

**ACTAS DEL I CONGRESO
DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985

*Edición a cargo de
Vicente Beltrán*

**PPU
1988**

Portada: Motivo inspirado en la *matiere de Bretagne*. Detalle de una columna procedente de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Comienzos del s. XII. Dibujo: S. Moralejo.

Primera edición, 1988

No podrá reproducirse total o parcialmente el contenido de esta obra, sin la autorización escrita de PPU.

© Vicente Beltrán

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
Marqués de Campo Sagrado, 16
08015 Barcelona

I.S.B.N.: 84-7665-251-8

D.L.: B-14206-88

Imprime: Limpergraf, S.A. Calle del Río, 17 Nave 3. Ripollet (Barcelona)

La configuración del doble sentido en la lírica tradicional

Ana María Álvarez Pellitero
Universidad de Salamanca

En la lírica tradicional es muy frecuente que el discurso de significación se desarrolle en un doble plano. En la superficie se va delineando una narración que hace referencia a cualquier actividad –la moza, pongo por caso, que va a buscar agua o a lavar al río («Madre, tres mozuelas, / non de aquesta villa, / en aguas corrientes / lavan sus camisas»,¹– en tanto que en el segundo nivel se va construyendo un sentido erótico. A veces, los dos discursos mantienen hasta el final, en paralelismo, la tensión del doble sentido. Es lo que ocurre en la conocida canción de Diego Hurtado de Mendoza, el viejo: «A aquel árbol que vuelve la foxa / algo se le antoxa. // Aquel árbol del bel mirar / face de manera flores quiere dar: / algo se le antoxa. // Aquel árbol de bel veyer / face de manera quiere florecer: / algo se le antoxa. // Face de manera flores quiere dar: / ya se demuestra; salidlas mirar: / algo se le antoxa. // Face de manera quiere florecer: / ya se demuestra; salidlas a ver: / algo se le antoxa. // Ya se demuestra; salidlas mirar. / Vengan las damas la fructa cortar: / algo se le antoxa. // Ya se demuestra; salidlas a ver. / Vengan las damas la fructa coxer: / algo se le antoxa».² Aunque se advierte con claridad la progresión –el árbol quiere dar flores, ya da frutos; se invita a las damas a *ver*, a *cortarlas*, a *coger-*, no se traduce la clave de la condensada alegoría. En otras ocasiones, en cambio, en el último punto la tensión se neutraliza por la convergencia de los dos discursos. Más adelante tendremos ocasión de comprobarlo en el análisis.

Son diversas las técnicas de construcción del doble sentido. Una de ellas, la más estudiada, consiste en la utilización de figuras emblemáticas o simbólicas del amor: por debajo del sentido literal y merced a una precisa fijación semántica de

A. M. ÁLVAREZ PELLITERO

determinados núcleos, se va construyendo un sentido simbólico. Tenemos como ejemplo una cantiga de Pero Meogo:

E-nas verdes ervas
vi anda-las cervas,
meu amigo.

E-nos verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo.

E con sabor d'elas
lavei mias garcetas,
meu amigo.

E con sabor d'elos
lavei meus cabelos,
meu amigo.

Des que los lavei,
d'ouro los liei,
meu amigo.

Des que las lavara,
d'ouro las liara,
meu amigo.

D'ouro los liei,
e vos aspereí,
meu amigo.

D'ouro las liara,
e vos asperara,
*meu amigo.*³

El excelente libro de Marcelle Thiébaux⁴ me exige de detenerme en cualquier consideración sobre la simbología del ciervo de amor. Pero en torno a él se articulan aquí otros símbolos igualmente consagrados en la tópica de la lírica tradicional: las hierbas y el prado verdes, la fuente, el lavar los cabellos... En un comentario del poema, considera Stephen Reckert las «verdes ervas» como un «elemento decorativo» modificador de la significación habitual —«veneno usado

en las lanzas»– que, en el contexto del ciervo, tenía la referencia: «a tonalidade exultante e afirmativa da cantiga de amigo de Meogo obriga-o a suprimir as associações sinistras e substituir o topos do veneno pelo mais universal de «locus amoenus».⁵ Creo, sin embargo, que *verdes ervas* y *verdes prados* conllevan mayor, y más específica, carga simbólica. A propósito de la tortolica de «Fonte Frida» ha documentado Eugenio Asensio la connotación erótica –reclamo de entrega amorosa– de los verdes prados en los que la tórtola viuda no quiere posar.⁶ Con anterioridad, Marcel Bataillon había rastreado la tradición de esa simbología en la patrística medieval: tal vez fue San Bernardo el que, desarrollando una vieja idea del *Physiologus*, presentó a la tórtola viuda «ubique gementem... nec unquam in *viridi* ramo residentem».⁷

