
CONNOTACIÓN Y SÍMBOLO EN LA LITERATURA RELIGIOSA POPULAR IMPRESA DEL SIGLO XVI

EVA BELÉN CARRO CARBAJAL
(Universidad de Salamanca & SEMYR)

Para David, por tantas cosas

BIEN SABEMOS de la importancia del símbolo en la configuración de la poesía religiosa de los siglos XVI y XVII¹ en España, al igual que su rico significado, siempre abierto y con connotaciones sugestivas, que también podemos hacer extensible a algunos periodos y autores especialmente prolíficos de nuestras letras y que han sido sobradamente estudiados. No obstante, en esta ocasión voy a centrarme en los pliegos poéticos religiosos del siglo XVI², teniendo en cuenta para mi somero análisis aquellos que van a utilizar en sus composiciones los motivos y elementos del amor humano «vuelto a lo divino», si se me permite esta expresión, que sirven para connotar el símbolo y su funcionalidad retórica, y los recursos creativos gracias a los cuales «lo culto» y «lo popular» se aúnan y forman, podríamos decirlo así, una imbricación constante y continua, de ida y vuelta³,

1. Véanse, entre otros, los trabajos dedicados a san Juan de la Cruz en la recopilación de estudios de Víctor García de la Concha, *Al aire de su vuelo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, 2004, especialmente pág. 280 y sigs.

2. Están en prensa los volúmenes dedicados a la poesía religiosa en la literatura popular impresa del siglo XVI, insertos en el marco del Proyecto de investigación «Cultura popular y cultura impresa: Corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII» [BFF 2003-00011], que dirige el prof. Pedro M. Cátedra.

3. Expresión que ya utilicé en «La hagiografía en los pliegos sueltos poéticos españoles del siglo XVI», *Via Spiritus*, 10 (2003), págs. 81-111.

en consonancia con la amplia difusión que tuvo este tipo de literatura en todas las clases sociales, fundamentalmente en el siglo XVI⁴.

El elemento básico sobre el que quiero que fijemos nuestra atención es el cabello; sin duda alguna, se trata de uno de los motivos más importantes que sirven para denotar la belleza del amado o de la amada, ya desde la *Biblia*⁵, considerando, además, que es uno de los primeros rasgos que se van a describir siguiendo el modelo canónico y tradicional de belleza. El cabello, por su propia constitución, ofrece formas que permiten crear imágenes vigorosas, presentes incluso en el *Cantar de los Cantares*, que invitan al amor, a la atracción sexual o a la pasión amorosa y que insisten en la prisión, voluntaria o involuntaria, del amante en las «redes» de su amada. Prueba también de ello son los poemitas y composiciones de la lírica popular medieval hispánica, que con tanta paciencia, cariño y dedicación ha recogido la prof^a. Margit Frenk⁶, desde las jarchas a los villancicos castellanos, pasando por las cantigas de amigo de la lírica galaico-portuguesa, que van construyendo el símbolo, otorgándole nuevos significados, nuevas connotaciones, haciéndolo, podríamos decir, cada vez «más símbolo». Recordemos la niña «velida, | [...] louçana, | vai lavar cabelos | na fria fontana | leda dos amores, | dos amores leda» de Pero Meogo⁷, la misma que en el lugar de la cita amorosa, la fuente, lavará sensualmente⁸, pensando y esperando el dulce encuentro,

4. Remito a la completa e interesante monografía de Pedro M. Cátedra, *Invençión, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002.

5. El esposo describe así a su esposa: «Quam pulchra es, amica mea! quam pulchra es! | Oculi tui columbarum, | absque eo quod intrinsecus latet. | Capilli tui sicut greges caprarum | quae ascenderunt de monte Gallaad» (Cant 4, 1); «Caput tuum ut Carmelus; | et comae capitis tui sicut purpura regis | vincta canalibus» (Cant 7, 5) y la esposa dice de su esposo: «Caput eius aurum optimum. | Comae eius sicut elatae palmarum, | comae eius sicut elatae palmarum, nigrae quasi corvus» (Cant 5, 11). Las citas están tomadas de la *Biblia Vulgata*, edición de Alberto Colunga & Lorenzo Turrado, Madrid: BAC, 2002.

6. Véase su último e ingente *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México & Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 tomos. De aquí en adelante me referiré a él como *Nuevo corpus*.

7. Jose Joaquim Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego portuguesas*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, núms. 415, 416 y 419.

