EL TEMA LÍRICO DE LA AUTOALABANZA FEMENINA

Mª Luzdivina CUESTA TORRE
Universidad de León

Sabido es que una gran parte de las composiciones de la lírica popular tienen por protagonista a una mujer, hasta el punto de que es posible decir que el protagonismo femenino es una de las marcas de identidad de la lírica tradicional románica (Beltrán 1990, xix), o que la lírica de tipo tradicional tiene por común denominador "la presencia femenina como sujeto, protagonista e intérprete de las composiciones" (Alvar 1998, 99-100). Sin embargo, como en seguida señala el propio Beltrán (1990, xx), ello no quiere decir que la autoría fuese siempre de mujeres, pues "estos textos revelan, casi sin excepción, el trasfondo de los intereses masculinos. Su contenido gira en torno a la mujer rendida de amor por un hombre, deseosa de obtenerlo". Esta apreciación no debe llevar, sin embargo, a excluir la posibilidad de la autoría femenina de algunas composiciones en las que se manifiestan aspiraciones, intereses y puntos de vista típicos de la mujer[1]. Una de esas excepciones parece darse en las que tratan el tema de la autoalabanza, que, como me propongo demostrar, fue un tema habitual no sólo en la lírica tradicional desde la Edad Media hasta nuestros días, sino también en la lírica culta medieval de autoría femenina. Si se comparan las manifestaciones de autoalabanza femenina de la antigua lírica popular castellana con el folclore leonés actual, con la lírica cancioneril del siglo XV, con la obra de las *trobairitz* occitanas del siglo XIII y de las poetisas hispanoárabes de Al-Andalus se advierte que la autoalabanza es un tema común, de ascendencia seguramente popular. Pero no sólo se da la autoalabanza femenina en la poesía culta medieval obra de poetisas reconocidas como tales: también los autores masculinos consideraron conveniente incluir en los parlamentos de las mujeres protagonistas de sus poemas autoelogios y autodefensas. Es el caso de los trovadores gallego-portugueses, los cuales ponen en boca de mujer sus cantigas de amigo, un género de raíz popular. Igualmente, los poetas cancioneriles castellanos del siglo XV y comienzos del XVI, imbuidos por la corriente profeminista que marca la literatura amorosa de la época, introducen autoalabanzas en labios femeninos. Margit Frenk (1971, 86-87), que se limita a mencionar el tema, sugiere que los alardes de belleza de la protagonista de la canción de mujer aparecen en los poemas alemanes, franceses y gallego-portugueses de este género

[1] Masera (1993, 105-113) defiende la posibilidad de la autoría femenina basándose en los poemas que presentan marcas de género femenino explícitas o contextuales. También muestra una opinión favorable a la autoría femenina Margit Frenk (1993b, 146), quien ve "en tales canciones la manifestación artística de impulsos específicamente femeninos".

por contagio. Por el contrario, del análisis que se expone a continuación se desprende que constituye uno de los rasgos característicos del discurso femenino y que como tal lo utilizaron los poetas que quisieron poner sus palabras en boca de mujer.

LA AUTOALABANZA FEMENINA EN LA LÍRICA TRADICIONAL

Una exploración del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*[2] ofrece como resultado una lista de composiciones que reúnen las siguientes características:

1) La voz lírica es claramente femenina, pues el contexto indica sin equívocos que el sujeto es una mujer.
   Algunas composiciones, como la nº 560, no permiten identificar con seguridad el género del yo lírico, pues podría ser tanto el amante enamorado, que alaba la belleza de su amiga, como ella misma, aunque es más probable esto último: "¡Ojos, mis ojos / tan garridos ojos!" (nº 107), o "No me olvides, buen amor, / que no soy d'olvidar, non" (nº 560). Para la selección de los poemas de voz femenina me baso en los criterios propuestos por Masera (1993).
2) La protagonista habla de sí misma y no de otra mujer.
   En varias composiciones la voz lírica femenina elogia a la madre, caracterizándola como "garrida": "Madre, la mi madre, / del cuerpo atán garrido" (Frenk 1987, nº 72D, vv. 5-6), o "Desde hoy más, mi madre, / la del cuerpo garrido, / tomaréis vos las llaves, / las del pan y del vino, /que yo irme quería / a servir buen marido [...] Desde hoy más, mi madre, / la del cuerpo lozano / tomaréis vos las llaves" (vv. 1-6 y 11-12 de la composición nº 616 de Frenk (1977, 255). También en las cantigas de amigo gallego-portuguesas la protagonista define a su madre como "velida" y "loada" (Lemaire 1988, 93), o elogia la belleza de sus amigas"(Lemaire 1988, 94).
3) Se expresa elogiosamente acerca de sí misma.
   También es posible encontrar el tema contrario, la autodenigración, expresado de forma muy similar a la autoalabanza y frecuentemente en relación con el tema de la mujer morena: "Aunque me vedes / morenica en el agua, / no seré yo frayla" (nº 213). El mismo motivo se da en el cancionero popular leonés de la actualidad recogido por Miguel Manzano (1998, I/1, 296) en su *Cancionero leonés*: "Me llamaste morenita / la culpa tuvo la nieve, / que no repartió conmigo / la hermosura que ella tiene". En algunos casos existe una autodenigración atenuada, que

---

[2] Frenk (1987 y 1992). El magnífico *Corpus y su Suplemento*, servirá de punto de partida para este trabajo. Las citas que se hagan de la antigua lírica popular hispánica procederán de esta obra, siempre que no se indique otra fuente. Seguiré la numeración que proporciona Frenk al hacer referencia a las composiciones incluidas en su *Corpus*.

revierte en un elogio y que, por tanto, sí constituye autoalabanza: tras reconocer la falta de hermosura, la voz femenina aduce que antes era hermosa pero dejó de serlo por alguna circunstancia, o resalta otro rasgo de su persona (por ejemplo, el bonico donaire) que compensa la carencia de la cualidad principal.