La referencia a los cabellos es abundante en toda la poesía tradicional y a ellos está asociado un particular sentido erótico: «Moza en cabello» equivale a «moza virgo»; así nos lo desvela la glosa de un villancico de Juan Vasquez: «Vos me matastes, / niña en cabello, vos m’habéis muerto. // Ribera d’un río / vi moza virgo; / niña en cabello, / vos m’habéis muerto».⁸ En la cantiga que nos sirve de base para el análisis de la construcción simbólica, el *leixa-pren* equipara *garçetas* y *cabellos*. Reckert lee lo primero como *tranças*, en tanto que Nunes, que le atribuye el significado básico de «penteado de mulher no qual os cabelos sao rebatidos sôbre a testa»,⁹ documenta también esa otra equiparación extensiva que propongo y que confirman cantigas como la de Juan Zorro: «-Cabelos, los meus cabelos, / el-rei m’enviou por ellos; / madre, que lhis farei? / – Filha dade-os a el-rei // -Garcetas, las mías garçetas, / el-rei m’enviou por elas; / madre, que lhis farei? / -Filha, dade-as a el- rei.¹⁰ A la vista de las ciervas amigas y los ciervos bravos que presagian la llegada del amigo, la doncella lava sus cabellos como preparación a la entrega amorosa y, tal como apunta Reckert, con «prazer narcísico».¹¹

Coincidente con los cabellos como símbolo de virginidad, se halla el ligado a la antigua costumbre germánica de atarlos con una cinta como señal de casamiento. Pero Gonçalves de Portocarreiro pone en boca de una moza cuyo amigo no viene: «Meus cabelos, con sirgo / eu non vos liarei».¹² En la base está la imagen simbólica, difundida en la iconología y el folklore universales, de la *cinta* como signo de virginidad o castidad: «...Viñadero malo / prenda me pedía: / dile yo un cordone / de la mi camisa. // Viñadero malo / prenda me demanda; / yo dile una cinta / de la my delgada».¹³ Según Covarrubias, la *cinta* llegó a ser una de las joyas de la mujer y solía ser de oro.¹⁴ La doncella de nuestra cantiga, después de lavarse los cabellos, los ata con la *cinta*: «Des que los lavei, / d’ouro los liei, / meu amigo. // Des que los lavara, / d’ouro las liara, / meu amigo».

De este modo, desarrollando en alegoría una serie de núcleos simbólicos claramente tipificados en la semántica amorosa, una pieza con sentido literal ingenuo, se sobrecarga de una ulterior significación profunda.

Yo quisiera, sin embargo, fijarme aquí, con más atención, en otra técnica menos atentada, que sirve para construir un doble sentido irónico y que consiste en el engarce de una serie de referencias implícitas a una tónica –no simbólica– consabida. Tomaré como base de análisis una de las muchas piezas de romería. Ya sabemos que es en el género de las cantigas gallego-portuguesas donde más abundan.¹⁵ Pero, aunque se conservan escasas muestras, la lírica medieval castellana conoció este tipo de canción,¹⁶ y de ella escojo una de las piezas más interesantes y conocidas, el romancillo «So ell enzina, enzina»:

*So ell enzina, enzina;
so ell enzina.*

Yo me iva, mi madre,
a la romería;
por ir más devota
fuy sin compañía.
So ell enzina.

