

NOTAS PARA UN ESTUDIO en la lírica popular de los siglos XV a XVII

Donají Cuéllar*

LAS CANCIONES DEL *CORPUS DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA* (siglos XV a XVII),¹ especialmente las agrupadas en la sección "Juegos de Amor", constituyendo el reverso de la poesía culta que estuvo fuertemente influida por el neoplatonismo. Mientras ésta atribuyó a la amada cualidades en ellas que la convirtieron en un ser enigmático e inasible, o se ocupó de recrear "el dulce lamentar de los pastores" Salicio y Nemoroso, aquella cantó y celebró los placeres del cuerpo, sobre todo a través de la voz femenina, en un estilo ingenioso, agudo y hasta punzante, empleando un lenguaje ya directo, ya de doble sentido, o que recurre a símbolos relacionados con los reinos vegetal y animal, especialmente empleados para expresar todo lo que concierne al erotismo.

Muchas de las canciones recogidas en el *Corpus* tuvieron un carácter clandestino y fueron objeto de censura;

* El Colegio de México.

¹ Frenk, Margit. Castalia, Madrid, 1987. En adelante señalo en el texto el número de canción correspondiente.

muchas otras se imprimieron durante el siglo XVI en pliegos sueltos (Alzieu, X); otras sirvieron de base a autores anónimos que compusieron poemas eróticos como los que recoge la *Antología* de Alzieu y, otras más, inspiraron poemas a lo divino.

Los "Juegos de Amor", que agrupan a 127 composiciones, muestran una visión gozosa del deseo sensual, el amor, el erotismo y el sexo,² aderezada, según el caso, con buen humor, picardía o mordacidad; expresan desde el cortejo amoroso hasta la plenitud del amor sensual sin prejuicios, complejos, ni pudor, en un tono que provoca, unas veces la risa y, otras, la carcajada.

Sin duda, el deseo y la voluntad son los principales impulsos de los protagonistas de estas canciones, a cuya vanguardia se sitúa la mujer soltera (Frenk, 1944(a) 44) que, por lo general, es sexualmente experimentada; es el caso de las mozas y, en especial, de las "morenicas". También ahí mujeres de cascós ligeros, como Teresa y Mariquilla; o casadas, adúleras y prostitutas; igualmente, podemos encontrar mozos, hombres casados, adúleros, fogosos molineros y conquistadores, como Perico o Periquillo. Pero son las mujeres quienes llevan, literalmente, la voz cantante.

Entiendo por voz de mujer aquella que "el yo poético, la voz que habla, es claramente de mujer"; en la voz femenina "a esa característica viene a sumarse otra más importante: la expresión de punto de vista [...] específica-

² En el *Corpus* el número de las canciones dedicadas al amor gozoso es mucho mayor que el de las dedicadas al amor triste — la proporción es de 180 contra 600 — (Frenk: 1991, 397).

mente femenino". Pero "[n]o 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 [...]. 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, 1993(a), 140).³ Por analogía, empleo el mismo criterio para las voces de hombre o masculinas. Cuando hablo de hombres y mujeres no quiero decir que hayan existido realmente, sin embargo, hablan a través de sus voces; éstas son el testimonio de una experiencia vital, haya sido real o imaginaria.

El cortejo entre los enamorados fue un ritual que consistía, entre otras cosas, en arrojarse naranjas, manzanas o limones. Cuando se arrojan naranjas pequeñas ambos participaban en un juego que, por lo general, inicia la muchacha (Masera, 1995, 196): "Arrojóme las naranjillas / con los ramos del blanco azar, / arrojómelas y arrojéselas / y bolviómelas a arrojar" (1622A, B y C). Es también ella quien toma la iniciativa en la seducción del amante, cuya forma más característica es, pedir besos o abrazos,⁴ a cambio de algún favor: "—Guárdame las vacas, carillo, / y besart[e] é. / —Bésame tú a mí. / que yo te las guardaré" (1683A y B; 1684A y B). Pedir besos también puede repre-

³ Masera (1991) ha estudiado ampliamente la voz femenina. Para los propósitos de mi trabajo y por su precisión y sencillez, me ha convencido la propuesta de Frenk.

