.

BNM, ms. 3985 (Alín 1039).

435
Bullicioso arroyuelo
que te despeñas,
llévate mis males
entre tus perlas.

Poesías diversas (Alín 1180)

436
De dichosos amantes
espejo he sido,
serlo de desdichados
causa un olvido.

“Septimo Quaderno de varios Romances...”,
1601 (*Cancs. Munich* 126).

437
Tengo unos amores
a descontento:
no le dé Dios a nadie
tan gran tormento.¹

1. Lope de Vega, *Juan de Dios y Antón*
Martín III (NC 2328).

2. *Tonos castellanos* (Alín 872).

438
Estas calenturas
de tu frío son,
que lo causa la nieve
de tu condición.

Jardí 101.

439
Quien amor te tuviere
siga mi suerte,
y verá cómo anda
derecho a la muerte.

Jardí 71.

440
Camino de Sevilla
baja una nube:
secretaria del alma
de un bien que tuve.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 48).

441



¹ NC 2328: con glosa en el romance “La zagala que en la villa”, *Tonos castellanos*.

Aunque voy a buscarte,
no puedo verte,
¡qué ocasión tan buena
para la muerte!

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 195 y Alín 802).

442
Por amores, madre,
paso yo la mar:
¡Plegue a Dios que los vientos
me dejen pasar!

Cancionero de Estrada (NC 2435).

443
Muérome de amores
por quien me olvida;
no es aquésa la paga
de una fe viva.

Jardí 118.

444
Cantos apacibles
de ruiseñores,
ayuntemos las quejas,
si son amores.

Jardí 119.

445
En la cumbre, madre,
canta el ruiseñor;
si él de amores canta,
yo lloro de amor.

Cancionero de Módena (Alín 1169).

446
Nunca en mi tristeza
espero consuelo,
basta haberle puesto
a tu hermoso cielo.

Jardí 133.

447

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

“Septimo Quaderno de varios Romances...”,
1601 (*Cancs. Munich* 126 y Alín 716).

448
Son mis ojos fuentes
que vierten agua,
por matar el fuego
que el alma abrasa.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 198 y Alín 856).

449
Encubrióme una nube
mi sol hermoso:
¡mal haya quien gusta
de dar enojos!

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 190, Alín 854 y
NC 2418).

450
¡Ay, mal haya la torre,
que tan alta es,
que me quita la vista
de mis amorés!

Jardí 46.

451
Al infierno parece
mi pensamiento,
en atormentarme
y en ser eterno.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 116, NC 451 y
Alín 801).

452
Al río me salgo
y en su ribera
escribo en el agua
toda mi pena.

“Segvndo Quaderno de varios Romances...”,
1598 (*Cancs. Munich* 102, *NC* 2574 y Alín
644).

453
Parecen mis penas
olas de la mar
porque vienen unas
cuando otras se van.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 142).

454
Orillas del mar
me vine a vivir
cuanto mejor dijera
que vine a morir.

“Septimo Quaderno de varios Romances...”,
1601 (*Cancs. Munich* 126).

455
De ordinario suele
mi suerte tener
los males despierto
y en sueños el bien.

Jardi 167.

456
Vega de Toledo,
aguas del Tajo;
¡cómo os vais riendo
de mi trabajo!

Jardi 128.

457
En la calle mayor
dí una caída,
por poner el pie
en la airada vida.

“Qvarto Quaderno de varios Romances”,
1597 (*Cancs. Munich* 151).

458
Que la bota de vino
llevo vacía:

¿quién pensara, madre,
tan gran desdicha?

Vélez de Guevara, *La niña de Gómez Arias*
III (*NC* 1591).

459
Una cuñada tengo
allende el mar:
de allá me viene
todo el mal.

Correas, *Vocabulario* (*NC* 2378)

460
A Madrid me parece
la vida mía,
que hace sol y que llueve,
todo en un día.

1. *Cancionero musical de Olot* (*NC* 2415).
2. BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 115, *NC* 2415
y Alín 844).

a. Añoranza

461
Si tuviera figura
mi pensamiento,
¡qué de veces lo hallaras
en tu aposento!

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 141 y Alín 828).

462
A tu cielo, mi vida,
volando llevo,
con mis ligeras alas
del pensamiento.

Jardi 160.

463
Tan aprisa vuela
mi pensamiento
que presumo sin duda
le lleva el viento.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 191 y Alín 829).

464
Dulces pensamientos
que vais conmigo,
volveréis en el aire
de mis suspiros.

Pinto de Morales, *Maravillas del Parnaso*
(Alín 1144).

465
Airecitos del río
de Manzanares,
que me abraso de amores,
venid y llevadme.

Cancionero musical de Franco Palumbi (NC
934 bis).

466
Quita la mula rucia,
ponme la negra,
porque vaya de luto
quien va de ausencia.

Ms. Sales de la discreción española (NC 1033
ter).

467
Estoy a la sombra
y estoy sudando:
¿qué harán mis amores,
que andan segando?

Correas, *Arte (NC 1095).*

468
El viento me trae
rosas y flores,
pero no los suspiros
de mis amores.

“Quarto Quaderno de varios Romances”,
1597 (*Cancs. Munich 151, NC 2479, Alín*
618).

469
Lejos se van, madre,
mis pensamientos;

¡ay, Jesús, quién pudiera
partir con ellos!

“Septimo Qvaderno de varios Romances”,
1601 (*Cancs. Munich 126, NC 2579, Alín*
705).

470
¡Vanse mis amores,
madre, de Madrid,
y llévanme el alma
a Valladolid!

Jardí 129.

