

Nomes de persoa no cancionero: *María* e os seus hipocorísticos

Xosé Miranda Ruíz

A reputada hispanista Margit Frenk publicou no ano 1991 un decisivo ensaio sobre o nome *Pedro* na antiga lírica popular hispana. Nel recolle do cancionero e do refraneiro textos en que aparece *Pedro*, analízalos e deduce cales son os estereotipos asociados a ese nome. Asume a hipótese de que “quizá en los refranes, cantares y cuentos folclóricos los nombres propios de los personajes nunca sean casuales ni arbitrarios...” (2006, p. 568). E engade:

La mayoría de los nombres propios que adquieren significación en determinado ámbito cultural no tienen un solo sentido, sino varios. En el refranero y en el cancionero españoles de los siglos XVI y XVII los nombres más corrientes [...] tienen a la vez varias significaciones, que pueden incluso contradecirse unas a otras. (2006, p. 569)

O meu obxectivo vai ser, seguindo a Frenk, analizar os estereotipos asociados ao nome *María* e os seus hipocorísticos no cancionero popular galego entre os séculos XVIII e XXI. Cómpre, antes que nada, salientar que as cantigas son pezas literarias e os nomes que nelas atopamos non se refiren (salvo en ocasións nas regueifas ou en cantigas locais) a persoas con realidade física, senón que son personaxes que caen nos dominios da fantasía popular. Así o expresa Laura Mariño (2012, p. 41), cando di: “Os contextos en que aparece este nome de orixe latina son de carácter popular e algúns inclusive con matices irónicos e humorísticos, onde o nome de *María* non ten porque estar a designar unha muller concreta e identificada na sociedade”.

Ao reunirmos todas as cantigas en que aparece o nome *María* ou un dos seus hipocorísticos descubrimos que tenden a formar series que teñen moitos motivos en común ou que son variantes que tratan un mesmo tema e se refiren a “modos de actuar comunes simbolizados en el nombre” (Costarelli 2012, p. 162).

MARÍA COMO MULLER E COMO MULLER ACTIVA

Monserrat Ramírez Castañón, cando fala de *María* na lírica tradicional hispana, chega á conclusión de que “María es el nombre de cualquier mujer, es sólo un nombre que sirve para referirse a una mujer de tantas” (2010, p. 254). Certamente hai varios motivos que nos poden levar a esa conclusión. O primeiro, a evidentísima sobrerrepresentación do nome no cancionero.¹ Como explica Mariño Taibo (2012, p. 41):

a popularidade e extensión do nome fai que este sexa visto como o antropónimo por excelencia entre as mulleres, de aí que calquera señora, teña ou non esa forma como nome de pía, poida ser designada con el. A esta hipótese de *María* ser empregado en moitas ocasións como nome xenerico contribúe o feito de nalgunhas cantigas aparecer acompañada de nomes tan comúns entre os varóns como *Farruco* ou *Manoel*.

É evidente que se produciu un fenómeno de recualificación do nome propio en nome común (García Gallarín 2018, pp. 32-37). O resultado foi un cambio na frecuencia coa que aparece o nome nos cancioneros, que se debe ao dobre uso da palabra: *María* xa non é só un nome de muller, senón na práctica un sinónimo de muller, ou mesmo un sinónimo de femia. Calquera animal que consideremos feminino pode ser chamado *María*. As pegas chámanse *mari-cas*, as aveláíñas *maruxas* e as cascarrubias *maruxiñas*, e atopamos cantigas onde *María* é unha aña ou unha vaca:

Veño da ribeira, —de catar manteiga
pra iaña María, —qu’a temos parida...
(Blanco 1992, nº 227)

—María do rabo longo,
viches as miñas ovellas?
—Ándanche naquela rega,
unhas brancas e outras negras.
(Ventín 2007, nº 340a)

1 En case o 50 % das coplas con nome de muller aparece o nome *María* ou un hipocorístico.

O segundo motivo, un certo número de cantigas que así o dan a entender:

Non digas mal de María,
que é unha muller como nós;
qu' o que hoxe dela decís
mañán o dirán de vós.
(Blanco 1992, nº 2758)

Alá pola media noite,
pola media noite sería,
din media volta na cama,
vireime para María.
(Blanco 1992, nº 3828)

O cura de Santa Unxía
doulle un abrazo á súa María;
doulle cun pau, doulle cunha cana,
doulle cun pau, tumbouna na cama.
(Blanco 1992, nº 1308)

O terceiro, que algunhas das cantigas en que figura o nome *María* teñen versións iguais con outro nome. Costarelli (2012, p. 198), non obstante, discrepa da tese de que *María* denomine unha muller calquera:

María es el nombre que representa a la mujer activa en contraste con el hombre pasivo. Es sobre todo la mujer lista y también la mujer clarividente, dominadora y sagaz (Iglesias Ovejero 1981, 327). [...] Despojar a la construcción simbólica del nombre de la marca de principio activo impide comprender el papel de *María* y de sus hipocorísticos en distintos contextos referenciales.

