

“ALZÓ EL AIRE LAS FALDAS DE MI VIDA”:  
PETRARQUISMO Y ANTIGUA LÍRICA POPULAR  
EN UN SONETO DEL *JARDÍN DE VENUS*

---

Magdalena Altamirano  
San Diego State University, Imperial Valley

---

Las prendas de vestir a menudo han contribuido a la imaginación erótica, tanto en la vida real como en la literatura o el arte. A propósito de un pasaje del primer *Quijote*, el de Dorotea lavándose los pies y espiada por el cura, el barbero y Cardenio (Cervantes I: 28; 318-19), Augustin Redondo afirma que “el juego de partes ocultas [cabeza y cuerpo cubiertos por vestidos masculinos] y reveladas [pie y media pierna] organiza el espacio corpóreo y espolea la imaginación, suscitando el goce ocasionado por lo prohibido.” En la segunda fase de la contemplación, cuando Dorotea descubre su condición femenina, al dejar libres sus cabellos, que cubrirán todo su cuerpo, salvo los pies, “el juego ... entre *tapar/destapar, velar/revelar* lanza una vez más la imaginación de los mirones: es como si el cuerpo, ocultado por esa cortina de cabellos, por ese dorado velo, se hiciera todavía más deseable porque lo imaginado substituye a lo que la mirada no puede ver” (“Las dos caras” 164-65). Y Mario Perniola subraya que “en las artes figurativas el erotismo se manifiesta como una relación entre las partes cubiertas por ropas y aquellas que quedan al desnudo. Su especificidad deriva, pues, de la posibilidad de un movimiento, de un tránsito de una condición a otra” (237). Esta posibilidad de movimiento entre cuerpo vestido y desnudo, entre cuerpo velado y revelado, está presente en el soneto “Alzó el aire las faldas de mi vida,” incluido en el *Jardín de Venus*, o *Jardín de flores*, colección de poemas eróticos atribuida a fray Melchor de la Serna, el Vicentino, monje de San Benito en Salamanca. En “Alzó el aire las faldas de mi vida” el juego entre tapar y destapar, clave del erotismo del poema, se apoya en una variación del código petrarquista de representación femenina,

enriquecida con elementos tomados de la antigua lírica popular hispánica y refuncionalizados para adaptarse a su nuevo contexto.

### *El soneto y el petrarquismo*

El *Jardín de Venus* se difundió por vía manuscrita, con excepción de un par de sonetos impresos en la *Silva curiosa* (1583) de Julián de Medrano (Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard xxv). Esta difusión exclusiva o casi exclusivamente manuscrita se explica tanto por los contenidos eróticos de la colección, que debieron influir para que esta no recibiera los honores de la imprenta (Molina Huete 285-94), como por el hecho, bien conocido, de que la circulación manuscrita fue la forma más común de difundir la poesía en el Siglo de Oro (Frenk, "El manuscrito" 65). Que el *Jardín de Venus* fue una obra muy popular lo prueban las cuatro decenas de fuentes manuscritas de los siglos XVI y XVII "que dan fe de su existencia" (Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard xxv). Nuestro soneto se registró en varias de esas fuentes; la más antigua de las fechadas es el *Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana*, compilado por Alonso de Navarrete de Pisa en Madrid, 1589 (Ms. 263, Biblioteca Classense, Ravena, f. 118v).<sup>1</sup> La versión de "Alzó el aire las faldas de mi vida" publicada por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues procede del manuscrito ravenés; la seguimos en este trabajo.

En las últimas décadas la atribución del *Jardín de Venus* a fray Melchor de la Serna ha ido ganando terreno, sobre todo gracias a la defensa que de ella han hecho José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco;<sup>2</sup> pero, aun aceptando la autoría del Vicentino, queda el problema de que el corpus de la serie varía en las fuentes que la registran (Molina Huete 311-12). Esta situación ha llevado a un sector de la crítica a considerar al *Jardín de Venus* como obra colectiva, al menos hasta cierto punto. Alzieu, Jammes y Lissorgues, en la primera edición de su antología (*Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, 1975), creían aceptable la atribución del *Jardín* al licenciado Cristóbal de Tamariz y sostenían que "lo ... más verosímil es que la idea del *Jardín de Venus*, el título, los tercetos de introducción y algunos sonetos pueden ser del mismo autor, pero ... a esa colección primitiva se irían añadiendo poesías ajenas" (xviiiin).<sup>3</sup> En el prefacio a la segunda edición de su obra

(*Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1983), firmado por Robert Jammes, los estudiosos franceses rechazaron definitivamente la atribución a Tamariz e inclinaron la balanza a favor de De la Serna, sin llegar a pronunciarse del todo (iii-iv). Otros críticos comparten la idea de poemas agregados al *Jardín* y adjudicados a fray Melchor, sin haber salido de la pluma de este (Gotor 155-56; Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard Ivi). Ante semejante estado de cosas, no sabemos quién es el autor de “Alzó el aire las faldas de mi vida”. Recordemos su texto:

Alzó el aire las faldas de mi vida,  
y vi la servillica colorada  
y la calcica angosta y estirada,  
con un hermoso cenojil ceñida.

Mis ojos fueron luego de corrida  
por ver la cosa en fin que más agrada;  
pero, de la camisa delicada,  
les fue la dulce vista defendida.

¡O camisa cruel y rigurosa!  
¿Por qué no me dejaste ver aquello  
en que tan poco te iba que lo viesse?

Mas creo debe ser tan bella cosa  
que estás tú mesma enamorada dello,  
y por tanto lo encubres de celosa

(Alzieu, Jammes y Lissorgues núm. 12).

Es este un soneto de la frustración, pues la posibilidad de un tránsito del cuerpo vestido al cuerpo desnudo, propiciada por la acción del viento y alentada en el primer cuarteto, no llega a concretarse: el amante ve siempre un cuerpo vestido, de sugestivos colores, contornos y texturas, pero vestido y, además, fragmentado; es decir, inaccesible. Como la dama misma, suplantada por sus prendas de vestir. En “Alzó el aire las faldas de mi vida” la frustración erótica se articula mediante una serie de dualidades que atañen a la estructura del soneto, a la dirección de la mirada del amante y a la composición del cuerpo femenino.

