



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Departamento de Filología

Hispánica y Clásica

CUESTA TORRE, María Luzdivina, "La autoalabanza femenina en la lírica de tipo tradicional", en *Lyra minima oral: Los géneros breves de la literatura tradicional*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 107-115. Puede leerse la versión digitalizada en: <http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/12-cuesta.pdf>

LA AUTOALABANZA FEMENINA EN LA LÍRICA DE TIPO TRADICIONAL¹

M^a 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 románica², o que la lírica de tipo tradicional tiene por común denominador “la presencia femenina como sujeto, protagonista e intérprete de las composiciones”³. Sin embargo, ello no quiere decir que las autoras de dichas composiciones fuesen siempre 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”⁴. Esta apreciación no debe llevar, sin embargo, a excluir la posibilidad de la autoría femenina de algunas composiciones⁵. Una de esas excepciones parece darse en

¹ Esta comunicación 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.

² Vicente Beltrán, *La canción tradicional de la Edad de Oro* (Barcelona: Planeta, 1990) p. xix.

³ Carlos Alvar, “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, 1998) pp. 99-100.

⁴ Beltrán, *La canción tradicional de la Edad de Oro*, p. xx.

⁵ Mariana Masera defiende la posibilidad de la autoría femenina basándose en los poemas que presentan marcas de género femenino explícitas o contextuales (“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, 1993) pp. 105-113. Sobre la cuestión de las intérpretes femeninas de la lírica popular no puede olvidarse el clásico estudio de Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1991) pp. 61-66. Un buen resumen de la cuestión puede encontrarse en Pilar Lorenzo Gradín, “El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo”, *Lírica popular/ Lírica tradicional: Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, pp. 73-74. Es muy interesante, en ese mismo volumen de *Lírica popular*, el artículo de Carlos Alvar, “Poesía culta y lírica tradicional”, pp. 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

las que tratan el tema de la autoalabanza. Dado que la poesía tradicional es, por definición, anónima, el corpus de estudio serán las composiciones de voz femenina, sin considerar si la autoría pertenece realmente a una mujer o si un autor masculino intentó penetrar en el universo lírico femenino.

Una exploración del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*⁶ 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 mujer⁷;
2. la protagonista habla de sí misma y no de otra mujer⁸;
3. se expresa elogiosamente acerca de sí misma⁹.

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” (núm. 120), “flor desta serra” (núm. 121), “hermosa” (núm. 122) “hermosa y

“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 escultóricas o pictóricas de juglaresas son muy interesantes los artículos de M^a Victoria Chico Picaza, “Valoración del protagonismo femenino en la miniatura de las *Cantigas de Santa María*” y de Teresa Pérez Higuera, “Sobre una representación de *dançaderas* en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo”, ambos en *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, 1986) pp. 431-442 y 461-474, respectivamente.

⁶ Margit Frenk, (ed.), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987) y su *Suplemento* (Madrid: Castalia, 1992). El magnífico *Corpus* elaborado por Margit Frenk 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 composiciones de dicho tipo.

⁷ Algunas composiciones, como la núm. 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!” (núm. 107), o “No me olvides, buen amor, / que no soy d’olvidar, non” (núm. 560). Para la selección de los poemas de voz femenina me baso en los criterios propuestos por Mariana Masera en el citado artículo “*Yo, mi madre, yo que la flor de la villa me so: la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*”.

⁸ En varias composiciones la voz lírica femenina elogia a la madre, caracterizándola como “garrida”: “Madre, la mi madre, / del cuerpo atán garrido” (*Corpus*, núm. 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 yoirme 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 núm. 616 de Margit Frenk, *Lírica española de tipo popular* (Madrid: Cátedra, 1977, p. 255).