8. En un villancico castellano encontramos a la joven monja que también lava su cabello, pero que no puede tenderlo al sol como las muchachas solteras para que éste fuera más rubio: «¡Cómo lo turce y lava | la monjita el su cabello!; | ¡Cómo lo tuerce y lava; | luego lo tiende al hielol», M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 18. Cf. en este volumen lo aducido por el prof. Stephen Reckert en su integradora ponencia «*Verba Volant, Scripta Manent*. Metamorfosis de la *lyra minima* oral en Occidente y Oriente» respecto al motivo del cabello en la poesía amorosa japonesa.

«mias garcetas» y «meus cabelos», prelude de la cita con su amado y también como símbolo de entrega amorosa⁹. Incluso la acción de peinarse conlleva implícitamente el encuentro con el amado, en el caso de la niña del villancico castellano: «Peinarme quiero yo, madre, | porque sé | que a mis amores veré»¹⁰ o bien: «Pues que me sacan a desposar, | quíerome peinar»¹¹; pero también significa ‘destinar su amor’: «Cavallero, andá con Dios, | que sois falso enamorado. | No me peino para vos, | ni tengo de vos cuidado»¹² y «Por un pageçillo | del corregidor | peiné yo, mi madre, | mis cavellos oy»¹³.

El cabello como símbolo de virginidad¹⁴, como símbolo de la comunicación amorosa¹⁵ o del amor¹⁶, en última instancia, y responsable de la

9. Es realmente interesante el estudio de la tópica del cabello y los motivos adyacentes en esta lírica, como el cabello largo y suelto, el que se trenza en «garcetas» o el que se prende con cintas o con oro, símbolos también de una determinada predisposición y disposición de la muchacha para con su amado. Remito, entre otros, a los poemas de Pero Gonçalves Porto Carreiro, Joao Soares Coelho y Don Dinís, en J. J. Nunes, *Cantigas de amigo*, núms. 260, 122 y 18, respectivamente. Véanse también los trabajos de Stephen Recker y Helder Macedo, *Do Cancioneiro de amigo*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1976, y de Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1970.

10. M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 277. Remito también al interesante estudio de Mariana Maserá, «Tradición oral y tradición escrita en el *Cancionero musical de Palacio*: el cabello como atributo erótico de la belleza femenina», en *Cancionero studies in honour of Ian Macpherson*, edición de Alan Deyermond, Londres: PMHRS, 1998, págs. 159-171, donde pone de manifiesto el atributo del cabello en relación al estado civil y social de la mujer.

11. M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 278. Es también curiosa la variación del significante en: «Peinadita traigo mi greña, | peinadita la traigo y buena», M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 125.

12. M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 714. El *Diccionario de Autoridades* recoge: «No peinarse para alguno. Phrase con que se suele despedir o negar al que pretende alguna muger. Es de estilo familiar».

13. M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 276 B.

14. «Soltáronse mis cabellos, | madre mía. | ¡Ay, con qué me los prendería!», M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 279. No me resisto a reseñar el sintagma «niña en cabello», que se equipara a la «moça virgo», como señala el *Diccionario de Autoridades*, s.v. *moza en cabello*: ‘significa lo mismo que *doncella* o *virgen*. Es phrase antigua, que oy se conserva en Vizcaya, Asturias, Galicia y otras provincias septentrionales de España, con tal rigor, que la muger que no es tal virgen, aunque no esté casada, no puede andar con el cabello suelto, sino recogido con alguna cinta, o cubierta la cabeza con alguna toca, (el subrayado es mío). Esta «niña en cabello», por tanto, es la moza virgen que ya tiene disponibilidad para el amor: «Vos me matastes, | niña en cabello, | vos me avéis muerto», M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 353 B.

15. «Estos mis cabellos, madre, | dos a dos se los lleva el aire», M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 975; José María Alín recoge otra variante: «Estos mis cabellos, madre, | dos a dos me los lleva el aire», seguida de dos estrofas, en su *Cancionero tradicional*, Madrid: Castalia, 1991, núm. 184. Pilar Lorenzo Gradín habla aquí del «erotismo del viento que arrastra poco a poco la intimidad de la muchacha», en *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pág. 217.

16. «Son tan lindos mis cabellos, | que a cien mil mato con ellos», en M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 126 y «Tienes lindos ojos, | lindos cabellos; | tiéneslos revueltos | y a mí

creación de determinadas connotaciones¹⁷, responde a una larga tradición que es muy difícil que resumamos aquí en breves líneas¹⁸.