471
¡Ay, inquietas olas
del mar de España,
que de vuestras colores
es mi esperanza!

“Septimo Quaderno de varios Romances...”,
1601 (*Cancs. Munich 126 y Alín 703).*

472
Venga de Toledo,
Tajo sagrado
por no veros,
veo mi vida al cabo.

“Septimo Quaderno de varios Romances...”,
1601 (*Cancs. Munich 126).*

473
Aires de mi tierra,
venid y llevadme,
que estoy en tierra ajena,
no tengo a nadie.

Correas, *Arte (NC 932 y Alín 539).*

474
Frescos airecitos,
favor os pido,
que me anego en las olas
del mar de olvido.

1. BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 118, *NC* 2327 y Alín 557).
2. *Jardi* 103.

475

El tiempo y fortuna
me den paciencia,
que no hay hora de gusto
donde hay ausencia.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 173 y Alín 849).

b. Celos

476

Tengo tristes sospechas
de que me engañas;
¡oh, si amor los volviese
sospechas vanas!

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 189 y Alín 853).

477

Vida de mi vida,
no me maltratéis,
que muy claro veo
que otro amor tenéis.

BNM, ms. 3915 (*Séguedilles* 20 y Alín 971).

478

En Santiago el Verde
me dieron celos;
noche tiene el día,
vengarme pienso.

Lope de Vega, *Santiago el Verde* II (*NC* 2515 y Alín 915).

479

Celos encontrados
en mi pecho reina,
denme otro pecho
porque no se mueran.

“Segvndo Quaderno de varios Romances...”,
1598 (*Cancs. Munich* 102).

480

Celos y más celos
y todos celos,
cele menos y acuda
con más dineros.

1. “Segvndo qvaderno de varios romances...”,
1601 (*Cancs. Munich* 170 y Alín 723).
2. BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 164).

481

Muestras doy de celos
con mis colores,
y son muestras del cielo
de mis amores.

Jardi 116.

482

Nueve veces dobles
el Sol ha dado
mientras lloro ausente
celos y agravios.

“Septimo Quaderno de varios Romances...”,
1601 (*Cancs. Munich* 126).

483

No me pida celos
con arrogancia,
porque será pedirme
pueblos en Francia.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 89 y Alín 1038).

484

Celos importunos
no me persigáis;
pues que no sois míos,
¿por qué me matáis?

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 167 y Alín 806).

485

Quiera quien quisiere,
que yo no quiero
que un amor se me pague
con unos celos.

BNM, ms. 3884 (Alín 1192).

c. Desengaño

486

Venga el desengaño,
a desengañarme
que sospechas me dicen
de ti mil males.

“Septimo Quaderno de varios Romances...”,
1601 (*Cancs. Munich* 126).

487

Pasas por mi calle,
no me quieres ver:
corazón de acero
debes de tener.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 108, *NC* 2318 y
Alín 825).

488

Por cortar una rama,
vida, cortéme:
mal haya el cuchillo
que tanto duele.²

BNM, ms. 3915 (*Séguedilles* 13 y Alín 978).

489

No me aprovecharon,
madre, las hierbas;
no me aprovecharon
y derramélas.³

Lope de Vega, *Lo que pasa en una tarde* III
(*NC* 1810 y Alín 538).

490

Como flores de almendro
fueron mis bienes,
que nacieron temprano
para perderse.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 41 y Alín 994).

491

Dicen que son dulces
los desengaños,
pero yo los tengo
por muy amargos.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 201 y Alín 859).

492

Si de aborrecerte
dices que trate,
sabe tú quererme,
verás si es fácil.

Jardí 20.

493

Tu condición nadie
no puede sufrir,
que gustes a quien te ama
de verle morir.

Jardí 142.

494

Tienes dulces palabras
y amargo trato,
rostro de ángel bueno
y alma de malo.

Jardí 137.

d. Enojo

495

No llegara tan presto,
nadie lo dude,
si como hizo pendones
hiciera cruces.⁴

² *NC* en su número 2377 tiene como primera fuente a Ledesma, ensalada “La golosa Eva”, *Conceptos*, p. 15; en este texto la seguidilla es de corte religioso y está glosada.
³ *NC* da como primera fuente a Andrade Caminha, *Poesías inéditas*, núm. 391, pero con glosa.
⁴ “Pendones: Cruces y pendones suelen andar juntos en las procesiones, pero se llaman también pendones ‘los pedazos de tela que quedan a los sastres de las obras que les dan a hacer’ (KB). ‘Como los sastres de Quevedo, éste se condenó robando tela (‘haciendo pendones’) (DA)

TFEIS CON
FALLA DE ORIGEN

Jardí 213.

496
 Cuando el premio me quites
 que amor me ofrece,
 no podrás negarme
 que me la debes.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles 175*).

497 A
 No me dé bofetada,
 mire que duele,
 por el agua de Cristo,
 que se la pegue.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles 36*).

497 B
 No me muerda los labios,
 mire que duele,
 por el agua de Cristo
 que se la pegue.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles 165*).

II. DESAMOR

1. Rechazo

498
 No arrojes suspiros,
 que no alcanzarán
 a mis pensamientos
 que tan altos van.

Jardí 123.

499
 No quiero que me quieras,
 ni yo quererte,
 sino que me aborrezcas
 y aborrecerte.

Villanelle di più sorte (NC 716).

500

Vanos pensamientos,
 aparte os dejo,
 porque el gusto del alma
 jamás le vendo.

Jardí 122.

III. AMOR E INTERÉS

501 A
 Quien me pide celos
 sin regalarme,
 no es matarme de amores,
 sino de hambre.

Jardí 225.

