

EL MOTIVO DEL MOVIMIENTO EN LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR

MAYULI MORALES FAEDO

Universidad Autónoma del Estado de México

En el *Corpus de la antigua lírica popular*, el movimiento aparece como una fuerza motriz que interviene en los destinos de sus personajes. En su propuesta tipológica del comportamiento de la voz femenina en el *Corpus*, María Ana Masera lo estudia como un apartado en el cual agrupa una serie de tópicos contextuales asociados a la voz femenina.¹ Los tópicos desarrollados por la investigadora en ese apartado son los siguientes: 1) Vanse mis amores, 2) Dólos mis amores, dólos?, 3) la espera, 4) el alba, 5) Quiérome ir con él, 6) Llévame amigo, 7) Envíame mi madre, 8) Yendo y viniendo. Sin embargo, es interesante que, en dicha clasificación, los tópicos 1, 2, 3 y 4 aludan a un movimiento que implica de preferencia al elemento masculino. Masera misma no deja de percibirlo, pues comenta que “es el hombre quien aparece en movimiento, quien llega o quien parte” (1991: 57). Se trata, entonces, de una voz que refiere el movimiento de otro. Pero, habría que preguntarse si el lugar de la enunciación de esa voz nos remite a un espacio inmóvil, fijo, y, por lo tanto, asociable a lo pasivo.

Los tópicos situados por Masera en el apartado “movimiento”, Sánchez Romeralo los había ubicado en el acápite

¹ Los otros tópicos que Masera considera asociados a esta voz femenina son la soledad, la guarda, el casamiento, el falso amor, el beso y el autoelogio (cf. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, tesis de licenciatura, UNAM, 1991).

“el encuentro amoroso”, con la excepción de “la ausencia”, tópico que forma parte del acápite “Las penas de amor” (1969: 61-74). Tal coincidencia permite ver la relación entre el movimiento y el amor. En la estructuración de Masera, sin embargo, se aprecia mejor el papel que tiene la mujer en este movimiento; mientras que en la de Romeralo la idea de encuentro supone una vivencia entre dos, y no por el traslado de uno de los miembros de la pareja.

Margit Frenk, quien percibe la contradicción que parece darse entre movimiento y mujer, ha observado:

Los cantares rústicos de la España medieval nos presentan imágenes de mujer que parecerían contradecirse unas a otras. La muchacha está quieta y pasiva en un recinto cerrado, o, por el contrario, se encuentra en un espacio abierto y en activo movimiento; tercera posibilidad, está entre el adentro y el afuera y entre la inmovilidad y el movimiento (1994: 48)

y termina preguntándose, a la vez que sugiriendo: “¿No será esta última imagen la que podría darnos la clave de las tres y permitir una interpretación tentativa?” (*idem.*).

En la reflexión que inicio intentaré pensar el motivo del movimiento, que considero como dinámico, desde una perspectiva de comparación, por lo que se incluirán en el análisis textos marcados y no marcados desde el punto de vista de las voces.² En el caso de los últimos, la voz se intentará precisar a partir de los tópicos que se desarrollen en los textos marcados genéricamente, y teniendo en cuenta los referentes reales que han pautado la constitución cultural de mujeres

² Voy a entender el movimiento como un motivo, que es “una unidad que resulta de la observación, durante el análisis, del texto a partir de una doble perspectiva: sintáctica, si se ve como proposición, atendiendo a sus relaciones de contiguidad y encadenamiento; semántica, si se atiende a las relaciones de semejanza —y de oposición— que establece con otras unidades próximas o distantes. Es decir, motivo es aquella “cierta construcción” cuyos elementos “se hallan unidos por una idea o tema común [...]”. Tomachevski clasifica los motivos en dinámicos (los que cambian la situación) y estáticos (los que no la cambian)...” (Beristáin, 1995: 352-353).

y hombres y que los identifican con experiencias vitales diferentes.³ Como nuestro trabajo se centra en el movimiento, y por consiguiente, en su relación con lo activo y lo pasivo, vamos a definir qué entenderemos bajo cada uno de esos términos que vamos a erigir, de cierto modo, en categorías.

