

“¡QUIÉN CONTIGO LA DURMIESE / UNA NOCHE SIN TEMOR!”: IMÁGENES ERÓTICAS EN EL ROMANCE DE *LA ADÚLTERA*

ÁLVARO PIQUERO

(Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal”-Universidad Complutense de Madrid)

alvaropiquero@ucm.es

RESUMEN

Además de en dos versiones viejas, del *Cancionero de romances* de 1550 y de la *Flor de enamorados* (1562) y *Rosa de amores* (1573) de Timoneda, el romance de *La adúltera* (igr 0234), cuyo argumento fue desarrollado en la mayor parte de las tradiciones europeas, ha sido conservado en numerosas recitaciones orales en castellano, catalán, portugués y sefardí. A partir de la lectura de más de cien versiones de las distintas tradiciones señaladas, este artículo pretende recopilar y analizar las imágenes y motivos del romance que esconden una clara connotación erótica, especialmente a partir de su cotejo con el imaginario de la poesía erótica de los Siglos de Oro. Todo ello con la intención de confirmar cómo el significado sexual de algunas de estas variantes es más profundo de lo que muestra una lectura superficial de los textos.

PALABRAS CLAVE: adulterio, romancero, poesía, erotismo, sexualidad.

ABSTRACT

Apart from two old versions, from the *Cancionero de romances* of 1550 and Timoneda's *Flor de enamorados* (1562) and *Rosa de amores* (1573), the romance of *La adúltera* (IGR 0234), whose plot was developed in most European traditions, has been preserved in numerous oral recitations in Spanish, Catalan, Portuguese and Sephardic. Based on the reading of more than one hundred versions from the different traditions mentioned above, this article aims to compile and analyse the images and motifs of the ballad that have a clear erotic connotation, especially by comparing them with the imaginary of the erotic poetry of the Golden Age. The aim is to confirm how the sexual meaning of some of these variants is deeper than a superficial reading of the texts would suggest.

KEYWORDS: Adultery, Ballad, Poetry, Eroticism, Sexuality.

El romance de *La adúltera, Blancaniña* o *Albaniña* (IGR 0234), de rima asonante en -ó, se ha conservado en tres versiones antiguas, si bien una de ellas no es más que una paráfrasis de los primeros versos del poema, citados por Lope de Vega en la comedia *La locura por la honra*¹:

Yo me levantara un lunes,
un lunes de la Ascensión;
hallé mi puerta enramada
toda de un verde limón.
No me la enramó escudero
ni hijo de labrador,
enramómela don Carlos,
hijo del Emperador.
(Díaz-Mas, 2005, p. 292, n. 1)

En cuanto a las dos versiones completas del romance, la primera, que comienza “Blanca sois, señora mía”, fue copiada en el *Cancionero de romances* de 1550 (Martín Nucio, Amberes), así como en sus reediciones; y la segunda, cuyo primer verso reza “¡Ay cuán linda que eres Alba!”, aparece en dos obras editadas por Juan de Timoneda: el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562) y la *Rosa de amores* (1573). Frente a la versión de Nucio, esta última fue posiblemente retocada en algún punto por el editor (Débax, 1982, p. 365), motivo por el cual las colecciones modernas —salvo en el caso de Di Stefano (2010, pp. 144-148), que edita las dos— suelen elegir la copia de Amberes².

Desde el punto de vista narrativo, el romance desarrolla un tema muy extendido en la baladística internacional:

el marido que regresa repentinamente de una ausencia mientras su mujer está con un amante, al que oculta rápidamente; a las preguntas del esposo sobre los detalles extraños de la casa ella responde con desparpajo para ahuyentar sus sospechas. El mismo argumento está en un *flabiau* francés del s. XIII y baladas del mismo asunto hay en la tradición francesa, italiana, alemana, danesa, sueva, húngara, griega, etc. (Díaz-Mas, 2005, p. 292)

A pesar de esta raigambre tradicional, en el romance se aprecia cierta originalidad a la hora de tratar el tópico, pues, frente a la visión burlesca de la historia en el resto de Europa, el desenlace en la tradición hispánica es mayoritariamente trágico (Di Stefano, 2010, pp. 145-146), ya sea por la muerte de la adúltera —en el caso de las versiones viejas—, del amante y del marido o incluso de todos a la vez.

En relación con esta pluralidad de desenlaces, ha de tenerse en cuenta que *La adúltera* ha tenido un indudable éxito en la tradición oral moderna panhispánica, tanto en la Península Ibérica —incluyendo Portugal—, como en Hispanoamérica —donde llega hasta la moderna ranchera de *La Martina*— y la cultura sefardí, por lo que no resulta sorprendente que solo en el Archivo del Romancero Menéndez Pidal-Goyri (ARMPG) se conserven más de dos

¹ Este trabajo ha podido realizarse gracias a la financiación de la convocatoria de ayudas para contratos predoctorales de personal investigador en formación de la UCM del año 2017 (CT17/17 - CT18/17), y está integrado en los proyectos de investigación I+D “El Romancero: Nuevas perspectivas en su documentación, edición y estudio” (MINECO, FFI2017-88021-P) de la Fundación Ramón Menéndez Pidal y “Hacia la institucionalización literaria: polémicas y debates historiográficos (1500-1844)” (RTI2018-095664-B-C22) de la Universidad de Sevilla. Agradezco encarecidamente las aportaciones del profesor Jesús Antonio Cid y las correcciones de María Dolores Martos Pérez a una versión previa de este trabajo, de cuyos eventuales errores soy el único responsable.

² Para una descripción completa de los pormenores editoriales del romance, véanse las antologías de Débax (1982, pp. 364-366), Díaz-Mas (2005, pp. 292-294) y Di Stefano (2010, pp. 144-148).

centenares de versiones, repartidas en cincuenta carpetas (ARMPG H004)³. La enorme variabilidad de las recitaciones orales, de hecho, fue ya objeto de estudio de Francisco Martínez-Yanes, que analizó más de un centenar de versiones para su tesis doctoral inédita *El romance de Blancaniña. Estudio comparativo de sus variantes*, dirigida por Samuel G. Armistead y leída en la Universidad de Pennsylvania en 1976⁴.

Pues bien, partiendo del amplio y sesudo análisis de variantes de Martínez-Yanes, así como de mi propia lectura de casi un centenar de versiones de las distintas tradiciones apuntadas arriba, a lo largo de los siguientes párrafos se intentarán recopilar y analizar las imágenes y motivos del romance que esconden una clara connotación erótica. A pesar de que esta clase de simbología ha sido ya materia de estudio de la mayoría de los editores, el objetivo de este breve artículo es cotejar esa imaginaria con la de la poesía erótica de los Siglos de Oro, comparación que, a mi juicio, permitirá comprobar cómo el significado sexual de algunas de estas variantes es más profundo de lo que se podría pensar en una primera lectura superficial⁵.

