

“¡Juguemos al ajedrez, señora, daros [he] un roque”:
Canciones eróticas de voz masculina en la antigua lírica
popular hispánica

PAOLA ZAMUDIO TOPETE
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Desde esa voy y con esa voz quiero hablarte para
siempre, simplemente hablarte.

Carmen Naranjo

Cuando se estudia la antigua lírica popular hispánica parece imposible no darse cuenta de que todo tiene una voz: el silencio, los pájaros, el amor o la ausencia. Puede ser una voz femenina, constante, directa, libre; una voz neutra que vive entre descripciones, escenas de amor o dichos y sentencias, o una voz masculina que parece débil y que oscila entre la queja y el elogio de la belleza femenina. Como bien dice Armando López: “La canción tradicional [...] aspira al despojamiento del lenguaje. Su supervivencia ha estado siempre unida al enigma de la voz, de una voz que arrastra el sentido de la noche y cuyo son se oye antes de decir” (López Castro, 2001: 141).

Distinguir al sujeto que canta en esta lírica es entonces primordial para aprehender sus características y temas distintivos. Cabe aclarar también que cuando se habla de *voz*, el término se refiere al punto de vista que el autor ha elegido para expresar sus sentimientos y no a la autoría o ejecución del texto, pues

El concepto de voz nos remite, en primera instancia, al habla, a la enunciación. La existencia de la “voz” en las canciones 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).

Las marcas de este sujeto enunciador son fácilmente reconocibles y pueden ser de dos tipos: textuales y contextuales. Las primeras están dadas porque aparece explícito el género en el texto, como en el caso de:

Soy enamorado,
no diré de quién:
allá miran ojos
a do quieren bien.

(NC, 66 B)

Y las segundas, en las que es el contexto el que nos permite adivinar el género, como en el siguiente dístico en el que se deduce que la que habla es una mujer porque el alocutario es masculino:

Que no quiero, no, casarme
si el marido ha de mandarme.

(NC, 220)

Aunque frecuentemente la voz femenina en la lírica popular ha llamado la atención de los críticos por ser uno de los rasgos que la distinguen de la lírica culta contemporánea, hay unos pocos estudios que comienzan a reparar en que la voz masculina no es sólo un simple calco de la poesía culta, sino que posee características propias que vale la pena analizar.¹ Una de ellas es el

¹ Entre los pocos estudios que se han preocupado por la voz masculina está el discurso pionero de Fernando Cabo Aseguinolaza, que, aunque breve, señala que “la perspectiva masculina caracteriza un grupo importante de los villancicos conservados y que

erotismo que, como señala Montserrat Ramírez, es un rasgo distintivo de la voz masculina en la lírica popular, pues mientras que en la culta se emplean eufemismos para hablar del sexo, “en la de tipo tradicional las expresiones son directas y picantes” (Ramírez, 2006: 141). A esto también habría que añadir que en gran parte del discurso masculino con tema erótico se manifiesta un doble sentido que juega con alusiones claramente sexuales y provoca la risa del oyente, como en el caso de la siguiente canción, donde se establece un juego entre la palabra *caracol* y el miembro masculino:

Mozuela de la saya de grana,
sácame el caracol de la manga.

(NC, 1716)²

O esta otra, donde la relación sexual y la posición de la mujer y el hombre en ella se esconde tras la idea de machacar un ajo:

Mariquita, majemos un ajo,
tú cara arriba, yo cara abajo.

(NC, 1710 bis)

estos no son extraños en absoluto al mundo lírico trazado por los poemas de mujer. No obstante, presentan una autonomía relativa que los caracteriza como arquetipo paralelo al considerado predominante o exclusivo” (1988, p. 225); el artículo de Mariana Masera “Fue a la ciudad mi morena:/ si me querrá cuando vuelva” (2000); el artículo de Montserrat Ramírez, “La voz del galán y el elogio de los ojos. Juego de miradas” (2010), que aunque no tiene como tema central la voz masculina señala algunos rasgos del discurso amatorio puesto en voz de hombre, y finalmente, de la misma autora la tesis de maestría (2006), “*Morenita, mirarte deseo*”. *La voz masculina en la lírica popular hispánica*.

² Ya Alzieu, Jammes y Lissorgues habían observado que el sentido erótico de la palabra *caracol* se explica tanto por semejanzas concretas como por las propiedades afrodisíacas que “con razón o sin ella, se atribuían a los caracoles y a otras comidas” (2000: 162).