También en la lírica culta tenemos recogida mucha de esta riqueza; la lírica de cancionero, por ejemplo, profundiza más en imágenes seduc-toras, donde el cabello aparece con toda su fuerza¹⁹, así, en el estribillo de la canción: «Señora, vuestros cabellos | con que al mismo Amor matáis, | si de lejos los mostráis, | ¿cómo los llamáis ‘cabellos?’»²⁰, o incluso llegan

con ellos», en J. M. Alín, *Cancionero tradicional*, núm. 630. El cabello revuelto tiene fuertes connotaciones eróticas también en los villancicos castellanos, pero no confundamos el «cabello revuelto» con el «cabello despeinado», ya que la niña que así lo lleva no tiene amores: «Puse mis cabellos | en almoneda, | como no están peinados | no hay quien los quiera», en J. M. Alín, *Cancionero tradicional*, núm. 762.

17. Véase también Ana María Álvarez Pellitero, «La configuración del doble sentido en la lírica tradicional», en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santiago de Compostela: PPU, 1985, en donde se exponen las técnicas que dejan al descubierto el doble sentido en la lírica medieval, como la del engarce de una serie de referencias implícitas a una tópica –no simbólica– consabida. No obstante, en el caso del cabello nos encontramos con un símbolo en sí mismo.

18. Remito a Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 1993, págs. 78-79, que ofrece una revisión de ideas, creencias populares, símbolos y referencias históricas respecto al cabello; la primera y más importante es la del cabello como «portador de la energía vital» de la persona. Resulta curiosa la observación que sobre esto mismo realiza Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*: «Naturalmente se entiende y en lo moral se experimenta, que las mugeres, cortado el cabello, pierden mucho de su brío y lozanía. Las yeguas y los cavallos, cortándoles las clines y los copetes, se amansan», edición de Martín de Riquer, Barcelona: Alta Fulla, 1998, pág. 252.

19. «El atractivo sexual que de la caballera emana reside fundamentalmente en que ésta aparezca suelta, frondosa y esparcida alrededor del rostro», en el completo y recomendado estudio de Erika Bornay, *La caballera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid: Cátedra, 1994, pág. 139. Asimismo, está de acuerdo con la afirmación que sostiene Charles Berg en *The unconscious significant of hair* sobre el poder fetichista del cabello, que «ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual, ya que la atracción por el cabello está relacionada con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza», *apud* E. Bornay, *La caballera femenina*, pág. 15.

20. *Cancionero de poesías varias* [Manuscrito 2803 de la Real Biblioteca de Madrid], edición de José J. Labrador Herráiz & Ralph A. DiFranco, prólogo de Máxime Chevalier, Madrid: Patrimonio Nacional, 1989, núm. 66, pág. 255. Aparece a continuación su glosa: «Si el amor ciego se ofende, | sin vellos, de imaginillos, | quien hubiere de mirarlos | por milagro se defiende, | pues biéndolos, obligáis | a que se pierdan por ellos, | si de lejos los mostráis, | ¿cómo los llamáis ‘cabellos?’ | | Cosa de tanta velleça | no es digna de tal renombre, | que ofende tan baxo nombre | lo menos de su lindeça | y si acaso, si los dais, | por ofender más con ellos, | si de lejos los mostráis | ¿cómo los llamáis ‘cabellos?’ | | El coraçón que los vido | del modo que yo los vi, | queda tan fuera de sí | que le engaña el apellido. | Pero después los dejáis | el sol enbidioso dellos, | si de lejos los mostráis | ¿cómo los llamáis ‘cabellos?’, núm. 67, pág. 255.

a identificar a la propia amada: «Luego que vi los cabellos | y la hermosura de Ana, | al momento me dio gana | ser esclavo della y dellos»²¹, entre muchas de las composiciones que existen²². Respecto a la lírica que se desarrolla en el siglo xvi, siguiendo el modelo petrarquista y la corriente neoplatónica, sucede más de lo mismo. Los poetas utilizan la imagen de los dorados cabellos o «doradas hebras» como símbolo de la red y prisión en la que está encadenado el amante²³: «Destas doradas hebras fue texida | la red en que fui preso y enlazado, | fue blanda y dulce en mi primer estado, | luego en dura y amarga convertida. [...] Creçe mi ardor y creçe vuestro frío, | la red me aprieta, el ánimo falleçe, | y está dudoso Amor en mi provecho»²⁴. Los

21. *Cancionero de poesías varias* [Manuscrito 2803], núm. 72, pág. 258. Sigue también su glosa: «Y vi tanta perfección | en sus cabellos de oro, | que llenos de tal tesoro | prendieron mi corazón. | Porque eran ricos cabellos, | quien los mira y mira a Ana, | el momento le da gana | *ser esclavo della y dellos*. || Es cosa para espantar, | que quanto están más cubiertos, | son en cautibar más ciertos | que prestos para enlaçar. | Mas yo vi tales cabellos | en la cabeça de Ana, | que al momento que dio gana | *ser esclavo della y dellos*», núm. 73, pág. 258.