Efectivamente, todo outro conxunto de cantigas confirma que *María* é o epítome da muller, pero non precisamente calquera muller, senón a muller activa, dominante, dona da casa, dona de si, mesmo sexualmente emancipada e capaz de romper cos convencionalismos, a muller que vai e vén para onde pode e para onde quere:

A rosa para ser rosa
ha de ser de Alexandría;
a muller para ser boa
ha de chamarse María.
(Blanco 1992, nº 3713)

María, miña María,
María, miña muller:
eu pensei que tu eras miña
e tu es de quen te quer.
(Lorenzo 1973, nº 1198)

María, miña María,
María, meu Marión,
gobierno da miña casa,
chave do meu corazón.
(Ventín 2007, nº 340e)

Vállalle Dios a María
como ten o sono leve;
deitada na súa cama
sintía caer a neve!
(Pérez Ballesteros 1979, III,
Cualidades, nº 46)

—D’onde vés, Maruxa?
—Veño d’onde quero,
de lavarlle a roupa
ó meu habanero!
(Ventín 2007, nº 234)

—D’onde ves, Marica?
—Veño do azafrane;
¡que ricos chourizos
ten o sacristane!
(Bal 1973, nº 437)

María, miña María,
María, meu Marión,
as chaves da túa hucha,
son as do meu corazón.
(Cortizas 2010, p. 25)

dónde vés Maruxa
veño donde poido
do medio do liño
de sacarlle o polvo.
(Schubarth e Santamarina 1984, nº 67a)

—Dónde vés, María?
—Veño da verdura,
ai, qué ricos nabos
tén o noso cura!
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1824a)

—De onde vés, María?
—De lavar os pés;
si eu os tiña negros
ti tamén os tés.
(Bouza 1931, nº 219)

Nos contos de animais galegos, *Marica* pode ser o nome da raposa, que é lista e activa e búrlase do lobo *Xan*, parvo e pasivo. Na provincia de León recoleu Aurelio Espinosa (1946, p. 537) outra versión do conto “Marica arteira vai cabaleira” (Miranda, Cuba e Reigosa 2001, p. 15), só que alí a raposa chámase *Maruxa*.

MARÍA, MULLER SEXUALMENTE ACTIVA

Se *María* é unha muller activa, é sexualmente activa. En realidade, a meirande parte das cantigas con nome de muller fan referencia ao amor e ao sexo.

María, sángranche as pernas,
peleache con alguén?
Este mal, Manueliño,
tódolos meses me vén.
(Ventín 2007, nº 348)

María ten sete saias
todas sete lle están ben
debaixo das sete saias
ten a motora do tren.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 2141)

Nunha serie de cantigas, as do paxaro, vemos o mesmo simbolismo que máis abaixo veremos nas do galo. O paxaro pode ser o sexo feminino ou o masculino:

O cura ten un paxaro,
non sei que paxaro é:
aló pola media noite
pons'o paxaro de pé.
(Blanco 1992, nº 1786)

Paxariño millarengo
ten o niño na silveira;
Marica, es cursidosa,
Bótall'o millo na eira.
(Tobío 1985, nº 432)

Así que Marica alimenta o paxaro que anda no millo.

Neniña que estás na cama
entre sábanas de liño:
tes unha mau na tetiña,
a outra no pasariño.
(Blanco 1992, nº 140)

O paxaro de María
foime ás uvas ó bacelo,
tod'os paxaros tén pruma,
o de María ten pelo.
(Bouza 1931, nº 295)

O paxaro de María
anda nas miñas cereixas:
cume, paxariño, cume,
verémo-las que me deixas.
(Lorenzo 1973, nº 1747)

O teu paxaro, María,
mal raio de Dio-lo fenda.
Por causa do teu paxaro
moscou a miña facenda.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 1933)

Maruxiña ten un niño
debaixo do seu tellado
cando chove Maruxiña
ten o seu niño mollado.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1166c)

Aquí a chuvia é metafórica, xa ora. Do millo, das uvas, das cereixas e da facenda falaremos un pouco máis abaixo. Porque antes de continuar temos que facer unha reflexión sobre os motivos que xa apareceron e os que a continuación

aparecerán e o complexo simbolismo que os acompaña, e sobre as posibles lecturas duns textos tan aparentemente sinxelos (catro versos octosílabos na meirande parte dos casos). Di Margit Frenk:

En las canciones populares europeas no hay, por lo visto, aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o el río o el mar, sus aguas estarán asociadas a la vida erótica y la fecundidad humanas, inclusive cuando no se las mencione de manera expresa. [...] Además, el uso de los símbolos naturales en las poesías tradicionales, que se puede afirmar “que en un momento dado, en un área geográfica limitada, el conjunto de símbolos que aparecen en las canciones populares constituye un lenguaje, un sistema o código”. (1998, pp. 162, 181)

E Mariana Masera:

En dos, tres, cuatro versos... debe decirse todo. Ello implica que cada palabra en la copla es esencial para su significación, tanto en el aspecto formal como en el de contenido. En la antigua lírica hispánica se destaca el uso del símbolo con su naturaleza polisémica, que permite varias lecturas, algunas de las cuales llegan a ser contradictorias entre sí. El uso de símbolos en las cancioncitas breves responde a su eficacia poética dada su amplitud semántica, y la ventaja expresiva de poder fluir de modo casi imperceptible de lo literal a lo simbólico, o viceversa, en el plano del sentido y “a veces balancearse entre los dos”. (2004, p. 136)