La lectura de estas composiciones revela que la autoalabanza femenina se produce:

a) Elogiando la propia belleza: la mujer se autodefine como "flor de la villa" (nº 120), "flor desta serra" (nº 121), "hermosa" (º 122) "hermosa y agraciada" (nº 123), de "bonico donayre" (nº 124), "lindos cabellos"[3] (nº 126), ojos "de amores" (nº 127), "claros" y "veros" (nº 128), "blanca" (nº 144)o "blanca y rubia" (nº 131), morena que "no es de olvidar" (nº 140), "garridica" (nº 143, 190C, 230-232, 235) o "garrida" (nº 321), "bonica" (nº 287B), "moza y hermosa" (nº 315B), "fermosa" (nº 475C)...
b) Jactándose de su capacidad para enamorar o "matar de amor", lo que implica, indirectamente, el reconocimiento de su atractivo: "mato a quien me mira"(nº 124), "unos que bien me quieren... otros que por mí mueren" (nº 130), "al galán que me ronda la puerta/ blanca y rubia le parecí" (nº 131), "soy amada" (nº 158), "soy seguida" (nº180), "Três amigos que eu avia / sobre mi armam prefia" (nº 183), "Alma me llaman amí" (nº 190B), "no soy d'olvidar" (nº 530 y 560)... El elogio de la propia belleza y la jactancia por la capacidad de enamorar se aúnan a menudo, como en la nº 126: "Son tan lindos mis cabellos, / que a cien mil mato con ellos".
c) Presumiendo de los elogios que suscita su persona: nº 120B ("Que yo, mi madre, yo, / que la flor de la villa m'era yo. / Ívame yo, mi madre, / a vender pan a la villa, / i todos me dezían: / "¡Qué panadera garrida!" / Garrida m'era yo, / que la flor de la villa m'era yo.").
d) Declarando su pertenencia a un grupo social superior: nº 233 ("Llamáysme villana: / ¡yo no lo soy!"), nº 1097 ("no nascí para segar")[4].
e) Declarando su juventud y doncellez: la mujer se define como niña en cabello" (nº 207), "niña namoradica" (nº 210), "moza y hermosa" (nº 315B)...
f) Protestando (en el nivel de la lectura literal)[5] por la pérdida de su blanca tez, causada por el trabajo en el campo, el viento, el sol, o por los sufrimientos, lo que implica un elogio de su belleza pasada: "yo blanca me era" (nº 136, 137 y 142A y B), "blanca io nascí" (nº 139)...

---

[3] Sobre el simbolismo "permanente" (no alterado a lo largo de siglos) del cabello en la lírica popular, véase Masera (1997, 389-391).

[4] En el caso de la composición nº 233 puede argumentarse que se trata más bien de una autodefensa. Manzano (1988, I/1) recoge un cantar que relaciona de forma similar el autoelogio con el orgullo de clase: Aunque vivo junto al charco, / no me meto en la laguna; / y aunque soy hija de pobre, / no me cambio por ninguna. (nº 30).

[5] Estas lamentaciones implican, en un nivel oculto, una alusión a la pérdida de la virginidad y a la experiencia del amor, puesto que el sol y el viento que quema es una metáfora del ardor de la pasión amorosa. La morenita es, por tanto, la mujer

El tema es relativamente abundante, aunque por lo general aparece unido a otros desarrollados más ampliamente en la lírica popular. Aunque no ha sido estudiado de forma particular, este motivo literario tiene suficiente entidad para requerir un análisis detenido[6]. La mayor parte de estos poemas, caracterizados por su brevedad, aparecen en el grupo de composiciones de amor gozoso, bajo los epígrafes Ia .6) "Que la flor de la villa me so", Ia.7) "Que si soy morena", Ia.10) "Sobre mi armavam guerra", Ia.14) "Soy casada y vivo en pena". Pero también es posible encontrar algún poema basado en la autoalabanza femenina fuera de esos epígrafes, como por ejemplo las composiciones numeradas como 158 ("Dirá quan(t]o dixere/ la gente deslenguada, / que quiero a quien me quiere / y amo y soy amada") donde se pone de relieve el propio atractivo para enamorar, 207 ("Agora que soy niña, / niña en cabello, / me queréys meter monja / en el monesterio: / que no se sirve Dios / de mi mongía"), que alude a la juventud (niña) y doncellez (en cabello) de la protagonista, 287B ("Madre, un escudero / que estava en este corro / a cada buelta / hazíame del ojo; / yo, como soy bonica, / teníaselo em poco"), 315B ("Envíame mi madre / por agua sola:/ ¡mirad a qué hora, /moza y hermosa!"), 321 ("A mi puerta, la garrida, / nasce una fonte frida, / donde lavo la mi camisa / y la de aquel que yo más quería"), 475C ("Ollai, mai, que sou fermosa,/ algun me podrá hurtar, / que [é] de noite"), en las que una mujer elogia su hermosura. Entre las composiciones de la sección Ib. de "amor adolorido" contiene autoalabanza la 530 ("Vanse mis amores, / quiérenme dexar; / aunque soy morena, / no soy d'olvidar"). A otras secciones del Corpus pertenecen, por ejemplo, la nº 888 ("soy mochacha y niña / y nunca en tal me vi"), la 1027 ("Soy de mi Pedro moça loçana / quando me mira limpia y galana", vv. 5-6), 1097 ("Que las manos tengo blandas / del broslar: / no nascí para segar") o las burlescas 1809, 1881 y 1882.

A veces la autoalabanza es el eje temático del poema, como ocurre en muchas composiciones de las secciones Ia.6, 7 y 10:

Mis ojuelos, madre,
tanto son de claros,
cada vez que los alço
merescen ducados.

---

experimentada en el amor. Sobre el tema del simbolismo de la naturaleza y el motivo de la mujer morena en la antigua lírica hay numerosos estudios, entre los que cabe destacar los de Frenk (1993 a), especialmente pp. 8-9; y (1993 b: 151-156), Gitlitz (1975, 509-515); Gornall (1986, 151-160) y (1988, 436-439); Olinger (1985, xii-xiii); y los ya clásicos de Wardropper (1960, 415-421) y (1980, 176-193).

[6] El tomo I de las *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y comparada: La mujer: Elogio y vituperio (1994)*, se dedica íntegramente a analizar la expresión literaria del elogio y la crítica realizados a la mujer. Sin embargo, ninguno de sus artículos estudia la visión que ofrecen mujeres (ficticias o reales) de sí mismas en la lírica tradicional.

Ducados, mi madre,
valen una ciudade. (nº 128, vv. 3-8, procedente del *Cancionero de galanes).*

Por otra parte, la persistencia de este motivo en el tiempo permite rastrearlo también en las canciones populares de nuestro siglo[7]. El cancionero leonés, como se verá, ofrece buenos ejemplos de ello[8]:

Si tu padre tiene bienes,
corre y dile que los guarde:
vale más la mi presencia
que el capital de tu padre. (nº 288).

En la lírica antigua y en el folclore leonés que aún pervive se relaciona el elogio de la propia hermosura (ya sean los ojos o la buena presencia) con su valor monetario.

La alabanza de la mujer como "flor de la villa" tiene su correspondencia en el folclore leonés actual en el siguiente cantar:

Al chó y al chó
y al chocorrochó,
la niña más guapa del pueblo soy yo. (nº 422).

Pero más frecuente es que el autoelogio no sea el tema principal, sino que sirva para complementar otro aspecto mas relevante. Es el caso, por ejemplo, de las composiciones de la antigua lírica tradicional que tratan el tema del matrimonio o de la malcasada[9]. Relacionada con el tema del matrimonio está la autoalabanza de la siguiente composición:

Pues que me tienes, Miguel, por esposa,
mírame; Miguel, cómo soy hermosa. (nº 122, procedente del *Cancionero musical de Medinaceli* y del *Cancionero Sevillano*).