⁹ 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” (núm. 213). El mismo motivo se da también en el cancionero popular leonés de la actualidad recogido por Miguel Manzano (y Angel Barja +) (eds.), *Cancionero leonés*, vol. I/t. 1 (León: Diputación provincial de León, 1988) p. 296: “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 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 bonito donaire) que compensa la carencia de la cualidad principal.

agraciada” (núm. 123), de “bonico donayre” (núm. 124), “lindos cabellos”¹⁰ (núm. 126), ojos “de amores” (núm. 127), “claros” y “veros” (núm. 128), “blanca” (núm. 144) o “blanca y rubia” (núm. 131), morena que “no es de olvidar” (núm. 140), “garridica” (núms. 143, 190C, 230-232, 235) o “garrida” (núm. 321), “bonica” (núm. 287B), “moza y hermosa” (núm. 315B), “fermosa” (núm. 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”(núm. 124), “unos que bien me quieren... otros que por mí mueren” (núm. 130), “al galán que me ronda la puerta/ blanca y rubia le parecí” (núm. 131), “soy amada” (núm. 158), “soy seguida” (núm.180), “Três amigos que eu avia / sobre mi armam prefia” (núm. 183), “Alma me llaman amí” (núm. 190B), “no soy d’olvidar” (núms. 530 y 560)... El elogio de la propia belleza y la jactancia por la capacidad de enamorar se aúnan a menudo, como en la núm. 126: “Son tan lindos mis cabellos, / que a cien mil mato con ellos”.
- c) Presumiendo de los elogios que suscita su persona: núm. 120B (“Que yo, mi madre, yo, / que la flor de la villa m’era yo. / Ývame 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: núm. 233 (“Llamáysme villana: / ¡yo no lo soy!”), 1097 (“no nascí para segar”).¹¹
- e) Declarando su juventud y doncellez: la mujer se define como niña en cabello” (núm. 207), “niña namoradica” (núm. 210), “moza y hermosa” (núm. 315B)...
- f) Protestando (en el nivel de la lectura literal¹²) 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” (núms. 136, 137 y 142A y B), “blanca io nascí” (núm. 139)...

¹⁰ Sobre el simbolismo “permanente” (no alterado a lo largo de siglos) del cabello en la lírica popular, véase Mariana Maserá, “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, 1997) pp. 389-391.

¹¹ En el caso de la composición núm. 233 puede argumentarse que se trata más bien de una autodefensa. Manzano, *Cancionero leonés*, vol. I/t. 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” (núm. 30).

¹² Estas lamentaciones implican, en un nivel oculto, una alusión a la pérdida de la virginidad, puesto que el sol y el viento que quema son una metáfora del ardor de la pasión amorosa. 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 Margit Frenk, *Symbolism in Old Spanish Folk Songs* (London: Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 1993), especialmente pp. 8-9, 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; John Gornall, “Por el río del amor madre: An Aspect of the Morenitas”, *Journal of Hispanic Philology* X (1986) pp. 151-160; Paula Olinger, *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry* (Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1985) pp. xii-xiii; y los ya clásicos de Bruce W. Wardropper “The Color Problem in Spanish Traditional Poetry”, *Modern Language Notes* 75 (1960) pp. 415-421 y “Meaning in Medieval Spanish Folk Song”, *The Interpretation of Medieval Lyric Poetry*, ed. W. T. H. Jackson (New York: Columbia University Press y London: Macmillan, 1980) pp. 176-193.

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 detenido¹³. 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 comenta la juventud de la mujer, 287B (“Madre, un escudero / que estava en este corro / a cada buelta / hazíame del ojo; / yo, como soy bonita, / 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 ferosa,/ 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 núm. 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 algo
merescen ducados.
Ducados, mi madre,
valen una ciudade (núm. 128, vv. 3-8, procedente del *Cancionero de galanes*).

Por otra parte, la persistencia de este motivo en el tiempo¹⁴ permite rastrearlo también en las canciones populares de nuestro siglo. El cancionero leonés, como se verá, ofrece buenos ejemplos de ello¹⁵:

¹³ El tomo I de las *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y comparada: La mujer: Elogio y vituperio* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza y Banco Zaragozano, 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.