Podemos entender literalmente que un paxaro, que é de María, anda solto e come nas hortas e viñas dos veciños uvas e cereixas e fai moscar as vacas. Pero, ten sentido? Os paxaros teñen pelo? Tamén podemos entender que as uvas, as cereixas e os nabos son metáforas... A respecto de *moscar*, convén salientar que, ademais de “botar as vacas a correr”, tamén é “irse”, como as cabras nesta copla:

Una vez que fui cabrero
debajo de tus enaguas,
como estaba el monte cerca
se me escaparon las cabras.
(Santos, Delgado e Sanz 1988, nº 97)

Explica José Manuel Pedrosa: “se le fueron equivale a ‘eyaculó’, y... las cabras aluden eufemísticamente a los testículos” (2000, p. 57). Vémolos nesta copla:

Siempre m'andas preguntando
pr'onde vou, a donde veño
métem'a mau na bragheta
verás qué facenda teño.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 1185)

Moscar a facenda é, pois, un eufemismo por exacular. Vexamos a maiores esta “cancioncilla” do Século de Ouro español:

Abríme, Menguilla,
abríme, y te daré
botín cerrado
que te repique en el pie.
Y solo que me abras
y admitas tantito,
te ofrezco un cabrito
con un par de cabras,
y otra palabra
que más te daré,
botín [cerrado
que te repique en el pie].
(Frenk 2003, nº 1707)

Correas aclara o significado: “Dar botín cerrado. Hacer con mujer” (2000, p. 891).

As cousas son moi claras nesta cantiga:

Ai Lourinda, dámo, dámo,
e eu non che pido diñeiro
que che pido a iaña preta
pra turrar co meu carneiro.
Pra turrar co meu carneiro
io teu pai xa ma gabou
i era gorda e rechinchuda
de gorda xa regañou.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 300a)

Agora volvamos ás cantigas da serie “onde vas / de onde ves?”:

—Dónde vés, María?
—Veño donde podo,
veño d'antr'o o trigo
de matar un corvo.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1825)

—Pr'ónde vas María?
—Vouche pró lindeiro
alinda-las cabras
e mai-lo carneiro.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 67b)

Recapitulemos: que é o corvo?, que é o carneiro?, que é o liño ao que hai que lle espelir o po?, que é a silveira do paxariño millarengo?, que é o trigo onde está o corvo?, que é a roupa que lava María...?

MARÍA, OBXECTO DE BURLAS

Se, como xa vimos, a sexualidade é unha das marcas do nome *María* no cancionero, a outra é a comicidade, moi retranqueira e ás veces cruel, posuída por un espírito de burla que debe provir do Entroido medieval e das cantigas de escarnio. *María*, pois, pasa de ser obxecto de adoración a muller desprezada, obxectivo predilecto das burlas:

María, miña María,
María, miña redonda,
queimache as follas da cama,
onde dormirás agora?
(Lorenzo 1973, nº 1199)

María teno de mañá
pola mañán cando se ergue
lava-las pernas con mexo
que auga fría non lle serve.
(Ventín 2007, nº 341)

Á túa porta hai lama,
María da Corredoira;
á túa porta hai lama,
varre cunha vasoira.
(Blanco 1992, nº 3299)

María da Venta nova
rabea de ser miña dama;
xa lle tomei a medida:
non me cabía na cama.
(Blanco 1992, nº 3323)

María, miña María,
miña María, meu ben,
se eu hei de vivir en pena,
vive ti, que tanto ten.
(Ventín 2007, nº 340d)

Arrandeémonos un tanto con esta copla. María vive nunha corredoira chea de lama e limpala cunha vasoira é unha tarefa imposible. Por iso a burla, a burla contra o pobre, contra o inferior. Xa vemos a burla no propio apelativo “da Corredoira”. Na mesma idea insiste esta:

Na túa porta hai lama,
se non tes que lle botar
bó tall’ a manta da cama.
(Tobío 1985, nº 333)

Pero tamén (e non é contradictorio) podemos lembrar as linguas mesturadoras e os versos de Rosalía que reproducen o refrán galego:

Ben sabes, Farruquiño,
Farruco do Pombal,
*que donde moitos cospen,
lama fan.*
(Castro 1863, nº 47)

E os de Leiras Pulpeiro:

Mira cómo andas, Maruxa,
E non esbares, que hay lama;
Que, a que n-a lama tordea,
Sempre n-ela se emborcalla.
(Leiras 1911, p. 57)

María debe ser moi consciente de que:

María, se vas ao riu,
levarás a roupa larga
porque as linguas deste mundo
cortan como unha navalla.
(Cortizas 2010, p. 57)

Xa que logo María debe facer orellas xordas e varrer esa lama. Como para confirmar a nosa idea, atopamos esta outra copla:

Mariquiña de Lamela,
xa non qués parrafear.
Rite de quen te marmura
e de quen te fai chorar!
(Pérez Ballesteros 1979, II, Consejos, nº 5)

Na que Mariquiña é nomeada, precisamente, “de Lamela”.