---

[7] La persistencia en el tiempo de temas y motivos, así como de fórmulas y recursos, es típica de los géneros orales y tradicionales. Como señala Dronke (1995, 112), refiriéndose a los temas de la canción de amigo, "se encuentran en las canciones de cualquier época y de cualquier pueblo. Los temas y el tono de las jarchas hispánicas se encuentran ya en unas colecciones de canciones amorosas egipcias de finales del segundo milenio antes de Cristo y en canciones chinas contemporáneas a Safo".

[8] Las citas están tomadas de Manzano (1998, I/1). Tras ellas se hace referencia entre paréntesis al número que ocupa la composición en dicho corpus.

[9] El tema de la malcasada o "malmaridada" es frecuente no sólo en la lírica, sino también en el Romancero. De la bibliografía más reciente cabe destacar los estudios de Lorenzo Gradín (1991, 117-128); y (1990, 162-172). La malcasada del Romancero es el objeto de Lucero del Padrón, (1967, 307-354). Una glosa de dicho romance aparece transcrita en Caravaggi (1996, 144-146). Estudios ya clásicos sobre la malmaridada son los de Parducci (1909, 285-325); Dähne (1933); Romeu Figueras, 1949, 57-91; Wardropper (1966 661-676); Bronzini (1967); Beltrán (1976, 48-74) y (1990, xix-xxx).

En muchas de las composiciones agrupadas en la sección Ia. 14) "Soy casada y vivo en pena" se unen los motivos folclóricos de la malcasada y la autoalabanza:

Soy garridica y bivo penada
por ser mal casada. (nº 230, de *Obras* de Fernández de Heredia)[10].

Garridica soy en el yermo,
¿y para qué?,
pues que tan mal me empleé. (nº 231, del *Cancionero musical de Palacio*).

En otros casos el poema es una protesta de la doncella, que se reconoce inferior a otras en un elemento propio de la belleza femenina, pero dice compensarlo con otros dones:

No tengo cabellos, madre,
mas tengo bonico donayre.
No tengo cabellos, madre,
que me lleguen a la cinta,
mas tengo bonico donayre
con que mato a quien me mira.
Mato a quien me mira, madre,
con mi bonico donayre. (n º 124, de la Recopilación de Juan Vásquez).

Parecidas son estas otras composiciones del *Cancionero leonés*, en las que también la protagonista reconoce poseer una cualidad negativa y compensarla con su salero:

Soy pequeña, soy pequeña
como grano de cebada;
lo que tengo de pequeña
lo tengo de resalada. (nº 43).

Chiquitina me crió mi madre,
chiquitina, pero con buen aire,
chiquitina, pero sandunguera. (nº 408).

Los temas de la autoalabanza y la mujer morena se entrelazan con frecuencia: bien para ensalzar la tez blanca, presente o del pasado, del yo lírico, bien para manifestar que a pesar de ese defecto consigue enamorar (con lo que se concluye que el defecto no es grave). En el nivel simbólico la blancura se identifica con la doncellez, y la morenez con una vida sexual activa: de ahí que las morenas encuentren difícil casarse, que se muestren orgullosas de serlo o que el amante reconozca el color moreno de su amiga mientras que sus restantes enamorados lo niegan[11].

---

[10] Lucero del Padrón (1967: 31-312) comenta este cantarcillo en relación con el romance de *La bella malmaridada*.

[11] Véase Frenk (1993 b: 151-156) y la bibliografía sobre la morenita señalada en la nota 5.

Las blancas se casan,
las morenas, no;
buen día me á venido,
que blanca me soi. (nº 144, procedente del *Vocabulario* de Correas).

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
diome el sol, y ya soy morena. (nº 137, de *El gran duque de Moscovia*, de Lope)

Morenica m'era yo:
dizen que sí, dizen que no.
Unos que bien me quieren
dizen que sí;
otros que por mí mueren
dizen que no. (nº 129, vv. 1-6, de la *Recopilación* de Juan Vásquez)

También el cancionero leonés ofrece ejemplos en los que la muchacha justifica su color moreno, o incluso lo defiende como una cualidad:

Viva lo moreno, viva,
lo moreno es elegante;
lo digo porque me toca
de lo moreno bastante. (nº 379)

Por lo general la autoalabanza se refiere a la belleza, pero en ocasiones se alaba, irónicamente, la hermosura prestada por el adorno y el vestido:

Dízeme mi madre que soi bonitilla:
¡sábelo Dios i la salserilla! (nº 1881, del *Vocabulario* de Correas).

Mírame, Miguel, cómo estoy bonitica:
saia de buriel, camisa de estopica. (nº 1882, del *Vocabulario* de Correas).

O la mujer se jacta de alguna cualidad irónicamente:

Delicada soy, delicada:
tanto lo soy, que me pica la saya. (nº 1809, de BNM, ms. 3915, fol. 71).

Esto último también tiene paralelismo en el siguiente cantar folclórico leonés:

Sé cantar y sé bailar,
sé tocar la pandereta;
el que se case conmigo
lleva música completa. (nº 403).

El motivo del autoelogio femenino aparece también en el Romancero (aunque aquí no me ocuparé de ese género), en romances como el de *Una gentil dama y un rústico pastor*, una de cuyas versiones es el más antiguo romance recogido por escrito, que pervive en una versión lírica en el folclore leonés actual (nº 114a):"Mira qué trenza de pelo, / y delgada de cintura; / si te casaras conmigo, / sí, sí, pastor, / gozaras de mi hermosura".

El tema no es exclusivo del folclore castellano, aunque mucho más infrecuente, también se da en la poesía popular hispano-árabe de las jarchas[12]. Pueden encontrarse comentarios de la protagonista del poema sobre su belleza, que no requiere adornos:

non kero tener al-'iqd ya mam(m)a amena hul(l)a li
kol(l)o albo kerid fora mio sidi non kerid al-huli. [13]

En otra jarcha la mujer parece referirse a su boca y dientes al pedir a su amigo que bese "esa sarta de perlas":

si keres komo bono mib
beiga-me ida al-nazma duk
bokella de habb al-muluk.[14]

Otras veces la muchacha se jacta de haber conseguido un amigo especialmente hermoso, en lo que podría ser la versión mozárabe del tema de la autoalabanza de la capacidad de enamorar:

mamma ayy habibi sua al-gumel(l)a saqrel(l)a
e el qollo albo e bokel(l)a hamarel(l)a.[15]

La misma idea subyace en la siguiente composición, en la que, humildemente, la voz femenina no encuentra en sí misma méritos suficientes para haber suscitado tanto amor:

mamma ya'saq-ni da al fata
wa-la nadri li-ma da
wa la naqul la-hu la.[16]

Lucy A. Sponsler incide en la función de las jarchas como canciones destinadas a acrecentar el deseo masculino, fruto de la situación de la mujer en el territorio musulmán, en el que lograr la atención del varón era la clave de su posición en una sociedad polígama. En ese contexto el autoelogio debía suponer una invitación al amor. Señala, consecuentemente, que la

---

[12] Una encendida defensa de la autoría femenina de las jarchas mozárabes, que constituye al mismo tiempo un resumen de la polémica sobre el sexo de sus compositores, puede leerse en Garrido (1994, 389-397).