Antes de continuar, no obstante, es necesario puntualizar que la perspectiva adoptada para este trabajo no implica, en ningún caso, que el romance de *La adúltera* deba entenderse como un poema netamente erótico ni que el sexo sea su temática principal. Muy al contrario, la intención de esta clase análisis es aportar una lectura diferente del poema y poner en valor el productivo diálogo que existe en numerosas ocasiones entre el romancero y la tradición erótica hispánica. Esta metodología, de hecho, fue ya adoptada por Michelle Débax en su artículo “‘Cogiendo rosas y lirios’ ¿Erotismo codificado?” (1989, pp. 31-44), en el que la investigadora demostró la lúbrica simbología que se esconde detrás de algunos motivos y escenas prototípicas del género, como las menciones a las fuentes y baños o las acciones de peinarse y bordar.

En efecto, estas imágenes conformarían lo que Débax denomina “lexemas-clave”, una serie de “fórmulas [que] connotan una situación o un ambiente erotizados” (1989, p. 44) y que tienen una relevancia capital en la poética romanceril:

en el Romancero parece que la carga semántica de muchas fórmulas, más que originarse directamente en tales ritos, proceda de otros muchos textos, sea cultos, sea ya tradicionalizados [...]. Así, las connotaciones eróticas serían más bien intertextuales, nacidas del recuerdo de otros textos [...]. La agrupación de ciertos significantes en constelaciones borrosas [...] es el “Sésamo ábrete” de un mundo imaginario que se va desdibujando con las asociaciones que sugieren: estas no son únicamente privativas de cada individuo, hasta en un sector tan personal como puede ser el erotismo, sino que proceden de un tesoro común que asegura su supervivencia. (Débax, 1989, p. 44)

Más allá de este andamiaje teórico, la descripción y estudio de las distintas versiones del texto se apoya fundamentalmente en la ordenación estructuralista del poema propuesta por Martínez-Yanes, que divide el romance en dos escenas, la llegada del galán y el regreso del marido, y ocho secuencias: el exordio, el requiebro, la solicitud, la maldición, el sobresalto de los amantes, el encuentro de los esposos, el interrogatorio y el desenlace. A pesar de esta amplia clasificación, conviene señalar que a lo largo de las siguientes líneas

³ Dado que este tema aún no ha sido recatalogado con los criterios actuales del ARMPG, únicamente cabe señalar aquí la signatura de sección a la que se prevé que pertenecerá el romance.

⁴ Cito a partir de una copia mecanografiada conservada en la biblioteca de la Fundación Ramón Menéndez Pidal (51, G-7).

⁵ Para este cotejo, me sirvo de la base de datos construida para mi tesis doctoral, revisada y ampliada posteriormente (Piquero, 2023), donde se recopila el vocabulario sexual de 660 composiciones desde 1519 hasta mediados del siglo XVII.

únicamente se tratarán aquellas secuencias que sean relevantes para el punto de vista propuesto, por lo que cuestiones tan interesantes como la variación de desenlaces en la tradición oral moderna quedan fuera del estudio⁶.

Descendiendo ya al nivel textual, ha de advertirse que la primera secuencia, el exordio, no aparece en ninguna de las dos versiones viejas completas, que comienzan *in medias res* con el diálogo entre el caballero y la dama. La existencia de esta clase de *introito* en el periodo áureo la asegura, sin embargo, el fragmento del romance parafraseado por Lope de Vega —citado algunos párrafos más arriba—, en el que se describe la costumbre de enramar las puertas y ventanas de las mujeres solteras para cantarles serenatas la noche de San Juan (Martínez-Yanes, 1976, p. 13)⁷.

Esta clase de cortejo sumerge directamente al lector u oyente en un ambiente erotizado; no obstante, existe otra posibilidad de exordio —tipo B (Martínez-Yanes, 1976, pp. 31-46)— aún más relevante para los intereses de este estudio. En él, se sustituye el nombre de la protagonista por otro más vulgar, como Catalina o Filomena, y se presenta a la dama asomada a un balcón. Catalina aparece, por ejemplo, en una versión de Tucumán (Argentina), “Estaba Catalinita / sentadita en su balcón” (Díaz Roig, 1990, p. 35), y otra de Sisterna (Asturias), “Estaba la Catalina / sentadita en su balcón” (Suárez López, 1997, pp. 358-359); y Filomena en varios testimonios recolectados en Atalaia, Portugal, donde este antropónimo es predominante, “Estando a Filomena / no seu balcão assentada” (Ferré, 2003, III, p. 198). En cualquier caso, la referencia al balcón o la balconada puede rastrearse también en versiones en las que la protagonista no tiene nombre propio, como en otra asturiana de San Julián de los Prados: “Asomada está la niña / asomada a su balcón” (Cid, 1999, p. 99)⁸.

Para Francisco Martínez-Yanes (1976, pp. 32-33), este tipo de exordio, que tiene una enorme difusión en la tradición oral moderna, podría deberse a la contaminación con el romance de las *Señas del esposo* o *Bela infanta* (IGR 0113) y, fuera de los cuatro ejemplos desglosados arriba, se puede rastrear, con ligeras variantes, en versiones de cualquiera de las regiones en las que el romancero ha pervivido. En España, la inserción de esta secuencia se reparte geográficamente por toda la península, desde Asturias a Cádiz, pasando por Segovia, Zamora, Ciudad Real o Valencia; en Argentina, Cuba y Uruguay la referencia espacial se modifica, apareciendo generalmente mencionada la orilla del mar; finalmente, en Marruecos y Portugal es común sustituir el balcón por el jardín⁹.

Como se apuntaba brevemente unas líneas atrás, el motivo de la dama ventanera o balconera implica un erotismo aún más evidente que el caso de la enramada, ya que supone un claro indicio para el lector de que la protagonista del romance no va a ser un modelo a seguir. En efecto, la imagen de la mujer asomada al balcón tiene un trasfondo erótico negativo en toda la tradición, y así lo recoge Correas en varios refranes de su *Vocabulario*: “Moza que se asoma a la ventana cada rato, quiérese vender barato”, “Moza que se asoma a la ventana, de ser vista tiene gana, y si va de rato en rato, quiérese vender barato”, “Moza

⁶ Además de la tesis de Martínez-Yanes (1976, pp. 196-239), el lector interesado en este aspecto puede acudir a un artículo posterior del mismo autor, en el que describe pormenorizadamente cada posible desenlace y sus implicaciones sociológicas y literarias (Martínez-Yanes, 1979, pp. 132-154).

⁷ Esta clase de exordio es el que el investigador define como tipo A.