22. Véanse las «coplas»: «Pastora, con vuestros laços | asistes mi coraçón, | mirad si será raçón | que me vea en vuestros braços. || Cabellos de aquesa suerte | jamás los espero ver, | porque haçen padecer | al que los ve con la muerte; | tanto que hecho pedaços | anda buscando ocasión | por verse mi coraçón | apretado con tus braços», recogido en el *Cancionero del Bachiller Jhoan López* [Manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid], edición de Rosalind J. Gabin, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980, vol. I, núm. 25, pág. 26, y también la letra: «Por mirar vuestros cabellos | quitose la venda Amor | y estubiérale mejor | dar otro nudo y no vellos. || Quitósela no entendiendo | lo que podría venir, | valiérale mas vivir | deseando que muriendo, | pues fue de los laços bellos | atado con tal rigor | que se le tornó dolor | toda la gloria de vellos. || Entenderá desta suerte | que fue grande devaneo | dar armas a su deseo | con que le diese la muerte; | voluntad de conocellos | era su pena mayor, | mirad si será peor | perder la vida por ellos. || Hiço sus ojos testiguos | de tan alto merecer | y dio su mismo poder | victoria a sus enemigos, | que si con estos cabellos | quitó mill vidas Amor, | venguaranse en su dolor | los que padecen por ellos. || Quiso ver con que prendía | y de sus redes le prendieron, | y a herirle se volvieron | las flechas con que hería, | quedar cautibo de aquellos | cabellos fue gran honor, | pero fuérale mejor | adorallos y no vellos», en *Cancionero del Bachiller Jhoan López*, núm. 70, págs. 101-102.

23. Cf. el estudio de M^a. Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona: PPU, 1990.

24. Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra, 1985, pág. 265. De hecho, es un tema recurrente en la poesía de Herrera. También tenemos ejemplos en Garcilaso de la Vega: «De los cabellos de oro fue texida | la red que fabricó mi sentimiento | de mi razón, rebuelta y enredada, | con gran vergüenza suya y corrimiento, | sujeta al apetito y sometida [...]», *Canción IV*, vv. 101-105, y: «Las luengas y delgadas hebras de oro, | la blanca frente, los hermosos ojos, | los cercos donde Amor sus redes tiene [...]», *Égloga II*, en *Poesías completas*, edición de Ángel L. Prieto de Paula, Madrid: Castalia, 1989, págs. 89 y 128, respectivamente.

cabellos de oro, posiblemente, sean los que mejor conocemos, gracias a Garcilaso y a Herrera, al igual que harán Góngora y Quevedo en el siglo xvii.

En este marco, los significados y connotaciones que están presentes en la lírica culta y popular profana también pasan, tamizados, a la lírica religiosa y devocional que encontramos en los pliegos sueltos poéticos del siglo xvi²⁵, pero siempre teniendo en cuenta que, además, este elemento lleva asociado una funcionalidad retórica concreta, como trataré de demostrar a continuación. Así, el uso de la imagen de los cabellos con la finalidad connotativa de 'belleza' femenina se utiliza para hablar de la «madexa de oro» de la Virgen María en unas *Coplas nuevas fechas por Enrique de Oliva de la Natividad de Nuestro Señor Jesu Christo*²⁶, en las que se anhela el momento inmediatamente posterior al parto de la Virgen para poder estar con Ella compartiendo su felicidad, en donde Nuestra Señora irradiaba especialmente belleza y hermosura; el poeta exclama, continuando el paralelismo en la construcción ya enunciado en el estribillo [vv. 32-38]:

¡Quién viera tus torcios bellos,
Virgen, nuestro grand thesoro,
y la madexa de oro
que tenías por cabellos!
¡O, quién se mirara en ellos
y notara tu color,
quando pariste al Señor!

Nuestro poeta desea verse reflejado en sus cabellos, en su claridad, en su belleza, en último extremo; existe la voluntad de identificarse con la Virgen en esta descripción física. Observemos también que Nuestra Señora es caracterizada con los rasgos canónicos de belleza femenina en cuanto al cabello se refiere: pelo rubio muy claro, largo y abundante, para poder conformar una «madeja» y al mismo tiempo, poder verse reflejado, con un propósito que va más allá de lo puramente denotativo, ya que se pretende crear y mover a devoción, de alguna manera, por este momento tan entra-

25. Para el estudio de la constitución y el desarrollo de la lírica culta «a lo divino», véase la extensa monografía de Francisco Javier Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro*, Alicante: Francisco J. Sánchez Martínez Editor, 1995-2002, 5 tomos.