[13] "No quiero tener ningún collar (de perlas), oh madre; / ameno (hermoso) es mi vestido; / cuello albo quiere fuera (libre) mi señor, / no quiere ningún adorno". Es una jarcha conservada en una moaxaja de Yehudá Haleví. El texto y su traducción proceden de Solá-Sole (1990, 139).

[14] "Si quieres como (hombre) bueno, / bésame entonces esta sarta (de perlas), / boquita de cerezas". Jarcha anónima, nº 50 de la citada edición de Solá-Solé (1990, 169).

[15] "¡Mamma, qué amigo! / Su guedejuela (o: cabellera) es rubita / y el cuello es albo/ y (la) boquita es coloradita". Jarcha de una moaxaja del poeta hispano-árabe al-A'mà al-Tutilí, nº 51 de la citada edición de Solá-Solé (1990, 170-171).

[16] "Mamma, me ama apasionadamente aquel joven / y no sé por qué es así, / pero yo no le diré, no". Jarcha de una moaxaja árabe anónima, nº 60 de la citada edición de Solá-Solé (1990, 184).

falta de erotismo de la tradición lírica del norte de la península se explicaría por la menor opresión de la mujer en el territorio cristiano[17]. No tiene en cuenta, sin embargo, las canciones castellanas de autoalabanza, que podrían interpretarse también como una forma de incitar al hombre. Cierto es que se trata de una forma menos explícita que la que adoptan algunas jarchas, pero, por el contrario, el autoelogio resulta más claro y frecuente. Aunque la mujer de la zona cristiana no precisara destacar entre los miembros de un harén, no hay que olvidar que su principal destino social era el matrimonio y la maternidad, para lo que es necesario también atraer al varón.

Los ejemplos aducidos bastan para concluir que la autoalabanza constituye un motivo de la canción de mujer desarrollada en la península, tanto en las versiones conservadas gracias al interés de los cultos poetas árabes y hebreos del medievo, como en las introducidas en la poesía de cancionero, el teatro y otros textos medievales y de los Siglos de Oro, como en las que todavía pueden recogerse "vivas" directamente del folclore actual[18]. Su interrelación con algunos de los temas principales de la lírica castellana de voz femenina, como son el de la malcasada o el de la mujer morena, confirma su importancia, que ha pasado hasta ahora desapercibida para la crítica.

LA AUTOALABANZA FEMENINA EN LA LÍRICA CULTA DE LAS POETISAS MEDIEVALES

El tema de la autoalabanza era tópico en la lírica hispano-árabe, al igual que en otras líricas árabes. También los poetas masculinos lo utilizaban, ensalzando las propias habilidades poéticas. Teresa Garulo (1986, 50) señala que una variante del tema de la autolabanza es frecuente en los poemas de las poetisas árabes: Hafsa ar-Rakūniyya y Wallada, se muestran conscientes de la valía de su hermosura y de su posición social, Nazhūn se vanagloria "del vigor masculino de sus versos", Safiyya bint 'Abd Allàh ar-Rayyī compone para demostrar su buena letra y Tamīma para señalar la distancia que la separa de un secretario enamorado de ella, mientras Umm al-Hasan alaba su interés por la ciencia y Aisa bin Ahmad rechaza con orgullo una proposición matrimonial. Como muestra, véanse unos versos de Hafsa bint al-Hayy ar-Rakūniyya:

[17] Véase el capítulo "Popular & Traditional Lyric Poetry: The Two Spains", (1975, 47-73), especialmente p. 51 ("in numerous kharjas woman plays the role of seductress encouraging and appealing to man to enjoy her in a sexual relationship") y 72-73.

[18] Sobre el tema de la canción de mujer puede consultarse la bibliografía que ofrecen Lorenzo Gradín (1990) y (1997, 13-81), y Earnshaw (1988). Esta última señala, sin comentarlo más, que en la pastorela francesa la mujer se describe a sí misma en los mismos elogiosos términos en los que la presenta el narrador o el yo lírico masculino, e incluso transcribe un ejemplo en el que aparece el motivo de la autoalabanza (p. 95). La extensión de este motivo por toda Europa ha sido señalada por Frenk(1971, 86-87).

mis labios son aguada dulce y fresca,
y dan las ramas de mis trenzas densa sombra. (Rubiera Mata 1989, 83, nº 13, vv. 6-7).

Llega a ti una visita de cuello de gacela,
bajo lo negro de su pelo aparece la luna,
sus ojos se han formado con el embrujo de Babel,
con su saliva sobrepasa al vino,
sus mejillas afrentan a las rosas
y sus dientes eclipsan a las perlas. (Rubiera Mata 1989, 84, nº 14).

El motivo de la autoalabanza tampoco es desconocido para las *trobairitz*, quienes, como sus colegas hispanoárabes, reconocen abiertamente su hermosura, cultura e inteligencia. La mujer "es consciente de su propio valor, de sus cualidades morales y físicas" (I. de Riquer 1994, 30). Así se expresa la condesa de Día:

A chantar m'er de so q'ieu non volria,
tant me rancur de lul cui sui amia
car eu l'am mais que nuilla ren que sia;
vas lui no.m val merces ni cortesia,
ni ma beltatz, ni mos pretz ni mos sens,
c'atressi.m sui enganad'e trahia
cum degr'esser, s'ieu fos desavinens. [...].
Valer mi deu mos pretz e mos paratges
e ma beutatz e plus mos fis coratges [...].[19]

El tema es semejante al de la malcasada, a quien de nada sirven sus cualidades y hermosura, aunque aquí los reproches se dirigen al amante. Pero más explícita en ese sentido es la composición de otra trobairitz de nombre desconocido, que trata abiertamente el tema de la malmaridada que no pierde ocasión de amar:

Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire
per mon marit, quar no'l voill ni'l desire,
qu'ieu be us dirai per que soi aisi drusa,
Coindeta sui;
quar pauca soi, joveneta e tosa,
Coindeta sui [...][20]

---

[19] "Debo cantar de lo que no querría, tanto me duelo de aquel de quien soy amiga, pues lo quiero más que a ninguna cosa que exista. Con él de nada me sirven la piedad ni la cortesía, ni mi hermosura, ni mi mérito, ni mi juicio, pues soy engañada y traicionada como debería serlo si fuera esquiva. [...] De algo me tienen que servir mi mérito, mi nobleza, mi hermosura y, más todavía, mi fiel corazón." Texto y traducción de M. de Riquer (1983, II, 800). Puede leerse también en Martinengo (1997, 60-61), vv. 1-7 y 29-30 y en la edición de Bogin y Badia, acompañada de traducción al catalán (1983, 116-119).