501 B
 El pedirme dineros
 y enamorarme,
 no es matarme de amores,
 sino de hambre.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles 214, NC 2607 y Alín 834*).

IV. SEXUALIDAD

1. Eróticas

502
 No me dé tanto gusto,
 que daré voces,
 y sabrán en la calle
 cómo me pone.

BNM, ms. 3985 (*Poesía erótica 130-29*).

503
 Como granos de aljófara
 te las voy dando;
 como eres de mi gusto,
 voyte aguardando.

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles 249*).

2. Procaces

504

Pónteme de cara,
que te vea yo,
y siquiera me mires,
siquiera no.

Correas, *Vocabulario* (NC 364 y Alín 1071).

505
Tiéneme debajo
y pídemelo celos;
¡haga lo que hace
y luego hablaremos!

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 129 y Alín 830).

506
Esta cama me enfada,
que es muy parlera,
y no como bocado
que no me cuenta.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 131).

507
Tengo calentura
entre cuero y carne,
y con carne y cuero
pienso curarme.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 151).

508
Cíñeme esos brazos
y aprieta fuerte,
que me toma la rabia
de la muerte.

Romancero de Barcelona (*Séguedilles* 284 y
Poesía erótica, 135-27).

509
Madre, los gigantones,
si bien los mira,
por donde otros la pierden,
tienen la vista.⁵

1. Correas, *Arte* (NC 2379).
2. BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 159 y Alín 1085); cf. *Poesía erótica*, 16.
3. *Jardí* 16.

3. Prostitución

510
¿Qué mercancía es esta,
pues lo entiendes,
que te quedas con ella
y me la vendes?

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 230).

4. Virginidad

511
Ya no suben al cielo,
madre, los virgos:
como mueren pequeños,
se van al limbo.

BNM, ms. 3985 (*Poesía erótica* 130-22).

5. Cornudos

512
Voy por la calle
voy con gran miedo,
no me saquen un ojo
con algún cuerno.

Jardí 6.

513
Gúiseme caracoles,
señora madre,
que el caldillo del cuerno
bueno me sabe.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 211 y Alín 814).

V. VARIAS

⁵ "Alude a los gigantones que suelen pasear en las fiestas: bajo sus largas faldas se ocultan los mozos que

los llevan, cuyos ojos están aproximadamente a nivel de la horcajadura de dichos gigantes" (PE).

514
Toda va de verde
la mi galera,
toda va de verde
de dentro y fuera.

Correas, *Arte* (NC 2344 y Alín 1077).

515
¡Cómo retumban los remos,
madre, en el agua,
con el fresco viento
de la mañana!

Lope de Vega, *Las flores de don Juan I* (NC 2349 A).

516
Río de Sevilla,
¡cuán bien pareces,
con galeras blancas
y r[a]mos verdes!

Lope de Vega, *Lo cierto por lo dudoso I* (NC 2346 y Alín 1050).

517
En andar menudito,
galán polido,
en andar menudito
os han conocido.

Correas, *Arte* (NC 2376 y Alín 1061).

518
Aunque más te disfraces
galán divino,
en lo mucho que has dado
te han conocido.

Valdivielso, *Romancero* (Alín 1154).

519
¡Ay, Virgen María,
deisme la mano,
que me voy a lo hondo,
voyme ahogando!

Correas, *Arte* (Alín 1056).

520
Vida de mi vida,
corazón de otre,
¿cómo os fue con los besos
de la otra noche?

Correas, *Arte* (NC 1705).

521
Cuando llueve en las viñas
me desconsuelo,
porque imitan las nubes
al tabernero.

Jardi 93.

522
No trocara mis males
por otros bienes,
pues sin ellos no puedo
vivir alegre.

BNM, ms. 3890 (*Séguedilles* 1161 y Alín 846).

523
Por la mar abajo
viera un buey volar;
como era mentira
podía ser verdad.

BNM, ms. 3915 (Alín 984).

524
Con el son de la pausa
que Amor entona,
hace el bien de mi vida
mil cabriolas.⁶

BNM, ms. 3913 (*Séguedilles* 250).

525 A
Hágame una valona
de a cuatro reales,

⁶ "Ciertos brincos que dan en el aire los danzantes, meneando los pies a imitación de los cabriolos o cabritillos monteses, que parece cuando saltan correr por los aires (C).

con los rayos del cielo,
puntas de Flandes.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 53 y Alín 1025).

525 B

Hágame una valona
de muchos pliegues,
como se usan en Francia
los zaragüelles.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 54 y Alín 1026).

525 C

Hágame una valona
de azul celeste,
a lo escaramanado
y a lo valiente.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 86 y Alín 1032).

525 D

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

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 80); cf. BNM,
ms. 3985 (*Séguedilles* 81).

525 E

Hágame una valona
con ocho huevos,
con la punta y encaje
de diez torreznos.

BNM, ms. 3985 (*Séguedilles* 91 y Alín 1034).