Por ir más devota
fuy sin compañía.
Tomé otro camino,
dexé el que tenía.
Halléme perdida
en una montiña;
echéme a dormir
al pie dell enzina.
A la media noche
recordé, mezquina;
halléme en los braços
del que más quería.
Pesóme, cuytada,
desque amanecía,
porque ya goçaba
del que más quería.
¡Muy bendita sía
la tal rromería!¹⁷

No es necesario que me demore en el sentido literal que se delinea en la superficie; la mera lectura denotativa nos desvela con claridad el tema: una moza que va de romería, decide ir sola para que nada ni nadie estorbe su devoción. Y por lo mismo, para alejarse del tumulto, deja el camino común y marcha por una vereda diversa. Se pierde; se echa a dormir y he aquí que amanece en brazos del

amado. Es obvio que el sentido subyacente que se adivina y que discurre paralelo al superficial, converge, al fin, con éste, iluminando retroactivamente la significación erótica de la integridad de la pieza. En este caso, nos hallamos ante el segundo tipo de estructura –neutralización final del paralelismo y resolución de la tensión– de las dos a que aludía al principio de esta comunicación.

Pero veamos cómo se construye aquí el doble sentido que rezuma picardía y tratemos de individuar los guiños irónicos que la generan. Aunque hoy nos parezca excesivo, pienso que al oyente del medievo la sola mención del primer núcleo «So ell enzima...», con que se inicia el dístico del villancico, le ponía ya sobre aviso de una narración de tema erótico. En efecto, esa específica fórmula locativa se repite en muchas canciones de esa familia, cuya evocación nos conduce, incluso, a fuentes intemporales. En el libro bíblico en que *Eros* tiene su más alta expresión, el *Cantar de los Cantares*, se nos dice que la culminación del amor tiene lugar «sub arbore»: «*Sub arbore* malo suscitavi te: / Ibi corrupta est mater tua, / Ibi violata est genitrix tua.¹⁸ De modo que cuando al hilo de nuestra canción, leemos, por ejemplo, «So la mimbrera, mimbrera, / so la mimbrera», villancico recogido en el *Cancionero Sevillano*¹⁹ y que Lope de Rueda interpola en una de sus comedias, con escasas variantes,²⁰ no necesitamos adentrarnos en la glosa, para saber que el tema tratado posee una clara connotación erótica. No se me alcanza si el hecho de que el árbol concreto que aquí acogerá a los amantes sea una encina, responde a una tipificación simbólica positiva. Alciato especificaba que «grata Iovi est quercus, qui nos *servatque fovetque*», lo que Bernardino Daza tradujo: «Fue querida de Júpiter la Enzina, / el cual de aquí piensan llamarse, / porque a nuestro favor siempre se inclina».²¹

Otro tanto sucede con el verso inicial de la primera estrofa de la glosa «Yo me iva, *mi madre*». El mero referente de la destinataria de la canción, que aquí subrayo por mi cuenta, basta para orientar al oyente en la categorización de la pieza. En efecto, desde las jarchas o los villancicos castellanos tradicionales, pasando por las cantigas de amigo, ha ido tipificando esa escueta fórmula apelativa en una función semántica muy concreta: la de la moza que va a hacer a su madre una confidencia de amor. Por más que Hitchcock y Whinnom hayan cuestionado recientemente la presencia real de la palabra *mamma* en las jarchas mozárabes, inclinándose por considerar los casos que aparecen como errores de lectura e interpretación,²² las ulteriores precisiones de Peter Dronke, respaldadas en la documentada aparición del término en la tardía antigüedad latina,²³ permiten sostener la referencia. Recordemos, pues, a nuestro propósito, la jarcha: «¿Qué faré, *mamma*? / Meu al·habib est ad yana»;²⁴ o la cantiga de Pero Meogo, «Digades, filha, mia filha velida, / por que tardastes na fontana / fria? / Os amores ei». (...) «Tardei, *mia madre*, na fontana fria: / cervos do monte a auga volvian. / Os

amores ei»;²⁵ o, en fin, villancicos del tipo de «Y soñava yo, mi madre, / dos oras antes del día, / que me florecía la rosa. / Ell vino so ell agua frida».²⁶