[20] "Soy graciosa, pero estoy muy disgustada / por causa de mi marido, ya que

Puede compararse con la composición del *Cancionero de Herberay*, transcrita por Margit Frenk:

Soy garridilla [y no] pierdo sazón
por mal maridada;
tengo marido en mi coraçón
que a mí agrada. (nº 235)

Azalais de Porcairagues se alaba de haber conseguido al mejor amigo en un poema que recuerda las jarchas en las que la doncella se enorgullece de la belleza de su enamorado, lo que constituye un elogio indirecto a la propia capacidad de enamorar:

Amic ai de gran valor
que sobre toz seignoreia,
e non a cor trichador
vas me, que s'amor m'autreia.[21]

Esta misma autora se define a sí misma, poco después (v. 35 de la misma composición), como "cortez'e de bel semblan", destacando no sólo su belleza, sino primero y especialmente, su cortesía.

La reina de Mallorca, ya sea Constanza (casada con Jaime III en 1336) o Violante (segunda esposa de dicho monarca entre 1347 y 1349) escribe una canción de ausencia en la que recuerda a su marido que ningún tesoro vale tanto como su corazón, lo cual constituye también un autoelogio:

que nulh tresor
no val un cor
que per vos mor
ab amorosa pença. (Lorenzo Gradín 1997, 78).

En la poesía cortesana y cancioneril del siglo XV, a pesar de la escasez de la producción de autoría femenina, también es posible encontrar algún comentario que remite al tema de la autoalabanza. El mote de doña Catalina Manrique: "Nunca mucho costó poco" sugiere que la dama se tiene a sí misma en alta estima y se enorgullece de su valor, infiriendo que quien busque su amor debe esforzarse mucho. Una dama anónima se autodenigra definiéndose como "hombre imperfecto", siguiendo la filosofía aristotélica y achacando a esto su poco saber: sin embargo, el reconocimiento de su inferioridad intelectual parece irónico, como demuestra el hecho de que Diego Núñez, que debe responder a la pregunta versificada de la dama, no encuentre nada fácil hacerlo[22]. Estos pocos ejemplos de autoalabanza en la

---

no le quiero ni le deseo, / bien os diré por qué estoy tan enamorada, / soy graciosa, / soy pequeña, joven y fresca, / soy graciosa". Martinengo (1997, 142), vv. 1-5.

[21] "Tengo un amigo de gran valor que señorea sobre todos y conmigo no muestra corazón traidor, pues me entrega su amor." Texto y traducción de M. de Riquer (1983, I, 461).

[22] Una edición de estos poemas puede leerse en la antología de Pérez Priego (1989, 58 y 74-76).

también rara producción femenina en la lírica cancioneril (Deyermond 1978: 3-8) quizá puedan verse aumentados, como se verá luego, con algunas composiciones anónimas, generalmente atribuidas a poetas varones. Si, como propone Whetnall (1992), la anonimia constituyese una marca de identificación para la poesía femenina, la utilización en estas composiciones del autoelogio en boca de mujer podría ser un dato más para afianzar esa tesis.

El tema de la autoalabanza femenina está presente también, por tanto, en la poesía de autoras conocidas de las literaturas medievales de las zonas geográficas afines, así como en las jarchas, lo que demuestra su importancia. Hay, sin embargo, diferencias fundamentales. Los elogios de la poesía popular se refieren, casi exclusivamente, a la belleza física o, más imprecisamente, a la capacidad para enamorar. Las voces femeninas de la lírica popular elogian su "bonico donaire", su tez clara, sus ojos que hieren de amor... y se llaman a sí mismas "garridas", "hermosas"... Las mujeres de la poesía culta inciden en cualidades intelectuales, espirituales o sociales, como el propio mérito, aunque tampoco desdeñan alabar su belleza. El tratamiento diferente del tema implica una visión distinta del mundo y del papel de la mujer: las anónimas voces del pueblo sólo aspiran a enamorar, las *trobairitz*, las poetisas hispano-árabes o las del cancionero, pretenden suscitar un reconocimiento social.

LA AUTOALABANZA FEMENINA EN LA POESÍA MEDIEVAL DE AUTOR MASCULINO [23]

El tema del autoelogio de la mujer debía ser bien conocido como característico de la lírica popular medieval gallego-portuguesa, como sugiere el hecho de que los autores masculinos que componen cantigas de amigo lo utilicen con cierta frecuencia, en lo que constituye seguramente una imitación por parte de poetas cultos de una tradición poética femenina de tipo popular.

Entre los abundantes ejemplos de autoalabanza femenina en las cantigas de amigo se encuentra el siguiente poema, de Ayras Nunes:

Bailemos nós ja todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneyras frolidas;
e quen for velida, como nós, velidas,
se amigo amar,

[23] El propósito de los breves apuntes que siguen es demostrar que cuando los poetas cultos pretenden imitar la lírica popular, recogen también el tema del autoelogio femenino. La tendencia profeminista de la literatura cortesana del siglo XV creó también personajes femeninos que se autodefienden o autoelogian: es el caso, por ejemplo, del *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón, que pone en boca de la ninfa Cardiana, convertida en fuente, cincuenta argumentos para demostrar la excelencia de las mujeres y su superioridad sobre los hombres.

so aquestas avelaneyras frolidas;
verrá baylar. (Alvar y Beltrán 1984, 151, poema nº 165).

En otras estrofas las protagonistas creen que "quen for louçana, como nós, louçanas" y "quen ben parecer, como nós parecemos" vendrá a bailar con ellas. Por ser un poema destinado al baile, parece probable que fuese cantado por las mujeres que danzaban: la interpretación de tales obras debía ser exclusivamente femenina. El importante papel de las juglaresas en la lírica gallego-portuguesa está testimoniado por miniaturas del códice de las *Cantigas de Santa María*, así como por numerosas representaciones de mujeres danzando o tocando en bajorrelieves medievales. Incluso conocemos los nombres de algunas de ellas, a veces por los poemas satíricos que se les dedicaron[24].

Una de las más famosas obras de la lírica profana gallego-portuguesa, la mariña de Meendinho, emplea el motivo de la autoalabanza femenina como tema secundario:

Non ei i barqueiro, nen remador,
morrerei, fremosa no mar maior [...]
Non ei i barqueiro, nen sei remar
morrerei, fremosa no alto mar. (Alvar y Beltrán 1984, 336, poema nº 152).

Como ha señalado P. Lorenzo Gradín (1997, 41-42), "el tema de la belleza [femenina] se enriquece en un grupo de cantigas que introducen un elemento de variación: la mujer es consciente de los atributos físicos que la adornan y por eso no valora el amor de su amigo". Esta variante no deja de ser una elaboración del motivo de la autoalabanza, como puede observarse en el ejemplo de Johan Ayras de Santiago:

Diz meu amigo tanto ben de mí,
quant'el máis pod', e de meu parecer,
e os que saben que o diz assi
teen que ei eu que lhi gradecer;
en quant'el diz non lhi gradesqu'eu ren,
ca mi sei eu que mi paresco ben.