⁴ Según Masera, pedir besos y abrazos puede, según el caso, ser eufemismo de hacer el amor (1995, pp. 47-8).

sentar una prueba de amor, o una compensación posterior al acto sexual (Masera, 48): "Gentil cavallero, / dásdeme hora un beso: / siquiera por el daño que me avéis hecho" (1682). Pero el motivo del beso también puede estar asociado al adulterio: "—Dime, paxarito, que estás en el nido, / ¿la dama besada pierde marido? / —No, la mi señora, si fue un escondido" (1618). Las mujeres suelen expresar temor ante las consecuencias del beso, cuando éste es un eufemismo del acto sexual: "¿Por qué me besó Perico? / ¿Por qué me besó el traydor?" (1620)⁵. Pero también pueden expresar su satisfacción: "Besóme el colmenero, / que a la miel me supo el beso" (1619A y B). A pesar de que son las mujeres quienes inician el juego de los besos, cuando los hombres se los solicitan, ellas se resisten: "—Bésame moça. / —Que ni quiero, ni puedo, ni es cosa. / —Bésame hermana. / Que ni quiero, ni puedo ni é gana" (1673A). Cuando se piden abrazos, los amantes establecen un juego que colinda con el erotismo: "La moça engaño me: / pedíle un abraço, / y ella besóme" (1621); "¡Abraçame y rretóçame, / marido mío. / Daros é yo a la mañana camisón limpio" (1726). Curiosamente, en la lírica contemporánea, la audacia y habilidad femenina en el arte de la seducción, fue desplazada por la masculina pues, como señala Masera, los motivos del beso y el abrazo sólo se conservaron en canciones de voz masculina (Masera, 50).

⁵ Según Masera, en este estribillo la muchacha no sólo teme las consecuencias, sino que se lamenta de haber perdido la virginidad (1995, 45 y 48).

Mientras las voces femeninas hablan de sus habilidades en el arte de la seducción, las masculinas expresan timidez aún a la hora de aproximarse a sus amantes o de expresarles su amor: "Ay que non oso / mirar ni hazer del ojo! / ¿Ay, que no puedo / deziros lo que quiero!" (1656; también 1655A y B, 1657, 1658A y B, 1659). También expresan temor ante la expectativa de ser descubiertos por algún otro amante de la mujer en cuestión; en este caso, ella tensa las cuerdas del amor propio de su amante poniendo en entredicho su virilidad, pero sin renunciar a su objetivo: "—Covarde cavallero, / de quién avedes miedo? / ¿De quién avedes miedo / durmiendo conmigo / —De vos, mi s[e]ñora, / que tenéis otro amigo. / —Y d'esso avéis miedo, / covarde cavallero" (1662A y B). La timidez masculina suele expresarse en torno de burla: "Besábale y enamorábale / la donzella al villanchón, / besábale y enamorábale, / y él metido en un rincón" (1633, 1634). Sin embargo, el hecho de que los hombres no se revelen como buenos seductores, no significa que, en realidad, sean tímidos, sino que prefieren erotizar en vez de seducir. Despierto el deseo, los hombres requieren sexualmente a sus amantes de distintas maneras: aludiendo por ilusión: "Bien sabéis lo que quería, / señora mía" (1696, 1697); directamente, cuando ruegan una noche o sólo una hora de placer (1704C y D), o cuando prometen moderar su bravura (1674A y B), ante lo que las mujeres pueden oponer resistencia, a causa del temor a ser descubiertas: "Marica, Mariguela, / del cuerpo garrido, / ¡quién hablara esta noche / una hora contigo! / —Periquillo hermano, / sí hablara, y aun cinco, / pero tengo un miedo / que lo oyga mi tío" (1704D). La

indecisión de las mujeres se mantiene incluso cuando están a punto de ejercer su sexualidad, y tiene que ver con el temor a la desfloración: “¡Pasquito, no me cortéis! / ¡Cortado me avéys!” (1688A y B). Por otra parte, el temor de la muchacha también puede estar relacionado con las consecuencias del acto sexual: “¡Ay, mezquina, / que se me hincó un’espina! / ¡Desdichada, / que temo quedar preñada!” (1650); y también con el juego del “sí pero no”: “Tú te estás i io me estó, / ni tu me lo pides ni io te lo do” (1660, 1672). Pero cuando la mujer ha logrado despertar al máximo el deseo masculino, ellos exigen decisión: “si queréys brincar, dançar, bailar, / Mariquilla de Meneses, / si queréys... / si no, echad acá mis nuezes”.⁶ Cuando más directamente se expresan los hombres, es porque experimentan mayor urgencia y excitación: “Hilandera de torno, / ábreme,⁷ que me torno” (1671). Pero cuando ellos son más urgentemente solicitados, oponen franca resistencia: “Ved, marido, si queréis algo, / que me quiero levantar. / —Muxer, no seáis tan pesada, / levantáos, que no quiero nada” (1728D y E, 1730C); “—Vámonos [a] acostar, Pero Grullo, / que cantan los gallos a menudo. / —Hilar, hilar, Teresota, / que si los gallos cantan, no es ora” (1730A y B, 1712).