26. Se trata del pliego que en el *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, de Antonio Rodríguez Moñino, en la edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes, Madrid & Mérida: Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997, está catalogado con el núm. 403, composición [2a], conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid: R-3643.

ñable como es el nacimiento de Cristo –y que goza, como demuestra la tradición y la costumbre, de todo el favor y el fervor del pueblo–.

En el siguiente pliego será la «Contemplación», en un villancico compuesto *para cantar la Noche de Navidad*²⁷, la que, como enamorada, lave con sus lágrimas los cabellos del Señor [vv. 53-59]:

Yo abraçaré a ellos,
aquellos pies tan preciosos,
con más lloros muy sabrosos
limpiaré yo sus cabellos;
son hermosos y muy bellos
e limpiárselos he yo,
más que a mí lo quiero yo.

Aquí los cabellos de Cristo aparecen explícitamente calificados de «hermosos» y «muy bellos», simbolizando la belleza y gracia divina en su conjunto; la utilización de la voz de la Contemplación no es casual, ya que aparece personificada una de las partes de la *lectio* divina, de la metodología religiosa que se empleaba en la práctica devota diaria de los fieles²⁸, de la misma manera que tampoco es casual la imagen que utiliza²⁹ y que resulta tan familiar: la de la pecadora llorando arrodillada y lavando con sus propios cabellos y con sus lágrimas los pies de Jesucristo. En nuestro villancico son los cabellos del Señor los que son lavados gracias a las

27. RM 1107: *Villancicos o cancionero para cantar la Noche de Navidad, los cuales son éstos que se siguen. Nuevamente impressos en Granada, en casa de Hugo de Mena. Año de mil y quinientos y sesenta y ocho*; conservado en la Biblioteka Jagiellonska de Cracovia y editado en facsímil por M^a. Cruz García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1975, núm. 4, y por Antonio Pérez Gómez, *Pliegos conmemorativos de la Navidad*, Cieza: Antonio Pérez Gómez, 1949-1975, año 1960.

28. Recordemos, entre otros, al prolífico fray Luis de Granada y una de sus obras más conocidas: *Libro de Oración*.

29. Bernardino de Laredo señala que «la misma Magdalena, que es figura de contemplación perfecta, por gozar de la perfección más alta de la contemplación quieta, sirvió a nuestro Dios treinta años [...] en muy extremo desierto, menospreciada y dejada o desechada toda cosa consolable temporal, avisando a los que aprovechan y van a la perfección cuánto es menester apartarse de todas las cosas que les son impedimento y de todo cuanto no les ayuda para llegarse al más quieto encerramiento de la contemplación quieta, donde más se halla Dios», en *Subida del Monte Sión*, Madrid: BAC, 1998, pág. 197. Sirve así María Magdalena de ejemplo de pura, quieta y perfecta contemplación: «La segunda manera que tiene la voluntad de levantarse en quieta contemplación por sola la afectiva, sin medio de entendimiento, ni pensamiento, ni de otra ocasión alguna, es alzarse súbitamente por vía de abrasante amor a se ayunar con su Dios por tomar mayor amor de la fuente y propio venero de donde manó el amor, con el cual se levantó», B. de Laredo, *Subida del Monte Sión*, pág. 196.

lágrimas de la Contemplación, abrazada a sus pies³⁰. Vemos entonces que las connotaciones simbólicas se refuerzan y se amplían; el cabello, símbolo tradicional de la belleza humana, sirve para caracterizar la belleza divina, pura, sin delectación carnal, precisamente porque sirve para connotar la belleza humana e invitarla al amor. En estas composiciones en las que nos fijamos ahora el contexto hombre-mujer sigue estando presente, aunque con otros personajes; el amor tiene su cabida, pero se trata de otra cosa, de otro tipo de Amor. Sin embargo, ¿qué mejor manera de reflejarlo que haciendo alusiones a lo que es bien conocido, teniendo en cuenta la analogía que comparten? Además, quiero señalar que si el cabello largo y suelto ha servido en la tradición para connotar la virginidad y pureza, también ahora connotará no sólo la relación con un mundo licencioso, caracterizado como pecado por la Iglesia³¹, sino también el arrepentimiento y la conversión y para ello pensamos fundamentalmente en la figura de María Magdalena³², erigida como modelo a partir de Trento. De ahí la importancia de las lágrimas y de la acción de «limpiar», que simbolizan, como refuerzo a lo anteriormente dicho, una actitud de entrega, de arrepentimiento y de búsqueda del perdón. Al mismo tiempo, insisto en la funcionalidad retórica de esta figura, que presenta a lo largo de su vida –hablamos del espacio biográfico de la misma persona– este elemento, el cabello, como símbolo invertido, como motivo que connota tanto a la *puella* pecadora como a la mujer arrepentida.