MARÍA, VELLA

A diferenza de *Marica* e *Maruxa*, que son habitualmente nenas ou mozas e como moito mulleres novas, *María*, precisamente porque simboliza a muller activa, pode ser tamén vella. Levará así títulos como señora ou tía:

Señora María,
reprenda o seu galo,
que a miña galiña
ten o cu furado.
(Cortizas 2010, p. 96)

Señora María,
reprenda ó seu galo,
que as miñas poliñas
lle andan ó rabo.
(Lorenzo 1973, nº 2169)

Tía María'staba na horta,
veu o señor cura, levantoull'a roupa
saque d'aí señor cura ust' é condenado
que trai colorado.
(Schubarth e Santamarina 1988a,
nº 748)

María, as túas fillas
n'as deixes envellecer
que non son herbas dos campos
que volvan enverdecer.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 1693)

Adiós para sempre María das Touzas
nunca deixaches quedar mal as outras
sabías de leies com'on avogado
i aghora agharráchet'a punta do nabo
moito mexache na pedra lanteira
pra que non plantara lume na fogheira
moito brincache coa miña ghaitiña
i aghora estás tesa com'onha sardiña
ibas prá festa a mais prá verbena
i ó chegar á casa pasabas sin cena
(Schubarth e Santamarina 1984,
nº 594)

María a da Venda nova,
dempois de vella é gaiteira:
mandou facer unha saia
rota pola dianteira.
(Blanco 1992, nº 763)

Podemos comparar esta cantiga con esta outra:

Meniña da saia rota,
a abertura na dianteira
apalpada dos rapaces
como figo na figueira.
(Tobío 1985, nº 287)

Hai dous riscos que destacan no tratamento desta María vella (exactamente como no da nova): a sexualidade (xeralmente insatisfeita) e a comicidade carnavalesca, que pode resultar ruda aos nosos oídos (a sexualidade dos vellos, e sobre todo das vellas, é continuo motivo de burla no cancionero). Sobre a gaita e a gaiteira non vou insistir: o seu sentido é transparente. Sobre o galo da señora María pódese ler o conto “Canto queres polo galo?” e as súas notas nos *Contos colorados* (Cuba, Reigosa e Miranda 2001, p. 60). Sendo breves, podemos ver nel ben o órgano sexual masculino, ben o feminino. Como tal:

Onte á noite á media noite,
á media noite sería,
cantaba o galo de Pepe
no poleiro de María.
(Lorenzo 1973, nº 1729)

Ou, pola contra:

—Nena de ben delicado
estimaba de saber
canto me ques polo galo.
—Sen crianza, mal falado,
pícaro e atrevido,
¿que lle queres ti ó galo?,
que o galo xa está vendido.
(Fernández e Rial 1997, p. 249)

MARUXIÑA, ESTEREOTIPO DA RAPAZA NAMORADEIRA

De acordo con Costarelli:

Cuando se usan los hipocorísticos el principio activo parece limitado a un aspecto o fin determinado; por ejemplo: reflejar la imagen de una mujer desenfadada y tramposa; mostrar a una mujer en un papel sexualmente activo... *Marica* y *Mariquita*, al ser diminutivos, se aplican sobre todo a mujeres de un estrato social bajo o popular [...] o a una mujer muy joven, porque el diminutivo es siempre eso: algo que disminuye, que hace menor a quien se le aplica [...] Si *María* es el nombre que representa a la mujer activa en contraste con el hombre pasivo, *Marica* y *Mariquita* son especializaciones o particularizaciones de la representación de la actividad. Representan más bien la mujer desenvuelta, que actúa con desparpajo. Y eso se puede aplicar a varios aspectos y niveles: simplemente, mujer despierta y activa; o también mujer desenvuelta en el plano sexual. Estas representaciones de la sexualidad tienen un tono cómico de especial colorido logrado por el empleo de eufemismos. (2012, p. 199)

Veremos con claridade nos seguintes exemplos que os hipocorísticos *Maruxa* e *Maruxiña* non son outra cousa que unha especialización de *María* como muller activa, neste caso rapaza nova sexualmente activa e atractiva, desenvolta e dominadora. *Maruxiña* (e *Marica*, que é o seu heterónimo) son o arquetipo ou a representación da rapaza galega sexualmente activa, a “muchacha enamorada” ou se cadra a “moza amada”. Iso si, unha rapaza do pobo, unha labrega, unha “rústica” que debe facer todos os labores propios da súa condición: lavar, tecer, ir por auga, cociñar, enfnar, segar, mallar, alindar o gando etc., e que viste coma vestían as rapazas labregas dos séculos XVIII e XIX: refaixo, camisa, xustillo, saia, chancas etc.