FALTAN
LAS
PÁGINAS

170

A

171

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

- Ay, Decilde a mi madre: 345
 Ay, de aquella ventana / me están mirando: 85
 Ay, de aquella ventana / me tiran flechas: 86
 A coger amapolas: 307
 A Inesica le dije: 108
 A la guerra del mundo: 402
 A la guerra me lleva: 233
 A la queda han tocado: 273
 A la vela se han hecho: 293
 A Madrid caminando: 72
 A Madrid me parece / la vida mía: 460
 A pasito, amigo: 364
 A pescar salió la niña: 68
 A quien no te quiere: 195
 A ti sola quiero: 94
 A todas adoro: 190
 A tu cielo, mi vida, / volando llevo: 462
 A tus manos blancas: 164
 Ábreme el pecho: 7
 Acabe, amigo: 362
 Adamar una vieja: 185
 Adiós, morenita: 126
 Aguas cristalinas: 118
 Aguas de mis ojos: 447
 Ahora que soy moza: 353
 Airecillo, que pasas: 114
 Airecitos del río: 465
 Aires de mi aldea: 272
 Aires de mi tierra: 473
 Aires frescos del prado: 297
 Al entrar de la iglesia / dije: aleluya: 397
 Al entrar en la iglesia / de San Francisco: 398
 Al espejo se toca / la blanca niña: 42
 Al galán que se ausenta: 198
 Al infierno fuera: 14
 Al infierno parece: 451
 Al pasar del arroyo / de Brañigales: 311
 Al pasar del arroyo / de Canillejas: 312
 Al pasar del arroyo / de Manzanares: 428
 Al pasar del arroyo / del alamillo: 382
 Al pasar del arroyo / del Alamillo: 427
 Al pasar del arroyo: 187
 Al pasar del charco: 100
 Al que vieres, niña / que gasta y quiere: 244 A
 Al que vieres, niña / que tiene y gasta: 244 B

Al río me salgo: 452
Alamillos verdes: 129
Álamos del Prado: 116
Álamos del Soto: 135
Ámbar es el aire: 21
Ame quien quisiere / a la morena: 53
Amores, perdona: 302
Ando enamorado: 55
Aquel fraile, madre: 327
Arcos son tus cejas, / tus labios, coral: 32 A
Arcos son tus cejas, / tus ojos, cristal: 32 B
Arribita, arribita, / pese a mis males: 401
Aunque bien os quiero: 413
Aunque más te disfraces: 518
Aunque no me merezca: 208
Aunque soy morena, /no soy de olvidar: 251
Aunque soy morena, / blanca yo nací: 252
Aunque soy morena, / no soy mulata: 250
Aunque tengo pobreza: 227
Aunque vengan galanes: 95
Aunque voy a buscarte: 441
Ay, bien de mi vida: 377
Ay, con la ganancia: 376
Ay, don Alonso: 403
Ay, inquietas olas: 471
Ay, Jesús, que me mata: 375
Ay, mal haya la torre: 450
Ay, Miguel del Golpe: 378
Ay, si la mudanza: 197
Ay, Virgen María: 519
Barcos enramados: 285
Barquerito del Tajo: 115
Bella labradorcita: 71
Bienes de este mundo: 117
Blancas coge Lucinda: 49
Bullicioso arroyuelo: 435
Cabellicos de oro: 28
Cada vez que te veo: 99
Caíste en el suelo: 166
Camino de Sevilla: 440
Cantos apacibles: 444
Casadme con fea: 213
Cásate conmigo: 393
Cautivaron mi alma: 10
Celos encontrados: 479
Celos importunos: 484
Celos pido a mi niña: 131
Celos y más celos: 480
Cinco dominicos: 372

Cinco efes tienes: 186
Cíñeme esos brazos: 508
Como al sol se parece: 140
Como flores de almendro: 490
Como granos de aljófara: 503
Como las comedias / son las mujeres: 192
Como los gigantes / son las doncellas: 232
Como mis calzones: 221
Como mis entrañas: 352
Como pájaro vuela / mi pensamiento: 244
Como perros de Flandes: 194
Cómo quieres, morena: 143
Cómo retumban los remos: 515
Como somos niñas: 399 A
Como tienen pimienta / tus ojos negros: 426
Como vivo ausente: 120
Como ya no se usan / los virgos, madre: 381
Con el son de la pausa: 524
Con los ojos me dices: 416
Con tus bellos ojos: 2
Condición de camellos: 203
Considera, señora: 156
Cruel bella Tirce: 155
Cual vos sois, marido: 387
Cuando de mi dueño: 308
Cuando el pájaro canta: 412
Cuando el premio me quites: 496
Cuando está con más gusto: 220
Cuando estoy sin tus ojos: 417
Cuando la mi gorrón: 67
Cuando llueve en las viñas: 521
Cuando mi lucero: 37
Cuando mi morenita: 56
Cuando miro, Belisa: 133
Cuando quiero, enojada, / reñir contigo: 258
Cuando saco a mi niña: 223
Cuando sale mi niña: 36
Cuando va a la fuente: 97
Cuando vuelvo a mirarte: 420
Cuando vuelvo los ojos: 370
Cuanto me mandaréis: 321
Dame lengua, mi vida: 214 B
Dame, niña, un beso: 214 A
Date prisa, acaba: 368
Date prisa, barquero: 422
De amor es la guerra / penoso el trato: 145
De amor y sus daños: 170
De dichosos amantes / espejo he sido: 436
De estocadas matan / tus ojos bellos: 84

De la niña de oro: 47
De la niña de plata: 34
De las malcasadas: 299 B
Casamiento a disgusto: 300
De los forasteros: 144
De ordinario suele: 455
De qué sirven, madre: 411
De ser malcasada: 299 A
De tu boca el aliento robar quisiera: 1
De tu cama a la mía: 347
De tu vista celoso: 136
De tus claros ojos: 57
Huyó el Sol hermoso: 58
Decidle a la muerte, madre: 409
Déjame ahora: 380
Desvelada, la noche: 271
Detente, enojado: 407
Dicen que el color pardo: 188
Dicen que eres graciosa: 61
Dicen que la ausencia: 275
Dicen que son dulces: 491
Dicen todas las damas: 206
Dicenme que soy boba: 334
Dicenme que tengo / muy dura el alma: 434
Dicenme que tengo / muy dura la lana: 355
Dicenme, señora, / que sois fingida: 62
Dichoso fue el día: 410
Dientes de alabastro: 148
Díganle a mi velado: 388
Dije que te fueras: 391
Dime cuándo acabas: 365
Diote el cielo, señora: 50
Donde estuvo el domingo: 303
Dónde te has criado: 43
Dos galanes tengo: 325
Dulces pensamientos: 464
El amor del soldado: 315
El azul claro: 33
El cielo me falte: 73
El hermoso niño: 245
El jueves estabas: 26
El mayor de todos: 199
El pecho esquivo: 149
El pedirme dineros: 501 B
El rigor de ausencia: 274
El servir una dama: 142
El sol y la luna: 35
El tiempo y fortuna: 475
El viento me trae: 468