⁸ En esta primer secuencia, Catalina y su balcón se mencionan también en Asturias (Suárez López, 1997, p. 358), León (Catalán y Campa, 1991, pp. 49-50) o Salamanca (Petersen, 2000, 0234: 44); Filomena en Beira Alta (Ferré, 2003, III, pp. 195-196 y 198), Minho (Ferré, 2003, III, pp. 191-192) o Trás-os-Montes (Ferré, 2003, III, pp. 181-184); y el balcón, con protagonista anónima, en Cuba (Díaz Roig, 1990, pp. 28-29), Asturias (Petersen, 2000, 0234: 118, 119, 120), Cantabria (Cossío y Maza Solano, 1933-1934, pp. 218-227), León (Catalán y Campa, 1991, pp. 44-55; Petersen, 2000, 0234: 35 y 125), Burgos (Alonso Cortés, 1906, pp. 85-87), Segovia (Calvo, 2016, pp. 123, 125-127; Petersen, 2000, 0234: 8, 12) o Cádiz (Petersen, 2000, 0234: 31, 32, 33).

⁹ Para una descripción pormenorizada de cada uno de los tipos de exordio, en los que se incluyen todavía dos posibilidades más no señaladas aquí, véase Martínez-Yanes (1976, pp. 10-55).

ventanera, o puta o pederá” (Correas, 1924, p. 319), o “Mujer en ventana, o puta o enamorada” (Correas, 1924, p. 324). Esta visión sexualizada de la dama, incluso, se refuerza en el segundo hemistiquio de algunas versiones de Cuenca (Petersen, 2000, 0234: 126), Segovia (Calvo, 2016, pp. 125 y 127), Valencia (Rico Beltrán, 2000, p. 240) o La Rioja (Asensio, 1999, p. 313), donde la mujer está asomada explícitamente “de pechos en su balcón”.

Aunque de forma más metafórica e implícita, detrás de las imágenes del mar y del jardín también se puede deducir una clara connotación sexual. El potencial erótico del río o el mar, ligados a la acción del baño, ha sido ya señalado, entre otros, por Manuel da Costa Fontes (1988, p. 440) o Michelle Débax (1989, pp. 37-38), y llega a simbolizar en algunos testimonios de la poesía erótica áurea el órgano sexual femenino (Bellón y Jauralde Pou, 1974, p. 47; *PESO*, 2000, p. 284; Góngora, 1998, IV, p. 18; Villamediana, 1994, p. 244). Así ocurre, por ejemplo, en el cuarteto de arranque del soneto anónimo “Entre dos muslos de marfil Tarquino”, que narra la historia de la violación de Lucrecia por parte de dicho rey (*PESO*, 2000, p. 214):

Entre dos muslos de marfil Tarquino
embarcó su deseo y, con tormenta,
de la mar de Lucrecia el golfo tienta,
que para todo un rey halla camino¹⁰.

En cuanto a la referencia al jardín, el símbolo está fuertemente ligado a otros claramente eróticos, como huertos, cercados y flores (Débax, 1989, pp. 36-37)¹¹ y, al igual que el anterior, puede aludir subrepticamente al sexo femenino en ciertos contextos (Brown 1986, p. 66; Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard, 1997, p. 105; *PESO*, 2000, p. 158; Carreira, 1994, p. 95), entre los que destaca especialmente un fragmento de la letrilla gongorina “Todo el mundo está trocado” (Góngora, 1987, pp. 23-26):

Los Clérigos deste año
son como de Iglesia griega,
que alguno hay dellos que riega
tres jardines por un caño¹²

Finalmente, por si todo lo anterior no fuera suficiente para que el receptor del romance comprenda la clave erótica en la que se mueve el texto, las connotaciones sexuales alcanzan en algunas versiones incluso al nombre de la protagonista, Catalina, que, como señala muy agudamente Jesús Sepúlveda (2001, p. 293), está “habitualmente relacionado con la esfera de lo escatológico y de lo sexual”¹³.

Continuando con el análisis del texto, las dos siguientes secuencias, el requiebro y la sollicitación, acrecientan aún más el tono lúbrico del conjunto, pues, desde las versiones viejas a la tradición oral moderna, el verbo que más se repite en este fragmento es “dormir”, acción que tiene unas implicaciones sexuales más que obvias.

¹⁰ De este breve fragmento se deduce que no solo el mar o el río pueden esconder en ciertos contextos una metáfora genital, sino también algunas imágenes asociadas a ellos, como el citado golfo, el estrecho, la ribera, el puente o el vado, entre muchos otros.

¹¹ Para un análisis amplio de la imagen erótica del huerto desde el periodo medieval véase Piquero (2017).

¹² A colación de lo anterior, vale la pena recordar que uno de los cancioneros eróticos más copiados y conocidos de los Siglos de Oro recibe el nombre de *Jardín de Venus*. Por otro lado, es interesante tener en cuenta que el mismo dios Priapo es representado como jardinero en algunas fuentes clásicas (Vasvári, 1988, pp. 11-33).

¹³ También Puerto Moro (2010, p. 179, n. 3) comenta que “*Catalina* era apelativo común para las ‘mujeres del partido’”. En conexión con la anterior, *Autoridades* señala: “*Catalinas*. Llamam vulgar y jocosamente a las bubas” (s. v. ‘catalinas’).

En el texto de 1550 el erotismo es bastante implícito, ya que de las palabras del caballero, “¿si la dormiré esta noche / desarmada y sin pavor?” (Díaz-Mas, 2005, p. 292), no tiene por qué deducirse un deseo sexual —aunque se dirija a Blancaniña—, sino la intención de descansar tras volver de la guerra. Todo lo contrario ocurre en el testimonio de 1562, donde la realidad de lo que desea el personaje masculino es mucho más explícita: “¡quién contigo la durmiese / una noche sin temor!” (Di Stefano, 2010, p. 146). En este caso, como en la amplia mayoría de versiones de la tradición oral moderna, el caballero podría estar sugiriendo a la dama que quiere mantener con ella relaciones sexuales.

En efecto, “dormir” es todavía hoy uno de los eufemismos más utilizados para insinuar el encuentro carnal, de tal manera que, como lectores, podemos pasar por alto involuntariamente que lo que implica la acción en este contexto es el deseo de ‘copular’. Este sentido obsceno aparece nuevamente en diversos ejemplos de la lírica erótica (Villamediana, 1994, p. 282; Horozco, 2010, pp. 208 y 213; Labrador Herraiz, DiFranco y Bernard, 2001, p. 59), así como en la epístola en tercetos “Hay una, quien quisiere saber de ella”, de Diego Hurtado de Mendoza (2007, p. 163), en la que la clave de interpretación la aporta el pícaro verbo “entrar”:

Quien contigo esta noche conviniere
dormir, conviene oya y vea sin quejas
del que después de él otro entrar quisiere.