El movimiento, según el *Diccionario medieval español*,⁴ es, entre los siglos XIII y XV, acción y efecto de mover o moverse; mientras que en el XIV, se define como estado de los cuerpos cuando cambian de lugar de una manera continuada o sucesiva; y entre los siglos XIV y XV, equivale a alteración, inquietud o conmoción. El *Diccionario de autoridades* concede más espacio a las posibilidades de la última acepción, de modo que define movimiento como: el acto o acción de mover o moverse; también como alteración, inquietud y conmoción y además, por el ímpetu de alguna pasión con que empieza a manifestarse, como celos, ira, risa, etc.

Es notorio que en ambos casos se privilegia, en primer lugar, el acto más evidente de trasladarse; no se excluyen, sin embargo, otras manifestaciones del movimiento que aparecen asociadas al cuerpo en tanto portador de un riquísimo mundo subjetivo que es fuente primera de ese movimiento.

Los términos activo y pasivo tampoco tienen una marca que los asocie a priori a la mujer o al hombre. En el *Diccionario medieval español*, por ejemplo, sólo aparece denotado activo, mientras que pasivo no tiene entrada. Activo significa:

³ La situación social como referente del texto no siempre es válida, puesto que han existido y existen sucesos y sentimientos comunes a hombres y mujeres. Sin embargo, por ejemplo, la guerra como vivencia es un tópico de la figura masculina, el viaje también, de modo que se pueden asociar textos no marcados, relacionados con estos tópicos a la voz o a personajes masculinos.

⁴ Para no alejarnos demasiado de la época en que pueden haber sido concebidos o recopilados estos textos, privilegamos la consulta de fuentes como el mencionado *Diccionario medieval español* de Martín Alonso, y el *Diccionario de autoridades*. En *Tesoros de la lengua castellana*, de Covarrubias, no aparece la entrada de estas voces. Los significados que en ellos encontramos no difieren, en términos generales, de los que se encuentran hoy bajo la misma entrada en el *Diccionario de la Real Academia*, o en el *Diccionario del uso del español* de María Moliner.

1º) que tiene energía o poder;⁵ 2º) que obra o produce un efecto; 3º) que obra o ejecuta una acción y que implica acción. En el *Diccionario de autoridades* sí aparecen ambos términos: activo, como lo que tiene eficacia, poder y virtud para obrar como el fuego y los rayos del sol; y pasivo, que se aplica al sujeto que recibe la acción del agente, sin operación de su parte.

Puede observarse que ningún término ha sido marcado ideológicamente como masculino o femenino, aunque con el ejemplo del fuego se corre el riesgo de remitir, en tanto símbolo, a lo masculino.⁶ Desde tales premisas y con estas denotaciones es que voy a leer los textos del *Corpus de la antigua lírica popular* que considero relacionados más estrechamente con el motivo del movimiento.

MOVIMIENTO: ACCIÓN Y EFECTO DE MOVER O MOVERSE

En varios de los textos del *Corpus* aparece una voz femenina que muestra preocupación por el desplazamiento del hombre cuando se trata de ir a la guerra o de trasladarse a otras tierras, motivo que no aparece en la voz de éste:

A la guerra van mis ojos:
quiérome yr con ellos,
no vayan solos (177A)

⁵ Remite como ejemplo al fuego con una cita de la *Celestina*: “Entre los elementos, el fuego, por ser más activo, es más noble” (Acto II).

⁶ Respecto a los cuatro símbolos: agua, viento, tierra y fuego, precisa Olinger: “The wind and the water are the most common masculine and feminine essences. These are the sun and the earth. However, though they are the magnetic poles around which symbols gravitate, and the energy sources which set the symbols of the tradition in perpetual motion due to the tension they create, the sun and the earth are not themselves symbols. All the symbols or the tradition are in flux, imbued with now more, now less masculine or feminine energy. None is pure. But, the sun and the earth are pure as principles, and consequently do not enter into the back-and-forth motion-the game-which results from the tension between active and passive energies which they embody” (1985: 81).

Mi quintado va a la guerra:
ruego a Dios que sano buelva (525)

La voz de la mujer expresa preocupación por la vida de ellos y por la soledad que ella tendrá que vivir tras su partida. La joven se angustia por la posible ausencia del amado:

Vanse mis amores, madre,
Luengas tierras van morar:
Yo no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar?