En andar menudito: 517
En doblones me escriba: 339
En el lazo te tengo: 17
En el valle ameno: 218
En esas mejillas: 39
En estas galeras: 294
En haciendo un engaño: 168
En la calle mayor: 457
En la calle, en la calle: 64
En la cumbre, madre: 445
En llegando a la barca: 406
En Santiago el Verde: 478
En tu frente puede: 81
Encubrióme una nube: 449
Entre las que he querido: 189
Entre yo y mi marido: 383
Es mi fe la palabra: 150
Esperanzas espero: 159
Esta cama me enfada: 506
Esta noche, esta noche: 102
Estando conmigo: 418
Estas calenturas: 438
Estoy a la sombra: 467
Estoy enfadosita: 408
Estrella de Venus: 40
Fácilmente mi alma: 8
Flores coge mi niña: 48
Frescos airecitos: 474
Galeritas de España / parad los remos: 289
Galeritas de España / surcan por el mar: 291 A
Galeritas de España / surcan por el mar: 291 B
La mitad del alma: 292
Guíseme caracoles: 513
Háceme cosquillas: 349
Hácense a lo largo, / salen del puerto: 298
Hágame una camisa / de lienzo crudo: 396 B
Hágame una valona / como quisiere: 525 D
Hágame una valona / con ocho huevos: 525 E
Hágame una valona / de a cuatro reales: 525 A
Hágame una valona / de azul celeste: 525 C
Hágame una valona / de muchos pliegues: 525 B
Hágame una valona / de queso fresco: 396 A
Hágame una valona / de seda fina: 239 C
Hágame una valona / de seda negra: 239 A y 239 B
Hágame una valona, / señora honrada: 228
Háganle la cama: 373
Hermosa eres, discreta: 147
Hortelano del alma, / ande la noria: 357
Hortelano del alma, / regá la huerta: 356

Hoy si yo otro mirare: 257
Íbate siguiendo: 123
La cabeza me duele: 184
La cejita en arco: 30
La desamorada: 160
La mujer más hermosa: 200
La mujer y el tiempo: 202
La niña de cristal: 46
La que más adoro: 38
La que por nonada: 175
La simiente de cuernos: 385
Labrador me hice: 171
Lágrimas del alma: 277
Las blancas se casan: 256
Las campanas del alma: 419
Las casadas admiten: 205
Las doncellas de hogaño / son como duendes: 231
Las doncellas de hogaño / son como huevos: 230
Las muchachas tenemos: 399 B
No te metas, niña: 400
Las mujeres ancianas: 222
Las mujeres se venden: 204
Las niñas pequeñas: 82
Lavaréme en el Tajo: 348
Lejos se van, madre: 469
Linda cara tienes: 343
Linda molinera: 63
Locutorios de monjas: 207
Los cabellos negros: 51
Los cielos publican: 80
Los galancitos: 112
Los mis amoritos: 290
Llama a tu criada: 107
Llámanme dichoso: 109
Llamo con suspiros: 284
Madre, la mi madre, / si morena soy: 254
Madre, la mi madre, / dadme un genovés: 337
Madre, los gigantones: 509
Mal haya la falda: 111
Mal haya la torre: 268
Mal me hallo en esto: 134
Mal parece, señora: 183
Mancebitopreciado: 379
Mañanitas floridas: 122
Mariquita me llaman: 263
Más almas que un gato: 304
Más esclavos has dado: 45
Mátanme los celos: 301
Mi forzado te dice: 283

Mi marido y el tuyo: 390
Mi viva esperanza: 158
Miente quien dijere: 93
Mil romances te hago: 161
Mira lo que debo: 15
Mira que me pida: 211
Mira, que mis entrañas: 358
Miras poco y robas: 89
Miréme en tus ojuelos: 132 A
Miréte señora: 4
Mírome en tus ojos: 132 B
Mis penas la digo: 154
Morenita bella: 178
Mucho corre la posta: 361
Mucho deben los hombres: 395
Mucho vale un viejo: 332
Muérome de amores: 443
Muestras doy de celos: 481
Murmurando el Tajo: 119
Muros invencibles: 121
Nadie habrá quien mire: 12
Negra tengo la cara: 255
Negras son tus cejas: 75
Negros son los ojos: 65
Niña, que quieres galas: 179 A
No arrojes suspiros: 498
No corráis, vientecillos: 103
No llegara tan presto: 495
No me aprovecharon: 489
No me case mi madre / con estudiante: 328 H
No me case mi madre / con hombre calvo: 328 B
No me case mi madre / con hombre chico: 328 D
No me case mi madre / con hombre flaco: 328 J
No me case mi madre / con hombre galán: 328 C
No me case mi madre / con hombre gordo: 328 G
No me case mi madre / con hombre grande: 328 E
No me case mi madre / con hombre tuerto: 328 A
No me case mi madre / con pastelero: 328 I
No me case mi madre / con un gabacho: 328 F
No me dé bofetada: 497 A
No me dé tanto gusto: 502
No me haga, amigo: 363 B
No me hagas finezas: 340 A
No me lo hagáis, vida: 363 A
No me llegue al manto: 322 B
No me miréis otro: 130
No me mires, moreno: 259
No me muerda los labios: 497 B
No me pida celos: 483