El soneto está conceptualmente dividido en dos partes, separadas por el tipo de estrofa (cuartetos y tercetos) y unidas por el *yo* de la voz

poética, que se identifica con el amante-espectador. En los cuartetos el amante refiere su experiencia pasada: la visión, presentada como accidental y fugaz, del calzado y las prendas interiores femeninas; hasta el verso 8, el *yo* parece hablar consigo mismo o dirigirse a un alocutario no identificado. En los tercetos el amante apostrofa a la camisa y la hace destinaria directa de su queja, para terminar concluyendo que la prenda y él comparten objeto amoroso; la dama, mera delocutora en los cuartetos, es suplantada por una camisa alocutaria en los tercetos.<sup>4</sup>

En “Alzó el aire las faldas de mi vida” el acto de mirar no es estático sino dinámico y abarca dos direcciones: afuera-adentro y abajo-arriba. Por un lado, la acción del viento ha hecho posible que la mirada se desplace de lo que está permitido ver—las faldas, ropas exteriores femeninas—hacia lo que debe permanecer vedado a los ojos ajenos, especialmente los masculinos: el calzado y las prendas interiores de la mujer. Este desplazamiento del exterior al interior es, por sí solo, un acicate para la mirada del amante ya que representa la posibilidad de llegar al cuerpo desnudo al atravesar las distintas capas que lo cubren; la última, la de la camisa, se lo impedirá. Por otro lado, el verbo que abre el soneto, *alzó*,<sup>5</sup> reforzado por el *vi* del segundo verso, señala desde un primer momento la otra dirección de la mirada del amante, la ascendente. Los progresos de la mirada, en distancia vertical y en trasgresión, se indican con la mención gradual del calzado y las prendas de vestir; a cada uno de estos elementos le corresponde una de las partes del cuerpo (cubierto) que logra ver el varón: servilla (pie), calcica (mitad inferior de la pierna), cenojil (rodilla), camisa (muslos). La resistencia de la camisa, anunciada en el verso 8 y confirmada en los tercetos, impedirá que los ojos del amante alcancen su objetivo final: la entrepierna, la “tan bella cosa” (v. 12), capaz de humanizar lo inanimado.

La relación ascendente del calzado y las prendas de la dama—y, por metonimia, de las partes del cuerpo—contrasta con el canon del retrato femenino petrarquista, que describe a la mujer desde una perspectiva descendente y se concentra en elementos normalmente expuestos a la vista como los cabellos, el rostro, los ojos, la boca, más una selección del cuello, la mano o parte del pecho (Manero Sorolla, “La configuración” 9-40). El código petrarquista, que dominó la imaginería femenina de la lírica culta del Siglo de Oro, no estuvo exento

de variaciones y novedades, con frecuencia motivadas por el propio sistema (Lara Garrido 36-37). Uno de los mecanismos para la variación era invertir el orden canónico de la descripción femenina, como ocurre en el soneto lopesco "Yo vi sobre dos piedras plateadas" (ca. 1582), que abarca el mismo espacio corpóreo que "Alzó el aire las faldas de mi vida" y alude a varios elementos presentes en el soneto del *Jardín de Venus* (zapatos, medias, ligas):

Yo vi sobre dos piedras plateadas  
dos columnas gentiles sostenidas,  
de vidrio azul cubiertas, y cogidas  
en un cendal pajizo y dos lazadas (Lope de Vega núm. 101).

Estos sonetos de perspectiva ascendente aspiran a acceder a la entepierna femenina ("Plus Ultra" en el soneto de Lope); es decir, se refieren a un cuerpo fragmentado, dividido en dos partes, del que solo la mitad inferior está presente. El petrarquismo canónico también recurre a la fragmentación del cuerpo femenino (Vickers 266, 277),<sup>6</sup> pero enfatizando la mitad superior de este, con la consabida dirección descendente, en la que David Gareth Walters ve un movimiento hacia la zona genital (548). Destaquemos por el momento que "Alzó el aire las faldas de mi vida" participa de la tendencia petrarquista de fragmentar el cuerpo femenino. Una tendencia que en el soneto del *Jardín de Venus* se ve reforzada porque el amante únicamente ve un pie y una pierna o, mejor dicho, un zapato y una media, no dos, como si la acción del viento hubiera tenido lugar mientras la dama subía o bajaba un peldaño.

Mucho se ha dicho sobre las connotaciones eróticas del pie y el calzado en el Siglo de Oro. Tales connotaciones influyeron en los usos de la época (Kossoff), especialmente en los que tenían que ver con las mujeres, desde la longitud de las faldas hasta el diseño de los coches o las representaciones pictóricas. Augustin Redondo afirma que los testimonios de varios autores coetáneos "ponen de relieve que, para una mujer, enseñar el pie (y la pierna) es ofrecer descaradamente su cuerpo e incitar al acto carnal" ("Las dos caras" 165-66). La restricción se extendía a los zapatos femeninos. En su estudio sobre trajes y tipos sociales del *Quijote*, Carmen Bernis nos informa que las mujeres que

vestían al estilo cortesano usaban las faldas hasta el suelo, ocultando el calzado, “porque la decencia entonces exigía que no se viesen los pies” y que las fregonas “llevaban la falda algo más corta,” como lo prueba el que a la protagonista de *La ilustre fregona* se le vean los zapatos y el color de las calzas (*El traje* 272, 304).<sup>7</sup> La calidad de las prendas que viste la mujer de “Alzó el aire las faldas de mi vida” y el hecho de que lo que se ve, se ve gracias a la acción del viento, sugieren que la fémica del soneto pertenece más a la categoría de las seguidoras de la moda cortesana que a las fregonas.<sup>8</sup> Es decir, se rige por la norma de ocultar los pies. Pero toda regla implica su trasgresión. A. David Kossoff cita a Francisco Santos, quien en su *Día y noche de Madrid* (1663) escribe que la mujer coqueta “al apearse del tablado descubre un pulido pie, y la pierna adornada con lo que ya se sabe, echando al aire parte de las enaguas con todas sus puntas (descuido es con mucho cuidado) porque sabe que aquello inquieta” (383-84). Y Bernis (*El traje* 272) menciona comedias de Lope de Vega donde las mujeres buscan pretextos para mostrar sus chapines, al subir o bajar de un coche (*La malcasada*, 1610-1615) o al levantar la falda para evitar el lodo (*La discordia en los casados*, 1611). En dos de estos ejemplos la visión del zapato o del pie se relaciona con el acto de subir o bajar. Tal vez es también el caso de nuestro soneto, con la salvedad de que en “Alzó el aire las faldas de mi vida” la revelación de lo prohibido no es achacable a la dama sino al viento.