Mientras que en la mayor parte de las cantigas y en algunas pocas canciones castellanas –sólo cuatro o cinco en el *Cancionero Musical de Palacio*–, la madre se convierte en interlocutora activa – pregunta, responde–, en otras cantigas, jarchas y villancicos su función es meramente pasiva, la de simple escucha. Pero lejos de afectar a nuestra línea argumental, esto la robustece; en efecto, la referencia a la madre se ha convertido en un estereotipo de género lírico: canción confidencial amorosa. De igual modo, la fórmula morfosintáctica inicial del verso, «Yo me iba, mi madre» confirma al oyente en la idea de que se va a tratar de amores, ya que, de inmediato, como en los casos anteriores, le vienen a la mente una serie de canciones cuyo verso inicial es similar, y hace esperar un asunto análogo. Clara muestra de ello es un villancico bien cercano al que nos ocupa: «Yo me iba, mi madre, / las flores a coger; / hallé mis amores / dentro en el vergel...».²⁷ Una vez más topamos ahí con el caso de una pieza que enuncia «in recto» una acción ordinaria –la mujer que va a coger flores–, por debajo de la cual se construye un sentido erótico. Pero no me parece insignificante que ello se cifre en una fórmula de coincidencia muy precisa con la canción objeto de nuestro estudio: «Yo me iba, mi madre, / las flores a coger; / Yo me iba, mi madre, / a la romería». Y todavía salta más a la vista en la famosa «Serranilla de la Zarzuela»: «Yo me iba, mi madre / a Villa Reale, / errara yo el camino / en fuerte lugare». Menéndez Pidal que fija el texto,²⁸ la fecha en los comienzos del siglo xv, e indica que fue, sin duda, una de las canciones que gozó de mayor popularidad. De hecho, Lope se acordó de ese romancillo repetidas veces: lo canta el pastor Belardo en *Las Paces de los Reyes*; lo glosa en *El Sol parado*, y hasta compuso el *Auto de la Venta de la Zarzuela*, refiriéndose a él.²⁹ El contenido erótico de la serranilla desborda la superficie cuando la serrana le dice al caballero perdido: «Haremos la cama / bajo el retamal; / haremos un hijo / llamarse ha Pascual». Pero lo que aquí importa es subrayar que la fórmula «yo me iba...» se ha convertido en estereotipo, vinculado, en la lírica auténticamente popular, a la significación erótica, y por ende, su mera aparición en el decurso de una canción –mucho más si, como aquí va al principio– se convierte de inmediato en un guiño semántico picaresco.

A un esquema análogo de funcionalidad semántica responde el estereotipo «por ir» en el primer verso de la segunda estrofa: «por ir más devota». «Por beber, comadre, / por beber», leemos en un villancico del *Cancionero musical de Palacio*,³⁰ y bajo la superficie de la narración se trasparenta un significado muy claro, agazapado, por ejemplo, en versos como los del final de la segunda estrofa: «relampaguéame el ojo, / láteme'l colodrillo / Por beber». Con la dificultad que supone la datación de canciones anónimas, todo parece indicar que ésta, al igual que la «Serranilla de la Zarzuela» es anterior a «So ell enzina, enzina».³¹ En

cualquier caso, el doble sentido, pícaro e irónico, que se percibe tras la fórmula, resulta evidente, y aún cobra mayor valor expresivo la connotación en el caso del «*por ir más devota*», gracias a la antinomia resultante de yuxtaponer el significado oculto de «*por ir*», bien conocido de todos, al término «*devota*».

En las escasas piezas de romería conservadas en la lírica tradicional castellana, es constante la alusión al encuentro amoroso. Baste evocar la canción de Juan Vasquez, «Perdida traigo la color: / todos me dicen que lo he de amor. //Viniendo de romería / encontré a mi buen amor; / pidiérame tres besicos: / luego perdí la color. / Dicen a mí que lo he de amor...».³² Pues bien, si en el romancillo que nos ocupa, al pretexto de la romería unimos los versos que siguen, «por ir más devota / fuy sin compañía», ¡cuántos ecos resuenan de inmediato!. Ya no se trata de fórmulas más o menos estereotipadas; es toda una tópica la que, por sí misma, adquiere sentido pleno. Con ella penetramos en otra vía por la que discurre, con frecuencia, ese doble sentido: la del refrán o la frase hecha.

Decía en 1626 el maestro Correas: «De refranes se han fundado muchos cantares, i al contrario, de cantares han quedado muchos refranes».³³ En efecto, con independencia de la admonición bíblica general –«*Vae soli*»–,³⁴ el tema del acompañamiento en la romería aparece en el refranero con variadas implicaciones eróticas. Valga como ejemplo el de «Si vas a la romería, vente en buen compañía».³⁵ Uno de los cosautes más antiguos conservados en la lírica castellana, recomendaba al amigo ir al encuentro amoroso *sin compañía*: «Venid a la luz del día / non trayáis compañía».³⁶ Y es lo que, justificado mendazmente como motivo de devoción, hace la moza de nuestro romancillo, ir *sin compañía* al encuentro de *su compañía*. De este modo se cumplirá el precepto de un estribillo francés de s. XIII: «Nus ne doit les boïs aller / sans sa compagnet».³⁷

Sin detenernos en el análisis de la estructura formal del romancillo, quiero reclamar la atención sobre el hecho de que los dos únicos casos de paralelismo formal expreso que se hallan en la pieza, remarcan justamente los lugares en que el sentido se desdobra. No hay duda alguna de que tal modalidad estrófica paralelística fue cultivada en la lírica tradicional castellana. El propio Marqués de Santillana nos señala sus fuentes: «E aun destos (de los gallego-portugueses) es cierto rescebimos los nombres de arte, asy como maestría mayor e menor, encadenados, lexa-prén e mansobre».³⁸ Al padre del marqués, Diego Hurtado de Mendoza, pertenece, precisamente, el cosaute –como tal lo bautiza él mismo– que he utilizado como ejemplo de la simetría estructural de los dos discursos al comienzo de mi intervención.

Pues bien así como en otras piezas, y en especial en el otro cosaute ya citado, «Al alba venid...» la forma paralelística se desarrolla explícita todo a lo largo de la pieza, en el romancillo «So ell enzina, enzina» se articula paliado bajo el encadenamiento y sólo aparece en la superficie en los momentos claves de la articulación del

sentido. Así: «...por ir más devota / fuy sin compañía» (vv. 5-6) // «Por ir más devota / fuy sin compañía» (vv. 8-9); «Halléme perdida / en una montaña» (vv. 12-13) «Halléme en los braços / del que más quería» (vv. 18-19)– «porque ya goçaba / del que más quería» (vv. 22-23). Quedan de este modo remarcadas las premisas básicas de la duplicidad del sentido – *soledad* que conduce al goce en *compañía*-, premisas que, a su vez, como en seguida veremos, acumulan otros refuerzos morfosintácticos y léxicos. Margit Frenk rehace en su lectura³⁹ todo el romancillo, suponiendo una técnica paralelística constante y repitiendo, así, entre paréntesis cuadrados, los versos finales de cada estrofa al comienzo de la siguiente. Si comparamos la versión que de ello resulta con la escueta que aparece en el *Cancionero musical de Palacio*, nos percatamos de que, lejos de potenciar el sentido, se disipa su fuerza. Por eso he preferido la lectura de Barbieri-Romeu Figueras en forma de romancillo con refrán.

Continuemos, con la moza, nuestra andadura. De inmediato, en «*tomé otro camino, / dejé el que tenía*» vuelve a sorprendernos un guiño semántico. Ya he anotado cómo el sentido literal apunta a la voluntad de aislamiento en la devoción. Pero ya el *Libro de los Proverbios* -2,13- advertía del peligro a aquellos «qui ambulat per vias tenebrosas», y el refranero popular remarca: «Tomar caminos nuevos y dejar caminos viejos, no es buen consejo». No es preciso añadir más. Debajo de la inocente superficie –«tomé otro camino»– repican llamadas de atención que apoyan el «suspense»: la moza va decidida a cambiar de vida.

No hará falta insistir mucho en la bisemia del término *perdida* referido a una doncella. «Isabel, Isabel, / *perdiste* la tu faja: / ¡hela por do va, / nadando por el agua...» canta una pieza de Alonso de Mudarra⁴⁰ y, de nuevo, en el *Cancionero musical de Palacio*: «*Perdí* la mi rueca, / y el huso non fallo; / ¿si vistes allá / el tortero andar...?»;⁴¹ Covarrubias, en fin, registra expresamente el significado de «hacerse la perdida», «ir fuera de camino».⁴² Pero el encubirto significado irónico se refuerza en el romancillo por la adición de *perdida* en la *montaña* –¿Cómo vas perdida ansina, / que tu vía no es aquesta?. / –Con el agua y la tempesta / me só presa esta matina...»: esta serranilla bilingüe⁴³ debió de ser muy popular, porque la recoge Mateo Flecha el Viejo en su ensalada *La caça*. Pero hasta el *Romancero General* llegan ecos del tema de la moza «perdida» en el monte: «Por el montecillo sola / ¿cómo iré? / ¡Ay, Dios!, si *me perderé*».⁴⁴ Así «perdida», la moza échase a dormir «sub arbore», «so ell enzina» protectora. Claro que «La niña que amores ha, / sola ¿como dormira?».⁴⁵

Naturalmente, nuestra protagonista no dormirá sola: cuando despierta a media noche, está en brazos del amigo. Se ha señalado ya varias veces el parentesco de esos versos 16-19 del romancillo con el enigmático cantar que Gil Vicente repite dos veces en el *Triumpho do Inverno*, «Quien aora ca mi sayo»,⁴⁶ una de cuyas estrofas dice: «El moço y la moça / van en romería, / tómales la noche / n'aquella

montina...». El tema, desde luego, es el mismo, aunque, de aceptar la lectura de Margit Frenk –no así con la de Gillet-, la situación sea diversa.⁴⁷ Yo quisiera, en este punto, destacar cómo en el primer verso del controvertido estribillo aparece el término «cuytado», el mismo que, con anterioridad, se atribuye, en el romancillo, nuestra moza.

Es bien sabido que la lírica tradicional hace un parco uso de la adjetivación. De los cinco casos que se incluyen en éste, queda ya desvelada la bisemia implícita en el reiterado «*devota*», y acabo de aludir a la que condensa el término «*perdida*». Dejando por el momento a un lado el peculiar caso del calificativo final, «*bendita*» 9v. 24), debo señalar que *perdida*, *mezquina* y *cuytada* van asociadas a sendos verbos –«*halléme perdida*» (v. 12); «*recordé mezquina*» (v. 17); y «*pesóme cuytada*» (v. 20)-, o configurando, como antes anticipaba, otra cadena de simetrías, que refuerza las articulaciones del doble sentido, y que viene a sumarse a la que genera la serie de tres paralelismos expresos. El segundo de éstos –«*halléme perdida / en una montiña*» (vv. 12-13); «*halléme en los braços / del que más quería*» (vv. 18-19)- constituye el puente de enlace de las dos partes isométricas de la narración: vv. 8-15 y vv. 16-23 (=8+8 versos).

Nada revela mejor la mendacidad del calificativo «*mezquina*» (v. 16) que la inmediata adición del «*cuytada*» (v. 20). En efecto, el sentimiento que éste expresa no viene dado por una actitud de arrepentimiento sino porque la llegada del día pone fin al goce amoroso. Es el punto en que, neutralizándose el paralelismo estructural de los dos discursos –el superficial y el subyacente-, la tensión se resuelve. Todo un género lírico, el de las «*canciones de alba*» ligadas al momento de la separación de los amantes al amanecer, indica la popularidad del tema.⁴⁸ Sin multiplicar las citas del tipo de «*Ya cantan los gallos, / buen amor, y vete, / cata que amanece*»,⁴⁹ no quiero dejar de recordar una endecha judeo española bien cercana a la expresión del romancillo: «*Ya amanece, ya amanecía, / ya amanece y con mucho pesare / (...) Levantái por la mañana, / levantái con mucho suspiro. / Se van mancebos y anusbas (doncellas, en árabe): / ni jupa (nupcias, en hebreo) ni cirus*». ⁵⁰

Como he anticipado, Romeu Figueras duda que los dos versos finales, 24-25, pertenezcan al romancillo original. Es más que probable ya que rompen todas las simetrías interiores de una pieza tan trabada. Pero tampoco tiene nada de extraño que, en el decurso de la tradicionalidad, le fueran añadidos, porque en las cantigas d'amigo es muy frecuente que la moza exalte, jubilosa, el feliz éxito de la romería: «*Qué boa romaria / con meu amigo fiz, / ca lhi dix', a Deus grado, / quanto lh'eu dizer quix*». ⁵¹ En el caso del romancillo hubo más que palabras y ello justificaría de sobra la exclamación de la moza. En cualquier caso, hay que reconocer que si ese par de versos – «*¡muy bendita sí / la tal rromería!*»- constituyen una interpolación, el anónimo interpolador, aun desequilibrando la estructura rítmica, supo

realizarla en perfecta concordancia con la técnica que he venido estudiando: el apuntalamiento de la bisemia, del doble sentido picaresco e irónico, en referencias a «topoi» consabidos de clave erótica. Y en este caso concreto, el calificativo «*bendita*» vendría a cerrar la cadena de esa serie de eslabones engarzados: *devota-perdida- mezquina-cuitada*.

Notas

1. *Cancionero de Upsala* (Venecia, 1556). ed. J. Bal y Gay, México, 1944, núm. 28.
2. *Cancionero de Palacio*, ed. de Francisca Vendrell de Millás, Barcelona, C.S.I.C., 1945, p. 137.
3. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Ed. crítica por José Joaquim Nunes, Lisboa, Centro de Livro Brasileiro, II, 1973, núm. CCCCXVI.
4. *The Stage of Love, The chase in medieval literature*, Cornell University Press, 1974.
5. «Cinquenta cantigas de amigo», en Stephen Rechart y Helder Macedo, *Do cancionero de amigo*, Lisboa, Assirio e Alvim, 2ª ed., s.a., p. 109 y s.
6. «Fonte Frida o encuentro del romance con la canción de Mayo» en *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957, p. 241-277.
7. «La tortolica de *Fontefrida* y del *Cantico Espiritual*», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, p. 144-166.
8. *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560), ed. H. Anglés, Barcelona, 1946, I, núm. 12, p. 37. Sobre este núcleo simbólico en José Roméu Figueras, «Introducción» a la ed. del *Cancionero musical de Palacio*, en Higinio Anglés, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, IV-1, Barcelona, C.S.I.C. 1965, P. 96, n.3, y p. 97, n.5.
9. Op. cit., vol. III, «Glosario», s.v. garceta, p. 625.
10. Ed. de Nunes, vol. II, núm. CCCLXXXV; en la misma línea, también, otro de D. Joao Soares Coelho, núm. CXXII.
11. «... os substantivos representados por *elhas / elhos* já nao sao exclusivamente *cervas / cervos* mas también *garcetas / cabelos*. O auto-elogio é uma constante de lirica peninsular pretensamente feminina da Idade Média e do Renascimento...» (loc. cit., p. 106).
12. Ed. de Nunes, núm. 237.
13. *Cancionero musical de Palacio*, núm. 531. Ya en *Razón de amor*, la *cinta* sirve para identificarse los amantes: «Ella conoció una mi cinta man a mano, / qu'ela la fiziera con la so mano».
14. *Tesoro de la lengua castellana o española*, s.v. *cingulo* registra, entre otras significaciones, la de la «guarda y observancia de la castidad, y assi en el ordinario de la preparación «ante Missam», al ceñir el alva dize el sacerdote: «Praecinge me, Domine, cingulo puritatis, et extingue in lumbis meis humorem libidinis, ut maneat in me virtus continentiae et castitatis». Y más adelante, al definir el vocablo *cinta / cinto*: «La cinta es symbolo de castidad; y cerca de los gentiles se usava como ceremonia, que el marido antes de ayuntarse con la muger se desatava él mesmo esta cinta, dicha *caesto*, que vale *correa*», Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, 1943.
15. Eugenio Asensio, «Los temas de las cantigas de amigo» en *Poética y realidad*, cit., p. 21-60; vid., también, Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico: Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969, p. 65.
16. Margit Frenk Alatorre, «Quien maora ca mi sayo», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 212-220.
17. *Cancionero Musical de Palacio*, núm. 20. Romeu Figueras corrige en esta transcripción algunas lecturas de Barbieri. Prefiere así en el v. 13 *montiña* frente a *montaña*, en el v. 21 *desque* frente a *de que*, y en el v. 22 *ya* frente a *yo*. Sospecha, en fin, que los vv. 24-25, que cierran la composición, y que, a su juicio, afean «la fresca concisión de todo el poemita», «se deberán a la iniciativa del copista».
18. *Cantar de los Cantares*, 8,4.
19. *Cancionero sevillano*, fol. 175 v.º Apud José Mª Alin, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, p. 558.

20. «Mimbrera, amigo / so la mimbrereta», *Auto de Naval y Abigail*, ed. de *Obras*, Madrid, Real Academia Española, 1908, vol. 2, p. 359.
21. *Emblemas*, Ed. de Mario Soria, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 363 y 220 respectivamente.
22. R. Hitchcock, «Sobre la mamá en las jarchas», *JmPh*, II, 1977-1978, p. 1-9; Keith Whinnom, «The Mamma of the kharjas.», *Cor.*, X, 1981, p. 38-53.
23. «Nuevas observaciones sobre las jaryas mozárabes», *El Crotalón*, I, 1984, p. 99-114.
24. J.M. Sola-Solé, *Corpus de poesía mozárabe*, Barcelona, Ediciones Hispam, 1973, p. 80.
25. Ed. de Nunes, núm. 419.
26. *Cancionero musical de Palacio*, núm. 114. Sin salirnos de ese mismo *Cancionero* aparece la madre con análoga función en las piezas núms. 59, 71, 177, 269, 311, 327, 365, 366, 491 y 531. Cf. Romeu Figueras, «Introducción» cit., p. 101
27. *Cancionero musical de Palacio*, núm. 366
28. «Serranilla de la Zarzuela», en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Austral, 1963, p. 119-135.
29. Cf. Manédez Pidal, *ibid.*, p. 122-135.
30. Núm. 253.
31. Así lo cree Alín, op. cit., p. 293.
32. Ed. cit., núm., 12.
33. *Arte grande de la lengua castellana* (1625), ed. de Emilio Alarcos García, Madrid, C.S.I.C., 1954, p. 339. Margit Frenk recuerda, oportuna, que ya Juan de Mal Lara, mucho antes de Correas, se había dado cuenta del fenómeno y documenta con amplitud el intercambio entre cantares y refranes que desde la remota Edad Media se viene haciendo, «Refranes y cantares proverbializados», en *Estudios de lírica antigua*, cit., p. 154-171; vid. en la misma línea «Una fuente poética de Gonzalo de Correas», *ibid.*, p. 204-211.
34. *Eclesiastés*, 4, 10: «Si unus ceciderit, ab altero fulcietur/Vaesoli, qui cum ceciderit, non habet sublevantem se».
35. Documentado por García Lomas, lo recoge Luis Martínez Kleisser, *Refranero ideológico español*, Madrid, 1953, p. 645.
36. *Cancionero musical de Palacio*, núm. 7.
37. Apud Alín, op. cit., p. 30.
38. Marqués de Santillana. Prose and verse chosen by J.B. Trend, London, 1940, (Incluye el «Proemio» completo).
39. *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1966, p. 87.
40. *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), ed. de E. Pujol, Barcelona, 1949.
41. Núm. 253.
42. *Tesoro*, s.v. «perder».
43. *Cancionero musical de Palacio*, núm. 209.
44. Ed. de Angel González Palencia, Madrid, 1947, núm. 286.
45. No entro aquí a discutir la paternidad a favor del Marqués de Santillana (Rafael Lapera, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, p. 67), o de Suero de Ribera (Margit Frenk, «Santillana o Suero de Ribera», *NRFH*, XVI, 1962, p. 437).
46. Romeu Figueras, «Introducción», p. 75; Margit Frenk, «Quien maora ca mi sayo», p. 217.
47. Según ella el «¡quien maora ca mi sayo!» ha de interpretarse en el contexto del invierno que se jacta de sus hazañas como un echar en falta en ese momento de la capa abrigosa. Parece que ello cuadra poco con la compañía de la moza y por eso no descarta que se trate de una yuxtaposición ocasional de un cantar de romería con un estribillo ajeno. Por mi parte no veo dificultad para aceptar la lectura propuesta con anterioridad por Gillet, «Quién m'aoraca /agujerea/ mi sayo?», perfectamente acorde con esa situación de invierno amenazante y más con la habitual de una serrana y su amigo (Vid. Joseph E. Gillet, «A villancico in Gil Vicente», *MPh*, 24, 1926-1927, p. 405-407).
48. Vid. Edmund M. Wilson, «Ora vete, amor, y vete, cata que amanece» en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, C.S.I.C., tomo V, 1954, p. 335-348.
49. *Cancionero musical de Palacio*, núm. 155.
50. Manuel Alvar, *Endechas judeoespañolas*, Granada, 1953, p. 65.
51. Cantiga de Joan Servando, Nunes, núm. CCCLXIV.