No me tire del manto: 322 A
No pretenda por lindo: 335
No pretenda por lindo: 340 B
No queráis, señora: 60
No quiero estudiante: 139
No quiero que me quieras: 499
No se come cantando: 342
No se halla dueño: 69
No se ponga en precio: 182
No sé qué te tienes / en esos ojos: 424 A
No sé qué te tienes / sólo en mirarme: 424 B
No seáis, mi señora: 152
No trocara mis males: 522
Nohecitas de julio: 278
Nueve veces dobles: 482
Nunca en mi tristeza: 446
Obras son amores: 338
Oh, qué vergonzosa esta: 431
Ojos de mis ojos: 16
Ojos matadores, / tenéis mi vida: 79 A
Ojos matadores, / tenéis, señora: 79 B y 79 C
Ojos tiene mi niña / de basilisco: 52
Orillas del mar: 454
Para el gasto de casa / bueno es un fraile: 333
Para el gasto de casa / bueno es un viejo: 331
Para entreaforro: 27
Para joder una vieja: 226 *bis*
Para nuestro plato: 389
Para qué escuchaste: 169
Para qué me adamaste: 313
Para que no nos falte: 386
Para qué quieres galas: 179 B
Parecen mis penas: 453
Parten las galeras: 282
Pasas por mi calle: 487
Paso, bravos ojuelos: 70
Pensamiento atrevido: 423
Pensamientos altos: 165
Pensamientos me quitan: 276
Perdí la esperanza: 270
Peregrino gusto: 174
Perlas son tus dientes: 31
Pero con perderme: 415
Perro de muchas bodas: 329
Poco de Cupido: 234
Poco vale señora: 212
Póngase otras mangas: 326
Pónteme de cara: 504
Por amores, madre: 442

Por cortar una rama: 488
Por el mar de mis ojos: 101
Por esas columnas: 414
Por la calle abajo: 269
Por la mar abajo / van los mis ojos: 288
Por la mar abajo / viera un buey volar: 523
Por la puerta falsa: 392
Por un morenico: 246
Por un pagecito: 241
Por un sevillano: 242
Préstame tus ojos: 261 B
Préstame tus ojuelos: 261 A
Pues me has abrazado: 214 C
Pues mis ojos, zagala: 83
Pues que nos ponen: 105
Pues que sabes que en todo: 167
Pues que todos te llaman: 23
Puñalicos dorados: 260
Que cuando lo hago: 226
Qué de barcos, madre: 296
Que de vos, el guindo: 19
Que deje las mujeres: 235
Que la bota de vino: 458
Que me muero de gusto: 216
Que mercancía es esta: 510
Que no me tiréis: 181
Que por un gustillo: 350
Qué se le da a mi madre: 314
Que sí quiero, sí: 249
Quien amor te tuviere: 439
Quien dijere que Venus: 74
Quien me pide celos: 501 A
Quien no sabe firmeza: 176
Quien quisiere madera: 384
Quien viera señora: 157
Quiera quien quisiere: 485
Quiérome ir, mi vida: 264
Quiérote bien mío: 432
Quita la mula rucia: 466
Quitase debajo: 366
Quítate presto: 367
Quíteseme de encima: 354
Río de Sevilla, /quién te pasase: 309
Río de Sevilla / cuán bien pareces: 516
Salen las galeras: 286
Salen mis suspiros: 153
Segu[idill]as me pide: 405
Seguidillas me canta: 404
Seguidillas me piden: 180

Serafines llamamos: 193
Si al contrario le hacen: 336
Si al que menos merece: 177
Si alabar se deben: 247
Si amanece el alba: 429
Si bailando das vueltas: 266
Si con el forastero: 138
Si de aborrecerte: 492
Si el Jardín de Chipre: 346
Si el merecimiento: 305
Si los ojos alzas: 425
Si me das posada: 210
Si me habéis de matar: 141
Si me preguntaren: 243
Si me quieres, señora: 24
Si mis padres no quieren: 265
Si por blanco y rubio: 163
Si retratas al vivo: 217
Si se pierde mi vida: 22
Si te echaren de casa: 106
Si te echares al agua: 267
Si te sientes triste: 25
Si tienes las piernas: 13
Si tuviera figura: 461
Si una suegra de azúcar: 237
Solas soledades: 280
Soledades miran: 120 *bis*
Sólo por hablarte: 11
Son mis ojos fuentes: 448
Son tus ojos, Belisa: 78
Son, niña, tus cabellos: 59
Soy de las desdichas: 306
Soy tan manirroto: 219
Tan aprisa vuela: 463
Tenéisme el cuerpo: 9
Tengan, tengan, señores: 162
Téngase su alma: 323
Tengo calentura: 507
Tengo mi querida: 128
Tengo tristes sospechas: 476
Tengo un jilguerillo: 371
Tengo unos amores: 437
Tiene la mi gorrón: 66
Tiene mi amor los labios: 54
Tiene mi morenita: 209
Tiéneme debajo: 505
Tiéneme mi gusto: 318
Tienen vuestros ojos: 88
Tienes dulces palabras: 494