E baila Xan e baila Pedro
e baila Maruxa no medio.
(Cortizas 2010, p. 247)

É máis que sabido que *Xan* e *Pedro* representan precisamente un home calquera. Así pois *Maruxa* é a rapariga á que os homes aspiran:

Un anillo me dou Xanhe
outro anillo meu dou Pedro
non poido segar a herba
con dous anillos nun dedo.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 695)

O lavadoiro, a fonte e o río

Segundo Masera:

El personaje característico de las canciones eróticas en la antigua lírica popular es la muchacha enamorada. Sus quehaceres domésticos relacionados con lugares acuáticos como acarrear agua de la fuente, lavar la ropa o su cabello en el río, se convierten, al pasar por el tamiz poético, en símbolos de amor. El lugar pluvial elegido por la mujer se convertirá en el escenario ideal, donde se puede producir o no el encuentro amoroso y se expresa la liminalidad del personaje. (2019, p. 236)

A “muchacha enamorada” no noso cancionero é precisamente *Maruxa*:

Baixa, Maruxiña, baixa,
baixa por ise carreiro,
que sei que te está acadando
o amorciño pirmeiro.
(Lorenzo 1973, nº 442)

Imos comezar cos labores domésticos pola fonte á que *María*, é dicir, *Maruxiña* (pois é unha rapaciña en “idade de merecer”) vai lavar e pola roupa que lava.

Maruxiña é boa moza,
moza de dar e tomar;
lava a camisa do outro
e dávos a súa a lavar.
(Blanco 1992, nº 3297)

Pero, por que fai iso? É falsamente xenerosa? Quere a copla indicar que *Maruxa* é promiscua? Buscamos comparacións e atopamos:

Cervatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,
que he de lavar la camisa
de aquel a quien di mi fe.
(Pepió 1984, nº 19)

A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida
donde lavo mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?
(Alín 1968, nº 205)

En la fuente del rosel
lavan la niña y el donzel.
En la fuente de agua clara
con sus manos lavan la cara.
Él a ella y ella a él.
(Alín 1968, nº 382)

Unha preciosa cantiga reúne os motivos das dúas anteriores:

Polo meu curral abaixo
pasa un rego de auga fría
donde lavaban as manse
os amores dalgún día.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 848)

Lavar unha prenda tan íntima como a camisa doutro é un eufemismo por facer o amor e procede, nas literaturas hispánicas, precisamente das cantigas galaicoportuguesas:

Levantou-s'a velida,
levantou-s'alva,
e vai lavar camisas
eno alto,
vai-las lavar alva.
(Don Dinís 596; *Universo Cantigas*)

O valor da camisa como prenda amorosa confirmanolo esta cantiga:

Eu teño sete camisas
que me deron sete tolas,
todas son miñas amigas,
eu son amigo de todas.
(Bouza 1931, nº 286)

O propio feito de lavar no río ou na fonte é en si mesmo un símbolo erótico na nosa tradición:

Maruxa, ti ére-lo demo,
que me andas atentando,

ou nos ríos ou na fonte,
sempre te encontro lavando.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 1034b)

Podemos comparalo con:

Vide a Juana estar lavando
en el río y sin çapatos,
y díxelle suspirando:
«di, Juana, ¿por qué me matas?»
(Frenk 2003, nº 91 B)

Claro que con algúns non vai a cousa, ou así o queren facer crer:

Arriba o palomar;
se Marica vai no río
para min non vai lavar.
(Blanco 1992, nº 1582)

O simbolismo de lavar a camisa pode complicarse moito máis:

Debaixo dun lavadeiro
onde María lavaba
había un anel de ouro
nunha mazán colorada.
(Cortizas 2010, p. 24)

Imos ver que a mazá simboliza o sexo feminino co “anel de ouro” no centro. Outra cantiga, en que se lle dá á virxindade o enorme valor que secularmente se lle atribuía, di:

Unha mazán vermelliña
picada dun reiseñor,
quen a picou que a roía
que lle levou o mellor.
(Blanco 1992, nº 657)

Desde a antigüidade grecolatina, unha mazá mordida simboliza a posesión e o reiseñor (de novo o paxaro) o pene. En latín *petere malis quandam* “tirarlle mazáns a alguén” enténdese como declararlle amor. E en Eduardo Pondal:

A mazan no seu árbre,
Soña c'un furtador:
Non fuxas, rapaceta,
Tenros abrazos, non;
Non negues de natura
O que pra dársese dou;
Non evites esquiva,
As doces leis d'amor.
(Pondal 1886, nº 86)

Pero hai outras mazás diferentes.

Maruxiña chora, chora.
Manoel, que lle fixeche?
Tireille dende a ventana
cunha mazán de alcipreste.
(Bouza 1929, nº 135)

É bastante evidente por que chora Maruxiña. Ao revés do que podería parecer, Manuel estalle dicindo que non a quere (ademais de que seguramente a mancou):

A mazán do alcipreste
non se come, que é moi dura,
a muller que a comer,
non morre da paridura.
(Ventín 2007, nº 19)

A mazá do alcipreste non é unha auténtica mazá, é o falso froito (en realidade un cono), semellante a unha noz, chamado popularmente en galego *mazá do ciprés*, árbore simbolicamente asociada coa morte. Pero volvamos ao lavadoiro:

Debaixo do lavadoiro
donde María lavaba

había unha sementiña
que Manoeliño apañaba.
(Blanco 1992, nº 3286)

O que é esa semente tamén é evidente. E se non, vexamos outra cantiga:

Ai, qué noite de lunar,
ai, qué noite, quiridiña,
de coller e sementar.
(Tobío 1985, nº 37)

O feito mesmo de ir por auga á fonte é xa o que se considera unha “escusa transparente” do encontro amoroso e de novo o motivo procede das cantigas medievais galaicoportuguesas:

Digades, filha, mia filha velida:
porque tardastes na fontana fría?
—os amores ei.