En los tres pliegos siguientes precisamente encontramos el cabello hermoso y rubio de María Magdalena, connotado con estas últimas ideas que hemos comentado. Así, en el tercer romance de RM 657³³, compuesto

30. De nuevo hago hincapié en la importancia de la representación mental de los hechos y de las imágenes en la oración y en la práctica devocional.

31. No podemos olvidar a lo largo de toda la Edad Media la difusión de la vida y conversión de santa María Egipcíaca o de santa Pelagia.

32. Véanse el tratado de Malon de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, Barcelona, 1588, que declara que la vida de María Magdalena es una vida de amor y comienza su obra con un relato de inspiración neoplatónica sobre los poderes de éste, y los artículos de Luís Fernando de Sá Fardilha, «María Madalena: lágrimas, amor e culpa», *Via Spiritus*, 2 (1995), págs. 7-46, y M^a. Isabel Barbeito Carneiro, «Mujeres eremitas y penitentes. Realidad y ficción», *Via Spiritus*, 9 (2002), págs. 185-215, especialmente las págs. 191-196, así como el estudio de María Helena Sánchez Ortega, *Pecadoras en verano, arrepentidas de invierno. El camino de la conversión femenina*, Madrid: Alianza, 1995.

33. *Aquí comiē[n]can cinco romances muy notables. El primero, de la Salutación; el segundo, de sant Juan Baptista; el tercero, de la Magdalena; el quarto, de sant Juan Evangelista; el quinto, del glorioso sant Francisco. Aora nuevamente impressos*; conservado en

por fray Ambrosio Montesino³⁴, aparece la transformación que se ha obrado en nuestra santa [vv. 5-26]:

dizen que tu corazón
 quien lo hizo lo ha mudado
 en casa del phariseo,
 donde estava conbidado;
 allí gozos temporales
 por eternos has trocado,
 los deleites deste siglo
 como hiel has condenado,
 los servicios y galanes
 has por ángeles dexado,
 la música, por sospiros,
 por cilicios, el brocado,
 de ti misma te pariste,
 en tu Dios te has trasformado,
 al qual, con dolor immenso,
 confessaste tu peccado,
 tus ojos, tornados ríos,
 de llorar demasiado;
 sus pies sanctos refrescaste
 con unguento muy preciado
 y luego los alimpiaste
 con tu cabello dorado.

Imagen que se repetirá en la *Obra nuevamente compuesta por Francisco de Godoy, privado de la vista, vezino de Baeça y natural de Motril, en alabança de la gloriosa Magdalena y de su sancta conversión. Impressas en Sevilla en este presente año de mil y quinientos y ochenta y ocho*³⁵ [vv. 411-420]:

«A tu casa vine Yo
 y a mis pies agua no diste,
 con sus lágrimas lavó,

la British Library y editado en facsímil por Arthur L.-F. Askins, *Pliegos poéticos españoles de The British Library*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1989, núm. 50. En el *Nuevo Diccionario* aparece datado c. 1540.

34. Julio Rodríguez Puértolas, *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, Cuenca: Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1987, págs. 196-198.

35. RM 219, conservado en la Houghton Library de la Universidad de Harvard y editado en facsímil por Pedro M. Cátedra & Víctor Infantes, *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVII)*, Valencia: Albatros Ediciones, 1983, núm. 24.

con sus cabellos limpió
 ésta mis pies, como viste»;
 mas el Señor prosiguió:
 «Paz no me diste al entrar,
 ésta, desde que aquí entró
 y, como viste, no cessó
 contino mis pies berrar».

No deja de resultar curioso que este suceso que relata el *Evangelio según san Lucas*³⁶ como acaecido en la casa de un fariseo por una «pecadora pública» pase a la tradición popular con María Magdalena como protagonista³⁷, debido probablemente a la proximidad semántica de ambas mujeres «pecadoras», como también ocurre con el episodio de la unción en Betania³⁸ y que tenemos en otro pliego distinto³⁹ [vv. 11-20]:

Y María Magdalena,
 sabiendo que era llegado
 Jesu Christo, luego ordena
 llevar unguento preciado
 al principio de la cena;
 de nardo muy oloroso
 y de cosas cordiales
 era este unguento precioso
 y los cabellos reales
 untó de Christo glorioso.