---

[24] Véase al respecto el clásico estudio de Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares* (1991, 61-66). Un buen resumen de la cuestión puede encontrarse en Lorenzo Gradín (1998, 73-74). Es muy interesante el artículo de Alvar (1998, 99-111): recuerda las censuras de la Iglesia a las canciones populares, en especial a las cantadas por coros femeninos y las disposiciones de Carlomagno en el año 789 en las que prohibía a abadesas y monjas que escribieran canciones amorosas (p. 102) y destaca el hecho de que Jean Renart es "el primero que habla de las *chansons de femme*, aludiendo a ellas como costumbre antigua de las mujeres mientras realizaban determinadas actividades" (p. 110). Sobre las representaciones de juglaresas son muy interesantes los artículos de Chico Picaza (1986, 431-442) y Pérez Higuera (1986, 461-474).

Diz-mi fremosa e diz-mi senhor,
e fremosa mi dira quen me vir,
e teen que mi faz mui grand'amor
e que ei eu muito que lhi gracir ;
en quant'el diz non lhi gradesqu'eu ren,
ca mi sei eu que mi paresco ben. [...] (Alvar y Beltrán 1984, 292, nº 124).

Otra cantiga de amigo en la que el parlamento de la joven se impregna de arrogancia y autoestima es obra de Johan Garcia de Guilhade:

porque non á no mundo rey
que viss'o talho que eu ey,
que xe non morresse por mí
(si quer meus olhos verdes son),
e meu amig'agora non
me viu, e passou per aquí! (vv. 9-14). (Alvar y Beltrán 1984, 265, nº 103).

En este caso, el poema se relaciona temáticamente con los de la malmaridada, puesto que también trata el tema de la mujer abandonada, y se asemeja al ya visto de la condesa de Dia. El final es especialmente significativo, puesto que la mujer dice que ya no se esforzará por "parecer bien", puesto que eso no sirve de nada. Con ello se indica claramente que la función de ese "buen parecer" es atraer al hombre y sugiere que la autoalabanza tiene la misma finalidad.

Los cabellos, con su intenso simbolismo, son objeto de autoalabanza por parte de la mujer no sólo en la lírica tradicional castellana, sino también en las cantigas de amigo gallego-portuguesas:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m'eu d'eles,
e de mi, louçâa[25].

Ria Lemaire (1988, 86), que rastrea los nombres con los que la mujer se refiere a sí misma en las cantigas de amigo, encuentra numerosos casos en los que se autodefine como "louçana" (veinticinco), como "fremosa"(siete), como "velida"(siete), "bela"(cuatro), "loada"(uno), corpo velido (tres), "corpo loado"(uno), "corpo delgado"(dos), "a virgo"(dos), "a dalgo"(dos). Las referencias a la propia hermosura son, con diferencia, las más abundantes y características, pero como ocurre en la poesía de tipo tradicional castellana, también se alude en alguna ocasión a la virginidad y a la clase social.

También en la poesía catalana un anónimo autor (o autora) que participó en las justas de Tolosa en fecha desconocida trató en voz femenina el tema del sufrimiento amoroso de la mujer que espera durante largo tiempo al amigo, y no se explica su tardanza siendo, como es, franca, leal y pura:

[25] Versos citados como ejemplo de mención del lavado de cabellos y camisas "para referir simbólicamente el encuentro y los goces con el amigo" por Lorenzo Gradín (1997, 46), procedentes de una cantiga de Johan Soarez Coelho.

Axí can fech li quatre vents natura
on pus van luny pus forson lur poder,
so fay amor per mostrar son voler
vas me, qui suy francha, leals e pura ;
que m'a fayta lonch temps viure languén
en loch de mort, mon amich actendén ;
rich es lo joys qui miran se demanda. (Lorenzo Gradín 1997, 74).

Por su parte, los autores del siglo XV escriben en castellano glosas a las composiciones populares, en las que desarrollan el tema propuesto en las canciones de autoalabanza femenina. Así Gil Vicente, en el *Auto de la Sibila Casandra*, amplía del siguiente modo el tema popular de la malcasada ("Dicen que me case yo: / ¡no quiero marido, no!", nº 218), enlazándolo con el de la autoalabanza, que no constaba en los versos glosados: "Madre, no seré casada / por no ver vida cansada, / o quizá mal empleada / la gracia que Dios me dio. (...) No será ni es nacido / tal para ser mi marido; / y pues que tengo sabido / que la flor yo me la so" (vv. 9-12 y 15-18) (Gil Vicente 1993, 93-94). La semejanza con otra composición del folclore actual leonés es fácil de percibir: "No te quiero, no te quiero / a la cara te lo digo; / no me criaron mis padres / para casarme contigo" (nº 386). Otras glosas vierten también a lo divino los temas populares: la glosa del *Cancionero de Upsala* a "Yo me soy la morenita / yo me soy la morená" pone en boca de la Virgen una alabanza, relacionando el motivo del autoelogio con el tema de la mujer morena[26].

Sin trasponerlo a un sentido religioso, el tema de la autoalabanza femenina se da también en el *Planto que fizo la Pantasilea*, atribuido a Juan Rodríguez del Padrón: la desgraciada reina de las amazonas introduce sus lamentaciones por la muerte de su amado con un elogio de sus cualidades militares y una exaltación de sus numerosas victorias: "non fallé quien me uenciesse" (v. 30)[27]. En este caso existe muy poca conexión con el autoelogio de la lírica de tipo tradicional o con el de las poetisas medievales, pues el autor se limita a aplicar el tópico del guerrero victorioso vencido a su vez por el poder del amor o de la muerte.

El *Cancionero de Baena* (1993, 42-43, nº 26) recoge una cantiga de Alfonso Álvarez de Villasandino puesta en boca de la Reina de Navarra (año 1373) cuando ha de despedirse de don Carlos, con quien se acaba de desposar. Desarrolla el tema del dolor por la ausencia del amado y lo enlaza con un elogio de sus cualidades morales, que hacen injustificable el abandono:

Señor Deus, ¿qué merescí
ben obrando a meu poder,

---

[26] Puede leerse en Beltrán (1990, 79), nº 172.

[27] Cancionero de Estúñiga (1987, 325-333), composición nº XLIV. El autoelogio se da sobre todo en los vv. 25-30 y 41-44.

que por un solo plazer
he pesar toda mi vida? (vv. 17-20)
Vossa merced seja atal
que non passe tanto mal,
pois non só nin fui fallida. (vv. 25-27)

En boca de otra mujer abandonada por su amado está puesta una composición, atribuida a Pedro de Santa Fe, del *Cancionero de Palacio* (SA7-103 bis)[28], en la que la protagonista habla de "la mi bondat, la mi honor" (v. 9). De nuevo se relacionan el motivo de la mujer abandonada, similar al de la malcasada de la lírica tradicional, con el autoelogio de las cualidades corteses, combinación presente en la poesía de las *trobairitz* y en la composición anónima de las justas poéticas de Tolosa, antes reseñada.