Yo soñara, madre, un sueño
[.....]
que se yvan los mis amores
a las islas de la mar.
[Allá se van a morar:]
yo no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar?

Yo soñara, madre, un sueño
que me dio en el corazón:
que se me yvan los mis amores
a las tierras d'Aragón.
Allá se van a morar:
yo no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar? (523)

La posibilidad del viaje del amado se aparece en el sueño, en el que afloran las angustias u obsesiones. Las islas y las tierras evocan un espacio exterior desconocido pero amenazante para el yo femenino. El desplazamiento masculino conlleva el abandono de la amada, y encuentra su expresión en la voz adolorida de la mujer, que no se resigna y sale en su búsqueda:

¿Dólos mis amores, dólos?,
¿dónde los yré a buscar?
Dígame tú, el marinero,

que Dios te guarde de mal,
 ¿si los viste a mis amores,
 si los viste allá posar? (519B)

o lo enfrenta a la culpabilidad de su posible muerte:

Dexaréis, amor, mis tierras,
 y a la mar os queréis ir:
 quedo yo para morir (548)

Aquí, la asunción de la muerte como posible salida puede asociarse al chantaje y a la venganza que aparecen más explícitos en la estrofa siguiente:

Matáradesme primero
 que dexarme, el cavallero (547)

El movimiento de la figura masculina es propiciado, en primer lugar, por la guerra, lo que remite a una vivencia real del hombre. La partida a otras tierras o la travesía por el mar refiere un tránsito no necesariamente asociable a la idea de la guerra, sino más bien un viaje de búsquedas cuya motivación respondería, probablemente, a razones económicas. Ahora bien, si tenemos en cuenta el estudio de los símbolos que hace Morales Blouin, quien considera “el tema del mar fundido con la pasión amorosa y la inevitabilidad de la pasión que engendra el océano” (1981: 89), la interpretación de los textos no sería exactamente la misma, a excepción de los marcados por el motivo de la guerra.

Desde la perspectiva de los símbolos, entonces, los versos “que se yvan los mis amores / a las islas de la mar” (523) se referirían al posible encuentro de otros amores, y el temor al abandono. Queda por ver cómo interpretar en ese caso “las tierras d’Aragón”. En “¿Dólos mis amores, dólos?” (519B), y en “Dexaréis, amor, mis tierras” (548) volveríamos bajo ese punto de vista al abandono de la amada para cruzar el mar, es decir, por otro amor. Las “tierras”, en este último texto,

simbolizan el mundo de la figura femenina, y en ese sentido puede ser asociada a su propio cuerpo que el amante abandona. Si la tierra representa a la mujer, podría aventurarse a partir de ello el significado de “tierras d’Aragón” como otra posible amada. Se puede afirmar, entonces, que el desplazamiento tiene como consecuencia el abandono de la mujer. La interpretación simbólica no afecta el acto del movimiento, antes bien lo confirma. Sin embargo, la distancia de un punto a otro queda reducida, en tanto la significación de tierras, islas o mar simbolizarían otra mujer, otra experiencia amorosa, y no un traslado marcado por el viaje hacia el exterior.

En la sección “Por campos y mares” del *Corpus de la antigua lírica popular* aparece reunido un grupo de textos donde una voz, a veces no marcada, se lamenta de su desplazamiento. Unos resultan más enigmáticos que otros:

Soledad tengo de ti,
¡oo, tierras donde nascí! (916)

Sy muero en tierras ajenas,
lexos de donde nascí,
¿quién abrá dolor de mí? (921)

Aires de mi tierra,
vení i llevadme,
qu’estoi en tierra axena,
no tengo a nadie (932)

¿Cómo podrían identificarse las voces de estas canciones? En los ejemplos estudiados se aprecia que el movimiento o desplazamiento a tierras ajenas es identificado con la figura masculina, lo que hace pensar que estas voces también pudieran serlo. Se reitera, además, el motivo del mar, en una voz no marcada. Por otra parte, en aquellos textos, la tierra es un espacio desde donde la voz femenina se lamenta del desplazamiento del hombre. Razones como éstas inducen a pensar que, al menos en algunos casos, se trata de figuras

masculinas que se lamentan o se refieren a su propio desplazamiento, añorando la tierra propia (¿la mujer?).

Otros textos hay cuyo lugar de enunciación es el mar, físico o simbólico:

De la mar larga me quiero quejar,
pues dio largura para navegar,
que fue principio de todo mi mal (923)

Desde que me vi la mar afuera,
alzé mis ojos, miré a mi tierra,
pensando no volver más a ella (925)

Buen Jesús, nuestro Señor,
ten por bien de nos librar
d'esta peligrosa mar (959)

El último texto, que es un ruego, sugiere al lector una realidad específica de la vivencia masculina como pensadores, o marineros. Tanto las voces que hablan desde las tierras ajenas como las que enuncian desde la mar, dan la idea de soledad. Parece, más bien, la expresión de la experiencia del movimiento hacia un exterior cuya peligrosidad —no exactamente en términos de pasión— quieren conjurar las voces masculinas.⁷

En la sección “Labradores, pastores, artesanos, comerciantes” aparece una canción en la que la voz masculina (¿quién

⁷ Egla Morales Blouin asocia la canción “¡Mal aya la barca / que acá me pasó, / que en casa de mi padre / vien m'estava yo!” (926) con el paso del mar como experiencia erótica, en este caso desafortunada. Estoy de acuerdo con la interpretación, sin embargo, el paso de una orilla a otra parece más relacionable con el río que con la mar. La mención de la casa del padre hace una referencia al mundo real donde es la mujer quien, al casarse, se traslada a casa del hombre: recuerda un lamento de malcasada. Por otra parte, en la canción “En llegando a la barca / dixé al barquero / que me pase el río / que tengo miedo” (947) la barca está asociada al paso del río, viaje de un punto a otro, y el motivo se ubicaría dentro de lo que Morales Blouin desarrolla como “el pavor del agua”, es decir, de la mala experiencia del amor y la sexualidad, que pueden propiciar también dolor.

lo duda?) se lamenta de la partida a la guerra, y de cómo lo que ésta lleva es únicamente su condición social:

A la guerra me lleva
mi necesidad
si tuviera dineros,
no fuera, en verdad (1201)

Esta voz sería bastante difícil de imaginar en la lírica culta, pues la guerra suele asociarse en ella a la gloria, el honor, la fama, nociones que ideológicamente no tendrían importancia para los sectores rurales, puesto que no las vivían como parte de sus relaciones sociales. Aquí, el movimiento masculino hacia la guerra queda desarticulado como un espacio de libertad, para pasar a mostrarse como necesidad.

La voz masculina revela también preocupación cuando la que se desplaza es la mujer; vive, entonces, una angustia comparable a la de ella al presentir la posible pérdida del amor, y se pregunta a sí mismo:

Fue a la ciudad mi morena:
¿si me querrá cuando vuelva? (258)

o indaga y pide noticias sobre ella:

Romerico, tú que vienes
de do mi señora está,
las nuevas d'ella me da (527)

o, volviéndose a la propia amada, le pregunta:

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

Sin embargo, a diferencia de las figuras masculinas, el movimiento de las femeninas no se asocia ni a mares ni a tierras: se trata de un viaje a la ciudad o quizás de una partida

más subjetiva. Los textos en que figura esta preocupación son mucho menos que los encontrados en una voz femenina lamentando la partida del amado.

El movimiento, como traslación de un lugar a otro, es impulsado por la voz femenina para escapar con el amante, quizás porque su relación no es aceptada por la familia.⁸ Es, entonces, un acto transgresor: ella es llevada de modo formal, pero toma la iniciativa en muchas ocasiones. La mujer es llevada porque su salida sola puede ser riesgosa, su cuerpo puede ser agredido, o puede ser raptada sin su consentimiento, como en el caso de la canción 497B, en la que la doncella es llevada cautiva por unos moros.

En el caso del rapto, o más bien de huida, la acción de trasladarse es motivada por ese movimiento, que el *Diccionario de autoridades* define como alteración, inquietud o conmoción, o el ímpetu de alguna pasión con que empieza a manifestarse: como celos, ira, risa. Así, el movimiento interior está propiciando el movimiento exterior.

La doble visión del movimiento en muchas de estas canciones (traslación literal y simbólica) confirmaría la relación estrecha que hay entre éste y el amor; sin olvidar que el símbolo tiene también un referente que contribuye a moldearlo en el mundo real.

Movimiento: se toma también por el ímpetu de alguna pasión.

Ese movimiento a través de los mares o del río que Morales Blouin percibe como símbolo de la pasión y la fecundidad revelan una concepción de la sexualidad que se integra de modo natural a la actividad humana. Algunas veces la sexualidad es expresada a través de la dinámica del mundo del trabajo:

⁸ El rapto se llevaba a cabo cuando los padres de la doncella se oponían a la relación de la pareja. Si se realizaba con el consentimiento de la muchacha podía negociarse entre las familias; de lo contrario, era altamente penado porque se consideraba un delito grave. Al respecto, véase, Rodríguez Gil, 1986: 109 y 111; y Pastor, 1986: 205.

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

Yéndome y viniendo
 a las mis vacas,
 no sé qué me bulle
 entre las faldas,
 que no puedo andar

No sé qué me bulle
 en el calcañar,
 que no puedo andar (1645C)

Paula Olinger ha llamado la atención sobre el simbolismo de frases como “yendome y viniendo”, “A la villa voy, / de la villa vengo”, “solía que andaba”, “¡O, que ventecillo / anda en aquel valle!”, las que la llevan a establecer “the association between sexual activity and feet, or their movement” (1985: 7). El lugar de trabajo propicia este tipo de intercambio entre los personajes, como en esta canción de vaquera:

A las vaquillas, madre,
 quiérome ir allá.

Tras de aquel teso
 está un vaquero;
 tiene pan y queso:
 ¡si me diese ora d'ello!
 Quiérome ir allá.

A las vaquillas, madre,
 quiérome ir allá (1148)

El pan y el queso, además de alimento, tienen una connotación alusiva a la sexualidad. La presencia de las vaquillas, como en el texto anterior, y la figura del vaquero, hacen más explícita la causa del deseo de la muchacha.

En “So ell enzina, enzina, / so ell enzina” (313) se establece un juego entre la razón primera que motiva el “ir” de la muchacha, y la razón profunda que lo animaba: el “ímpetu” de la pasión la lleva por el camino hacia el encuentro amoroso. La canción es como un juego, pues la niña sale a la romería y, “para ir más devota”, va sin compañía; pero equivoca el camino y concluye en una montiña y bajo una encina, escenario ideal del encuentro amoroso. Olinger se muestra dudosa respecto a cómo entender a la niña porque “there’s nothing subtle about her consciously employed irony in the lines “Por ir más devota fui sin compañía” (1985: 28). Entre picaresco e inocente, el “yo” de la niña iba por el camino del espíritu y termina encontrando el del goce de su cuerpo y el del amado que, al parecer, la esperaba. En esta canción se evidencia con mucha claridad el doble movimiento que propicia la consumación del placer. Sin embargo, aunque esa confluencia predomina en las canciones de la antigua lírica, hay ocasiones en que los amantes no coinciden en los movimientos traslación-pasión:

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

El amante primero se va, luego regresa; en ese intervalo, la muchacha contrae matrimonio. El matrimonio debe haber sido un signo de cambio muy importante para la mujer.⁹ De hecho, en algunos textos del *Corpus* aparece deseado como espacio de liberación de las restricciones que impone la casa paterna. Reyna Pastor señala con respecto a la mujer, que

El ámbito privado la protege de la agresión externa, de la agresión hacia su persona o hacia el grupo al que pertenece, el más pequeño de la familia y el más amplio, de la comunidad. Pero

⁹ Las canciones 196, 199, 200, 205, 206, 472 y 458B confirman que, según la perspectiva asumida, el matrimonio podía haber sido visto como un espacio de liberación para la mujer.

también la aprisiona, la guarda, la limita, la acota ideológica, social y funcionalmente (1986: 207).

Su desplazamiento es limitado: podía ir a lavar al río antes del anochecer, podía ir al mercado y a la fuente por agua (1986: 210). Este límite en el desplazamiento que tienen las mujeres hace que uno se sorprenda con la canción:

Yrme quiero, madre,
a la galera nueva,
con el marinero,
a ser marinera (178)

En ella Margit Frenk ha señalado la presencia de una voz femenina con “una clarísima conciencia de lo que se es” y “una fuerte voluntad” (1993: 144). Morales Blouin menciona esta canción en el capítulo “El mar y el amor” como expresiva del deseo de experimentar la sexualidad. La doncella ansía hacer ese viaje que simboliza la figura del “marinero”, deseo que puede interpretarse también como un afán y búsqueda de libertad y realización personal, que en el caso de la mujer supondría la posibilidad de ampliar el estrecho radio de su desplazamiento. Lo desconocido se presenta casi siempre como un espacio de seducción y liberación. Hauf y Aguirre asocian la galera a la nave de amor y el marinero a la sirena, cuyo canto ejerce una seducción a la que no se puede oponer resistencia (1969: 89-118). El mar y el marinero representan el llamado de los más profundos instintos del ser. El personaje femenino asume su deseo, no lo oculta.

La confluencia de traslación y pasión se da también en el ámbito de desplazamiento de la mujer en el que realiza sus funciones cotidianas. Cuando la doncella es enviada por la madre en busca de agua, su voz nos hace un guiño entre pícaro y de asombro:

Enbíame mi madre
por agua sola:
¡mirad a qué hora! (315A)

Enbíame mi madre
 por agua, y sola:
 ¡mirad a qué hora,
 moza y hermosa! (315B)

Morales Blouin sitúa la canción 315 en el acápite “Pavor del agua”, donde ella advierte un “temor ancestral” en la muchacha (1981: 68), causado por la contradicción atracción-rechazo que genera el deseo amoroso.

La relación entre actividad, deseo y movimiento interno se advierte en la canción:

Buscad, buen amor,
 con qué me falaguedes,
 ¡que mal enojada me tenedes!

Anoche, amor,
 os estuve aguardando,
 la puerta abierta,
 candelas quemando,
 y vos, buen amor,
 con otra holgando.
 ¡Que mal enojada me tenedes! (661)

La analogía entre casa y cuerpo se realiza a través de la puerta, lugar de entrada a la casa, y el fuego, elemento que se utiliza para alumbrar y para calentarse del frío. La puerta es espacio de tránsito hacia el cuerpo de la mujer y las candelas simbolizan la actividad interna del deseo del cuerpo de la mujer que espera.¹⁰ No debe olvidarse que la primera acepción de lo activo es ejemplificada con el fuego y la segunda con el calor, elementos ambos generadores de actividad (*Diccionario Medieval*). Actividad, movimiento y sexualidad son parte de una cadena de sucesos. Un texto como éste,

¹⁰ En relación con el espacio y el significado de la puerta como lugar de tránsito, véase el trabajo de Margit Frenk “Lírica tradicional y cultura popular”, en el que analiza éste y otros textos desde esa perspectiva (44-47).

paradigmático del tópico de la espera, no puede reducirse a lo pasivo. Cuando la mujer no quema candelas, la espera puede generar enojo, ira. La mujer no puede trasladarse al exterior a buscar al amante y en ese sentido se mantiene en una espera que no es exactamente pasiva, y que permite pensar también su lugar en ese mundo.

Las canciones del alba han sido analizadas como ejemplificadoras del movimiento masculino. Masera previene que “es el hombre quien aparece en movimiento, quien llega o quien parte” (1991: 57). Sin embargo, lo que antecede y lo que sucede alrededor de ese momento es la actividad. El personaje femenino se ha mantenido en semivigilia para no ser descubierta:

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece (454B)

Si os partiéredes al alba,
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruseñor (456B)

La naturaleza no sólo es un contexto, sino también una participante activa en el espacio poético: ella como símbolo encarna las fuerzas y potencialidades humanas, es, por tanto, cómplice de los amantes que la integran a su mundo.¹¹

Las investigaciones que acerca de las mujeres medievales se han llevado a cabo, demuestran que su lugar en la esfera jurídica era reducido a la dependencia de los hombres de la familia; aunque en algunos fueros se podía escoger esposo, no eran ese tipo de concesiones las que primaban. Sólo la viudez daba un cierto reconocimiento como sujeto a la mujer. En cambio, las mujeres tenían una participación muy

¹¹ Es interesante que Olinger no haya percibido el texto 454B como una canción del alba, sino como la expresión de una relación de pareja más común (1985: 91). Su interpretación le disminuye el tono poético y lírico que distingue en el *Corpus* a este tipo de cancioncillas.

activa en la vida económica y social de la comunidad.¹² Por eso su experiencia vital no debe verse en términos de pasividad, pues “la mujer, noble o popular, tuvo un ámbito propio en el que moverse y actuar, una esfera limitada de desplazamiento, en un mundo en el que el hombre es creador de espacios y del sistema de relaciones” (1986: 207).

Esta diferencia en cuanto a cómo vive el movimiento la mujer, establece un distingo entre las figuras femeninas y masculinas del *Corpus*. El espacio de movimiento es mucho más amplio para los hombres, lo cual se simboliza muy bien en la asociación que se establece entre ellos y la búsqueda de tierras y el cruce de los mares, e incluye movimiento exterior y movimiento interior. En cambio, en las figuras femeninas el movimiento exterior resulta más limitado y su vivencia se centra más en el movimiento interior.

La perspectiva que asume Masera permite ver mejor el lugar que ha dado el orden social a la mujer porque juega con la categoría de lo pasivo, que es con la que ha operado la ideología dominante al definir a la mujer, incluso disminuyendo su papel en la reproducción. La utilización del movimiento en dos niveles muestra cómo la mujer, especialmente la perteneciente a las clases populares, jamás ha sido pasiva, tal y como nos los muestra esa variedad de canciones que conforman el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, MARTÍN (1986), *Diccionario Medieval Español*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BERISTÁIN, HELENA (1995), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Diccionario de Autoridades* (1984), Madrid, Gredos.
- FRENK, MARGIT (1990), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2^a ed. [1987], Madrid, Castalia.

¹² Además de los mencionados textos de Rodríguez Gil y Pastor, véase también Pérez-Prendes, 1986: 97-106; Segura Graiño, 1986: 121-134 y López Alonso, 1986: 261-272.

- FRENK, MARGIT (1984), *Entre folklore y literatura*, México, El Colegio de México.
- (1992), “Lírica aristocrática y lírica popular en la Edad Media española”, en Concepción Abellán *et al.* (eds.), *Heterodoxia y ortodoxia medieval* (Actas de las Segundas Jornadas Medievales), México, UNAM, pp. 1-19.
- (1993), “La canción popular femenina en el Siglo de Oro”, en Alan Deyermond y Ralph Penny (eds.), *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano*, vol. 2, Madrid, Castalia, pp. 139-159.
- (1994), “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española”, en Isabel Toro Pascual (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 1, Salamanca, Universidad de Salamanca (Biblioteca Española del siglo xv, 2 vols.), pp. 41-60.
- HAUF Y AGUIRRE (1969), “El simbolismo mágico-erótico de ‘El infante Arnaldos’”, *Romanische Forschungen*, 81, pp. 196-209.
- LÓPEZ ALONSO, CARMEN (1986), “Mujer medieval y pobreza”, en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 261-272.
- MASERA, MARÍA ANA BEATRIZ (1991), *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, tesis de licenciatura, UNAM.
- MORALES BLOUIN, EGLA (1981), *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- OLINGER, PAULA (1985), *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark, Juan de la Cuesta.
- PASTOR, REYNA (1986), “Para una historia social de la mujer hispano-medieval”, en *La condición de la mujer...*, pp. 187-214.
- PÉREZ-PRENDES, JOSÉ MANUEL (1986), “La mujer ante el Derecho público medieval castellano-leonés. Génesis de un criterio”, en *La condición de la mujer...*, pp. 97-106.
- RODRÍGUEZ GIL, MAGDALENA (1986), “Las posibilidades de actuación jurídico-privadas de la mujer soltera medieval”, en *La condición de la mujer...*, pp. 107-120.
- SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO (1969), *El villancico* (estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi), Madrid, Gredos.
- SEGURA GRAÍÑO, CRISTINA (1986), “Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medioevo hispano (Andalucía)”, en *La condición de la mujer...*, pp. 121-134.