Tienes lindos ojos: 5
Toda me has mojado: 360
Toda va de verde: 514
Todas sois devotas: 201
Todo lo tiene bueno / la del corregidor: 240 A
Todo lo tiene bueno / la del teniente: 240 B
Todo lo tiene bueno / la toledana: 240 C
Todos han subido: 374
Todos los avarientos: 330
Tome su sortija: 320
Tu cabello de oro: 6
Tu condición nadie: 493
Tú tienes mi alma: 173
Tus bellos ojos: 20
Tus cabellos de oro: 29
Tus cabellos, niña: 3
Tus desdenes señora: 151
Tus dientes son nieve: 110
Tus favores niña: 191
Tus ojuelos, señora: 76
Un bellaco barbero: 359
Un canónigo dijo: 341
Un clavel en la boca: 41
Un galán me han dado: 310
Un maridito honrado: 394
Un tesoro hallé, niña: 224
Un velado me dieron: 317
Una cosa te pido: 137
Una cosa tienes: 146
Una cuñada tengo: 459
Una doncelluela: 225
Una efe adoro: 96
Una fregoncita: 369
Una libra de carne: 196
Unos ojos negros: 87
Va de azul y oro: 295
Vanos pensamientos: 500
Vanse mis amores: 470
Vanse tras el día: 281
Váyase en hora mala: 324
Vega de Toledo: 456
Veinticinco alfileres: 236
Vencen mis pesares: 124
Venga de Toledo: 472
Venga el desengaño: 486
Vestíme de verde: 248
Vete a poco a poco: 351
Vete poco a poco: 215
Vi tus bellos ojos: 90

Vida de mi vida, / no lloréis, amor: 127
Vida de mi vida, / si bien me quieres: 262
Vida de mi vida, / vámonos de aquí: 430
Vida de mi vida, / no me maltratéis: 477
Vida de mi vida, / corazón de otre: 520
Vine de lejos: 172
Voces doy al cielo: 433
Volad por el aire: 113
Voy por la calle: 512
Vuelan mis suspiros: 279
Vuelve a mí tus ojos: 104
Vuélveme tus ojos: 77
Vuestro pecho es cama: 421
Y por ver cómo reman: 287
Y subióse a las nubes: 125
Ya no quieren las damas: 238
Ya no quieren los hombres: 316
Ya no suben al cielo: 511
Ya se ha pregonado: 229
Yo de servir me curo: 92
Yo me era morenica: 253
Yo no doy favores: 319
Yo no estimo las Indias: 44
Yo no quiero más damas: 91
Zagaleja —hola: 18
Zapatillo y cinta te vi: 98

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo, 1926-1936. *Guzmán de Alfarache*. ed. Samuel Gili y Gaya. Madrid: La Lectura.
- ALÍN, José María, 1968. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- , 1991. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia. (1ª ed. 1968).
- y María Begoña Barrio Alonso, 1997. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, 1979. *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII*. Salamanca: Universidad.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, 1984. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. 2a. ed. Barcelona: Crítica.
- ASENSIO, Eugenio, 1970. *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos (1ª ed. 1957).
- BAHER, Rudolf, 1997. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- BAJTIN, Mijail, 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- BENNASSAR, B., 1983. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- BERISTÁIN, Helena, 1989. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM.
- , 1994. *Diccionario de retórica y poética*, 4ª ed. México: Porrúa.
- BROWN, Kenneth, 1995. "Doscientas cuarenta seguidillas antiguas". *Criticón* 63: 7-27.
- BUEZO, Catalina, introd., bibliografía y notas, 1992. *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*. Madrid: Castalia. (Col. Castalia didáctica.):
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, 1988. "Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana". En *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Vicente Beltrán. Barcelona: PPU, pp. 225-230.
- CASTRO, Américo, 1925. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Hernando.
- CAVALLO, Guglielmo y Roger CHARTIER, 1998. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1978, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo. 3 vols. Madrid: Castalia.
- , 1982. *Novelas ejemplares*, ed. Juan B. Avallé Arce, 3 vols., Madrid: Castalia.
- , 1987. *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta.
- CLARKE, Dorothy Clotelle, 1944. "The early seguidilla". *Hispanic Review* 3: 211-222.
- CORREAS, Gonzalo, 1954. *Arte de la lengua española castellana [1625]*, ed. y pról. Emilio Alarcos García. Madrid: CSIC.
- , 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet (Revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu). Madrid: Castalia.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, 1995. *Tesoro de la lengua castellana o española, [1611]* Ed. Felipe C. R. Maldonado. 2ª ed. Madrid: Castalia.
- CHARTIER, Roger, 1998. "Lecturas y 'lectores' desde el Renacimiento hasta la época clásica." En Cavallo, Guglielmo y Roger CHARTIER.

- CHEVALIER, M., 1976. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- DEFOURNEAUX, Marcellin, 1983. *La vida cotidiana en el Siglo de Oro*. Barcelona: Argos Vergara.
- DEYERMOND, A. D., 1991. *Historia de la literatura española*, t. I. Barcelona: Ariel.
- Diccionario de autoridades*, 1990. Madrid: Gredos.
- DÍEZ-BORQUE, José María, 1983. "Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano". *Hispanic Review*, vol. 51, 4: 371-392.
- , 1985. *El libro. De la tradición oral a la cultura impresa*. Barcelona: Montesinos (Biblioteca de divulgación temática 39).
- , comp., 1986. "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español". En *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- DORRA, Raúl, 1989. "Poesía popular española". En *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 44-57 (1ª reimp. 2000).
- DUCROT, Oswald y Tsvetan TODOROV, 1989, 16a ed. *Diccionario enciclopédico del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- ESCANDELL Vidal, M. Victoria, 1993. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos y Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- FOULCHE DELBOSC, R., 1901. "Séguidilles anciennes". *Revue hispanique* (París) 8: 309-331.
- FRENK, Margit, 1963. "Lope, poeta popular". En *Anuario de Letras*. Año 3: 253-266.
- , 1965. "De la seguidilla antigua a la moderna." En *Estudios sobre lírica antigua*: 244-258.
- , 1970. "Historia de una forma poética popular". En *Estudios sobre lírica antigua*: 259-266.
- , 1971. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México (2ª ed. 1984).
- , 1975. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México (1ª reimp. 1985).
- , 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- , 1980. "Configuración del estribillo popular renacentista". En *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. Toronto: University, 281-284.
- , 1984. "Los romances-villancico". En *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi. Madrid: José Esteban, 141-156.
- , 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia ("2ª ed." 1990).
- , 1988a. "Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)". En *Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, III Semana de Música*, Madrid, Festival de Otoño, 29-45. (reimpr. en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* (México), 1989, 8: 59-69).
- , 1988b. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas". En *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, comp. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad / Fundación Machado, 1998: 159-182.