Mucha más relación con la lírica de tipo tradicional muestra otra composición en la que el motivo de la autoalabanza aparece asociado ya directamente al de la malcasada: se trata de una composición cortés del *Cancionero de Baena* (1993, 289-290, nº 237), atribuida a Francisco Imperial (Clarke 1961, 29-34), en la que la mujer se queja de su marido diciendo que "no sabe el bien conosçer".

Seyendo de niña en bienes criada
e nunca faziendo mal nin error (vv. 5-6)
Movióse Ventura por mal me fazer
e tróxome a tiempo que fuese casada,
por mi pecado, ventura menguada,
con quien non sabe el bien conosçer (vv. 9-12)
devría, por ende, yo ser más loada
a do buen juizio devríe valer.
En carga non yago nin culpa meresco
a Dios nin al mundo por cosa que he fecho (vv. 15-18)
E por fermosura non me engrandesco,
nin es mi semblança en más demostrado (vv. 21-22)
sin yo tener culpa nin meresçimiento (v. 30)
e non me valer justiçia guisada
nin buena razón que sea fermosa (35-36).

La protagonista subraya sus cualidades morales (entre ellas, el no enorgullecerse de su hermosura, con lo que implícitamente admite ser bella) y señala la injusticia que se comete contra ella, que debería ser alabada y no maltratada. Como ocurre tantas veces en la primitiva lírica de tipo tradicional, los temas del autoelogio y de la malcasada aparecen enlazados, recreados esta vez por un autor culto. Whetnall (1992, 72-73) cree que esta composición, como muchas otras obras anónimas de los cancioneros que suelen atribuirse al poeta más próximo mencionado,

[28] La referencia corresponde al *Cancionero del siglo XV* de Brian Dutton (1990-91, t. IV).

podría ser obra de una mujer, pues ni el estilo ni el contenido coincide con los que muestra el repertorio de Imperial, y va seguida de dos poemas en los que Imperial loa a una mujer que parece ser la poetisa Isabel González. También el poema de voz femenina atribuido a Santa Fe en el *Cancionero de Palacio* podría ser, según Whetnall, de autoría femenina.

De las cinco canciones o decires "written in their entirety from a woman's point of wiew"encontradas por Jane Whetnall (1984: 140) en los cancioneros manuscritos del siglo XV, a los que añade otros tres poemas en los que, bajo la voz masculina, se incluye el monólogo interior de una mujer o en los que el poeta entabla diálogo con una dama, tres de ellos (un tercio) presentan el motivo del autoelogio, lo que indica la estrecha conexión que existe entre éste y la voz femenina.

En el conjunto de la poesía de autores varones puesta en boca de mujer se dan distintos tipos de adaptación del tópico de la autoalabanza: la reproducción del tópico de la poesía tradicional, apenas sin variaciones, es lo habitual en las cantigas de amigo, y en las composiciones religiosas mencionadas de Gil Vicente y del *Cancionero de Upsala*; la renovación del tópico substituyendo la alabanza de la propia belleza por una autodefensa basada en las cualidades morales de la protagonista es lo más frecuente en el caso de los poetas castellanos del siglo XV (si algunos de estos poemas son de autoría femenina tal vez esta forma de recalcar la propia moralidad quiera compensar la sospecha de inmoralidad que pesaba sobre la mujer que dejaba oír su voz poética (Whethall 1992)); la renovación del tópico mediante la alabanza de las cualidades corteses es mucho más rara, aunque también se da en la poesía cancioneril castellana.

De este breve repaso del tema del autoelogio femenino pueden extraerse las siguientes conclusiones:

1) La continuidad de este tema lírico desde la Edad Media y Siglos de Oro hasta nuestros días, y su extensión geográfica, prueba su carácter tradicional.
2) La existencia de autoalabanza femenina tanto en las composiciones anónimas de la lírica tradicional como en la lírica culta medieval de autor conocido puesta en boca de mujer, ya sea obra de autores varones o de autoras implica que se le consideraba un tema característico de la voz femenina.
3) El tema se transforma en las composiciones de autoras cultas, quienes, haciéndolo suyo, lo adaptan a sus propias circunstancias sociales y culturales. En cambio, los autores gallego-portugueses lo mantienen tal como lo han recogido de la tradición popular: mientras las *trobairitz* y las poetisas hispano-árabes van a tratar el tema de la alabanza de la propia hermosura al tiempo que ensalzan también otras cualidades, los trovadores gallego-portugueses muestran casi exclusivamente mujeres que hablan de su belleza. Los poetas castellanos del siglo XV, o bien siguen la vía abierta por los gallego-portugueses, o bien se desligan de la lírica tradicional y hacen hablar a sus protagonistas de sus cualidades

morales, más que de sus habilidades corteses o de su belleza. Cuando retoman el tema popular de la malmaridada o de la mujer abandonada por su amigo, lo hacen desde el punto de vista moral: el abandono sólo sería justificable si la mujer hubiese cometido algún yerro.

En definitiva, el motivo del autoelogio parece distintivo de la lírica de voz femenina, ya sea de tipo tradicional o de tipo culto, ya sea obra de un poeta o de una poetisa, y tan característico de ésta como la presencia de una confidente o el empleo de la palabra "amigo"[29].

OBRAS CITADAS

Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y comparada: Tomo I: La mujer: Elogio y vituperio. 1994. Zaragoza: Universidad de Zaragoza y Banco Zaragozano, .

Alvar, Carlos y Vicente Beltrán (eds.). 1984. *Antología de la poesía gallego-portuguesa.* Madrid: Alhambra.

Alvar, Carlos. 1998. "Poesía culta y lírica tradicional", *Lírica popular / Lírica tradicional: Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación Machado, pp. 99-100.

Beltrán, Vicente. 1976. *La canción tradicional.* Tarragona: Tarraco.

——— (ed.). 1990. *La canción tradicional de la Edad de oro.* Barcelona: Planeta.

Bogin, Magda (ed.) y Alfred Badia (traduc. al catalán). 1983. *Les Trobairitz: Poetes occitanes del segle XII.* Barcelona: LaSal.

Bronzini, G. 1967. *Figlia, visne nubere? Un tema di poesia popolar.* Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Cancionero de Estúñiga, ed. Nicasio Salvador Miguel. 1987. Madrid: Alhambra.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena, ed. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. 1993. Madrid: Visor.

Caravaggi, Giovanni. 1996. "Glosas de romances del siglo XVI", *Nunca fue pena mayor: Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, eds. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 144-146.