Walters sostiene que la sexualidad tiene carácter gráfico en los poemas del *Jardín de Venus* (544, 546, 550). Por mi parte, quisiera subrayar que el soneto que nos ocupa parece una viñeta fragmentada de la dama, una especie de *close-up* de (una) media pierna. Esta perspectiva parcial incrementa la imaginación erótica al resaltar los elementos prohibidos mediante adjetivos que apelan a los sentidos de la vista y el tacto. En el conjunto del poema la nota de color está dada por “la servillica colorada” (v. 2), el elemento con que comienza la trasgresión visual que intentará llegar hasta “la cosa en fin que más agrada” (v. 6); dado que el zapato a menudo connotaba la vagina,<sup>9</sup> no se debe a la casualidad que la servilla se destaque con un color llamativo, como anticipando la entrepierna que no logrará ver el amante. Nótese que el uso del diminutivo le agrega carga expresiva a este sintagma y al que sigue. Los calificativos de la “calcica,” “angosta

y estirada” (v. 3) o “justa y estirada,”<sup>10</sup> confirman que se trata de una prenda ajustada, que delinea el contorno de la pierna, permitiéndole al espectador adivinar la forma de lo que no puede ver directamente.<sup>11</sup> Y *hermoso*, aplicado al cenojil que remata la calza (v. 4), es indicio de la calidad de las prendas femeninas,<sup>12</sup> al estar colocado en el último verso del primer cuarteto el adjetivo parece proyectarse hacia la media pierna (cubierta) que el amante ha logrado ver hasta ahora. Ya en el segundo cuarteto, el sintagma “camisa delicada” (v. 7) apunta, por un lado, a la textura de la prenda y a los materiales de que está hecha,<sup>13</sup> y, por el otro, al aprecio en que el amante tiene a la camisa en tanto representación de la dama, todo ello resaltado por la aliteración de los versos 7-8: “pero, de la camisa *delicada*, / les fue la *dulce* vista *defendida*.”

Los tercetos dan un giro radical al soneto. Giro acentuado por la exaltada reclamación de los versos 9-11 (“¡O camisa cruel y rigurosa! / ¿Por qué no me dejaste ver aquello / en que tan poco te iba que lo viesse?”), que contrasta con el tono mesurado de los cuartetos y del terceto final. A partir del verso 9 la voz poética tiene lo que no ha tenido antes: una alocutaria, la camisa, a la que además se le confieren actitudes y pasiones humanas (crueldad, rigor, amor, celos). Esta representación humanizada de la camisa consagra la desaparición de la dama en el poema. En “Alzó el aire las faldas de mi vida” la figura femenina está ausente, nunca vemos a una mujer de carne y hueso, únicamente su representación metonímica en la primera parte del soneto. Si la dama había sido sus prendas en los cuartetos, en los tercetos no será ni eso; su camisa, en cambio, cobra la presencia que la mujer no ha tenido y se convierte en rival del amante-espectador: “Mas creo debe ser tan bella cosa / que estás tú misma enamorada dello, / y por tanto lo encubres de celosa (vv. 12-14). No pasemos por alto que ha sido la voz poética quien ha humanizado a la camisa. Habíamos dicho antes que este es un soneto de la frustración. Ahora hay que añadir que es una frustración no exenta de gozo, ya que el amante se regodea en el recuerdo de lo que no pudo ser, mencionando las prendas en escalada, como si el no haber logrado su objetivo hiciera aún más deseable ver “la cosa en fin que más agrada” (v. 6). Nótese también que ante el veto de la visión anhelada el amante transforma el obstáculo—la camisa—en fetiche y le transfiere su propia pasión.

En “Aspectos del discurso erótico en la poesía del dieciséis,” María Cristina Quintero afirma que el *Jardín de Venus* “hibridiza discursos poéticos” (241). Varios críticos han mostrado que el petrarquismo es uno de estos discursos. Por ejemplo, Quintero examina las semejanzas entre los poemas del *Jardín* y la tradición culta petrarquista de España, desde “ciertas estrategias retóricas” hasta “la representación textual del deseo y la fetichización de la mujer y sus atributos” (“Aspectos” 236). Ignacio Navarrete (83-84) ve “un paralelismo claro” entre el soneto de Garcilaso de la Vega “Con ansia extrema de mirar qué tiene” (núm. 22) y “Alzó el aire las faldas de mi vida;” ubica a ambos poemas en el subgénero de los “sonetos sobre mirar debajo de la ropa de la dama.” Y Walters opina que el petrarquismo y la poesía del *Jardín* coinciden en la deshumanización de la dama y en la importancia de los ojos y la mirada (548-49).<sup>14</sup> Walters también resalta la presencia de una estrategia común en la lírica petrarquista, el “concepto envidia,” en “Alzó el aire las faldas de mi vida” (546). A las opiniones de los críticos anteriores agréguense nuestros señalamientos sobre la raíz petrarquista de la descripción ascendente y la fragmentación corporal. El influjo del petrarquismo es innegable en el *Jardín de Venus* y en el soneto que nos ocupa. Sin embargo, como apunta Quintero, hay más de un subtexto importante en la serie atribuida a fray Melchor de la Serna, pues “la lectura de esta poesía revela claramente la influencia de la lírica popular” (“Aspectos” 243n).<sup>15</sup>