En algunas canciones, que las voces femeninas expresan el deseo de tener un marido bien dotado para el

⁶ Testículos (Vasvari, 1998, 14).

⁷ Este verbo se relaciona con la palabra “puerta”: sexo femenino; Masera señala que en las canciones de adulterio, la mujer se rehusa a abrir la puerta (1995, p. 316); por su parte, Deyermond señala que “puerta cerrada” denota resistencia sexual (1979, p. 276).

ejercicio de la sexualidad: “Désdeme marido que retoçe⁸ / toda la noche, / que me toque y me destoque / toda la noche” (1724); pero es raro encontrar canciones que hablen de casadas satisfechas: “Mi marido es cucharetero:⁹ / diómelo Dios, y así lo quiero” (1722); “Diérame dios un marido / bien dispuesto y bien criado / y tan bien acondic[ion]ado, / que no puede ser mejor / la conformidad de amor / que tenemos él y yo” (1723). Tal parece que la satisfacción sexual es privilegio de las mujeres libres: “Aquel traydor, aquel engañador, / aquel porfiado, / que en toda aquesta noche / dormir no me á dexado” (1647). La insatisfacción lleva a las mujeres casadas a quejarse e insinuarse de este modo: “Pues con vos tampoco valgo, / y siempre os é de rrogar, / ved, marido, si queréis algo, / que me quiero levantar” (1728C). Ante la perspectiva de un futuro sexualmente insatisfactorio, las mujeres —casadas o no— se lamentan, o se rehusan: “La que tiene marido chico / ¡dónde irá, / pues todos los males á?” (1721); “Viejo malo en mi cama, / por mi fe, non dormirá” (1735). Para ellas el deseo sexual es algo muy próximo a un padecimiento gozoso que expresan con una buena dosis de picardía: “No sé qué me pica / en el carcañal, / que me haze mal” (1645A y B). La incapacidad sexual de los maridos, en el imaginario popular, es motivo de burla, y ni los recién ca-

⁸ La palabra retozar denota la actividad sexual. Para Vasvari, la imagen fálica persistente de pequeños animales “retozones” incluye, entre otros, gorriones, perritos y ardillas (1998, 10).

⁹ Es uno de los oficios que se interpretan en sentido erótico (Anzieu, 1975, p. XIX); la asociación con lo fálico es evidente.

sados se escapan: "Llorava la novia, / aunque niña, / porque el novio se durmió a la gallina" (1632).

El léxico que emplean las mujeres para requerir sexualmente a sus amantes se asocia directamente con la penetración (picar), con el deseo (querer) y con los actos de dar, acostarse (1730A), despertar (1727) y guardar (1667); las que emplean los varones se asocian con la hendidura vaginal (abrir), con la penetración (picar: 1717; repicar; hacer la güecca: 1709), y con el juego erótico (jugar); también utilizan en el mismo sentido que las mujeres, los verbos dar y dormir (1704C). Si ellas dicen: "Pícame Pedro, / y yo que lo quiero" (1648, 1691, 1692 y 1693) o "Dámelo, Periquito perró, / Periquito dameló" (1690); ellos profieren: "Todos dizen que te lo pida: / ¡dámelo prima!" (1698, 1703 y 1718), o "Abríme, Menguilla, / abríme, y te daré / botín cerrado¹⁰ / que te repique en el pie" (1707A, B y C).

En suma, el estudio de esta sección nos permite confirmar que no sólo las imágenes del hombre y la mujer, sino el amor mismo, "han pasado por el tamiz de una radical desidealización" (Frenk, 1994(b), 99). Así, el erotismo, desde el cortejo y la seducción hasta la actividad sexual, es un ejercicio y una experiencia en que hombres y mujeres se complementan: la mujer es más abierta en el proceso de seducción, mientras el hombre lo es en el de erotización; ambos participan en un intercambio de solicitudes y resistencias; y, cuando padecen las mismas urgencias, llegan a anunciar el ejercicio de la violencia sexual o verbal; cuando disfrutan la sexualidad, ambos se transforman: son tan fe-

¹⁰ Forma pícara de denominar el acto sexual (Anzieu, p. 71).