¹⁴ 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 Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media* (Barcelona: Ariel, 1995) p. 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”.

Si tu padre tiene bienes,
corre y dile que los guarde:
vale más la mi presencia
que el capital de tu padre (núm. 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 cho
y al chocorrochó,
la niña más guapa del pueblo soy yo (núm. 422).

Pero más frecuente es que el autoelogio no sea el tema principal, sino que sirva para complementar otro aspecto más relevante. Es el caso, por ejemplo, de las composiciones de la antigua lírica tradicional que tratan el tema del matrimonio o de la malcasada¹⁶. 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 (núm. 122, procedente del
Cancionero musical de Medinaceli y del *Cancionero Sevillano*).

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 vivo penada
por ser mal casada (núm. 230, de *Obras* de Fernández de Heredia).

Garridica soy en el yermo,
¿y para qué?,
pues que tan mal me empleé (núm. 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:

¹⁵ Las citas están tomadas de Manzano, *Cancionero leonés*, vol. I/t.1. Tras ellas se hace referencia entre paréntesis al número que ocupa la composición en dicho corpus.

¹⁶ 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 Pilar Lorenzo Gradín: “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”, *Revista de Literatura Medieval* 3 (1991) pp. 117-128; y *La canción de mujer en la lírica medieval* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990) pp. 162-172. La malcasada del Romancero es el objeto de Dolly Lucero de Padrón, “En torno al romance de *La bella malmaridada*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pidal* XLIII (1967) pp. 307-354. Una glosa de dicho romance se encuentra transcrita en Giovanni Caravaggi, “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, 1996) pp. 144-146.

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 (núm. 124, de la *Recopilación* de Juan Vázquez).

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 (núm. 43).

Chiquitina me crió mi madre,
chiquitina, pero con buen aire,
chiquitina, pero sandunguera (núm. 408).

Los temas de la autoalabanza y la mujer morena se entrelazan con frecuencia: bien para ensalzar la tez blanca presente, o en el 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).

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

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
diome el sol, y ya soy morena (núm. 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 (núm. 129, vv. 1-6, de la *Recopilación* de Juan Vázquez).

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 (núm. 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! (núm. 1881, del *Vocabulario* de Correas).

Mírame, Miguel, cómo estoy bonita:
saia de buriel, camisa de estopica (núm. 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 (núm. 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 (núm. 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 y que pervive en una versión lírica en el folclore leonés actual (núm. 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.¹⁷ Existen 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-huli¹⁸

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-muluk¹⁹.

¹⁷ 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 Rosa M^a Garrido, "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. M^a Isabel Toro (Salamanca: Biblioteca española del siglo XV, 1994) pp. 389-397.

¹⁸ "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. Solá-Sole piensa que puede ser una composición popular. Josep M^a Solá-Solé, *Las jarchas romances y sus moaxajas* (Madrid: Taurus, 1990) p. 139.

¹⁹ "Si quieres como (hombre) bueno, / bésame entonces esta sarta (de perlas), / boquita de cerezas". Jarcha anónima, núm. 50 de la citada edición de Solá-Solé, p. 169.

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)a²⁰.

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 la²¹.

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 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.²² 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 se precisa también atraer al varón.

Los ejemplos aducidos bastan para concluir que la autoalabanza constituye un motivo de la canción de mujer²³ 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

²⁰ “¡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, núm. 51 de la citada edición de Solá-Solé, pp. 170-171.

²¹ “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, núm. 60 de la citada edición de Solá-Solé, p. 184.

²² Véase el capítulo “Popular & Traditional Lyric Poetry: The Two Spains”, en su libro *Women in the Medieval Spanish Epic & Lyric Traditions* (Lexington: University Press of Kentucky, 1975), pp. 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.

²³ Sobre el tema de la canción de mujer puede consultarse la bibliografía que ofrecen Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990) y “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, 1997), pp. 13-81, y Doris Earnshaw, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric* (New York: Peter Lang, 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).

folclore actual. 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.