Este doble discurso es muy frecuente en la lírica tradicional, en donde el primer plano o la superficie del cantar se refiere a cualquier actividad cotidiana: segar, ir al río, lavar la camisa; o a elementos naturales, como el aire y la sierra, que en un segundo nivel siempre esconden la alusión sexual, que se descubre solamente si se conocen los símbolos. Esto es lo que ocurre en los cantarcitos 135 y 136 del NC: “Con el aire de la sierra / tornéme morena.”; “Por el río del amor, madre, / que yo blanca me era, blanca, / y quemóme el aire”, donde la sierra, la morena, el río y el aire son palabras clave para entender su sentido. El aire, por su relación con la potencia sexual masculina y el poder del amor; la morena, por ser una mujer experta y disponible sexualmente; el río y la sierra, porque son lugares propicios para el cortejo amoroso y el encuentro de los amantes. Las canciones analizadas de esta forma no parecen tan inocentes como podría creerse a simple vista, y adquieren un sentido totalmente nuevo.³

Así, la voz masculina en muchas de las canciones del *Nuevo corpus* no sólo le canta a la belleza de la amada, sino a sus deseos sexuales muchas veces escondidos entre palabras. Por ello, en este trabajo me propongo analizar las canciones eróticas puestas en voz masculina, tomando en cuenta elementos importantes, como el diálogo y los verbos que se utilizan para jugar con el doble sentido.

El diálogo como expresión lúdica de la sexualidad⁴

Siempre que se habla de diálogo se parte de la creencia de que para establecer una conversación se requieren dos personas con un interés mutuo para hablar de algo. Es eso precisamente lo que señala el *Diccionario de Autoridades, s.v. diálogo*: “Conferencia

³ Al respecto, véanse los trabajos de Morales Blouin (1981), Reckert (2001), Frenk (1998: 329-352) y Masera (1995 y 2004).

⁴ El subtítulo se toma de la clasificación que hace Carlos Eustolia Urióstegui en su artículo “El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica” (2007).

escrita o representada entre dos o más personas, que alternativamente discurren, preguntándose y respondiéndose". Helena Beristáin (2003, s.v.), por su parte, explica que el diálogo es una estrategia discursiva mediante la cual el discurso que muestra los hechos de la historia prescinde de un narrador e introduce directamente al lector en la situación de los personajes que se encuentran dialogando. Esta última definición corresponde perfectamente a lo que sucede con las canciones dialogadas de la lírica popular antigua en las que brevedad y sencillez son algo indispensable. No se necesita un gran marco narrativo, porque lo que importa es lo que se dice, como señala Sánchez Romeralo (1969: 262):

Con estilo breve, cortado y dinámico, se relaciona el sentido dramático de la lírica popular: el uso que hace del diálogo, un diálogo también vivo y cortado, con preguntas y respuestas, sin que cláusula alguna acompañe o introduzca a los dialogantes; la tendencia a la exclamación, a la pregunta, al requiebro, a la confidencia.

Sin embargo, no todas las canciones dialogadas prescinden totalmente del narrador,⁵ como puede verse en el siguiente ejemplo:

Llora la viuda,
y el sacristán la saluda.
Ella dice: — ¡Ay, señores!
Y él: — Mujer, no llores.
Ella dice: — ¡Ay, mi malogrado!
Y él: *Sed libera nos a malo.*

(NC, 1987 bis)

De cualquier manera lo importante, haya narrador o no, es que el diálogo supone casi siempre dos personajes perfectamente establecidos. En el caso de las canciones eróticas, por ejemplo, el

⁵ Véase Eustolia Uróstegui (2007: 69-71) y Frenk, "Cancioncillas dialogadas", en prensa.

intercambio se establece frecuentemente entre personajes que tienen una relación familiar o de compadrazgo. El juego sexual se formula a través de requerimientos del hombre hacia la mujer principalmente:

- Vecina, mucho os lo ruego.
- Mi fe, compadre, no quiero.

(NC, 1574 bis)

- Comadre y vecina mía,
démonos un buen día.
- Señor vecino y compadre,
con mañana y tarde.

(NC, 1574C)

También existen canciones en las que el personaje tiene un oficio establecido, ya de la villa, ya del campo; puede ser zapate-ro, molinero o pastor:

- Dijo la niña al pastor:
– Mira, pastor, qué tetas.
Dijo el pastor a la niña:
– Más me querría dos setas,
mi zurrón, mi zamarrón,
mi cayada e mi almarada
y mi yesca, mi eslabón.

(NC, 1634 bis)

Lo curioso del diálogo anterior es la figura activa de la mujer frente a un personaje masculino más pasivo. El personaje femenino manifiesta sin tapujos su deseo sexual y le ofrece abiertamente al hombre algo tan íntimo como los senos, sin un cortejo amoroso previo. Ya en la glosa (NC, 375 B) se ve el efecto que esta parte del cuerpo femenino provoca en el hombre: “No me las

enseñes más, / que me matarás. / Estábase la monja / en el monasterio, / sus teticas blancas / de so el velo negro. / Más, que me matarás". Sin embargo, en el caso del pastor no hay tal poder femenino, porque él prefiere objetos más importantes para la vida: comida (las setas) o vestido (el zamarrón) y sus instrumentos de trabajo (yesca y cayada). El personaje masculino de este diálogo se muestra prudente y rechaza abiertamente a aquella que según muchos teólogos medievales es fuente de todos los males, la mujer.

En la siguiente canción también se halla esta figura femenina abierta sexualmente y el hombre como un personaje más tímido, me atrevería a decir que, incluso, más casto que el femenino (el galán tímido es un tópico de la lírica culta):

— ¿Qué hacéis, zapatero mocoso?

— Señora, coso.

— ¿Qué hacéis detrás de la puerta?

— Señora, coso la mi bragueta,

porque nadie no se entremeta

en saber si soy potroso.

Señora, coso.

(NC, 1171 B)

El rechazo del hombre hacia la mujer se hace de nuevo explícito, y en el caso de nuestro zapatero, se necesita un "sello" en la bragueta para evitar cualquier insinuación futura. Margit Frenk repara sobre este punto cuando señala que: "La mujer cuando no es prostituta lleva una vida muy libre. Suele ser ella la que requiebra [...] y el hombre el que se resiste o rechaza, cosa que también ocurre en ciertos villancicos no dialogados de esa época" (1994: 381). El hombre en estas canciones no tiene el impulso sexual tan desarrollado de la mujer. Algo significativo en las dos canciones anteriores son los apelativos con los que se nombra a la mujer: "señora" y "niña", pues regularmente pertenecen a la tradición

cortesana. Así, la relación entre los dos personajes se da de manera vertical y no horizontal, la mujer puede pertenecer a un estrato superior y aun así se muestra dinámica y con deseos.

Otro tipo de diálogo es el que se establece entre dos personajes cuyo nombre queda explícito, como en el caso de:

– Calor hace, mi don Diego,
 – Mi doña Ángela, sí hará,
 y más ahora que están
 las estopas cabe el fuego.

(NC, 1693 bis)

– Arda la fragua, Antón.
 – Úrsula, no hay carbón.

(NC, 1730 bis)

A diferencia de la mayoría de las canciones trabajadas hasta aquí, donde el lenguaje es llano y va directamente al punto, en las dos anteriores hay un doble sentido que se deduce por las palabras con alto contenido simbólico: estopas, fuego o fragua. En el diálogo 1693 bis, por ejemplo, el fuego representa a don Diego o lo masculino, y las estopas que están debajo de este simbolizan a doña Ángela. Lo que oculta la canción es claramente la relación sexual entre los dos personajes. Para corroborar esto sería suficiente acudir al dicho que introduce Covarrubias en su *Tesoro* bajo el vocablo *estopa*: “‘No está bien el fuego cabe las estopas’. Este proverbio nos advierte que escusemos la mucha familiaridad con las mujeres peligrosas”. La aclaración es entonces una alusión directa a la relación entre el sexo femenino y la estopa. Sin embargo, la explicación más contundente sobre esta relación no está en Covarrubias, sino en el dicho popular: “el hombre es fuego, la mujer estopa, viene el diablo y sopla”. Así se revela el verdadero sentido del diálogo cuya connotación sexual es totalmente clara. Otro ejemplo del *Nuevo corpus* donde se confirma el simbolismo mujer-hombre como estopa-fuego (leña en este

caso) se da en el diálogo 2621, en el que los personajes son un viejo y una mujer joven:

– ¿Qué hace un viejo en casarse
con mujer moza?
– Dejar leña encendida
donde hay estopa.

El diálogo anterior está puesto en una voz neutra y no son los personajes los que hablan, aunque la alusión sexual en la imagen se hace presente de nuevo.

Volvamos ahora sobre el dístico 1730 *bis*, en el que se introducen otros elementos simbólicos como la fragua y el carbón, cuyo doble sentido se demuestra si se acude a la glosa de don Jerónimo de Barrionuevo sobre este estribillo (Pedrosa, 2000: 51):

– Arda la fragua, Antón,
– Úrsula, no hay carbón.

– Comenzad a machacar
sobre aqueste yunque, Antón,
que no está puesto en razón
no comer ni trabajar,
que yo llego a levantar
los fuelles y no querría
que, antes que saliese el día,
nos halle sin prevención.
– *No hay carbón.*

– Úrsula, ya se acabó
el carbón que yo gastaba,
que la prisa que me daba
toda en aquesto pasó;
la lumbre lo consumió
sin que quedase cañuto,
que pueda servir de fruto
ni aun para humilde tizón:
– *No hay carbón.*

—Sacad fuerzas de flaqueza,
Antón, que parece mal
que, siendo largo oficial,
os estéis con tal pereza;
ya la fragua a arder empieza,
mirad si acaso ha quedado
algún carbón olvidado
por dicha, en algún rincón:
— *No hay carbón.*

—No estés mano sobre mano,
Úrsula, sin fundamento,
que ya las torres de viento
se me acabaron temprano;
soy como el potro lozano
que tantas carreras dio,
que en ese prado se abrió
al último repelón:
— *No hay carbón.*

—Llega o saca, miraré
la pierna que cojeáis,
que por más que vos digáis,
sanarla me obligaré;
que con atentarla sé
que al momento ha de sanar,
y cabeza levantar
el derrengado trotón.
— *No hay carbón.*

—Ahora bien, pues lo queréis,
comienzo y seguidme vos,
para que así entre los dos
yo pegue y vos alumbréis;
como tanto os suspendéis
cuando el caño y la fragua
piden que les dé el agua
alentando al mojangón:
— *No hay carbón.*

– Como la luz del candil
 muy poco o nada lucía,
 atizándola tenía
 suspensiones más de mil;
 tomé el cabo de badil
 y metiéndole en el fuego,
 como me abrasase luego,
 fue grande la alteración.
 – *No hay carbón.*

– Pues habernos comenzado,
 probar otra vez pretendo
 la fragua que, con estruendo,
 parece que se ha avivado;
 id, Úrsula, con cuidado,
 dándole brasa al cardor,
 y al comenzar el vigor,
 detened la munición:
 – *No hay carbón.*

A la luz del villancico, la relación sexual entre Úrsula y Antón no sólo es clara sino graciosa, pues explica todas las vicisitudes a las que se enfrenta esta pareja para poder llevar a cabo la consumación sexual. De nuevo, la mujer es una figura más activa que el hombre porque los requerimientos vienen de ella. Inclusive hay un verso del villancico donde se menciona la ayuda manual que la mujer desea darle al hombre “No estés mano sobre mano, / Úrsula, sin fundamento [...]”; tema que se repite en numerosos dísticos del *Nuevo corpus* como:

Ponme la mano aquí, Juana,
 que no perderás nada.

(NC, 1709 *ter* A)

O esta otra canción, en la que el hombre está ansioso porque la mujer acceda a sus deseos:

Ponme la mano aquí, Joana,
 ¡ay, man[a]!,
 póneme la mano [aquí],
 que no perderás nada.

(NC, 1709 *ter* B)

Junto con los elementos simbólicos de la fragua, las estopas o el fuego para aludir a la relación sexual, en el diálogo 1712 *bis* se muestra otro cuyas connotaciones eróticas son ampliamente conocidas en la poesía trovadoresca: el ajedrez.⁶

Este juego sugiere simbólicamente un amor conducido por la razón, que busca y privilegia la relación y unión de los amantes involucrados. En la partida de ajedrez, el caballero gana conquistando a la dama, como se aprecia en el siguiente poema de Bernart d'Auriac:

Aiçò'n vòlgra, ses mal entendemen,
 ab ma dòmna jogar en sa maison
 un jòc d'escacs, ses autre companhon
 que non s'anès del jòc entremeten,
 e qu'ieu'l dissés un escac sotilmen
 en descubèrt, car plus bèl jòc seria.
 Però vòlgra, car sa onor volria,
 que quand fora nostre jòc afinatz,
 qu'eu remazés del jòc vencutz e matz.⁷

⁶ Sobre este punto Bataller escribe que el ajedrez significa: "Simbòlicament, la *conjunctio* o unificació; representa la *coincidentia oppositorum*, l'aspiració mística a la 'suprema unitat' de tot allò particularitzat, escindit. En concret, s'associa a la idea platònica de la reintegració dels dos sexes a llur unió perpetua" (Bataller y Narbon, 1991: 54).

⁷ "Lo que quisiera, sin mala intención, es jugar con mi dama en su casa una partida de ajedrez, sin otro compañero que viniera a interponerse en nuestro juego. Y quisiera hacerle jaque sutilmente a descubierto, ya que ese sería un bello juego. Pero quisiera también —pues yo quiero su honor— que cuando nuestro juego hubiese acabado, fuera yo quien quedara jaque mate" (Citado por Bec, 1984: 27).

Entonces, la inteligencia del amante es fundamental para lograr algún avance en el terreno amoroso. Sin embargo, por más bella que parezca la imagen trovadoresca del ajedrez como juego de amor sublime, hay casos en los que este solamente se utiliza como medio indirecto para acceder y seducir a la dama en el plano sexual. Así lo muestra el siguiente diálogo, donde la connotación erótica se explicita con palabras como *emboque* y *toque*:

–Juguemos al ajedrez,
señora, daros [he] un roque.
–No juego yo sino a emboque y toque.

(NC, 1712 bis)

El ajedrez, como símbolo de la relación amorosa, ha evolucionado a un plano más burlesco, en el que el juego implica algo más que amor.

Además de estos pequeños diálogos, en los que la brevedad se compensa con una gran carga simbólica, hay otros de mayor extensión, cuyos protagonistas son un Él y una Ella sin nombre, en los que el enigma se establece a partir de juegos de palabras, frecuentemente utilizadas con doble sentido:

– Como nos estamos entrambos a dos,
tú te estás, yo me estoy,
ni tú me lo pides, ni yo te lo doy.
– Si yo te lo pido y no me lo das,
¿en qué vergüenza me meterás!
– Si tú me lo pides y no te lo doy,
no me levante de donde estoy.

(NC, 1660 B)

Aunque la marca textual no ayuda a dilucidar el género de los personajes del diálogo, este puede deducirse del juego verbal entre *pedir* y *dar*, que en este caso implicaría la relación sexual. La utilización de estos verbos alimenta la imaginación del lector y

aclara una situación que parece enigmática a simple vista, pero que el pronombre clítico *lo* resuelve. Además del pronombre, otro elemento del diálogo es que las voces en él pueden intercambiarse para darle un sentido diferente. En un primer análisis, por ejemplo, podría decirse que la primera voz es la de una mujer que increpa a un hombre para que no trate de avanzar en sus deseos: “ni tú me lo pides / ni yo te lo doy”; la segunda voz sería la de un hombre que al no obtener lo que desea le dice a la mujer que lo dejará en vergüenza. Finalmente, de nuevo respondería la mujer. Pero en otro sentido, y siguiendo lo que hemos visto hasta aquí acerca de los diálogos en los que la mujer es la que pide y ofrece, tendría sentido pensar que la primera voz es la masculina y la segunda, la femenina. La mujer es nuevamente más activa en la relación.

La utilización de verbos para crear juegos en los que se esconden connotaciones sexuales es una técnica frecuente en canciones eróticas de la antigua lírica. Acciones tan comunes como abrir, cerrar, arar o segar adquieren nuevos sentidos, en los que lo importante se revela a través de la oscilación y suspensión: pocas palabras pero plenas de significado.

El verbo en movimiento: sexualidad y goce

Cuando se habla de los verbos en la antigua lírica popular, se privilegia un aspecto presente en la mayoría de las canciones: el dinamismo. El verbo es activo, porque la realidad que expresa es una realidad en movimiento, como explica Sánchez Romeralo: “En la lírica popular hay una energía activa que se expresa en mil maneras. Podría decirse que gusta de ver la realidad en acción, en movimiento, nunca estática” (1969: 236). En las canciones eróticas este sentido dinámico del verbo no yace solamente en el plano léxico, sino en el doble sentido con que este se utiliza. *Abrir*, *picar* o *arar* no serían tanto acciones, como símbolos de la relación sexual que se esconde, precisamente, detrás de la clase de movimiento que implica cada verbo: se abre algo que está oculto o

cerrado del mismo modo en que lo hace el hombre cuando se introduce en el cuerpo de la joven en su primera relación sexual, arar no sólo implica el trabajo del campo, sino “trabajar” a la mujer para poder dejar la simiente masculina, y picar piedra es penetrar en ese cuerpo. Hay símbolos que se repiten copiosamente en el *Nuevo corpus*, así que vale la pena detenerse en ellos.

1. Abrir

Una de las características de las coplas que utilizan los verbos *abrir* o *cerrar* es el uso constante de nombres propios comunes entre la gente del pueblo, como Menguilla, Juana o Teresa, y de oficios relacionados con el arte de hilar o tejer, cuyas connotaciones eróticas se encuentran en varias canciones de la lírica antigua.⁸ En unos pocos casos, el personaje femenino al que se dirige el hombre puede ser también una mujer casada. A pesar de apelativos tan variados, el eje de todas estas canciones se crea con el uso del verbo *abrir*, puesto siempre en imperativo, que no invita a la mujer, sino que le ordena cumplir con los requerimientos masculinos:

Hilandera de rueca,
ábreme, harete la güeca.

(NC, 1709)

La expresión *hacer la güeca* del dístico anterior es importante, porque según el *Diccionario de Autoridades*, esta es una “muesca espiral que se hace al huso, a la punta delgada para que trabe en ella la hebra que se va hilando”. Lo cual nos remitiría nuevamente

⁸ Para un análisis completo de las hilanderas y tejedoras remito a dos estudios de Mariana Masera: *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics* (1995: 74-82) y al artículo “*Que non sé filar, aspar, ni devanar*”: Erotismo y trabajo femenino en el *Cancionero Hispánico Medieval*” (1999).

al acto sexual entre hombre y mujer. Si se atiende a la copla siguiente, el significado se confirma:

Quien tiene huso de alambre
y se le entuerta
vaya luego a casa del abad,
que le hi, que le he,
que le haga la güeca.

(NC, 1836)

En el siguiente ejemplo el verbo *abrir* se repite para reafirmar el sentido sexual y se juega con otras palabras simbólicas, como el *botín cerrado*, *repicar* y *pie*:

Abríme, Menguilla,
abríme, y te daré
botín cerrado
que te repique en el pie.

(NC, 1707 A)

Según Correas, la primera expresión, “te daré botín cerrado” significaba “hazer con mujer”, palabras que nos llevan directamente a la pregunta ¿qué hace?, y que en este caso no necesita explicación. Aunado a esto, *repicar* indica un movimiento repetitivo, que bien puede relacionarse con el tipo de oscilación del acto amoroso entre hombre-mujer, y para redondear aún más la imagen erótica de la copla, se introduce el pie al final, no sólo por cuestión de rima sino porque el pie es un elemento que simboliza el sexo del cuerpo femenino.⁹

⁹ Alzieu *et al.*, señalan que en el texto de *Viajes del padre Labat en España* se explica ampliamente este sentido erótico, porque “es más decente recoger un pie de barro y de porquerías que dejar ver la punta del pie, porque una mujer que deja ver su pie a un hombre le declara por eso que está dispuesta a concederle los últimos favores” (2000: 189).

Entonces, la rima o las repeticiones en las variantes del ejemplo anterior son importantes porque confirman la imagen sensual: “*dart’ é gervilla naranjada que te repique, repique en el pie*”, lo que se resalta es ese repicar del hombre en el pie de la mujer, que, como ya se dijo, simboliza su sexo. El juego de sonoridad con base en repeticiones no es baladí, pues se usa como símil del sonido que se hace en la relación sexual.

Lo mismo sucede con el cantar *NC, 1689 A*, que, aunque no tiene un sentido erótico tan claro, permite aventurar numerosas conjeturas, sólo por su sonido y por ciertas palabras con simbolismo más claro, como la puerta:

Cierre paso, cierre quedo,
no me trice la puerta el dedo.

Pero lo que parece aún más importante en este dístico es precisamente la imagen de la puerta, pues, según Isidoro de Sevilla, la vulva “es la puerta del vientre porque recibe el semen, o porque de ella procede el feto” (1983: xi-i). Incluso Masera señala que “In old Peninsular lyrics, the house door has preserved the erotic meaning [...] the house correspond to the girl’s body and the door is the entrance it” (1995: 311). En la siguiente canción, por ejemplo, el significado simbólico de la puerta y el abrir es aún más claro:

Ábreme, casada,
que es la noche oscura,
que no perderás nada
por el abertura.

(*NC, 1710*)

Las palabras claves son *casada* y *abertura*, porque efectivamente la mujer que tiene marido no pierde nada al acceder a tener una relación con otro hombre, pues ya conoce las artes amorosas y tampoco puede perder la virginidad que ya no tiene.

Como se ha visto hasta ahora, el verbo *abrir* es necesario para velar el significado real que se esconde en cada una de estas canciones, en las que lo importante es no mostrar desnudas, sino con

un poco de ropa a las palabras. Lo mismo pasa con el verbo *arar*, en el cual no sólo existe la asociación erótica, sino que se utiliza de manera aún más poética y simbólica.

2. Arar/picar

Aunque en varias canciones eróticas de voz masculina la acción de arar es también un símbolo de la relación sexual, se utiliza de una forma más velada y simbólica que otra clase de verbos como *picar*, en los que la connotación es sumamente clara. En la siguiente copla el hombre utiliza una serie de imágenes que se traducen en una sola petición: que la mujer le permita acercarse para que él pueda yacer con ella.

Acógeme en tu cercado,
zagaleja, y servirte hé:
araré en tu verde prado,
en tu valle sembraré.

(NC, 1695 bis)

Las palabras “prado” y “valle” simbolizan el sexo femenino. El verbo arar no necesita mucha explicación, pues en la mayoría de los casos “mowing and treshing, like other rhythmic works, are symbols of sexual intercourse” (Mäser, 1995: 105). En la siguiente canción, puesta en voz neutra, el significado se confirma, porque habla de un *desposado*, o sea, de un hombre que está a punto de casarse, que pretende arar por donde otro ya había arado. La primera palabra contiene el sentido completo de la situación, la mujer de este hombre había tenido una relación sexual con otro antes de casarse:

Por el val que habéis de arar
el desposado,
por el val que habéis de arar
ya estaba arado.

(NC, 1821 B)

A pesar de que estas canciones son bastante claras, hay una que, aunque no se recogió en el siglo XVI, sino del folclor actual, ejemplifica muy bien la connotación erótica del verbo *arar*:

–Oiga ustedé, buen segador,
¿quiere segar mi senara?
–Su senara, señora,
¿en qué tierra fue sembrada?
–No está en alto ni está en bajo,
ni tampoco en tierra llana,
está nun valle muy oscuro
debajo de mis enaguas.

(Masera, 1995: 106)

Así, en todas estas canciones, el hombre ara en la mujer y la fecunda como la semilla a la tierra.

En el caso del verbo *picar* las alusiones son más directas y se establecen como un juego entre géneros, la mujer y el hombre se pican mutuamente, la primera ofreciendo lo que tiene, y el segundo, aceptándolo, como en el caso de:

Si me picas, picarte he,
Teresa, déjame estar,
y si es que das en picar,
yo también te picaré.

(NC, 1693)

En la canción anterior se muestra claramente que la mujer provoca el deseo en el hombre, pero sin la intención de culminar en un plano sexual, razón por la cual la advertencia del personaje masculino es de esperarse. Este mismo tema se repite en el siguiente ejemplo, en el cual casi toda la copla está estructurada en torno a las variantes del verbo *picar*, que se forman con adjetivos como *picadito* y *picado*:

Picado me deja
 la del picotillo,
 picadito me tiene,
 hecho picadillo.

(NC, 1739 bis)

Además de estas quejas del hombre, hay otra utilización del verbo *picar* que se complementa con imágenes cuya referencia al miembro masculino también es clara, como en el caso de las espinas o los cardos:

¿Si pica el cardo, moza, di?
 Si pica el cardo, di que sí.

(NC, 1717)

La siguiente canción introduce muchos elementos simbólicos de la lírica antigua y está puesta en diálogo: hombre y mujer, de nuevo, juegan con el sentido erótico del verbo *picar*:

— Qui t' a fet lo mal del peu,
 la Marioneta?
 ¿Quién te hizo el del talón,
 la Marión?

— Contaros quiero mi mal,
 que no's quiero negar cosa,
 qu' esta noche en un rosal,
 yendo a coger una rosa,
 me ficat una spineta,
 la Marioneta,
 que m' allega al corazón,
 la Marión.

Cantaros quiero mi pena,
 amigas, por buen nivel,
 que entrando en un vergel,

por coger un' açucena,
 me ficat una squerdeta,
 la Marioneta,
 de dulce conversación,
 la Marión.

Cantaros quiero de cierto
 qué me aconteció, mezquina,
 y es que cogiendo en un huerto
 una hermosa clavellina,
 me ficat una busqueta,
 la Marioneta,
 que no hay cura a su lisión,
 la Marión.

—Señora, si vos queredes,
 yo soy muy buen cirurgiano,
 que la sacaré en la mano,
 que nada no sentiredes,
 y restareu guarideta,
 la Marioneta:
 no sentiréys más pasión,
 la Marión.

(NC, 1649)

En el sentido literal lo que plantea el diálogo anterior es la explicación de lo que sucedió con la mano de esta mujer cuando fue a tres lugares distintos al querer coger flores que, como señala Margit Frenk, es un tópico que “convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la donceller (o la doncella misma); el hombre la ‘corta’ (desflora a la planta), o la muchacha se la ofrece; menos directamente la muchacha corta flores para darla a su amigo”.¹⁰ A pesar del cliché, lo importante en cada

¹⁰ Margit Frenk *apud* Mariana Masera (2001). Masera explica detalladamente en otro artículo que: “El origen del tópico ‘coger flores’ se puede trazar hasta los clásicos como

estrofa se plantea con el tipo de flor que se recoge, pues cada una tiene un significado que no puede soslayarse. La primera es una rosa, símbolo de la mujer; la segunda es una azucena, cuyo significado es castidad y la última es una clavellina que según Reckert significa la pérdida de la virginidad. La canción estaría representando los momentos más importantes de la vida de la muchacha desde su doncellez hasta su maduración sexual. Otro elemento importante es el espacio físico que se recrea porque también es tópico para las relaciones amorosas.¹¹ Al final el diálogo plantea que la mujer cuenta su experiencia sexual al hombre que con disposición y agrado se ofrece para ayudarla en ese tema.

Como conclusión, podría decirse que la antigua lírica no sólo concentra su fuerza expresiva en cantarle al amor, la soledad o el viaje, sino a un deseo sexual casi siempre prohibido. Tanto los diálogos como las canciones de tema erótico puestas en voz masculina se alejan de sus modelos cortesanos y requieren a la mujer no como la imagen del amor que hace sufrir o que provoca sentimientos nobles, sino como aquella que invita y llama a regocijarse sexualmente. El hombre, sin miedo, pide e incluso arrebató, y la pulsión final de su deseo se concentra en eso que se llama pasión.

Ovidio y Horacio [y que] el motivo está presente tanto en la lírica hispánica como en la francesa y la mediolatina. En los estribillos viejos solemos encontrar a la mujer 'cogiendo flores' en lugares típicos asociados al encuentro erótico de los amantes, como la huerta, el vergel, la viña o debajo de los árboles" (2004: 138).

¹¹ Desde la Antigüedad clásica, el jardín se había convertido en un referente esencial para el hombre, ya sea como entorno idílico, como puente para el más allá, ya como una suerte de infierno sensualista del que difícilmente se quería y se podía escapar. La trascendencia y significado de este espacio deleitoso para la historia de las mentalidades medieval y renacentista germina en los múltiples retratos de vergeles, que se recogen tanto en los tratados de arquitectura y en los primeros libros de jardinería, como en numerosos testimonios literarios. Aunado a esto, el vergel como espacio cerrado y natural también podía ser una representación del cuerpo femenino, como se muestra en el *Cantar de los cantares* (4-12) cuando se dice: "Eres jardín cercado, hermana mía, esposa, eres jardín cercado, fuente sellada". Los teólogos medievales incluso utilizaron esta interpretación para explicar la virtud de la virgen María, pues ella fue: "un jardín cercado, ya que Dios descendió a ella como el rocío" (11). De aquí provienen las múltiples representaciones de María en un jardín cercado llevando al niño divino, o postrada en adoración frente a él.

El simbolismo, al igual que en las canciones no eróticas, se usa copiosamente, pero su utilización, en gran medida, depende de comparaciones visuales que tienen semejanza con el objeto que se simboliza, como el caso de los cardos que claramente se refieren al miembro masculino. En ello no hay abstracción, sino una necesidad de esconder lo que no se debe mostrar abiertamente. El juego siempre está presente en el diálogo, en el sonido, en la imagen.

Bibliografía citada

- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, 2000. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Madrid: Crítica.
- BATALLER, Alexandre y Carme NARBON, 1991. "Escacs d'amor: una obertura al joc". *A Sol Post* 2: 45-74.
- BEC, Pierre, ed., 1984. *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*. París: Stock.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, 1988. "Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional". En *Actas del I congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Vicente Beltrán. Barcelona: PPU; 225-230.
- EUSTOLIA URIÓSTEGUI, Carlos, 2007. "El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica". *Revista de Literaturas Populares*, VII-1: 61-85.
- FRENK, Margit, 2006. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 1993. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro". En Frenk, 2006: 353-372.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. 2 vols. México Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- _____, 1998. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares". En Frenk, 2006: 329-352.

- _____, 1994. "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista". En Frenk, 2006: 373-386.
- ISIDORO DE SEVILLA, 1983. *Etimologías*. Texto latino, versión española, notas e índices por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid: Católica.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, 2001. "El erotismo de la canción tradicional". *Revista de Literatura Medieval* 12: 138-150.
- MASERA, Mariana, 1995. *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.
- _____, 1999. "Que non sé filar, ni aspar, ni devanar": Erotismo y trabajo femenino en el *Cancionero hispánico medieval*". En *Discursos y representaciones de la Edad Media*. México: El Colegio de México / UNAM: 215-231.
- _____, 2000. "Fue a la ciudad mi morena: / si me querrá cuando vuelva". La voz masculina en la lírica tradicional". *Medievalia* 31: 47-57.
- _____, 2001. "Que non dormiré sola, que non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- _____, 2004. "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano". *Revista de Literaturas Populares* IV-1: 134-156.
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- NC: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*.
- PEDROSA, José Manuel, 2000. "El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en *La Lozana Andaluza* (XIV) y el *Quijote* (11: 41)". *Criticón* 80: 49-68.
- RAMÍREZ, Montserrat, 2010. "La voz del galán y el elogio de los ojos. Juego de miradas". En *Lyra Mínima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. Ed. Aurelio González, Mariana Masera, María Teresa Miaja. México: El Colegio de México / UNAM; 345-356.
- _____, 2006. "Morenita, mirarte deseo". *La voz masculina en la lírica popular hispánica*, tesis de maestría. México: UNAM.

- RECKERT, Stephen 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.