### *El soneto y la antigua lírica popular*

Como se sabe, una de las consecuencias más importantes del Renacimiento en España es haber propiciado el interés de la cultura letrada por la poesía popular. Un interés que se prolongó hasta bien entrado el siglo XVII y que se tradujo en el registro de muchísimos cantares líricos de origen medieval—la antigua lírica popular—y un número considerable de romances viejos. Estas composiciones fueron utilizadas en las obras de músicos, poetas, dramaturgos, novelistas, cronistas, tratadistas, etc. con muy diversos fines. Aunque la valoración de la poesía popular por parte de la cultura letrada renacentista y posrenacentista tuvo varios momentos y etapas (Frenk, “Valoración”), ya para 1589, fecha del manuscrito de Alonso de Navarrete, los poetas



cultos y semicultos estaban ampliamente familiarizados con la antigua lírica popular —se oía por las calles de aldeas y ciudades (Frenk, “El cancionero” 163) —y muchos de ellos la aprovechaban en sus propias creaciones.<sup>16</sup> El terreno era fértil para que la antigua lírica popular alternara con el petrarquismo en las prácticas poéticas de la época. Margit Frenk ha resaltado que, lejos de ser casual, el que la corriente petrarquista y la valoración del antiguo folclor poético se dieran en España al mismo tiempo obedeció a que “eran proyecciones, en dos direcciones distintas, de una urgente necesidad de renovar la poesía” cortesana (*Entre folklore* 21). Estas circunstancias hicieron posible que el petrarquismo y la antigua lírica popular confluyeran y se complementaran en “Alzó el aire las faldas de mi vida.” Según hemos visto, la fragmentación corporal, el fetichismo y la deshumanización son rasgos comunes a la representación de la dama petrarquista; otros, como la descripción ascendente, son variaciones motivadas por el petrarquismo canónico. La novedad del soneto no radica, pues, en haber usado estos elementos sino en haberlos incorporado a través de detonadores ajenos al sistema petrarquista, como el viento que revuelve la ropa femenina y la camisa, dos símbolos eróticos de larga trayectoria en el folclor hispánico.

El viento fue una imagen recurrente en el petrarquismo, pero no en la modalidad que el fenómeno atmosférico exhibe en “Alzó el aire las faldas de mi vida.” Entre los petrarquistas italianos y españoles el viento se presenta asociado a la alegoría de la navegación o disociado de ella (Manero Sorolla, *Imágenes* 234-42, 645-62). En el primer caso el viento o los vientos, usualmente contrarios, tienden a relacionarse con las inquietudes amorosas de la voz poética; en el segundo caso es común que el viento se una a la niebla y signifique el poder destructor del amor, la amada que disipa el sufrimiento o la fugacidad del gozo amoroso. Y en el petrarquismo en general el viento representa a menudo los suspiros del amante. Por su paronomasia con *Laura*, el aura juega un papel importantísimo en la obra de Petrarca, aunque el aura petrarquista tuvo poco éxito con los poetas españoles. En el *Canzoniere* el aura, en su función de viento, casi siempre designa a Laura; sin embargo, en algunos poemas de la colección el aura que revuelve los cabellos femeninos parece tener signo masculino y proyectar “los propios deseos del enamorado” (Manero Sorolla, *Imágenes* 654). Esta

variante del aura petrarquista, minoritaria en la obra del poeta de Arezzo, se acerca a las connotaciones que el viento tiene en varias culturas, donde funge como símbolo erótico identificado con el principio masculino (Deyermond 276-78; Reckert 96-99). Es lo que ocurre en la antigua lírica popular hispánica.

En su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* Frenk edita la mayoría del corpus conocido de esta lírica, con excepción de las escasas muestras registradas en documentos anteriores al Cuatrocientos. El *Nuevo corpus* reúne 3.270 cantares populares antiguos,<sup>17</sup> entre los que hay textos amorosos, históricos, geográficos, de trabajo, festivos, burlescos, refranescos, rimas infantiles. Las canciones amorosas (núms. 1-760B, 1617-1735) son el grupo más abundante dentro del corpus conocido de materiales (1.210, 37%). Nos concentraremos en ellas.

Una de las características distintivas de la antigua lírica popular es su fuerte tendencia al simbolismo, entendido como “un conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales la naturaleza, los elementos, las plantas, los animales se identifican con la vida sexual humana” (Frenk, “Símbolos” 329). En las viejas cancioncitas populares el viento representa “el poder del amor,” “el impulso sexual masculino,” “tal y como lo viven las mujeres” (Frenk, “Símbolos” 337, 339). Hay varias canciones con este significado<sup>18</sup> y en algunas de ellas el impulso erótico se dirige a las faldas de la mujer; en el cantar que sigue el viento es el amante travieso que revuelve la ropa femenina:

Un mal ventecillo,  
loquillo con mis faldas:  
¡tira allá, mal viento!  
¡qué me las alças! (Frenk, *Nuevo* núm. 973).

Acompañado de una glosa culta, el cantarcillo se copió en el *Libro romanzero* de Alonso de Navarrete, la misma fuente que acogió la versión más antigua que se conoce de “Alzó el aire las faldas de mi vida,” la presencia de ambos poemas en el manuscrito de Ravena confirma la interacción de discursos populares y cultos en las producciones de la cultura letrada del Siglo de Oro. El próximo ejemplo se registró en una fuente distinta, las *Cartas de refranes* de Blasco de

Garay (Venecia, 1553); el amante-viento levanta los bajos de la camisa femenina:

Levantóse un viento  
que de la mar salía,  
y alçóme las faldas  
de la mi camisa (Frenk, *Nuevo* núm. 972).

El viento que revuelve las faldas y el verbo *alzar* de las dos cancioncitas anteriores no pueden menos que recordarnos el *incipit* de “Alzó el aire las faldas de mi vida;” la mención de la camisa en 972 aumenta los paralelos con el soneto del *Jardín de Venus*. En el corpus conocido de la antigua lírica popular solo hay un cantar “donde es el hombre el que identifica al viento con su propio impulso sexual” (Frenk, “Símbolos” 339):

¡Agora viniessse un viento  
que me echasse acullá dentro!

Agora viniessse un viento  
tan bueno como querría,  
que me echasse acullá dentro,  
en faldas de mi amiga,  
y me hiziesse tan contento,  
que me echasse acullá dentro (Frenk, *Nuevo* núm. 255).

El cantar, incluido en el *Libro de música de vihuela* (Valencia, 1536) de Luis Milán, anticipa muchos de los rasgos fundamentales de “Alzó el aire las faldas de mi vida,” como la perspectiva masculina, la dirección afuera-adentro del deseo del varón y la intensidad de ese deseo que, en el espacio del villancico, no llega a consumarse. Es más que probable que el sonetista tuviera en mente las canciones de viento que hemos revisado, u otras similares, al componer “Alzó el aire las faldas de mi vida.” La presencia del viento entre las imágenes caras a la poesía petrarquista seguramente ayudó a que el autor reparara en las canciones de viento populares y en la oportunidad que ellas le presentaban para variar la imagería del petrarquismo canónico. Veamos ahora los cantares de camisas.

Hasta donde lo permiten afirmar los materiales conservados, las viejas cancioncitas populares de temática amorosa son ricas en naturaleza y parcas en objetos de la vida cotidiana, con excepción de las prendas de vestir, que en el género que nos ocupa suelen estar cargadas de connotaciones eróticas. En los cantares amorosos las prendas femeninas son más abundantes que las masculinas y son las primeras las que generalmente exhiben las connotaciones eróticas.<sup>19</sup> El mayor peso de las prendas femeninas se explica por el extraordinario relieve que la mujer tiene en la antigua lírica popular, una lírica que tiende a girar en torno al universo de la mujer (Frenk, "La canción"). Prueba de la importancia de la figura femenina en esta lírica es el hecho de que, en las canciones de voz personal, la mujer habla tanto como el hombre y hay un buen número de cantares con voz neutra o indiferenciada (Masera, "*Que non*" 109-10), situación que contrasta con la escasa incidencia de voces femeninas que muestra la poesía culta coetánea.<sup>20</sup> La equidad de voces que apreciamos en el conjunto de las viejas cancioncitas populares de tema amoroso se altera cuando nos concentramos en el subgrupo que menciona prendas de vestir;<sup>21</sup> aquí la mujer habla más que el hombre, para referirse a su propia ropa o, con menor frecuencia, a la del amado:

Niña y viña, peral y havar,  
malo es de guardar.

Levánteme, ¡o, madre!,  
mañanica frida,  
fuy cortar la rosa,  
la rosa florida...

Viñadero malo  
prenda me pedía,  
dile yo un cordone,  
dile mi camisa ...

Levánteme, ¡o, madre!,  
mañanica clara,  
fui cortar la rosa,  
la rosa granada ...

Viñadero malo  
 prenda me demanda,  
 yo dile una [cinta],  
 my [cordón le daba] (Frenk, *Nuevo* núm. 314C).

Cerbatica, que no me la buelbas,  
 que yo me la bolberé.

Cerbatica tan garrida,  
 no enturbies el agua fría,  
 que he de lavar la camisa  
 de aquel a quien di mi fe ...

Cerbatica tan galana,  
 no enturbies el agua clara,  
 que he de lavar la delgada  
 para quien yo me lavé (Frenk, *Nuevo* núm. 322).

El cordón o la cinta, siempre femeninos, y la camisa, femenina o masculina, son las prendas más abundantes en las canciones amorosas de la antigua lírica popular. La cinta presenta más ocurrencias en el corpus conocido de esta lírica y sus connotaciones se relacionan sobre todo con su función de prenda de amor (Masera, “*Que non*” 86-90); la camisa aparece menos que la cinta, pero su carga simbólico-erótica se incrementa por tratarse de una prenda interior, la más próxima al cuerpo desnudo, y por su frecuente asociación con el agua (fuente de vida), a través del lavado de la prenda (Altamirano 124-34; Morales Blouin 207-22). Ambas, cinta y camisa, son las prendas de amor por excelencia de la antigua lírica popular y, como en los dos villancicos anteriores, tras su función de prenda de amor subyace el principio de la magia homeopática (Reckert 170): poseer el objeto, en este caso la prenda, es poseer a la persona amada. Las connotaciones eróticas de las prendas se intensifican gracias a los símbolos naturales y a las acciones humanas relacionadas con estos símbolos en los poemas citados: cortar la rosa, la viña y su guardián en “Niña y viña, peral y havar;” la cervatica, el agua y el lavado de la camisa en “Cerbatica, que no me la buelbas” (Altamirano 126-27, 131-33; Masera, *Que non* 101-02; Morales Blouin 127-35, 199-200). En el universo simbólico de la antigua lírica popular estos elementos de la naturaleza y estas

acciones humanas connotan la unión sexual de los amantes. En el villancico que sigue las camisas sustituyen a sus dueños y el lavado conjunto de las prendas remite a antiguos rituales propiciatorios de fertilidad (Altamirano 128-29; Morales Blouin 223-41):

A mi puerta nasce una fonte:  
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta la garrida  
nasce una fonte frida,  
donde lavo la mi camisa  
y la de aquel que yo más quería (Frenk, *Nuevo* núm. 321).

Los dos poemas de lavanderas que hemos citado, “Cerbatica, que no me la buelbas” y “A mi puerta nasce una fonte,” exhiben la equivalencia camisa = sujeto que, en opinión nuestra, coadyuvó a la deshumanización de la dama de “Alzó el aire las faldas de mi vida”. Otro aspecto importante de las connotaciones eróticas de la camisa en la antigua lírica popular es su relación con el cuerpo desnudo. Por tratarse de la prenda más próxima al cuerpo, la camisa implicaba, muchas veces, estado de desnudez (Vasvári 58-68); un botón de muestra, donde una voz femenina refiere en discurso indirecto las palabras del varón:

Nam me firais, madre,  
que eu direy a verdade.

Madre, hum escudeyro  
da nossa raynha  
falou-me d’amores,  
vereis que dezia.  
Eu direy a verdade.  
Falou-me d’amores,  
vereis que dezia:  
“Quem te me tivesse  
desnuda em camisa!” (Frenk, *Nuevo* núm. 288C).

En el siguiente ejemplo la camisa marca el límite entre el cuerpo vestido y el cuerpo desnudo; lo declara la voz femenina de la cabeza:

—Que no me desnudéys,  
amores de mi vida,  
que no me desnudéys,  
que yo me yré en camisa.

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

Los símbolos naturales y las acciones mencionadas por la voz masculina de la glosa—el huerto, el peral, coger frutos—subrayan la naturaleza erótica del poema (Reckert 110-11) y el que la camisa, “prenda del amor verdadero,” es al mismo tiempo la muchacha y su virginidad. Los ejemplos 288C y 1664C indican que en la antigua lírica popular “estar en camisa” implicaba estado de desnudez o de cuasi desnudez. Hasta ahora hemos escuchado sobre todo voces femeninas, aunque la glosa del último villancico expone una situación general en las viejas cancioncitas populares de temática amorosa: “el centro del discurso de la voz masculina es la mujer” (Masera, “Fue a la ciudad” 49). Ocurre lo mismo en el subgrupo de canciones con prendas de vestir, donde el varón habla menos que la mujer y, cuando lo hace, se refiere casi siempre a las prendas femeninas.<sup>22</sup> En los materiales conservados no hay ninguna canción en la que el hombre mencione directamente a la camisa, pero es probable que las hubiera dado el testimonio de cantares como “Nam me firais, madre” o “—Que no me desnudéys.” En el corpus conocido de la antigua lírica popular el varón alude a otras prendas de la mujer; un par de ejemplos:

Vide a Juana estar lavando  
en el río y sin çapatas,  
y díxle suspirando:  
“di, Juana, ¿por qué me matas?” (Frenk, *Nuevo* núms. 91B).

Cordón, el mi cordón,  
ceñidero de mi lindo amor (Frenk, *Nuevo* núm. 415).

El segundo cantarcillo confirma que en la antigua lírica popular los varones también apostrofaban a las prendas de amor. Y la canción de Juana, la lavandera, refuerza lo dicho sobre el erotismo del pie y el calzado en el Siglo de Oro.<sup>23</sup> Con ella regresamos a nuestro punto de partida, “Alzó el aire las faldas de mi vida.”

El análisis de los cantares de viento y de camisa muestra varios paralelos entre este sector del cancionero popular antiguo y el soneto del *Jardín de Venus*. Tales paralelos prueban la influencia de la antigua lírica popular en la composición de “Alzó el aire las faldas de mi vida,” una influencia paralela y complementaria a la de la corriente petrarquista. Las viejas cancioncitas populares, con su abundancia de símbolos naturales y la importancia que cobran en ellas las prendas de vestir, le sugirieron al autor del soneto nuevos caminos para incluir en su obra tendencias asociadas o derivadas del petrarquismo. El viento que revuelve las faldas, símbolo consagrado en el folclor poético peninsular, se prestaba para introducir la descripción ascendente de la dama — variación motivada por el petrarquismo canónico — y, con ella, iniciar el juego entre tapar y destapar, clave del erotismo del poema. La equiparación prenda de vestir = persona amada que caracteriza a las prendas de amor de la antigua lírica popular podía asimilarse al fetichismo y a la deshumanización de la dama presentes en “Alzó el aire las faldas de mi vida,” donde la mujer es suplantada por su calzado y su ropa.

La riqueza de connotaciones eróticas que la camisa tiene en el cancionero popular antiguo y su proximidad con el cuerpo desnudo, destacada en varios cantares, debieron motivar al sonetista para otorgarle el papel principal en su composición. Es precisamente ese papel, ese giro radical desarrollado en los tercetos, el que evidencia con más fuerza que la herencia de la antigua lírica popular no ha pasado tal cual al soneto, sino que ha sido refuncionalizada para adaptarse a los intereses del poeta culto: la camisa de “Alzó el aire las faldas de mi vida” no representa a la persona amada, como ocurre con las prendas de amor de la antigua lírica popular, sino al rival del amante, creado por él mismo; la humanización de la camisa ha dado un paso más en el soneto del *Jardín de Venus*. Es importante señalar que al trasladarse de un circuito a otro, de la antigua lírica popular a la poesía culta, el viento que revuelve las faldas y la camisa han dejado de ser símbolos,



ya no connotan *per se* el impulso sexual masculino o la unión sexual de los amantes; en su nuevo contexto, el del soneto, funcionan como tópicos estereotipados, con una carga erótica que es necesario explicar, en este caso a través de la mirada, elemento típicamente petrarquista como han señalado varios críticos. Basándose en los cantares que citamos, o en otros similares, el autor de "Alzó el aire las faldas de mi vida" aprovechó la antigua lírica popular para crear un poema de renovado erotismo petrarquista, una interacción fructífera de discursos populares y cultos.

## NOTAS

<sup>1</sup>Según la lista de fuentes con poemas del *Jardín* elaborada por Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard (xxviii-xxxviii), "Alzó el aire las faldas de mi vida" también aparece en: Ms. Magliabechiano VII-354, Biblioteca Nazionale, Firenze, f. 251 (1604-1607); Ms. 3915, Biblioteca Nacional, Madrid, f. 1v (1620); Ms. B 2465, Hispanic Society of America, Nueva York, f. 258v (1622); Ms. Corsini 970, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, Roma, f. 183 (s. XVII); Ms. 812, Biblioteca de Palacio, Madrid, f. 148 (s. XVII). La Bibliografía de la Poesía Áurea, base de datos compilada por DiFranco y Labrador, en construcción, agrega dos fuentes: Ms. CXIV/1-3, Biblioteca Pública e Arquivo Districtal, Évora, f. II: 40v (BIPA cnum 62034) y Ms. 4332, Biblioteca Nacional, Lisboa, f. 108 (BIPA cnum 61139).

<sup>2</sup>Un panorama de la atribución del *Jardín* a De la Serna, con sus partidarios y problemas, en Díez Fernández 198-202; para la contribución de Gotor al esclarecimiento de la figura del fraile, ver Molina Huete 304-09.

<sup>3</sup>"Es muy posible que a la colección primitiva del *Jardín de Venus*, sea quien sea su autor, se hayan añadido sonetos o glosas posteriores" (Alzieu, Jammes y Lissorgues xiii). En ciertas fuentes el *Jardín* también incluye una octava con una definición de la hermosura y una parodia de una justa de Juan del Encina.

<sup>4</sup>"En la teoría de los actos de habla, propuesta por los modernos lógicos ingleses, al sujeto que enuncia se le llama *locutor* y a quien se dirige el locutor, *alocutario* ... se define como *delocutor* a la entidad de quien se habla" (Mäser, "Que non" 16).

<sup>5</sup>El *incipit* "Alzó el aire las faldas de mi vida" tiene un paralelo con el comienzo de "Alzó Venus las faldas por un lado" (Alzieu, Jammes y Lissorgues núm. 47, n. 3), soneto de erotismo burlesco y tema mitológico, donde se mencionan varias prendas de vestir y se juega con las connotaciones sexuales del calzado.

<sup>6</sup>Quintero destaca las semejanzas y diferencias que existen entre la poesía petrarquista y los poemas del *Jardín de Venus* en lo que a representación de la

mujer se refiere: mientras en la primera “la mujer se representa de una manera fragmentaria, lo que Nancy Vickers llama una colección de objetos—oro, topaz, cristal, marfil, perlas, etc. —exquisitamente bellos pero no asociados,” en los segundos “esta fragmentación metafórica se reemplaza con un catálogo de partes anatómicas: ‘blancas piernas,’ ‘lomos,’ ‘caderas amorosas,’ ‘vientres.’ La mujer sigue fragmentada pero sin el mismo lujo metafórico” (“Aspectos” 238-39).

<sup>7</sup>Ver 275, 438. El estudio de Bernis se refiere a la época del *Quijote*, pero sus observaciones son válidas para la dama de nuestro soneto, cuyo término *ad quem* es 1589: “la moda femenina española al comenzar el siglo XVII se inspiraba en un estilo que se había definido en sus rasgos más característicos más de medio siglo antes. A lo largo de los reinados de Felipe II y de Felipe III, pese a que conoció algunos pequeños cambios e innovaciones, la moda femenina mantuvo un inmovilismo del que es difícil encontrar paralelos en otras épocas” (*El traje* 208).

<sup>8</sup>Para Covarrubias las servillas eran calzado propio de las mozas de servicio: “tomaron el nombre de siervas, o de las que sirven, porque las demás [mujeres] que no han de andar con tanta desenvoltura traen chapines, zuecos, chinelas y mulillas; las mozas, zapatos o servillas” (s. v. *servilla*); pero el nombre y el calzado son de origen árabe (Real Academia Española s. v. *servilla*). Las servillas se hacían con pieles muy finas y flexibles, lo que permitía que se usaran junto con otro calzado, como los borceguíes o los chapines (Bernis, *Trajes y modas* 18; *Indumentaria* 19); no estaban, pues, restringidas a las mozas de servicio.

<sup>9</sup>Y su contraparte, el pie, al pene (Alzieu, Jammes y Lissorgues núms. 45, 47, 76, 97, 136; Redondo, “De don Clavijo” 436-37).

<sup>10</sup>En la versión del Ms. 3915, Biblioteca Nacional, Madrid, f. 1 ([*Cancionero*] de la mano y pluma de Jacinto López, músico de su magestad, Madrid, 1620), cuyas variantes se consignan en Alzieu, Jammes y Lissorgues núm. 12.

<sup>11</sup>A diferencia de las faldas, que “en cierta manera nos engaña[n], cubriendo lo que va debajo,” las calzas, dice Covarrubias, “están ajustadas con el cuerpo y descubren su corpulencia y forma” (s. v. *falda*). Las calzas de nuestra dama serían cortas, “cubriendo las piernas hasta la rodilla, muy distintas de las calzas que llevaban los hombres; estas habían sufrido en el siglo XVI transformaciones que no pudieron darse en las de mujer” (Bernis, *El traje* 210).

<sup>12</sup>“La cinta con que se ata la media calza por debajo de la rodilla” (Covarrubias s. v. *cenogil*). Según el *Diccionario de autoridades* podía llevarse debajo o encima de la rodilla y se hacía de seda, lana o hilo (Real Academia Española s. v. *cenogil*); los hubo guarnecidos con plata u oro (Bernis, *El traje* 211).

<sup>13</sup>“La vestidura de lienzo, fabricada regularmente de lino, que se pone en el cuerpo inmediata a la carne, y sobre la qual assientan los demás vestidos. Suele hacerse también de lienzo de cáñamo, como lo usan los rústicos” (Real

Academia Española s. v. *camisa*).

<sup>14</sup>En otro de sus trabajos, Quintero afirma que la mirada masculina, persistente, es una constante en la poesía de fray Melchor (“La musa”).

<sup>15</sup>El artículo de Quintero se concentra en los vínculos del *Jardín* con la tradición petrarquista y en la manera en que el primero aprovecha a la segunda para crear un discurso diferente; por ello no desarrolla el influjo de la lírica popular en la colección, apuntado a pie de página (“Aspectos” 243), aunque menciona—rápidamente—un ejemplo de dicha influencia en el cuerpo de su trabajo (241).

<sup>16</sup>Hubo tres niveles en este aprovechamiento de la antigua lírica popular: “la utilización directa y textual de los antiguos cantares como material poético, la imitación de esos cantares y una infiltración más vaga y general de su estilo” (Frenk, *Entre folklore* 21-22). En el primer nivel el caso más frecuente consistió en usar los cantarillos populares como cabezas de villancicos con glosa culta.

<sup>17</sup>En total el *Nuevo corpus* comprende más de 3.790 textos y versiones que merecieron entrada independiente (Frenk, *Nuevo* 10-11), a los que hemos restado los 89 fragmentos del apéndice I y las 431 seguidillas y coplas tardías de los apéndices II-III.

<sup>18</sup>Frenk, *Nuevo* núms. 135-136, 255, 309A-B, 968, 969A-B, 970-975, 978, 1259. El viento que juega con los cabellos femeninos, similar al que habíamos visto en Petrarca, aparece en 974-975.

<sup>19</sup>En el grupo de las canciones amorosas (1.210) hay 60 (4.95%) con prendas de vestir: 47 (78.33%) se refieren a prendas femeninas y 11 (18.33%) a masculinas; un par de cantares incluye ambos tipos de prendas (3.33%). Prendas femeninas: Frenk, *Nuevo* núms. 8, 20, 23, 24, 72D, 77, 91A-B, 98B-C, 115, 237, 255, 272bis, 276B, 287B, 288C, 314C, 359A-B, 375B, 397, 415, 480, 536B, 635, 676, 686, 972, 973, 1631, 1631bis, 1644, 1645C, 1651, 1664A-C, 1686A-B, 1694, 1698bis, 1707A-C, 1708, 1728B; masculinas: 6, 26, 187, 266, 322, 650bis, 1625, 1634bis, 1665, 1726, 1736; ambas: 321, 1716.

<sup>20</sup>En la poesía cortesana del siglo XV y principios del XVI la voz femenina casi no existe; es el varón quien lleva la voz cantante en los poemas amorosos cultos del periodo. Según Frenk, la influencia de la antigua lírica popular propició la aparición de la voz femenina en la lírica cortesana y urbana de la época posterior (“Transculturación”).

<sup>21</sup>De las 60 canciones que mencionan prendas de vestir 54 están en voz personal (90%) y 6 en impersonal (10%). En las canciones personales hay 30 en voz femenina (55.55%), 20 en voz masculina (37.03%), 2 en voz femenina y masculina (3.70%), y 2 en voz neutra (3.70%). Canciones personales. Voz femenina: Frenk, *Nuevo* núm. 8 (glosa impersonal), 72D (cabeza impersonal), 187, 237, 272bis, 276B, 287B, 288C, 314C (cabeza impersonal), 321, 322, 359A-B, 480, 635, 686, 972, 973, 1631bis, 1634bis (glosa impersonal), 1644 (glosa impersonal), 1645C, 1651 (dialogada), 1664A-B, 1686A-B, 1698bis, 1726, 1728B;

masculina: 77, 91A-B, 98B-C, 115, 255, 266, 375B (glosa impersonal), 397, 415, 650bis, 676, 1625, 1665, 1707A-C, 1708, 1716; ambas (cabeza femenina, glosa masculina): 536B, 1664C; neutra: 1694, 1736. Canciones impersonales: 6, 20, 23, 24, 26, 1631. Para la determinación del género de las voces he seguido los criterios de Masera, "Que non" 15-36.

<sup>22</sup>La otra posibilidad es que el hombre aluda a su propia ropa pero en relación con el amor que siente por la mujer: Frenk, *Nuevo* núms. 266, 650bis, 1625, 1665, 1716.

<sup>23</sup>Ver Frenk, *Nuevo* núms. 77, 1697bis, 1707A-C, 1708.

## OBRAS CITADAS

- Altamirano, Magdalena. "La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica." *Voces de la Edad Media. (Actas de las Terceras Jornadas Medievales)*. Ed. Concepción Company, Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Abellán. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. 123-37.
- Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, eds. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. 1983. Barcelona: Crítica, 1984.
- Bernis, Carmen. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962.
- \_\_\_\_\_. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: Ediciones El Viso, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, 1. Las mujeres*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1978.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2 vols. Barcelona: Instituto Cervantes; Crítica, 1998.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2006.
- Deyermond, Alan. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric." *Romance Philology* 23.2 (1979): 265-83.
- Díez Fernández, J. Ignacio. *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003
- DiFranco, Ralph y José J. Labrador Herraiz, comps. "BIPA (Bibliografía de la Poesía Áurea)." *PhiloBiblon*. The Bancroft Library, 2011. Internet. 10 de marzo de 2011.
- Frenk, Margit. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro." 1993. *Poesía popular* 353-72.
- \_\_\_\_\_. "El cancionero oral en el Siglo de Oro." 1995. *Poesía popular* 159-75.

- \_\_\_\_\_. *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*. 1971. México: El Colegio de México, 1984.
- \_\_\_\_\_. "El manuscrito poético, cómplice de la memoria." 1992. *Entre la voz y el silencio. (La lectura en tiempos de Cervantes)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997. 65-72.
- \_\_\_\_\_, ed. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México; El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas." 1993. *Poesía popular* 329-52.
- \_\_\_\_\_. "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista." 1994. *Poesía popular* 373-86.
- \_\_\_\_\_. "Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro." 1962. *Poesía popular* 58-96.
- Gotor, José Luis. "Fray Melchor de la Serna, poeta 'ovidiano' inédito del siglo XVI." *Codici della trasgressività in area ispanica*. Verona: Università degli studi di Padova, 1980. 143-65.
- Kossoff, A. David. "El pie desnudo: Cervantes y Lope." *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez. Madrid: Castalia, 1971. 381-86.
- Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Lori A. Bernard. Estudio preliminar. *Poesías de fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001. xix-lviii.
- Lara Garrido, José. "Columnas de cristal. Códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo." *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*. Ed. Antonio Cruz Casado. Málaga: Universidad de Málaga, 1997. 23-68.
- Manero Sorolla, María Pilar. "La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 68 (1992): 5-71.
- \_\_\_\_\_. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- Masera, Mariana. "'Fue a la ciudad mi morena: / si me querrá cuando vuelva.' La voz masculina en la antigua lírica tradicional." *Medievalia* 31 (2000): 47-57.
- \_\_\_\_\_. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul, 2001.

- Molina Huete, Belén. "Un canto nunca aprehendido: la mutación de valores en la lectura de fray Melchor de la Serna." *Canente* 5/6 (2003): 283-317.
- Morales Blouin, Eglá. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.
- Navarrete, Ignacio. "La poesía erótica y la imaginación visual." *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*. Ed. J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martín. Madrid: Editorial Complutense, 2006. 73-87.
- Perniola, Mario. "Entre vestido y desnudo." *Fragments para una historia del cuerpo humano. Parte segunda*. 1989. Ed. Michel Feher. Madrid: Altea; Taurus; Alfaguara, 1991. 236-65.
- Quintero, María Cristina. "Aspectos del discurso erótico en la poesía del dieciséis." *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 3. Ed. Juan Villegas. Irvine: Asociación Internacional de Hispanistas; Universidad de California, 1994. 235-44.
- "La musa maculada de fray Melchor de la Serna." *Canente* 5/6 (2003): 197-210.
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. Ed. facs. 3 vols. Madrid: Gredos, 1984.
- Reckert, Stephen. "Lyra minima. Estructura, símbolo y estilo en la poesía tradicional." 1970. *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Madrid: Gredos, 2001. 43-173.
- Redondo, Augustin. "De don Clavijo a Clavileño (II, 38-41)." 1984. *Otra manera* 421-38.
- "Las dos caras del erotismo en la primera parte del Quijote." 1990. *Otra manera* 147-69.
- *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia, 1998.
- Vasvári, Louise O. *The Heterotextual Body of the Mora Morilla*. London: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- Vega, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 1995.
- Vega, Lope de. *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.
- Vickers, Nancy J. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme." *Critical Inquiry* 8. 2 (1981): 265-79.
- Walters, David Gareth. "Petrarquismo y pornografía: el Jardín de Venus." *Studia aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, 1. Ed. Ignacio Arellano et al. Toulouse: Université de Toulouse; Pamplona: Universidad de Navarra, 1996. 543-50.