36. Lc 7, 36-50.

37. Así aparece recogido en Iacopo Da Varazze, *Legenda aurea*: «Sed cum Christus illic et alibi predicaret, illa nutu inspirata diuino ad domum Symonis leprosi, ubi audiuit eum discumbere, properauit et non audens ut peccatrix inter iustos apparere retro secus pedes domini mansit, ubi pedes eius lacrimis lauit, capillis tersit et unguento pretioso perunxit», edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze: Sismel, 1998, págs. 629-630. Tenemos también la traducción realizada al español por fray José Manuel Macías: Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid: Alianza, 1999, I, pág. 384.

38. Mt 26, 6-11; Mc 14, 3-9 y Io 11, 1-2; 12, 1-8.

39. Se trata exactamente de dos ejemplares distintos del mismo pliego, RM 232 y RM 233, cuyo título es: *Tratado espiritual en el qual se contienen dos obras: la primera trata de la venta de Judas quando vendió a Nuestro Redemptor Jesu Christo y de cómo ay muchos Judas que cada día le venden y la otra obra, el negamiento y llanto de sant Pedro sobre aquella glosa que dize: «¿Quién es Dios y quién soy yo?»*. Compuesto por Francisco Gonçález de Figueroa, *privado de la vista corporal y vezino de la ciudad de Murcia*; conservado el primero en la Biblioteca Nacional de Madrid: V. 126-81 y el segundo en la Houghton Library de la Universidad de Harvard, editado en facsímil por P. M. Cátedra & V. Infantes, *Los pliegos sueltos de Thomas Croft*, núm. 28. En el primero puede leerse al fin: «Impressa en Valencia por los herederos de Joan Navarro. Año MDLXXXVI».

Posiblemente la utilización simbólica más completa de este motivo en los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI en unión al del poder seductor de la mirada sea la que encontramos en la novena composición de RM 342⁴⁰. Fijémonos, en primer lugar, en el epígrafe que la encabeza: «Otra canción de la Madalena al tono de *Vuestros cabellos, Leonor*» y en el estribillo:

*Estos cabellos, Señor,
por mi bien mis ojos vieron,
pues en verlos se hirieron
de vuestro divino amor.*

Recordemos las acertadas palabras de la prof^a. Margit Frenk cuando observaba que «no es lo mismo *citar* un cantar profano y luego glosarlo a lo divino que *contrabacerlo* a lo divino antes de glosarlo. Son dos maneras diferentes de componer canciones religiosas y la reacción de los oyentes, en cada caso, sería también diferente»⁴¹. En nuestra composición ocurre exactamente lo segundo, estamos ante un *contrafactum*, ante una «vuelta a lo divino» y como señala Frenk, «la parodia nunca sustituye del todo al texto original: de alguna manera, lo mantiene en vigencia»⁴². Así, los oyentes de nuestra canción tendrían en su cabeza tanto el tono, es decir, la música⁴³, como la letra de «Vuestros cabellos, Leonor», de la

40. Se trata de un auto que al final lleva varias composiciones de tema navideño; su título reza así: *Aquí comienza el auto, cómo san Juan fue concebido y cómo Nuestra Señora fue a visitar a santa Isabel y el Nacimiento de san Juan. Entra en él un pastor, Zacarías, santa Isabel, un ángel llamado Gabriel, dos vezinos de el pueblo, un muchacho, Josef, Nuestra Señora, un pariente de Zacarías y una comadre, una muger, un bobo, un sacerdote. Assimismo va un romance de la degollación de san Juan y unas canciones para la Noche de Navidad con otras canciones muy devotas. Nuevamente hecho por Estevan Martín, vezino de Castromocho*; conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid: R-13715. Respecto al auto, véase Joseph E. Gillet, «Esteban Martín (or Martínez): Auto 'Cómo San Juan fue concebido' (1528)», *Romanic Review*, 17 (1926), págs. 41-64.

41. «Lírica popular a lo divino», *Edad de Oro*, 8 (1989), pág. 109. Cf. John Crosbie, «A lo divino» *lyric poetry: an alternative view*, Durham: University of Durham, 1989, y Carlos E. Domínguez, «A lo divino poetry in the Spanish Golden Age: *rifacimento* or *contrafactum*?», *Romance Notes*, 25 (1984), págs. 162-168.

42. «Lírica popular a lo divino», pág. 110. Cf. M^a. Cruz García de Enterría, «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales», en *Actas del Congreso Internacional sobre Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, celebrado en Valladolid, 19-22 de febrero de 1995*, edición de M^a. Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos & Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, pág. 171.

43. Emilio Ros-Fábregas pone de manifiesto «la importancia de la música como vehículo de la creación poética», sobre todo teniendo en cuenta «las reencarnaciones [de estas

que no tenemos más noticia que esta referencia⁴⁴, si bien no cabe ninguna duda de que gozó de gran popularidad; podemos sospechar que posiblemente fuera de tema amoroso, del estilo a los villancicos que hemos comentado al principio. Tal vez pueda sorprender este procedimiento, estas mezclas de lo divino con lo profano, pero eran muy comunes y como señala de nuevo Margit Frenk, «las encontramos sobre todo en los villancicos compuestos para la Navidad, que fue la fiesta por excelencia de los *contrafacta*»⁴⁵. De hecho, tanto este villancico como los dos primeros que comentamos (RM 403 y RM 1107) son composiciones hechas «para cantar la Noche de Navidad»; en el caso de estas dos composiciones primeras el tono sobre el que se va a basar los *contrafacta* es el conocidísimo de aquel tiempo de «Enemiga le soy, madre»⁴⁶.

Es este carácter en cierto modo festivo de estos villancicos y coplas el que permite pensar, siguiendo a Frenk⁴⁷ y a Wardropper⁴⁸, en esa intencionalidad devota popular en la que venimos insistiendo, partiendo de una tradición consabida y en evolución. De esta manera, estos cabellos, que están referidos nuevamente al Señor, se cargan de todo el simbolismo anterior, tanto de la tradición como de aquellos a los que está parodiando –no sería descabellado, nunca mejor dicho, pensar en un posible significado erótico–, además de situarse de lleno en un contexto amoroso, pero connotado, en este caso, hacia el amor divino. Habla en primera persona María Magdalena del bien que ha supuesto para su vida el haber mirado al Señor, ya que con esa mirada se sintió traspasada de amor; no obstante, fijémonos en lo ambiguo que resulta el significado del estribillo si lo leemos sin tener en cuenta las estrofas que siguen, ya que así puede parecer que es la visión de los cabellos del Señor la que hace que ella se enamore de Cristo. Pero si consideramos, como digo, las estrofas, veremos el poder también de otro elemento que sirve para mantener esta especie de «juego»: el de la seducción de la mirada [vv. 5-28]:

melodías] en forma de *contrafacta*, en «Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *se canta al tono de...*», *Revista de Musicología*, 16, vol. III (1993), págs. 1507. Véase también lo aducido por J. Crosbie en «*A lo divino*» *lyric poetry*.

44. Cf. M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 2264 *ter*. No aparece en José Romeu Figueras, *La música en la corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, Barcelona: CSIC, 1965, vols. IV-1 y IV-2.

45. «Lírica popular a lo divino», pág. 113.

46. M. Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 681. En J. Romeu Figueras, *La música en la corte*, núms. 3 y 4.

47. «Lírica popular a lo divino», pág. 115.

48. Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid: Revista de Occidente, 1958, pág. 172.

Tiene tal fuerça y poder
 essa vista donde mira,
 que, si es muerto, a vida aspira,
 cual claro se puede ver;
 Pedro y el ladrón mejor
 lo dirán de cuando os vieron
 e mis ojos, pues que fueron
 heridos de vuestro amor.

El hijo del Zebedeo
 dará más razón de Vos,
 que supo secretos dos,
 según entiendo y lo creo;
 Marta y Lázaro, Señor,
 dirán el efeto que hizieron,
 yo también, pues me hirieron
de vuestro divino amor.

Bien dará Mateo razón,
 pues dexó el ser tesorero
 por seguir vuestro sendero,
 de do sacó salvación;
 porque en ver el resplendor
 dessos ojos que le vieron,
 en mirarle, se hirieron
de vuestro divino amor.

La importancia de la mirada, de esos ojos que dan la vida o la muerte y que permitirán la comunicación de los amantes, y la conjugación a menudo de ambos elementos, la tendremos que dejar para otra ocasión. Quedémonos, sin embargo, con la presencia de un motivo que, bien por la tradición, bien por la existencia de referencias a una tópica consabida, podemos caracterizarlo de simbólico y que, en la literatura religiosa popular impresa del siglo XVI, dada la transmutación que se realiza del amor humano al divino, se utiliza con una finalidad devota y devocional, en aras de una funcionalidad retórica. No olvidemos tampoco que la figura central en la que he ejemplificado mi análisis –María Magdalena– contiene en sí misma, como la reflejará Tiziano en su sensual y celestial imagen, los dos planos: el profano, en la *puella* pecadora y el divino, en la mujer arrepentida.