Digades, filha, mia filha louçana:
porque tardastes na fría fontana?
—os amores ei.
(Pero Meogo, 1208; *Universo Cantigas*)

Agora lemos:

Maruxiña foi á fonte,
moito tarda que non vén:
ou quebrou o cantariño
ou se namorou de alguén.
(Lorenzo 1973, nº 1225)

Maruxiña vai na fonte,
moito tarda que non venhe;
ou rompeu o cantariño
ou moitos amores teñe.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1026f)

Miniña, que a todos deches
auga do cántaro novo,
a min soilo me deixaches
esconsolado de todo.
(Blanco 1992, nº 2123)

As cantigas formulan unha falsa disxuntiva. “Rompeu o cantariño” e “ten amores” son, en verdade, unha soa cousa. O cantariño roto é a vaxina á que lle

falta o hime, a virxindade da rapaza. Na última hai unha acusación de promiscuidade. Comparemos con versións portuguesas:

Minha mãe mandoume à fonte
pela hora do calor,
eu rachei a cantarinha,
a falar com o meu amor.
(Mourinho 1984, nº 145)

Minha filha foi à fonte
moito tarda que non ven;
ou quebroulh'o cantarinho
ou um rapaz a detem.
(Crespo 1966, nº 195)

Pois o cantarinho hé novo,
quero ir, mana, comvosco.
(Frenk 2003, nº 467)

Enténdese que a moza é aínda virxe e hai que “gardala”. Vexamos aínda esta outra rexistrada no *Cancioneiro d'Évora* (Portugal, século XVI):

Enviárame mi madre
Por agua a la fonte frida,
Vengo del amor ferida.
Fuí por agoa a tal cezón
Que corrió mi triste hado,
traigo el cántaro quebrado
y partido el corazón;
de dolor y gran pasión
vengo toda espavorida
y vengo del amor ferida.
(Alín 1968, nº 462)

É marabillosa esta:

Miña mai mandóum'á fonte
á fonte da Salgheiriña
mandoume lava-la ola
ca flor da carqueixiña
i eu laveina con arena
ai marcheille cun bocadiño
—ven acá perra treidora
en que tíña-lo sentido
non o tiñas tu na ola
nin na pomba do sarillo

tíñalo naquel ghalán
que anda de amores contigo.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 54a)

Nesta, recuperada en 1913 por Leiras, as cousas son máis explícitas:

Maruxiña, Maruxiña,
non vayas por auga ó río
que alí, atrás d'unha cachopa
queda Farruco escondido.
(BRAG. 68, p. 202)

E nesta, recollida por Joaquín Díaz en Traspinedo, Valladolid, Farruco déixalle o seu agocho a un xenérico Maruxo:

Maruxiña, Maruxiña,
no vayas por agua al río,
que, entre peñas y peñascos,
hay un Maruxo escondido.
Tú por arriba,
yo por abaixo,
dame la mano,
que paso el peñasco.
(Mañero 2015)

Versos que nos remiten á proposta sexual eufemística que atopamos no *Vocabulario* (2000 [1627]) de Gonzalo Correas:

Marikita, maxemos un axo,
tú kara arriba, yo kara abaxo.
(Frenk 2003, nº 1710 bis)

Comenta Costarelli: “La invitación masculina es a machacar, majar, un ajo; como las indicaciones sobre cómo hacer esto son absolutamente heterodoxas «*tú cara arriba, yo cara abajo*», se infiere un sentido erótico” (2012, p. 206).
Igualmente nesta da Rioxa:

Marusiña, marusiña,
no vayas por agua al río

que debaixo de la losa
está el maruso escondido.
(Asensio e Ortiz; riojarchivo.com)

Vese de pasada que o lugar onde se esconde o rapaz é cada vez máis inverosímil. E que non só a fonte, tamén o río é lugar para o encontro amoroso. Ademais, como di Masera, tamén cun certo eufemismo: “podemos ver que el «cruzar el agua» representa tamén en el cancionero antigo un «rito de paso», y, en especial para la muchacha, mojarse significaría su transformación sexual y social” (2019, p. 240). É dicir, representa o acto sexual e a perda da virxindade:

Eu pidinllo a unha meniña
qu’era do val de Viveiro;
eu pidinllo no camiño,
ela doumo no regueiro.
(Blanco 1992, nº 1028)

María pasou o río
cunhas chancas de amieira;
tente, María, non caías,
agárrate a esa cerdeira.
(Lorenzo 1973, nº 1202)

A cerdeira se cadra non é o que parece e estragar o zapato é de novo un eufemismo (*vide supra* “dar botín cerrado”):

Zapatiño dunha sol
logo lle cae a biqueira
ten coidado, miña nena,
non caer a vez primeira.
(Bouza 1931, nº 116)

Ó pasar o righeiriño
puxen o pé de chancleta
arrimeime que caía
ó cañón dunha escopeta.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 370a)

A pasar o righeiriño
dixenche que si que si,
de righeiriño pasado
quedeime rindo de ti.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 657)