Chico Picaza, Mª Victoria. 1986. "Valoración del protagonismo femenino en la minlatura de las *Cantigas de Santa María*", *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez del 5 al 7 de noviembre de 1984*, eds. Yves-René Fonquer-

---

[29] Este trabajo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación PB 96-1235-C04-04, subvencionado por la DGES del Ministerio de Educación y Ciencia, y constituye la prolongación de una comunicación presentada en el *II Congreso Internacional Lyra Minima Oral* de 1998, en el que desarrollé el tema de la autoalabanza femenina en la lírica de tipo tradicional. Agradezco a V. Beltrán y a A. Deyermond sus observaciones sobre dicha comunicación

ne y Alfonso Esteban. Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Complutense , pp. 431-442.

Clarke, Dorothy Cl. 1961. "Cancionero de Baena, nº 237: Cativa muy triste", *Modern Language Notes*, LXXVI, pp. 29-34.

Dähne, R. 1933. *Die lieder der Maumariée seit dem Mittelalter*. Halle: Max Niemeyer, Col. Romanistische Arteiten, 20.

Deyermond, Alan. 1978. "The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar", *Mester*, 7, pp. 3-8.

Dronke, Peter. 1995. *La lírica en la Edad Media*. Barcelona, Ariel.

Dutton, Brian, ed., con Jineen Krogstad, 1990-1991. *Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*. Salamanca, Universidad de Salamanca (Biblioteca Española del Siglo XV, Serie Maior), 7 vols.

Earnshaw, Doris. 1988. *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*. New York: Peter Lang.

Frenk, Margit. 1971. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.

——————— 1977. *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra.

——— (ed.). 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.

——— (ed.). 1992. *Suplemento al Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Madrid: Castalia.

———1993 a. *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*. London: Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College; traducido en "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", *Lírica popular/Lírica tradicional: Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación Machado, 1998, pp. 159-182.

——— 1993 b. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", en *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano: Tomo II: Literatura*, ed. Alan Deyermond y Ralph Penny. Madrid: Castalia, pp. 139-159.

Garrido, Rosa Mª. 1994. "La primitiva moaxaja: dos lenguas y dos voces poéticas", *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. Mª Isabel Toro. Salamanca: Biblioteca española del siglo XV, pp. 389-397.

Garulo, Teresa. 1986. *Diwân de las poetisas de al-Andalus*. Madrid: Hiperión.

Gitlitz, D. M. 1975. "Las canciones populares de la morenidad y el *Cantar de los cantares*", *Romance Notes*, 16 , pp. 509-515.

Gornall, John. 1986. "*Por el río del amor madre*: An Aspect of the *Morenitas*", *Journal of Hispanic Philology*, X, pp. 151-160.

———1988. "Transparent Excuses in Spanish Tradicional Lyric: a motif overlooked?", *Modern Language Notes*, 103, pp. 436-439;

Lemaire, Ria. 1988. *Passions et positions: Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*. Amsterdam: Rodopi.

Lorenzo Gradín, Pilar 1991. "La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación", *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 117-128.

———1990. *La canción de mujer en la lírica medieval.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.

———1997. "Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales", *Anthropos: Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) IV: La literatura escrita por mujer desde la Edad Media hasta el s. XVIII*, ed. Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, pp. 13-81,

———1998. "El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo", *Lírica popular/ Lírica tradicional: Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla y fundación Machado, pp. 73-74.

Lucero de Padrón, Dolly. 1967. *"En torno al romance de La bella malmaridada", Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pidal*, XLIII, pp. 307-354.

Manzano, Miguel (y Angel Barja ✝) (eds.). 1988. *Cancionero leonés*, vol. I/t. 1. León: Diputación Provincial de León.

Martinengo, Mariri. 1997. *Las trovadoras: poetisas del amor cortés*, trad. M. Milagros Rivera y A. Mañeru. Madrid: horas y HORAS.

Masera, Mariana. 1993."*Yo, mi madre, yo, que la flor de la villa me so*: la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica", en *Voces de la Edad Media (Actas de las Terceras Jornadas Medievales)*, ed. C. Company, A. González, L. von der Walde, C. Abellán. México, UNAM, pp. 105-113.

———1997. "El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético", *'Quien hubiese tal ventura': Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford. London: Dept. of Hispanic Studies Queen mary and Westfield College, pp. 389-391.

Menéndez Pidal, Ramón. 1991. *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, prol. Rafael Lapesa. Madrid: Espasa-Calpe.

Olinger, Paula. 1985. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry.* Newark, DE: Juan de la Cuesta.

Parducci, A. 1909. "La canzone di *malmaritata* in Francia nei secoli XV-XVI", *Romania*, pp. 285-325.

Pérez Higuera, Teresa.1986. "Sobre una representación de *dançaderas* en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo", *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez del 5 al 7 de noviembre de 1984*, eds. Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban. Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Complutense, pp. 461-474.

Pérez Priego, Miguel Angel (ed.). 1989. *Poesía femenina en los cancioneros.* Madrid: Castalia.

Riquer, Isabel de. 1994. "*Tota dona val mays can letr'apren*: Las trobairitz", *Mujeres y literatura*, eds. Èngels Carabí y Marta Segarra. Barcelona: PPU, pp. 19-38.

Riquer, Martín de. 1983. *Los trovadores: Historia literaria y textos.* Barcelona: Ariel, 3 vols.

Romeu Figueras, J. 1949. "La poesía popular en los cancioneros españoles en los siglos XV y XVI", *Anuario Musical*, 4, pp. 57-91.

Rubiera Mata, Mª Jesús (ed.). 1989. *Poesía femenina hispanoárabe.* Madrid: Castalia.

Solá-Solé, Josep Mª. 1990. *Las jarchas romances y sus moaxajas.* Madrid: Taurus.

Sponsler, Lucy A. 1975. "Popular & Traditional Lyric Poetry: The Two Spains", *Women in the Medieval Spanish Epic & Lyric Traditions.* Lexington: University Press of Kentucky, pp. 47-73.

Vicente, Gil. 1993. *Lírica*, ed. Armando López Castro. Madrid: Cátedra.

Wardropper, Bruce W. 1960. "The Color Problem in Spanish Traditional Poetry", *Modern Language Notes*, 75, pp. 415-421.

———1966. "La más bella niña", *Studies in Philology*, 63, pp. 661-676.

———1980. "Meaning in Medieval Spanish Folk Song", en *The Interpretation of Medieval Lyric Poetry*, ed. W. T. H. Jackson. New York: Columbia University Press y London: Macmillan, pp. 176-193.

Whetnall, Jane. 1984. "Lírica femenina in the Early Manuscript Cancioneros", en *What's Past is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. H. Woodward*, ed. S. Bacarisse, B. Bentley, M. Clarasó, D. Gifford. Edinburgh: Scottish Academic Press, pp. 138-150 y 171-175.

———1992. "Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other Lost Voices", *La Corónica*, 21/1, pp. 59-78.