O en estas coplas anónimas de tema prostibulario (*PESO*, 2000, p. 88):

Concertó con una de ellas,
que era trigueña de cara,
de dormir aquella noche
y pagar a la mañana

Además, la referencia a “dormir” y, por tanto, a la posible relación sexual entre los amantes, se repite en otras tantas versiones orales al principio de la sexta secuencia, ya en la segunda escena (Martínez-Yanes, 1976, pp. 117-137), cuando los dos protagonistas, el caballero y su esposa, se encuentran por primera vez. En este momento el marido interroga brevemente a su mujer acerca del motivo por el que se encuentra tan turbada y es común encontrar en sus preguntas versos más o menos explícitos como estos (Petersen, 2000, 0234: 118):

—¿Qué has tenido tú, mi luna,
qué has tenido tú, mi sol?,
¿has tenido calentura,
has dormido con varón?¹⁴

En el fragmento extractado, de hecho, aparece otro término con una manifiesta carga erótica en la tradición: el sustantivo “calentura”, que, además de señalar la turbación de la dama (Martínez-Yanes, 1976, pp. 122-123), se utiliza para señalar en algunas ocasiones la ‘excitación sexual del hombre o de la mujer’. Así ocurre en la letrilla anticlerical atribuida a Góngora “Melecina, orina que declina / que está Marina mohína / de ver al cura modorro / de calentura (...)” (Carreira, 1994, p. 129), o en este fragmento satírico contra el cornudo Diego Moreno, donde el ardor sexual es femenino (*PESO*, 2000, p. 174):

¹⁴ Expresiones similares se pueden encontrar en otras versiones asturianas (Cid, 1999, pp. 99-100; Petersen, 2000, 0234: 118), cántabras (Cossío y Maza Solano, 1933-1934, pp. 218-227), leonesas (Catalán y Campa, 1991, pp. 44-45, 47-48, 51-55), burgalesas (Alonso Cortés, 1906, pp. 86-87), segovianas (Calvo, 2016, pp. 127-128), conqueses (Petersen, 2000, 0234: 126) o valencianas (Petersen, 2000, 0234: 45).

De pocos días acá
 con mi aficionado el cura
 mil veces me voy allá
 por probar nueva ventura;
 y amansa mi calentura,
 y velo Diego Moreno.

Esta clase de lenguaje sugerente continúa en la contestación de la mujer, que, en la versión vieja de 1550, declara: “—Señor, peino mis cabellos, / péinolos con gran dolor” (Díaz-Mas, 2005, p. 293)¹⁵. Como ya señaló Débax (1989, p. 41) al analizar este mismo fragmento, “que el peinarse el cabello tenga que ver con una escena de amor lo comprueba la primera disculpa aducida por Blanca niña [...] en la versión antigua”, especialmente porque hay una idea arraigada en el imaginario popular que indica que “cuando una mujer enseña su cabellera, es señal que ha perdido su inocencia y que se halla dominada por la lascivia” (Redondo, 1990, pp. 266-267)¹⁶.

Los ejemplos poéticos de esta clase de imagen, en realidad, no son demasiado habituales, pero valga para ilustrar lo anterior este fragmento de la letrilla “Cuando te tocares, niña” (*PESO*, 2000, p. 97):

Para peinarte en razón
 sobre tu cama te peina,
 y estarás como una reina,
 que es gusto peinar a son;
 y cuando con el punzón
 te partieres el cabello
mira, mira y ten acuerdo
que te toques de medio a medio.

Aunque la estrofa no puede calificarse en absoluto de obscena, es evidente que la imagen del fálico “punzón” partiendo el “cabello” —¿púbico?— de la dama ayuda a comprender que la interpretación picante debe de ser la más cercana a la verdadera intención del anónimo autor.

Sin abandonar aún esta sexta secuencia, cabe señalar también que en otras versiones orales, especialmente de la zona de Beira Alta, Minho y Trás-os-Montes (Ferré, 2003, III, pp. 187-189, 192-193, 195-196, 198-200) —salvo un testimonio cántabro (Cossío y Maza Solano, 1933-193, pp. 215-217)—, se puede encontrar otra imagen que remite nuevamente a esta clase de imaginaria sexual: “Tu que tens, ó Felismina, / `stás tão desafigurada? / Isto é uma dor de dentes / que me traz atromentada” (Ferré, 2003, III, pp. 197). En efecto, las metáforas médicas relacionadas con las sangrías o el dolor de muelas son igualmente habituales en la nómina de metáforas sexuales para aludir a la excitación y el coito (*PESO*, 2000, p. 170)¹⁷:

Pues llamemos al barbero

¹⁵ Esta variante no parece triunfar en la tradición oral moderna, pues solo se repite en un testimonio recolectado en Arcos de la Frontera de 1983 (Petersen, 2000, 0234: 32). Todo lo contrario ocurre con el motivo de las llaves, que aparece en la versión vieja de 1562, “sino que perdí las llaves, / las llaves del mirador” (Di Stefano, 2010, p. 147), y se repite recurrentemente en la mayoría de recitaciones orales. En este caso, a pesar de que las llaves tienen un evidente significado erótico en la tradición (Pedrosa, 2011, pp. 44-47), anotado por Paloma Díaz-Mas en su comentario del romance (2005, p. 293), creo que el contexto no invita a pensar específicamente en un doble sentido fálico de la palabra.

¹⁶ También Paloma Díaz-Mas anota en su edición (2005, p. 293) las implicaciones eróticas que posee la acción en la poesía tradicional.

¹⁷ Otro posible ejemplo de este uso disémico del lenguaje médico puede encontrarse en la misma colección de poemas (*PESO*, 2000, p. 198). Conviene recordar aquí, por otro lado, uno de los “dolores de muelas” más famosos de la literatura: el que parece padecer Calisto en el cuarto auto de *La Celestina* (Rojas, 2008, p. 331).

que nos saque sendas muelas,
y arrimalle las espuelas
si no anduviere ligero;
y, pues no cuesta dinero,
que nos haga una sangría:
—*Darémonos un buen día.*

Sin duda, lo que se describe en este fragmento puede entenderse en un sentido recto hasta llegar al estribillo, pero resulta muy extraño que sacarse las muelas o hacer una sangría sea “un buen día” para nadie. Esta clase de incongruencia es lo que Garrote Bernal (2020, pp. 133-134) denomina “hipótesis de incoherencia sintáctico-semántica”, que “predice que [...] el anómalo funcionamiento sintáctico-semántico del mensaje patente, además de ocasional impericia, indica una intención de expresar [...] ‘segundos significados sexuales’ (y latentes)”.

Volviendo ahora a las secuencias segunda y tercera, el requiebro y la conquista, se ha de advertir que, además de por la acción de dormir, el sentido erótico del texto se ve reforzado en algunas versiones por la mención del espacio en el que se va a llevar a cabo la acción que queda implícita en el romance, la “cama”. Un buen ejemplo aparece en esta recitación de Sigueruelo (Segovia), “—Pase, pase, caballero, / que cama le pondré yo” (Calvo, 2016, p. 120), en la que se sobreentiende que el mueble es el lugar donde se va a consumir el adulterio¹⁸.

Más allá de esta mención más o menos inocente a dormir y al lecho, la tradición hispanoamericana aporta a estas secuencias variantes con una sexualidad muy marcada. En este sentido, algunos testimonios recolectados en Perú y Chile sustituyen el eufemismo “dormir” por un verbo de significado mucho más transparente, “gozar”:

Tú eres mujer muy bonita,
eres más linda que el sol,
¡quién te pudiera gozar
una noche sin temor!
(Campos del Sur, 1900-1912. Vicuña Cifuentes, 1912, pp. 81-82)¹⁹

El término, en este caso, alude al acto sexual de forma casi explícita, ya que “gozar” es sin ninguna duda el verbo más utilizado para referirse a la cópula desde la poesía de cancionero a la tradición petrarquista, pasando por la poesía erótica de los Siglos de Oro. Dentro del corpus analizado para mi proyecto de tesis doctoral, de hecho, la voz tiene la acepción de ‘fornicar’ en un total de 107 ocasiones (Piquero, 2023, p. 397)²⁰.

Continuando con la tradición hispanoamericana, llaman igualmente la atención en estas primeras secuencias dos variantes puntuales que, aunque tienen un sentido sexual mucho menos denotativo, poseen unas connotaciones lúbricas innegables en la tradición erótica:

Nos tomamos de la mano,
a su casa me llevó,

¹⁸ La mención de la cama aparece también en otras versiones de Segovia (Calvo, 2016, p. 120), Cantabria (Cossío y Maza Solano, 1933-1934, pp. 224-225), León (Catalán y Campa, 1991, pp. 49-50) o México (Díaz Roig, 1990, pp. 24-25).

¹⁹ Variantes similares se pueden encontrar en otras dos localidades chilenas, Pueblo del Sur (Vicuña Cifuentes, 1912, pp. 84-85) e Illapel (Vicuña Cifuentes, 1912, pp. 79-80).

²⁰ Un ejemplo característico de este uso del verbo aparece en el célebre soneto, de tono antipetrarquista, “Quiero gozar, Gutiérrez; que no quiero”, de Francisco de Quevedo (1969, II, p. 63).

y en la cama nos sentamos
para conversar de amor.
(Albuquerque, 1915. Díaz Roig, 1990, p. 22)

Estando Catalinita
sentadita en su balcón,
pasa su novio y le dice:
—Ven, que quiero hablar con vos.
(Rocha, s. a. Díaz Roig, 1990, p. 22)

Salvo por la mención de la “cama”, a simple vista estos versos parecen totalmente inocentes. Sin embargo, si tenemos en cuenta los propios precedentes del romance y el sentido equívoco que tienen acciones como “hablar”, “conversar” y otros verbos de conocimiento, como “escribir”, en la lírica erótica áurea —y el folclore (Pedrosa, 2011)—, no resulta difícil interpretar que la práctica sexual a la que se está remitiendo simbólicamente aquí es la misma que en las anteriores. La ambigüedad del verbo “hablar” aparece en testimonios tan tempranos como la *Carajicomedia* (1995, p. 46), y lo mismo puede deducirse en esta estrofa de Diego Hurtado de Mendoza (2007, p. 635):

Sale uno y dice: “Yo, señor, me mato
por una mujer sabia”. “Yo me muero”,
dice otro, “por hablar con ella un rato”.

En un contexto tan claramente marcado como el de estos tercetos, la mujer sabia no será la que más conocimientos posea, sino la más diestra en el acto carnal, por lo que “hablar” con ella en esta ocasión tiene un sentido poco casto. Por otro lado, aunque la intención es claramente eufemística, no parece que la expresión “conversar de amor” pueda tener otro sentido que no sea el sexual²¹.

Avanzando ahora en el análisis de las distintas partes del romance, la secuencia que mayor interés tiene para el punto de vista de este trabajo es sin duda la séptima, el interrogatorio (Martínez-Yanes, 1976, pp. 138-196), donde el marido pide explicaciones a la mujer sobre una serie de objetos que va encontrando al entrar en su casa. Estos hemistiquios, que pueden ser más o menos extensos según la versión, son los que tienen un mayor rendimiento poético en la tradición oral moderna y la variación y ampliación de las preguntas y elementos que se van nombrando a lo largo de los versos es realmente asombrosa²².

Por otro lado, esta séptima secuencia es la que más se acerca al molde burlesco de los relatos europeos citados arriba, especialmente en el momento en el que el marido descubre al amante en el lecho y la esposa intenta excusarse afirmando que es el hijo de la vecina, a lo que el esposo suele contestar: “¡si tiene más barba que yo!” (Villacabiel, León, 1985. Catalán y Campa, 1991, pp. 54-55)²³.

Dentro de esta dinámica secuencia narrativa, la simbología erótica que va empapando algunas de las variantes de los primeros fragmentos llega a su cenit, pudiéndose rastrear toda

²¹ En cuanto al doble sentido de “conversar”, no he podido recopilar ningún ejemplo poético; sin embargo, Jesús Antonio Cid me señala muy agudamente que el eufemismo “casa de conversación” se utiliza en *La vida y hechos de Estebanillo González* para aludir al burdel.

²² Dado que en este trabajo solamente se señalarán aquellos objetos que esconden algún tipo de simbología erótica, el lector interesado en conocer la nómina completa puede acudir a la pormenorizada descripción de Francisco Martínez-Yanes (1976, pp. 138-196).

²³ Expresiones similares pueden encontrarse en otros testimonios de León (Catalán y Campa 1991: 45-46), Asturias (Suárez López, 1997, pp. 358-359), Segovia (Calvo, 2016, p. 121 y Petersen, 2000, 0234: 12) o Uruguay (Díaz Roig, 1990, pp. 36-37).

una serie de imágenes equívocas tanto en las versiones viejas como en las recitaciones orales posteriores.

Comenzando por los testimonios antiguos, tanto en la copia de 1550 como en la de 1562 una de las señales que hacen sospechar al marido de la presencia del amante es el “caballo”:

—¿Cúyo es aquel caballo
que allá abajo relinchó?
(Díaz-Mas, 2005, p. 293)

—¿De quién es aquel cavallo
que siento relinchador?
(Di Stefano, 2010, p. 147)

La mención del equino es estructural en el romance, ya que la conserva la gran mayoría de versiones orales modernas sea cual sea su origen geográfico. Lo extraño, de hecho, es encontrar un testimonio que no contenga la mención del animal.

Pues bien, la razón de tal homogeneidad podría tener su origen precisamente en las implicaciones eróticas que laten detrás de este cuadrúpedo. Como señala en su edición Paloma Díaz-Mas (2005, p. 294), el caballo “se identifica frecuentemente en la poesía tradicional con el varón arrecho”, por lo que, aunque el protagonista está observando aquí un animal real, simbólicamente equivaldría a descubrir al propio amante.

Un excelente ejemplo de esta identificación del caballo con el miembro viril, aunque no el único, es el que aparece en estas décimas del *Cancionero* de Sebastián de Horozco (2010, pp. 284-285), donde la dama se queja de la falta de virilidad del amante²⁴:

Cierto, tan floxo caballo
no es bueno para la tela,
y aunque corrida me hallo,
como negra sufro y callo
aunque más y más me duela

En cualquier caso, en la versión de 1550 no es el “caballo”, sino la “lanza”, el símbolo que hace confesar definitivamente a Blancaniña la presencia del amante. Nuevamente, detrás del sentido recto del arma existe otro derivado: miembro viril (Díaz-Mas, 2005, p. 294).

Esta metáfora fálica es una de las más usadas dentro el corpus erótico áureo —heredero de la tradición erótico-burlesca cancioneril—, pudiéndose recuperar hasta veintinueve menciones distintas en contextos bélicos. Dado que citar tal cantidad de ejemplos en este breve trabajo resultaría excesivo, baste con señalar aquí el segundo cuarteto del sugerente soneto “Aquel llegar de presto y abrazalla” (*PESO*, 2000, p. 35), que forma parte de la nómina de poemas del cancionero erótico más copiado del periodo, el *Jardín de Venus*, atribuido, entre otros, a fray Melchor de la Serna:

aquel caer debajo y él sobre ella,
y ella cobrirse y él arregazalla,
aquel tomar la lanza y embocalla,
y aquel porfiar dél hasta metella

Más allá de las anteriores, que son las imágenes mayoritarias del corpus del romance, otros objetos que aparecen citados a lo largo del interrogatorio cumplen una función similar: identificar al varón en el plano literal y su miembro viril en el simbólico.

²⁴ Para el resto de ejemplos, véase *PESO* (2000, pp. 197 y 210).

Así, por ejemplo, tanto en las dos versiones viejas como en la tradición oral moderna (Vicuña Cifuentes, 1912, pp. 82-86; Cossío y Maza Solano, 1933-1934, pp. 218-219; Díaz Roig, 1990, pp. 33-36; Ferré, 2003, III, pp. 206-208) el marido puede encontrar en su recorrido las “armas” del amante. Evidentemente, estas “armas” están íntimamente relacionadas con la “lanza” anterior y, por consiguiente, tienen un significado erótico similar. Los ejemplos que se podrían traer aquí a colación son también numerosos —ocho en el corpus textual revisado (Piquero, 2023, p. 126)—, pero baste con citar aquí las explícitas coplas de Lope de Sosa “A un tío suyo porque sabía que dormía con una mora (...)”, publicada en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* de 1519 (Bellón y Jauralde Pou, 1974, p. 95):

Estas botas llevaréis,
perdoná que son ruines,
por escusar los botines
moris[c]os que allá hazéis
¡Oh mil años, yo me espanto!
Enmendados, en malas horas;
que meter armas en moras
es caso de Padre Santo.

Esta coherencia simbólica entre la realidad extralingüística y la imaginaria erótica se mantiene incluso en el léxico más innovador de la tradición oral moderna.

Siguiendo con la terminología bélica, son muy numerosas las versiones peninsulares —y alguna hispanoamericana o portuguesa— en las que, junto con los términos anteriores, o en sustitución de alguno de ellos, se menciona la “espada”:

—¿De quién es aquella espada
que en mi alcoba relumbró?
—Tuya, maridito, tuya
que mi padre te la dio.
(Aldealengua de Pedraza, 1915-1925. Calvo, 2016, p. 124)

—¿Cúya, cúya es esa espada
que con la mía se presentó?
—Tuya, tuya, don Alberto,
que mi padre te la mandó.
(San Juan de la Maguana, 1976. Díaz Roig, 1990, pp. 29-30)

—De quem é aquela espada
que além está ao pé da janela?
—É para ti, meu marido,
mata-me já aqui com ela!
(Lajeosa, 1930. Ferré, 2003, III, p. 194)²⁵

En el conjunto de testimonios portugueses, de hecho, la variabilidad es mayor, pues en este mismo fragmento caben también menciones a armas blancas similares a la anterior, como el “punhal”:

—De quem é aquele punhal

²⁵ Otras menciones a la espada se pueden encontrar en Argentina (Díaz Roig, 1990, p. 35), Colombia (Díaz Roig, 1990, pp. 32-33), Puerto Rico (Díaz Roig, 1990, p. 30), República Dominicana (Díaz Roig, 1990, pp. 29-30), Venezuela (Díaz Roig, 1990, p. 31), Asturias (Petersen, 2000, 0234: 118, 119), Cantabria (Cossío y Maza Solano, 1933-1934, pp. 215-217, 223-224, 226-227), León (Catalán y Campa, 1991, pp. 45-46, 51-54, 56-57), Burgos (Alonso Cortés, 1906, pp. 84-87), Segovia (Calvo, 2016, p. 124), Cádiz (Petersen, 2000, 0032: 32) o Portugal (Ferré, 2003, III, pp. 185, 186-187, 193-194, 196, 204, 209-210).

que no ar faz borbulhão?
—Pega nele, ó meu marido,
crava-mo no coração!
(Sátão, 1956. Ferré, 2003, III, p. 200)²⁶

Obviamente, toda esta serie de vocablos bélicos alargados y punzantes tienen el significado disémico de falo en la tradición. En este sentido, la “espada”, junto con la “lanza”, puede considerarse casi como un elemento nuclear, y quizá por ello es utilizado por Góngora al menos en dos ocasiones: en los romances —atribuidos— “Güérfanas de la corte” (Góngora, 1998, III, pp. 82-83) y “Los galanes de la corte” (Góngora, 1998, III, pp. 85-88), al que pertenece el siguiente fragmento:

que la vida de galeón
no puede ser regalada,
no aí en él calle Maior,
ni la dama cortesana
con quien se pasa la noche
bailando la çarabanda;
mal cortarán en la guerra
vuestras vírgenes espadas,
pues nunca vieron el sol
ni salieron de las vaynas

Sin duda, el hecho de que en estos versos se cite el “baile” de zarabanda, con las implicaciones eróticas que la danza tiene en el periodo, deja poco margen para una interpretación inocente de los poemas.

Finalmente, es imprescindible analizar aquí, siquiera brevemente, aquellas variantes de la tradición oral que, modernizando la referencia bélica, añaden a la secuencia algún tipo de arma de fuego²⁷.

Entre las distintas posibilidades armamentísticas, las dos más utilizadas son la “escopeta” y la “pistola”. La primera aparece citada en regiones muy heterogéneas, pues se puede encontrar en versiones de Cuba (Díaz Roig, 1990, pp. 28-29), Cádiz (Petersen, 2000, 0234: 32) o Segovia (Calvo, 2016, p. 123):

—¿De quién es esta escopeta,
que en mi sala veo yo?
—Tuya, tuya, maridito,
que te la he comprado yo.

Asimismo, en una versión de Cantabria (Cossío y Maza Solano, 1933-1934, pp. 222-223) aparece mencionada un arma íntimamente relacionada con la anterior, el “fusil”.

En cuanto a la segunda variante, “pistola”, el sustantivo está más específicamente acotado a las versiones hispanoamericanas, y dentro de ellas, a las que más distancia textual presentan con respecto a los textos del siglo XVI. En tres de los cuatro casos que se han podido encontrar la formulación de la pregunta es totalmente distinta y, además, aparecen nuevos objetos asociados que poco tienen que ver con la simbología original, como el “reloj”:

²⁶ Otras referencias al “punhal” aparecen en Lajeosa (Ferré, 2003, III, pp. 195-196), Barró (Ferré, 2003, III, pp. 199-200), Vila (Ferré, 2003, III, pp. 191-192), S. Simão de Novais (Ferré, 2003, III, pp. 192-193) o Vila Real (Ferré, 2003, III, p. 189).

²⁷ Téngase en cuenta, en cualquier caso, que la aparición de esta clase de armamento no implica la desaparición de las referencias anteriores, sobre todo en el caso del “caballo” y la “espada”, que mantienen su vitalidad incluso en las versiones más alejadas del romance viejo.

—¿De quién es esa pistola,
de quién es ese reloj,
de quién es ese caballo
que en corral relinchó?
(México, 1980. Díaz Roig, 1990, pp. 25-26)²⁸

Este alejamiento del modelo áureo es todavía más palpable en la cuarta versión hispanoamericana que cita la “pistola”, recogida en Condoto (Colombia) en 1963. Esta curiosa recitación olvida totalmente los versos de las seis primeras secuencias y el desenlace, que son sintetizadas en una narración en prosa, y, a cambio, amplía y rehace totalmente el fragmento del interrogatorio, añadiendo cosas tan diversas como un “sombbrero”, una “capa”, un “paraguas” o un “cuchillo” (Beutler, 1977, pp. 363-364)²⁹.

Por último, también la tradición portuguesa modifica el texto con esta clase de términos en versiones puntuales. No obstante, en su caso no se alude a la “escopeta” o la “pistola”, sino a vocablos más arcaizantes, como la “calavina” (Ferré, 2003, III, pp. 181-182) o la “espingarda” (Ferré, 2003, III, pp. 208-209).

Desde el punto de vista narratológico, esta fuerte variación demuestra una vez más que, como en tantos otros temas romancísticos, la tradición oral moderna detecta que la séptima secuencia es la que más posibilidades poéticas tiene dentro de la composición, por lo que amplía la historia a su antojo y conserva solamente los motivos estructurales que permitan reconocer el romance.

En cuanto a las posibles implicaciones sexuales de las citadas variantes, lo que es evidente es que detrás de esta terminología bélica late exactamente la misma connotación que en los casos de la “espada” y la “lanza”, pues al ser la “escopeta”, el “fusil” o la “pistola” un atributo esencialmente masculino, metafóricamente pueden hacer referencia al propio miembro viril. En el caso de los textos eróticos áureos, el léxico referido a las armas de fuego es, por motivos obvios, mucho menos numeroso. A pesar de ello, como ya han observado algunos estudiosos (Macpherson y Mackay, 1993, p. 29), “el empleo militar de artillería iba progresivamente a contaminar” el vocabulario sexual, por lo que puntualmente sí es posible recuperar ejemplos textuales en los que la “escopeta” y ciertos tipos de “pistola” esconden una alusión anfibológica al órgano genital masculino.

Así ocurre, por ejemplo, en los dos últimos tercetos del soneto anónimo de tema venatorio “Viendo una dama que un galán moría” (*PESO*, 2000, p. 59):

(...) Ella, viéndole, dijo: “¿Tal ansina?
¿Antes tantas recuestas y alcahuetas,
y agora no hacer? Ya me admira”.
Él respondió con voz mansa y mohína:
“Debe de ser de casta de escopetas,
pues cuanto más caliente menos tira”³⁰.

A la luz de todo lo anterior, no cabe duda de que una lectura detallada del romance de *La adúltera* permite corroborar que la simbología sexual que late detrás de algunas de las variantes más recurrentes alcanza cotas de significación mucho más profundas de lo que se

²⁸ Estos cuatro versos, casi calcados, se recitan también en otras regiones mexicanas, como Guanajuato, 1988 (Petersen, 2000, 0234: 36) y Oaxtepec, 1950 (Díaz Roig, 1990, p. 24).

²⁹ El texto, de sesenta hemistiquios, es demasiado amplio como para editarlo en este breve trabajo.

³⁰ Además de la escopeta, en los textos eróticos de los Siglos de Oro se pueden encontrar también referencias al trabuco (Vélez de León, 2015, p. 220), el arcabuz (*PESO*, 2000, pp. 187, 196 y 222; Trillo y Figueroa, 1951, p. 101), el cañón (Brown, 1982, p. 37; *PESO*, 2000, p. 290), la culebrina (*PESO*, 2000, p. 290) o la bombardera (*PESO*, 2000, p. 290).

había estudiado hasta el momento. Lo anterior viene a demostrar, una vez más, que la poesía tradicional, desde el romancero a la lírica popular, utiliza en numerosas ocasiones el imaginario erótico medieval y áureo, por lo que análisis comparativos como el que se ha llevado a cabo en este breve trabajo se antojan imprescindibles no solo para abrir nuevas posibilidades de lectura e interpretación de los textos, sino también para conocer con mayor profundidad la extensa imaginaria erótica que comparten las distintas ramas de la literatura, desde la culta a la popular.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso Cortés, N. (1906). *Romances populares de Castilla*. Imprenta de Eduardo Sáenz.
- Asensio García, J. (2008). *Romancero general de La Rioja*. Piedra de Rayo.
- Bellón, J. A. y Jauralde Pou, P. (1974). *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. Akal.
- Beutler, G. (1977). *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*. Instituto Caro y Cuervo.
- Brown, K. (1982). Gabriel de Corral: sus contertulios y un ms. poético de academia inédito. *Castilla: Estudios de literatura*, 4, 9-56.
- Brown, K. (1986). El cancionero erótico de Pedro Méndez de Loyola: parte segunda del Gabriel del Corral: sus contertulios y un Ms. poético de academia inédito. *Castilla: Estudios de literatura*, 11, 57-80.
- Calvo, R. (2016). *Romancero general de Segovia*. Seminario Menéndez Pidal; Diputación Provincial de Segovia.
- Carajicomedia* = Anónimo (1995). *Carajicomedia*, A. Alonso (ed.). Ediciones Aljibe.
- Carreira, A. (1994). *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*. Quaderns Crema.
- Catalán, D. y Campa, M. de la (1991). *Romancero general de León II. Antología 1899-1989*, 2 vols. Seminario Menéndez Pidal Universidad Complutense de Madrid; Diputación Provincial de León.
- Cid, J. A. (1999). *Silva Asturiana I. Primeras noticias y colecciones de romances en el s. XIX*. Fundación Ramón Menéndez Pidal; Seminario Menéndez Pidal; Real Instituto de Estudios Asturianos; Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón.
- Correas, G. (1924). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes: en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el maestro Gonzalo Correas*. Tip. de la “Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos”. Disponible en: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000075083>> [Último acceso: 21/07/2020].
- Cossío, J. M. de y Maza Solano, T. (1933-1934). *Romancero popular de la montaña: Colección de romances tradicionales*. Sociedad Menéndez y Pelayo.
- Costa Fontes, M. da (1988). The art of “sailing” in *La Lozana andaluza*. *Hispanic Review*, 6 (4), 433-445.
- Débax, M. (1982). *Romancero*. Alhambra.
- Débax, M. (1989). “Cogiendo rosas y lirios” ¿Erotismo codificado?. En A. Covadonga López, J. Martínez Gómez, J. Paulino Ayuso, M. Roca y C. Sainz de la Maza (coords.), *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988* (31-44). Universidad Complutense de Madrid.
- Díaz-Mas, P. (2005). *Romancero*. Crítica.

- Díaz-Roig, M. (1990). *Romancero tradicional de América*. El Colegio de México.
- Di Stefano, G. (2010). *Romancero*. Castalia.
- Ferré, P. (2003). *Romanceiro português da tradição oral moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, 3 vols. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Garrote Bernal, G. (2020). *Con dos poéticas, teoría historicista de la literatura sexual española*. Editorial Agilice Digital.
- Góngora, L. de (1987). *Leztrillas*, R. Jammes (ed.). Castalia.
- Góngora, L. de (1987). *Romances*, A. Carreira (ed.), 4 vols. Quaderns Crema.
- Horozco, S. de (2010). *Cancionero*, J. J. Labrador Herraiz, R. A. Di Franco, R. Morillo-Velarde Pérez (eds.). Consejería de Educación, Ciencia y Cultura.
- Hurtado de Mendoza, D. (2007). *Poesía completa*, J. Ignacio Díez (ed.). Fundación José Manuel Lara.
- Labrador Herraiz, J. J., DiFranco, R. A. y Lori A., B. (1997). *Manuscrito Fuentesol (Madrid, Palacio II-973). Seguido ahora por un apéndice con las poesías del fraile benito Fray Melchor de la Serna*. Cleveland State University.
- Labrador Herraiz, J. J., DiFranco, R. A. y Lori A., B. (2001). Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid. *Analecta Malacitana*, anejo 34.
- Labrador Herraiz, J. J. y DiFranco, R. A. (2010). Zoología erótica en la lírica del Siglo de Oro. *eHumanista*, 15, 262-301.
- Macpherson, I. y Mackay, A. (1993). “Manteniendo la tela”: el erotismo del vocabulario caballeresco-textil en la época de los Reyes Católicos. En R. Penny (ed.), *Actas del primer congreso anglo-hispano* (25-36). Castalia.
- Martínez-Yanes, F. (1976). *El romance de Blancaniña. Estudio comparativo de sus variantes*, tesis doctoral. University of Pennsylvania.
- Martínez-Yanes, F. (1979). Los desenlaces del romance de la Blancaniña: Tradición y originalidad. En D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo (eds.), *El romancero hoy: poética* (132-154). Cátedra Seminario Menéndez Pidal; Universidad Complutense de Madrid.
- Pedrosa, J. M. (2011). El amante, la puerta y la lluvia: la balada hispánica de *La mujer engañada*, el pahkaru indio del Sumba y el tópico poético del paraklausithyron. *Acta Poética*, 32 (1), 151-204.
- Petersen, S. H. (2000-). *Pan-Hispanic Ballad Project*. University of Washington. Disponible en: <<https://depts.washington.edu/hisprom/>> [Último acceso: 11/02/2021].
- PEÑO = Alzieu, P., Jammes, R. e Lissourges, Y. (2000). *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Crítica.
- Piquero, A. (2023). *El imaginario de la poesía erótica en los Siglos de Oro*. Peter Lang.
- Piquero, A. (2017). “Dentro en el vergel moriré”: el huerto como espacio erótico en la tradición literaria hispánica. En A. Agraz Ortiz y S. Sánchez-Hernández (eds.), *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI* (49-59). Biblioteca Nueva.
- Puerto Moro, L. (2010). *Obra conocida de Rodrigo de Reinoso*. Cilengua.

- Rico Beltrán, A. (2000). Recopilación de romances de Alpuente (Valencia). En R. Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas* (229-242). Publicaciones de la Universitat de València; Departamento de Filología Española.
- Rojas, F. de (2008). *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, P. E. Russell (ed.). Castalia.
- Ruiz Fernández, M. J. (1995). La tradición romancística en la navidad de Jerez. *Revista de Flamencología*, 2, 3-11.
- Suárez López, J. (1997). *Silva Asturiana VI. Nueva colección de romances (1987-1994)*. Fundación Ramón Menéndez Pidal; Real Instituto de Estudios Asturianos; Ayuntamiento de Gijón; Archivo de Música de Asturias.
- Sepúlveda, J. (2001). Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación. *La Perinola*, 5, 285-319.
- Trillo y Figueroa, F. (1951). *Obras de don Francisco de Trillo y Figueroa*, A. Gallego Morell (ed.). CSIC; Instituto de Filología hispánica “Miguel de Cervantes”.
- Vélez de León, J. (2015). *Vida y obra de Juan Vélez de León*, O. Urra Ríos (ed.), tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Vicuña Cifuentes, J. (1912). *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*. Imprenta Barcelona.
- Villamediana, Conde de. Juan de Tassis (1994). *Poesía inédita completa*. Cátedra.