- , 1991. "Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15: 379-384.
- , 1992. "Lírica aristocrática y lírica popular en la Edad Media española". En *Heterodoxia y ortodoxia medieval (Actas de las Segundas Jornadas Medievales)*. Ed. Concepción Abellán *et al.* México: UNAM, 1-19.
- , 1993a. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro". En *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano. 2. Literatura*. Ed. Alan Deyermond & Ralph Penny. Madrid: Castalia, 139-159.
- , 1993b. "Entre el romance y la letrilla". En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín. Salamanca: Ediciones Universidad, 379-384.
- , 1994a. "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista". En *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, coord. Augustin Redondo. Paris: Publications de la Sorbonne, 91-102.
- , 1994b. "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española". En *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. Isabel Toro Pascual. Biblioteca Española del Siglo XV. 2 vols. Salamanca: Universidad, 1: 41-60.
- , 1995. "El cancionero oral en el Siglo de Oro". En *Culturas en la Edad de Oro*, Ed. J. Ma. Díez Borque. Madrid: Universidad Complutense, 83-96.
- , 1997a. *Entre la voz y el silencio*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos.
- , 1997b. "La compleja relación entre refranes y cantares antiguos". *Paremia* (Madrid) 6: 235-244.
- , 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*, 2 vols. México: UNAM, El Colegio de México y FCE.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Raúl Eduardo, 2000. *La seguidilla folclórica de México*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- HANSEN, Federico, 1909. "La Seguidilla". *Anales de la Universidad de Chile* 125: 697-796 (Reimp. 1957, 107-108).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 1933. *La versificación irregular en la poesía castellana.*, 2^a ed. Madrid: Revista de Filología Española.
- IGLESIAS RECUERO, Silvia, 2002. *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*. Madrid: Visor.
- LAPESA, Rafael, 1967. "Poesía de cancionero y poesía italianizante". En *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ-BARALT, Luce y Francisco López Villanueva, eds., 1995. *Erotismo en las letras hispánicas*. México: El Colegio de México (Publicaciones de la NRFH).
- MARAVALL, José Antonio, 1986. "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco". En José María Díez Borque, coord., 1986.
- , 1976. *El mundo social de "La Celestina"*. Madrid: Gredos.
- , 2002. *La cultura del barroco*, 9^a ed. Barcelona: Ariel
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, 1966. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.
- MASERA, Mariana, 2000. "'Fue a la ciudad mi morena: / si me querrá cuando vuelva'. La voz masculina en la antigua lírica tradicional". *Medievalia* 31: 47-57.

- , 2001 "*Que non dormiré sola, non*". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1957. "La primitiva poesía lírica española". En *Estudios Literarios*. Madrid: Espasa-Calpe (8ª ed. Col. Austral, núm. 28).
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- MORENO NAVARRO, Isidoro, 1986. "Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico". En Díez Borque, coord.
- NAVARRO, Tomás, 1966. *Métrica española*. Nueva York: Las Américas.
- PALOMO, María del Pilar, 1987. *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*. Madrid: Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 5).
- PASTOR PÉREZ, María de Lourdes, 1993. *La seguidilla, una aproximación semiológica*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- PEDROSA, José Manuel, 1992. "La novia exigente, de unas seguidillas del siglo XVII a ball rodó catalán y canción paralelistica sefardí". *Criticón* 56: 41-52.
- , 1995a. *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*. Madrid: Siglo XXI.
- , 1995b. *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*. Madrid: Sendoa.
- , 2002. "Seguidillas sefardíes de Marruecos: diacronía, poética y comparatismo". *Revista de Literaturas Populares*, II-I: 153-175.
- PERIÑÁN, Blanca, 1979. *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*. Pisa: Giardini.
- QUILLIS, Antonio, 1993. *Métrica española*, 7ª ed. Barcelona: Ariel (1ª ed. 1984).
- RÍO, Ángel del, 1988. *Historia de la literatura española*. Barcelona: ediciones B (vol. 1.- Desde los orígenes hasta 1700).
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, 1963. *Las series valencianas del Romancero Nuevo y los cancionerillos de Munich (1589-1602)*. Valencia: Artes Gráficas Soler.
- , 1968. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia.
- , 1976. *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*. Barcelona: Ariel.
- SALAZAR, Adolfo, 1994. *La danza y el ballet*, 2ª ed. México: FCE.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos.
- SOLA-SOLÉ, Joé María, 1973. *Corpus de poesía mozárabe*. (Las jarchas andalusíes). Barcelona.
- VEGA, Lope de, 1982. *Lírica*, ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia.
- VIGIL, Mariló, 1986. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI.