

“FUE A LA CIUDAD MI MORENA: / SI ME QUERRÁ CUANDO VUELVA”. LA VOZ MASCULINA EN LA ANTIGUA LÍRICA TRADICIONAL

MARIANA MASERA

Universidad Nacional Autónoma de México

Basta con un primer acercamiento a la antigua lírica popular hispánica para darse cuenta de la existencia de diferentes voces en los textos. Frecuentemente, se oye a la moza que va a buscar agua para tener la oportunidad de encontrarse con su amado. Otras veces, el hombre alaba a la belleza de la mujer de manera pícaro o poética. Asimismo existe una voz, cuya identidad es difícil de establecer, que relata una escena de amor o hace una sentencia sobre los enamorados. Todas ellas son voces, puntos de vista, de los personajes que pueblan lo antiguos cantares tradicionales:

Envíame mi madre
por agua sola:
¡mirad a qué hora,
moza y hermosa!

(Frenk, *Corpus*, 315B)¹

¿Quién te dio tanto thesoro
de graçias, señora, dí?

¡Hola ha, que me torno moro!

¡Hola ha, que adoro en ti!

(Frenk, *Corpus*, 343)

Mirava la mar
la mal casada,
que mirava la mar
cómo es ancha y larga.

(Frenk, *Corpus*, 241)

La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica es uno de los rasgos que distinguen a ésta frente a la lírica culta contemporánea. Se caracterizan no sólo por ser canciones puestas en boca de mujer, sino que, además, revelan un punto de vista femenino. El personaje, que en una gran mayoría de los casos representa a una moza, se rebela contra aquello o aquellos que no le permiten cumplir sus deseos. Un mundo imaginario donde la mujer logra expresar sus sentimientos, un mundo que es opuesto a la realidad donde las decisiones de la mujer están restringidas por las autoridades masculinas familiares y sociales.²

¹ Todas las canciones que cito en el artículo están tomadas de la antología de Margit Frenk *Corpus de la antigua lírica hispánica (siglos XV a XVII)* y conservo la numeración de los textos dada en la obra.

² La voz femenina como rasgo distintivo entre la lírica de corte y la popular fue estudiada por Margit Frenk

La mujer de las canciones se erige como centro de su discurso y habla libremente de su sexualidad, de sus amores, de sus anhelos, rodeada de un halo de misterio y erotismo causado por los símbolos cuyos orígenes se entrelazan con los orígenes de la poesía (Véanse los resultados presentados en mi artículo "Yo, mi madre, yo", 107).

Dado lo anterior es evidente que el interés de la crítica se haya centrado principalmente en las canciones puestas en boca de mujer. Sin embargo, las otras voces de los textos también son determinantes para comprender esta tradición. De hecho, la voz masculina es la voz complementaria, cuya frecuencia en las canciones de amor es equivalente a la de su contraparte femenina. A pesar de su importancia, que ha sido señalada por varios estudiosos, se le ha dedicado un solo artículo.³

En este trabajo me propongo estudiar a la voz masculina analizando los rasgos propios que la distinguen. Además de señalar hasta qué punto la presencia de la voz masculina se puede interpretar como una consecuencia de

la convivencia entre el cancionero popular y culto en los Siglos de Oro españoles.

1. LA VOZ MASCULINA

El amor es el asunto principal de la lírica hispánica como se ve en el gran número de canciones dedicadas a este tema y es en estos cantares donde distinguir a la voz se torna relevante. He seleccionado para mi análisis sólo las canciones de amor cuyo locutor es un yo masculino. Grupo que suma un total de 357 cantares, incluidos tanto estribillos solos como con su glosa.⁴

Al hablar de la voz, es necesario aclarar que no hablo ni de la autoría de un texto ni de su ejecución, sino del punto de vista que ha sido elegido por el autor o autora para expresar sus sentimientos.

Reconocer diferentes voces en las canciones de la lírica tradicional significa que existen características distintivas que las identifican y las distinguen. Las marcas, como le llamaremos de ahora en adelante, se pueden clasificar en tres tipos. Aquellas textuales, las que aparecen explícitas en el texto como la marca gramatical de género:⁵

Entre los ojos traygo
que tengo de morir enamorado.

(Frenk, *Corpus*, 57)

en "Lírica aristocrática y lírica popular en al Edad Media española". En cuanto al contraste entre el imaginario de las canciones y la realidad Frenk explica que "Si en sus canciones la campesina española se sitúa en un espacio ambiguo, acaso éste constituya un correlato de su ambivalente situación en la vida cotidiana. Pero habría que dar un paso más: puesto que, en el fondo, serían las imágenes poéticas de encerramiento las que verdaderamente corresponderían en el plano imaginativo a su realidad, mientras que las imágenes, mucho más frecuentes, de libertad, aunque propicias por sus ires y venires en la vida diaria, se situarían en el ámbito de sus deseos, de sus sueños y sus fantasías" ("Sobre las canciones femeninas", xvii).

³ El trabajo al que me refiero es de Fernando Cabo Aseguinolaza ("Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana", 225-230). A pesar de estudiar un tema central la brevedad del artículo no permite profundizar en el tema.

⁴ De acuerdo con los resultados obtenidos en mi investigación sobre la voz femenina existen 879 textos de tema amorosos y donde el locutor es un yo. Nótese la equivalencia entre las voces: 357 son de voz masculina y 360 de voz femenina. (Mäser, "La voz femenina", 115 y Mäser, "Yo, mi madre, yo", 107).

⁵ Aquí sigo la clasificación de las voces que realicé en un trabajo anterior "La voz femenina", 12-37. Este trabajo será publicado como "*Que no quiero dormir sola, non*": *La voz femenina en la antigua lírica hispánica*, Barcelona: Azul.

En el texto anterior el cantar tiene una marca textual que señala al locutor o enunciador de la canción como masculino. Esta marca explícita es la menos frecuente en el corpus analizado. El resultado se torna revelador si se compara con el obtenido en la voz femenina donde la marca textual más común es la que designa al enunciador.

La segunda marca en el texto es aquella que revela la identidad del alocutario, la persona de la cual se habla. En las canciones de amor es explícito, ya que una vez conocida la identidad del alocutario se conoce la del locutor. Esta es la marca con mayor incidencia en la voz masculina:

Morenica, no desprecies la color,
que la tuya es la mejor
(Frenk, *Corpus*, 145A)

Abrázame, Juana, más
que no son buenos abrazos
cuando no llegan los brazos
a cruzarse por detrás.
(Frenk, *Corpus*, 1702)

Morenica, dime cuándo
tú serás de mi vando;
¡ay, dime cuándo, morena,
dexarás de darme pena!
(Frenk, *Corpus*, 381C)

En las tres canciones precedentes reconocemos las actitudes discursivas más comunes del hombre, como son el piropo, la declaración y la queja. Todos ellos son discursos que giran entorno a su objeto del deseo. Dicho de otra manera, el centro del discurso de la voz masculina es la mujer.⁶

⁶ Una situación muy distinta sucede en la voz femenina donde una de las actitudes más frecuentes es el autoelogio:

La última categoría de marca textual que considero es aquella que identifica el delocutor o persona de la cual se habla. El grupo es numeroso ya que lo componen 70 canciones:

Si la mozuela no me agrada
no me aconsejedes nada.
(Frenk, *Corpus*, 689)

Por supuesto que existen canciones donde se aglutina más de una marca, este hecho es común tanto a la voz masculina como a la voz femenina. Aquí citaré un caso que sólo aparece en la voz masculina donde se identifica tanto alocutario como al delocutor:

Vámonos de aquí galanes,
que aquí no ganamos nada,
otro se lleva la moza,
nosotros, la noche mala.
(Frenk, *Corpus*, 690)

Una vez entendida las marcas que aparecen en el texto podemos adentrarnos en las canciones hacia las marcas contextuales. Estas últimas, como su nombre lo indica, no están dentro del texto sino fuera de él, dependen del contexto, como son los tópicos y motivos propios de una voz. El caso más evidente en las canciones puestas en boca de hombre es la partida del amante, ya sea hacia la guerra, hacia el mar o hacia tierra ajena:

Zagaleja la de lo verde,
graciosica en el mirar,
quédate a Dios, alma mía,
que me vos d'este lugar.
(Frenk, *Corpus*, 543)

Pues que me tienes, Miguel, por esposa,
¡mírame Miguel, como soy hermosa!
(Frenk, *Corpus*, 122)

Adío, adío, catalineta,
adío, adío, Cataliná.
(Frenk, *Corpus*, 642)

Dada las anteriores canciones se puede inferir que el texto siguiente está puesto en boca de hombre a pesar de no tener una marca gramatical:

A la partida me pedís prenda:
el cuerpo se va, el corazón os queda,
vuestro será hasta que muera.
(Frenk, *Corpus*, 555)

Sin embargo, la preocupación por la mudanza de los sentimientos de la amada y la mudanza del amor provocan en el hombre conmovedoras exclamaciones:

Díme, señora, dí,
quando parta d'esta tierra,
¿sy te acordarás de mí?⁷
(Frenk, *Corpus*, 562)

¡Ay, ojuelos verdes!
¡ay, los mis ojuelos!
¡ay, hagan los cielos
que de mí te acuerdes!
(Frenk, *Corpus*, 563)

La composición precedente se relaciona con un tema particularmente interesante "los ojos de la mujer amada" que representan uno de los rasgos físicos más destacados en las alabanzas masculinas de esta lírica:⁸

⁷ En otras ocasiones el hombre enamorado que parte pide a la mujer conservar sus sentimientos amorosos hacia a él: "Pastorcilla mía, / pues de mí te vas / ¿cuándo volverás?" (Frenk, *Corpus*, 551), "Fue a la ciudad mi morena/ ¿si me querrá cuando vuelva?" (Frenk, *Corpus*, 258).

⁸ De acuerdo con Romeu "el tema de los ojos de la mujer amada" proviene de "una zona poética más libre, la

Lindos ojos avéys, señora,
de los que se usavan agora.
(Frenk, *Corpus*, 108)

Sois ferosa e tudo tendes
senão de que tendes os olhos verdes.
(Frenk, *Corpus*, 112)

Los últimos ejemplos justificarían identificar a la canción "¡ay, ojuelos verdes!" como de voz masculina. Además, se añade un tópico netamente culto al piropo de los ojos: "matar de amor". Generalmente, de los rasgos físicos mencionados de la amada, los ojos son los que con mayor frecuencia matan de amor al hombre:⁹

En todo sois bonica,
y en los ojos mucho más;
¡ay, ay, que me matáis!
(Frenk, *Corpus*, 109)

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

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

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

Si tomamos en cuenta tanto los textos como lo expuesto, se puede deducir que la siguiente composición es de voz masculina, pues el tópico de los ojos matadores pertenece al ámbito de los cantares puestos en boca de hombre:

popular y la tradicional" (*La música corte de los Reyes Católicos*, 41).

⁹ Para este trabajo utilizo indistintamente los términos tópico y motivo.

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

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

El poder fatal de la mujer sobre el hombre también lo tienen los cabellos, los pechos y toda su belleza. El uso de un vocabulario guerrero y la sumisión del amante ante la amada recuerdan a los tópicos de la lírica de corte:¹⁰

Vos me matastes
 niña en cabelo,
 vos me avéis muerto.
 (Frenk, *Corpus*, 353A)

No me las amuestres más,
 que me matarás.
 (Frenk, *Corpus*, 375A)

Verde são as hortas
 com rosas e flores;
 moças que as regão
 matão me de amores.
 (Frenk, *Corpus*, 87)

Morenica, ¿qué te pones?
 que me matan tus amores.
 (Frenk, *Corpus*, 335)

Asimismo la ausencia de textos donde el hombre mate de amor a la mujer prueba la

¹⁰El erotismo del cabello femenino lo he estudiado en otra parte (Mäser, "Symbolism and some other aspects", 281-301 y "Tradición oral y escrita", 169-173. En las canciones de voz masculina podemos citar otra donde es evidente la sensualidad de la cabellera de la amada: "Sob los teus cabelos, ninha, / dormiría" (Frenk, *Corpus*, 330).

posible importación del tópico. Relacionado a los efectos fatales del amor se encuentra el motivo "morir de amor", sin embargo, queda descartado como marca pues ocurre tanto en la voz femenina como en la masculina.¹¹

Una de las mozas que ejerce mayor poder erótico sobre el hombre es la que se relaciona con el agua, tanto la que va a buscar agua a la fuente o la lavandera. Veamos algunos ejemplos donde la maestría y la belleza de la lavandera enamoran al hombre:

Isabel e mais Francisca
 ambas vão lavar ao mar;
 se bem lavam, melhor torcem:
 namorou-me o seu lavar.
 (Frenk, *Corpus*, 89)

Vide a Juana estar lavando
 en el rrio y sin çapatás
 y díxole suspirando:
 "dí, Juana, ¿por qué me matas?"
 (Frenk, *Corpus*, 91)

Recordemos que las labores asociadas con algún movimiento continuo como tejer, amasar y lavar son consideradas las más sensuales en el cancionero tradicional. Además, no se debe olvidar que en el plano simbólico todas las mujeres asociadas con el agua y, en particular, las lavanderas aparecen como mujeres con mayor sensualidad.¹²

¹¹Por ejemplo una canción puesta en boca de mujer es ella quien confiesa morir de amor por el hombre: "Váseme mi amor, / muérome por él; / Dios lo trayga a tiempo / que me vengue de él" (Frenk, *Corpus*, 532). O canciones donde la queja puede venir tanto de uno como de otro: "Amor, no me dexes, / que me moriré" (Frenk, *Corpus*, 544).

¹²Una de las tradiciones relacionadas con la castellana es la gallega donde las lavanderas se consideran hechiceras. Las "lavandeiras" son mujeres que viven en las fuentes y aparecen de noche. Estas lavanderas noc-

La relación estrecha entre el agua y la sensualidad queda explícita en el motivo de los "baños de amor". Existe un interesante ejemplo que contiene este motivo y donde, para enfatizar el ámbito erótico, se enumeran cuidadosamente todos los posibles lugares de encuentro de los enamorados en la lírica tradicional:

Si te vas a bañar, Juanica,
díme a cuales baños vas.

Si te vas a bañar al río
o [a] algún rosal ombrío,
dímelo agora, amor mío,
porque allí me hallarás.
Díme a cuáles baños vas.

Si te vas [a] alguna huerta,
o [a] alguna fuente cierta,
¡ay! no me cierras la puerta,
porque vea como estás.

(Frenk, *Corpus*, 1700B)

La exagerada aglutinación de los espacios eróticos de los amantes se puede interpretar como una intención paródica o quizás como la intención del autor por tradicionalizar el texto.

En las canciones de voz masculina son frecuentes los tópicos cortesanos como la cadena de amor, el cautiverio, el conquistar a la amada y la timidez del amante que no aparecen en la voz femenina:

Óyeme, dulce morena,
sácame de esta cadena.

(Frenk, *Corpus*, 386)

turnas "invitan al transeúnte a retorcerles la ropa, y si lo hace el invitado en el mismo sentido que ellas, y no en el contrario puede darse por perdido" (Bouza Brey, *Etnografía y Folklore de Galicia*: I, 226-227). Además se puede consultar para las figuras femeninas asociadas con el agua Blouin (*El ciervo y la fuente*) y Báez-Jorge (*Las voces del agua*).

¿Qué haré?

Que si bivo, soy cautivo,
y si muero, no's veré.

(Frenk, *Corpus*, 349)

¡Torre de la niña, y date!
si no, dart'é yo combate!

(Frenk, *Corpus*, 405A)

Soy zagalejo y soy polidillo,
soy enamorado y no oso decillo

(Frenk, *Corpus*, 1657)

Por otra parte aparece también en una minoría de canciones el motivo de la caza de amor donde la mujer se transforma en paloma, pega o "benadico" y el hombre en cazador. A pesar de ser un tópico culto se destaca en la lírica tradicional un tono más alegre y desenfadado:¹³

Volava la pega y vay-se:
Quem me la tomasse!

Andava la pega
no meu cerrado,
olhos morenos,
bico dourado.

Quem me la tomasse!

(Frenk, *Corpus*, 252)

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

(Frenk, *Corpus*, 253)

En el laço te tengo,
paloma torcaz,

¹³Existe otra canción donde el hombre designa a la mujer como garza pero no es evidente que sea motivo de la caza y por ello la excluí del grupo arriba citado. "Lindos ojos á la garça / y no los alça" (Frenk, *Corpus*, 368). Aquí el término garza también es ambiguo ya que se usaba para designar a la mujer hermosa y a veces preñada.

en el laço te tengo,
que no te me irá[s].
(Frenk, *Corpus*, 406).

Dejando a un lado la lírica cortesana, existen tópicos con una mayor dosis de simbolismo que identifican al locutor como masculino. Uno de ellos es la acción de llevar a la mujer o de querer llevarse a la mujer para volverla su amiga:

¡Quién vos avía de llevar, oxalá!
¡Ay, Fatimá!

Fátima, la tan garrida,
levaros é a Sevilla,
teneros é por amiga.
¡Oxalá!
¡Ay, Fatimá!

(Frenk, *Corpus*, 458)

Se me desta terra fôr
eu vos levarei, amor.
(Frenk, *Corpus*, 457)

El significado del anterior ejemplo se esclarece si escuchamos una canción femenina donde la protagonista le ordena al amigo que se la lleve al río, lugar cuyas asociaciones eróticas son explícitas:¹⁴

Por el río me llevad, amigo,
y llevádemme por el río.
(Frenk, *Corpus*, 462)

Otro tópico de alto contenido erótico es la niña que entra a recolectar fruta en un huerto

ajeno donde es atrapada por el guardián quien pide a la niña su amor en pago de la transgresión. Si tenemos presente lo anterior nos daremos cuenta que las frutas que el hombre ofrece a la mujer son símbolos del encuentro sexual:

—Entrastes, mi señora,
en el huerto ageno,
cogistes tres pericas
del peral del medio:
dexaredes la prenda
de amor verdadero
(Frenk, *Corpus*, 1664C)

Tomá fruta, mi señora
fresca y coxida de ahora¹⁵
(Frenk, *Corpus*, 423)

En la entrega amorosa vista como pago por haber incurrido en una transgresión el hombre siempre aparece como quien reclama su derecho sobre la mujer que ha osado transgredir la norma. Generalmente se le designa como el viñadero malo o el guardián.

Dentro de los tópicos simbólicos asociados con el mundo vegetal vale la pena mencionar dos canciones por su belleza poética y lirismo. Por un lado aquella donde la mujer es designada como un fruto y el hombre es el encargado de cortarla y también citaré otro cantar donde la mujer se identifica con la rosa:

Olival, olival, verde,
Azeitona preta,
Quem te colhesse!
(Frenk, *Corpus*, 254)

¹⁴Irremediable es la evocación del tan conocido verso de García Lorca, poeta que recurrentemente se nutre de la tradición, en el romance de "La casada infiel" del *Romancero Gitano*: "Y que yo me la llevé al río / creyendo que era mozuela, / pero tenía marido". Versos que nos comprueban la perdurabilidad del tópico.

¹⁵El tema de "Coger frutas" aparece casi siempre en la mujer que transgrede un "huerto ageno", aunque hay algunas en que los papeles se trastocan como ha señalado también Romeu Figueras los ejemplos de "gentil caballero" o "moço venía de monçón" (*La música en la corte de los Reyes Católicos*, 111).

Arrimárate a ti, rosa,
no me diste solombra.
(Frenk, *Corpus*, 651)

Entre otros tópicos relacionados con los espacios descritos en la antigua lírica tradicional aparece la puerta. El espacio que identifica a la mujer es la casa donde el hombre quiere entrar y la puerta se torna el umbral mismo del cuerpo de la moza. En los cantares se observa lo anterior en algunas canciones donde el hombre pide a la mujer que abra las puertas y las excusas que utiliza son la existencia de diferentes de peligros que lo acechan como la lluvia o la noche oscura. Se aprecia lo anterior en las siguientes canciones donde el tono pícaro de la segunda descubre la petición oculta de la primera:

Ábreme, casada, por tu fe;
llueve menudico, y mojomé.
(Frenk, *Corpus*, 341)¹⁶

Ábreme, casada,
que es la noche oscura
y no perderás nada
por el abertura.
(Frenk, *Corpus*, 1710)¹⁷

Ambas canciones son de mujeres adúlteras a las que el amigo invita a tomar placer con él. En tanto que para la mujer el abrir la puerta a

veces significa no solo la entrega amorosa sino también su transformación de niña a mujer.¹⁸

Este tópico es compartido tanto por la lírica como por el romancero y sus raíces parecen remontarse hasta la literatura griega clásica. Sin embargo, contrasta entre estas dos tradiciones que la acción de abrir las puertas no conlleva una consecuencia negativa en la lírica y sí muchas veces en el romancero.¹⁹

Existen algunas canciones masculinas donde se utilizan tópicos netamente femeninos como la malcasada, pedir nuevas de la amiga a algún mensajero o hacerse fraile. Sin embargo, la escasez de ejemplo hacen pensar que en algunas ocasiones y casi en plan de burla o imitación surgen los textos:

—Cásate, mancebo.
—No quiero casarme:
más quiero ser libre
que no cautivarme.
(Frenk, *Corpus*, 217)

Romerico, tú que vienes
de do mi señora está
las nuevas de ella me da.
(Frenk, *Corpus*, 572)

Irme quiero a las ermitas
del amor,
[a] hacerme fraile menor.
(Frenk, *Corpus*, 49)

¹⁶Véase para el motivo de "abrir la puerta" en la lírica hispánica y otras tradiciones los trabajos de: Masera, "Symbolism and some other aspects", 312-322, Vasvary, *The heterotextual body* y Masera, "Llaman a la puerta / espero yo a mi amor". Y para el motivo de la lluvia asociado a otras tradiciones véase: Alan Deyermund, "The wind and the small rain".

¹⁷Otra canción con este motivo es "Abríme, Menguilla, / abríme, y te daré / botín cerrado / que te repique en el pie" (Frenk, *Corpus*, 1707 A).

¹⁸Recuerdo aquí la críptica composición que ha sido tantas veces mencionada: "A mi puerta nace una fonte: / ¿por do saliré que no me moje? // A mi puerta la garrida / nace una fonte frida, / donde lavo la mi camisa / y la de aquél que yo más quería / ¿Por do saliré que no me moje?" (Frenk, *Corpus*, 321).

¹⁹Recordemos el romance de *Mora, Moraima*. Véase para este motivo en el Romancero el trabajo de Edith Randam Rogers *The perilous hunt* y para la lírica mi trabajo "Symbolism and some other aspects". En cuanto al motivo y sus orígenes griegos véase Elizabeth Hazelton Haight, *The symbolism of the house door in classical poetry*.

Todos los ejemplos muestran la variedad de temas y actitudes que se encuentran en la voz masculina, casi tan variada como la femenina.

2. LA MUJER DE LAS CANCIONES

De acuerdo con el resultado de las marcas se puede concluir que el discurso del personaje masculino gira alrededor de la mujer a la cual alaba, de la cual se queja por sus desaires y por el sufrimiento que causa su belleza. Las denominaciones de la mujer son variadas generalmente los nombres son tan comunes como Isabel (89, 113, 328, 347, 449, 1694), Juana (91, 99A, 1702, 1707B, 471), Leonor (672, 738), Catalina (358, 427, 473, 542, 1708). Otras veces se identifica a la amada según su labor, las más recurrentes son las serranas (630, 657A, 329, 613) y pastoras (69, 418, 551). No olvidemos que ambas están asociadas por su proclividad al amor y en el caso de la serrana también se describe algunas veces como una mujer de sensualidad desbordante.²⁰

En cuanto a la belleza que más celebra el hombre se puede notar que es la morena sobre cualquier otra (99B, 258, 266, 370, 381C, 386; 335, 402; 1787A) Nuevamente encontramos que en un plano simbólico la tez oscura no sólo designa a un tipo físico de mujer sino que, además, simboliza a las mujeres que ya han tenido una experiencia sexual o poseen un erotismo exuberante.²¹

²⁰En cuanto a las labores de la mujer y sus connotaciones eróticas pueden consultarse mis trabajos "Symbolism and some other aspects", 71-115, y "Que non se filar, ni aspar, ni devanar", donde estudio este aspecto y doy bibliografía especializada en el tema.

²¹Esto contradice lo que afirma Romeu que uno de los atributos más relevantes sea la "doncellez" de la protagonista, por lo menos desde el punto de vista masculino. (*La música en la corte de los Reyes Católicos*, 96).

La mujer de la que habla el hombre puede ser mencionada a través de su rango social como señora (38 textos)²² o dama (10 canciones).²³ Algunas veces más, destacar la juventud de la amada indica indirectamente su belleza, como en los casos de niña (27 canciones) además de mozuela y moza (17 textos).²⁴ También se designa a la amada por su estado civil; por supuesto que la mayor parte de la atención masculina recae sobre las casadas (11 textos).²⁵ Si sumamos el total de los dos grupos observamos que es casi equivalente el número de las canciones donde la mujer se describe como joven, y probablemente virgen, y aquellas donde se conoce que la mujer es casada o tiene experiencia sexual.

Existen canciones donde el hombre se autodenomina enamorado (57, 66B, 114, 1657, 1959) y como amado (446) reflejando una visión positiva del amor. Sin embargo, son más frecuentes los adjetivos que denotan el sufrimiento del amante como: "desdichado" (761, 775, 778, 780), "cautivo" (349, 840B), "desdeñado" (631, 401), "herido" (588, 340), "lastimado"

²²Las canciones que contienen el vocablo "señora" son: 108, 160, 324, 326, 337, 343, 344, 355, 356, 367, 385, 389, 393, 394, 399A, 399B, 408, 417, 419, 423, 478, 483, 484, 527, 562, 591, 626, 632, 668B, 670, 1670, 1696, 1697, 1962, 1967.

²³Las canciones que contienen el vocablo "dama" son: 55, 94, 98A, 336, 692; 750, 1674B, 1740A, 1742.

²⁴Los textos que incluyen la palabra "niña" son: 76, 77, 98A, 98C, 115, 240, 353A, 353B, 357, 361, 379, 495A, 450, 487A, 561, 627, 528, 653B, 684, 1639, 1624, 1695, 1714, 1770d, 1791. Aquellos que contienen "moza" y sus derivaciones :75, 81, 87, 116, 536, 689, 1621, 1716, 1717, 1718, 1737, 1738A, 1739, 1767B, 1770B, 1770C, 1965.

²⁵Otras canciones con el mismo tópico: 304C, 304d, 341, 374, 398, 440, 652, 653A, 653B, 658, 1710. Aparecen también mencionadas en la voz masculina en una minoría de canciones de acuerdo a la edad: doncella (513, 1625), menina (98B, 362, 484, 431B), muchachas (84), vieja (1775, 1776).

(360, 645), "malherido" (628), "mezquino" (304d, 623), "malpenado" (592), "cuitado" (304C), entre las más frecuentes.

En cuanto a los nombres encontramos pocos en la voz masculina y son aquellos más comunes como Pedro (1191), Periquito (1872, 1873) y Thomico (1874) otras veces aparece una cualidad resaltada como picarico. La edad del amante se menciona sólo en las canciones pícaras donde delata la mocedad del amante y por lo tanto su timidez en los juegos de amor (1655A, 1655B, 1657) o se autodenomina como el viejo de cuya virilidad hace alarde (1897A, 1897B).

Del panorama anteriormente expuesto, se puede concluir que la mujer preferida por el hombre es aquella cuyo estatus social es privilegiado o al menos se pretende y también es la mujer que tiene experiencia sexual —si se toman en cuenta los dos grupos de canciones que alaban a la morena y a las casadas. Ambas características recuerdan al amor cortés ya que la mujer tenía que ser de un estamento noble y ser casada.

El hombre se ve a sí mismo sufriendo la pasión del amor, como se observa en las autodenominaciones como cuitado, malpenado, lastimado, herido. Todas ellas expresiones que evocan el tan sufrido amor cortés.

Una vez más el análisis de las canciones puestas en boca de hombre muestra una gran preferencia por vocablos y actitudes de la lírica de cancionero de corte. Sin embargo, se deben mencionar dos grandes diferencias entre la voz masculina del cancionero popular y la de la lírica de corte: la alabanza a la mujer morena y un tono menos discursivo casi festivo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Después de este análisis surge la pregunta: ¿Qué podemos decir de la voz masculina de la

antigua lírica popular? De acuerdo con las marcas, la mayoría de las canciones tienen una marca textual, es decir, que existe la necesidad de marcar una voz para diferenciarla de la femenina. Y si una marca es necesaria significaría que en general el locutor de la antigua lírica se identificaría en un principio con la voz femenina.

Asimismo la apropiación de los vocablos y temas de la lírica culta como utilizar el vocablo señora y los tópicos asociados con los términos guerreros indicarían más allá que una influencia, una necesidad de imitar y de construir con elementos tomados de otro discurso una nueva voz en la lírica popular: la voz masculina.

Al pasar de los siglos y después de la gran convivencia entre la lírica popular y la lírica culta entre los siglos XV a XVII la voz que predomina en la lírica tradicional contemporánea es la masculina. Sería esto, como se ha dicho, una más de las consecuencias del encuentro entre las dos tradiciones.

No pretendo que estos resultados sean inapelables pues aún quedan muchos estudios por hacer. A pesar de ello pienso que no debe soslayarse la importancia de los rasgos encontrados.

BIBLIOGRAFÍA

- BÁEZ-JORGE, FÉLIX. *Las voces del agua. El simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1992.
- BLOUIN, EGLA M., *El ciervo y la fuente: mito y folclore del agua en la lírica tradicional*, Potomac, MD: Studia Humanitatis, 1981.
- BOUZA-BREY, FERMÍN, *Etnografía y folclore de Galicia*, 2 vols., pról. José Luis Bouza Álvarez, introd. Julio Caro Baroja, Vigo: Gerais, 1992.

- CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO, "Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, Barcelona: PPU, 1988, 225-230.
- DEYERMOND, ALAN, "The wind and the small rain: Traditional images in a late-medieval English court song and their contemporary Castilian analogues", en Margit Frenk y Mariana Masera (eds.), *Tradición oral y folklore en la lírica hispánica. II: Temas y motivos; Teoría: oralidad*. Papers of The Medieval Hispanic Research Seminar. [en prensa]
- FRENK, MARGIT, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Madrid: Castalia, 1987 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, I).
- , "Sobre las canciones femeninas de la Edad Media española", *Medievalia*, 5, marzo-abril 1990, xv-xx.
- , "Lírica aristocrática y lírica popular en la Edad Media española", en Concepción Abellán, Concepción Company, Aurelio González y Lilian von der Walde (eds), *Heterodoxia y Ortodoxia medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, 1-19.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Romancero gitano. Poema del cante jondo*, pról. José Luis Cano, Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- HAIGHT, ELIZABETH HAZELTON, *The symbolism of the house door in classical poetry*. New York: Longman, 1950.
- MASERA, MARIANA, "La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica", Tesis, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- , "Yo, mi madre, yo / que la flor de la villa me so': la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica", en Concepción Company, Aurelio González y Lilian von der Walde (eds), *Voces de la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 105-113.
- , "Symbolism and some other aspects of traditional Hispanic lyrics: A comparative study of late medieval lyric and modern popular song", Tesis, Londres: Universidad de Londres, 1995.
- , "Tradición oral y escrita en el Cancionero musical de Palacio: el símbolo del cabello como atributo erótico de la belleza femenina", en Alan Deyermond (ed.), "*Cancionero*" studies in honour of Ian Macpherson, London: Queen Mary and Westfield College, 1998, 169-173, (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 11).
- , "Que non sé filar, ni aspar, ni devanar': erotismo y trabajo femenino en el cancionero hispánico medieval", en Concepción Company, Aurelio González y Lilian von der Walde, *Discursos y representaciones en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1999, 215-231.
- , "Llaman a la puerta / espero yo a mi amor": el símbolo de la puerta en el cancionero hispánico medieval", en *Actas de las VIII Jornadas Medievales*. [en prensa]
- ROGERS, EDITH RANDAM, *The perilous hunt: Symbols in Hispanic and European balladry*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1980 (Studies in Romance Languages, 22).
- ROMEU FIGUERAS, JOSÉ, *La música en la corte de Los Reyes Católicos*, IV. i-ii, Barcelona: CSIC, 1965 (Monumentos de la Música Española, 14, 1-2).
- VASVARY, LOUISE, *The heterotextual body of the "Mora Morilla"*, London: Queen Mary and Westfield College, 1999, (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 12).