Do outro lado do río
hai un clavel encarnado
e pra pasar xunto a el
teño que pasar a nado, Maruxa.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 383)

Deste caravel tratamos un pouco máis abaixo. De momento imos falar das canas que medran onda o río, que resumen o simbolismo erótico das ribeiras, do verxel, da verdura, da espesura, lugar privilexiado do encontro amoroso:

Quen te me dera, Marica,
antr’o canaval das canas,

a noite de quince días,
o día de tres semanas.
(Blanco 1992, nº 3856)

Versos que me fan pensar en Juião Bolseiro e as súas noites longas:

Aquestas noites tan longas que Deus fez en grave día
por mi, porque as non dórmio, e por que as non fazia
*no tempo que meu amigo
soia falar comigo?*
(Juião Bolseiro, 1193; *Universo Cantigas*)

E que me remiten a estes de Gil Vicente na *Farsa de Inês Pereira* (2010, versos 628 a 632):

Canas do amor, canas
Canas do amor.
Polo longo de hum rio
Canaval está florido.
Canas do amor.

A porta e o portelo

A proposta sexual tamén é eufemística nesta “cancioncilla” que atopamos no *Vocabulario* de Correas. En castelán non se rexistran supervivencias.

Marikita, si quies que te espulgue,
zierra la puerta i mata la lumbre.
(Frenk 2003, nº 1710)

Costarelli razoa así: “La voz masculina ofrece a *Mariquita* limpiarla de pulgas o piojos, espulgar, para lo cual es necesaria la luz a fin de examinar y reconocer bien la cabeza; pero como lo que él en realidad propone requiere de las condiciones contrarias, es necesario suponer un sentido erótico para *espulgar*” (2012, p. 206). Pero en galego si hai supervivencias, cando menos dúas. En lugar de *Mariquita* temos o galeguísimo *Maruxiña*:

Ai, Maruxiña, se ques que te espulgue,
pecha de portas e acúbrem'o lume,
toma dous cuartos e mátoch'a gana,
anque non quede palluco na cama.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 1210)

Aquí introdúcese a sospeita de que Maruxiña é prostituída ou de que o seu interlocutor a induce a iso. O que se extermina son as pallas, non as pulgas. A outra rima contén un importante matiz: o interlocutor está fóra; hai que abrirlle a porta. E abrir a porta é unha metáfora erótica moi coñecida: entregar a muller o seu corpo, darlle acceso ao varón ao seu sexo. O verbo *furgar* en vez de *espulgar* é significativo.

Ai, Maruxiña, si queres que cho furgue
abrem'a porta i apágam'o lume.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 1182)

Imos ver máis portas e portelos, desde os versos moi explícitos aos moi sutís:

Ábrem'a porta, María,
e se non entro por as tellas
teñ'un rapaz empezado
e fáltanllem' as orellas.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1044)

—Ábreme a porta, Maruxa,
se non, vou polo portelo.
—Non che podo abrir a porta
que non dou co tarabelo.
(Bal 1973, nº 32)

Podemos pensar que a porta e o portelo son dúas entradas próximas. E o tarabelo...

—Ábrem'a porta, Marica,
que che quero dar castañas.
—Eu a porta non che abro
que ben sei as túas mañas.
(Blanco 1992, nº 2839)

As castañas son un símbolo sexual obvio e evocan os testículos e o pene, o mesmo que as noces e as belotas. *Glande* é textualmente *landra*:

Volve, Xuana, solve, Xuana,
que has de atopar unha boa castaña;
volve, miniña, vólvetes vir
moito no souto habemos de rir.
(Pérez Ballesteros 1979, II,
Muiñeiras, nº 40)

—Miña nai, doim'a barriga;
—Miña filla, confesión;
As castañas que comiche,
de que castiñeiro son?
(Blanco 1992, nº 548)

Pero o que entra polo portelo pode ser un animal, ou unha metáfora animal:

Maruxa, se vas á herba,
cerra ben a porteira
que eu teño un xato bravo
quéreche entrar na pradeira.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1035a)

Ao teu portelo, María,
atravésalle un gamallo,
teño un becerro ladrón
que che ha de saltar ao prado.
(Cortizas 2010, p. 90)

Prado aparece xa en Eurípides como metáfora do pube feminino. Pouca diferenza pode haber entre “atravesar un gamallo” e “pechar cunha palla”:

Esta noite hei ir alá,
Maruxa, non teñas medo;
déixame a porta atrancada
cunha palla de centeo.
(Lorenzo 1973, nº 895)

Segundo Murguía, os mozos galegos dicíanlle á noiva ao lle pedir matrimonio: *Poremos a palla no medio* (Bouza Brey 1982, p. 19).²

Téñoche un can de palleiro
que de noite anda ceibado
ten coidado Maruxiña
que non ch'entre no cerrado.
(Schubarth e Santamarina 1988b,
nº 199c)

Indo por alí abaixo
coma quen non quer a cousa
atopei unha meniña,
metinlle o gando na chouza.
(Tobío 1985, nº 273)

² Véxase tamén o noso artigo “Os contos eróticos galegos” (Miranda e Cuba, 2015, p. 78) e o conto “Saltar a palla”, dos *Contos colorados* (Cuba, Reigosa e Miranda 2001, p. 42).