lices como pícaros. Esta es una cara de la moneda; la otra es la disonancia, y en ella el hombre y la mujer se desencuentran: a la mujer sexualmente voraz corresponde un hombre sexualmente incapaz –en el caso de los casados–; la contraparte del matrimonio como experiencia sexualmente insatisfactoria para la mujer es el adulterio gozoso y, aunque no se hable de casados insatisfechos ni de hombres sexualmente voraces, las canciones que hablan de las prostitutas hacen pensar en ello. Así las cosas, las canciones expresan que tanto para hombres como para mujeres, el placer es un fin en sí mismo, y el erotismo es una de sus más fervientes apuestas por la libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alzieu, Pierre. Yvan Lissorgues y Robert Jammes, *Floresta de Poesías Eróticas del Siglo de Oro*. Toulouse, Francia, Université de Toulouse-Le Mirail, 1995.
- Corominas, Juan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1976.
- Cortázar, Clara. "La óptica amorosa en las antiguas canciones", *Actas de las Primeras Jornadas de Literatura Española del Siglo de Oro*. Teresa Herráiz y Sofía Carrizo Rueda eds. Buenos Aires, Argentina, Universidad Católica de Argentina, 1986. pp. 25-35.
- Deyermond, Alan. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric", *Romance Philology*, XXXIII, 2, 1979. pp. 265-83.
- Frenk, Margit. "Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15, México, UNAM, 1991. pp. 379-84.
- . "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", *Actas del Primer Congreso Anglo Hispano. 2 Literatura*. Alan Deyer-

- mond & Ralph Penny eds. Madrid, Castalia, 1993. pp. 139-59.
- . "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media
Española", *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de
Literatura Medieval*, Isabel Toro Pascual, ed., Biblioteca espa-
ñola del siglo XV. 2 vols. Salamanca, Universidad de Salaman-
ca, 1994 (a). pp. 41-66.
- . "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica
renacentista", *Images de la femme en espagne aux XVI^e et XVII^e
siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émigration d'images
nouvelles*. Agustín Redondo, coord. París, Publications de la
Sorbonne, 1994 (b). pp. 91-102.
- . "Symbolism in Old Spanish Folk Songs", *The Kate Elder
Lecture 4*, Londres, Queen Mary and Westfield College,
University of London, 1993 (b).
- Masera, María Ana Beatriz. *La voz femenina en la antigua lírica po-
pular hispánica*. Tesis de licenciatura. México, UNAM, 1991.
- . *Symbolism and some other aspects of Traditional Hispanic
Lyrics. A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern
Popular Song*. Tesis Doctoral. Londres, Queen Mary and
Westfield College, University of London, 1995.
- Vasvari, Louise O. "El hijo del molinero: para la polisemia popu-
lar del Libro del Arcipreste", *Erotismo en las Letras Hispánicas*.
Luce Lope Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), Pu-
blicaciones de la Nueva revista de Filología Hispánica, El Co-
legio de México, 1995. pp. 461-77.
- . "Vegetal Genital Onomastics in the *Libro de Buen Amor*",
Romance Philology, V. XVII, 1, 1988.

LA CAVA Y RODRIGO: *del romance histórico al tratamiento ejemplar*

Rodrigo Bazán Bonfil*

DE LOS SIETE ROMANCES VIEJOS DEL ROMANCERO DEL REY RODRIGO, el único que llega a la tradición oral moderna es el de la penitencia. ¿Por qué? ¿Cómo se refuncionaliza el texto tra-
dicional y se pierde otro quiero? ¿Qué pasó con los otros
seis romances?

Marco los componentes del romance en la versión
del *Cancionero de Pedro del Pozo* (1547):

Partióse de la batalla,	que perdió su señoría,	[Por qué
es ese buen rey don Rodrigo	que de España se decía;	Quién
a unas sierras tenebrosas	caminó su buena vía,	Locus
do morava un hermitaño	que santa vida hacía.	Encuentro]
05 Confíésase sus pecados,	de su mal se arrepentía;	[Confesar/Arrepentir]
tentaciones le vinieron	por le quitar su porfía,	[Espacio del
en las cuales vino Cava,	la que más que a sí quería;	milagro y la
una nueve vino blanca,	tras aquella se partía.	reescritura]
En los campos de Viseo	le dexó en una abadía;	
10 allí hizo penitencia	¡mira bien que tal sería!	[Penitencia
En vida le sepultaron	de una sierpe en compañía;	(Serpiente) =

* El Colegio de México.