Xa antes atopáramos esta facenda. Entre os clásicos grecorromanos, *touro* ou *can* podían utilizarse como metáfora do pene. Pero seica os homes teñen unha “navalla” coa que abrir as portas, e non é precisamente unha arma branca:

Esta noite hei d’ir alá,
Maruxa, non teñas medo
que ca punta da navalla
hei de abri-lo tarabelo.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1169b)

Unha navalla,
dúas navallas,
a navalla de Pepe
non corta nada,
non corta nada,
corta bastante,
ten cuidado, María,
co estudante.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 2279b)

O tarabelo, a palla, o gamallo son a “pechadura”, do sexo feminino. A navalla é a “chave”, masculina. Non estará de máis lembrar o dobre valor da palabra *canivete*: ‘navalla pequena’ e ‘cópula sexual’. Ademais, non só cans e xatos poden saltar as portilleiras, o trasno é aínda máis atrevido:

Ten cuidado, Maruxiña,
cando vaias ó lindeiro
que non vaia vi-lo trasno
e collerch’o ghado ceibo.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 299)

Ten coidado, Maruxiña,
cando te vaias prá cama,
non che vaia vir o trasno
e che faga unha trasnada.
(Bal 1973, nº 64)

A xanela ten o mesmo simbolismo:

Fun onte â noite de rua
e vinche aberta a ventana.
Has de cerrala, Marica,
que non te colla a xeadá.
Por mor d’unha ventana
que estivo aberta
hoxe desconsolada
chora unha nena.
(Bal 1973, nº 252)

Ata a cama pode querer chegar o namorado, e non para durmir:

María, miña María,
María, quen che me dera
na beira da túa cama
anque non durmira nela.
(Cortizas 2010, p. 25)

Poñamos un último exemplo con esta copla que reúne o simbolismo da porta co da verdura e o da rapaza que tarda:

María, o pote ferve
e da verdura non vén,
no porteliño da horta
algún rapaciño ten.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 1026b)

Pan, muíño e forno

Se continuamos cos labores da rapaza, atopamos unha das cantigas máis coñecidas e repetidas:

Mariquiña da forneira,
se coceres, faime un bolo;
se mo fas, faimo de trigo,
que centeo non cho como.
(Blanco 1992, nº 281)

Mariquiña, filla da panadeira, ten que cocer. O seu interlocutor pídelles un pan de trigo, non de centeo, informándonos así de que é persoa distinguida. Ou hai algo máis? Lembramos os versos do romance de Góngora precisamente titulado “Hermana Marica” (2018, p. 19):

Bárbola, la hija
de la panadera
la que suele darme
tortas con manteca,
porque algunas veces

hacemos yo y ella
las bellaquerías
detrás de la puerta.

E acudimos a outras cantigas:

O pan trigo sabe ben
ten ben sorte quen o come;
tamén casada bonita
é pan trigo pró seu home.
(Pérez Ballesteros 1979, II,
Gracias, nº 46)

Dáme do teu pan, casada,
do que dás ó teu marido.
—O meu marido vai fóra,
levou as chaves consiño.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 749c)

Na cantiga aparecen as chaves, símbolo fálico como xa advertimos, e iso permítenos entender con certeza o sentido do “pan”. Esta outra asocia o tema de “cruzar o río” co do pan de trigo:

Señor Lorenzo la lleva
al otro lado del río;
no la dé pan de centeno,
que ella lo come de trigo.
(García Matos 1951-60, II, nº 414)

Que o trigo e o centeo aluden ao sexo queda moi claro na seguinte cantiga:

Trigo limpo non o hai;
se queres algún centeo,
vai por el a cas meu pai.
(Blanco 1992, nº 547)

Para máis evidencias volvemos co tema da virxindade na que tanto insiste o cancionero:

Eu subín ó alcipreste,
subino e baixei de pé;
non quero pan encetado
que o meu enteiriño é.
(Lorenzo 1973, nº 1018)

Se cadra é bo salientar agora que en castelán se lles chama *bolteras* ás lesbianas e dise dunha persoa moi atractiva que “está como un pan”. Pero non só o pan, senón o cereal que o produce é metáfora erótica (e o feito de mallalo, polos movementos que comporta; *vide supra* “Marikita, maxemos un axo...”):

Maruxiña, Maruxiña,
Maruxiña, Maruxeira;
déixame malla-lo pan
Maruxiña na túa eira.
(Rico 2017)

Eira á entrada da casa, como a porta e o portelo. Este “pan” é referencia pouco disimulada á lanuxe púbrica.

Vamos a raer-lo pan;
ti levarás unha rosa
e un caravel eu na man.
(Blanco 1992, nº 654)

Xuaniña doum’unha rosa
e un caravel eu lle dei;
Aquela rosa espiñoume
e o caravel llo quitei.
(Blanco 1992, nº 396)

María, do teu xardín
hasme de dar todas flores
e de ti pídoche, nena,
que me días os amores.
(Lorenzo 1973, nº 1197)

Como é ben sabido, cortar ou coller a flor, a rosa ou o caravel é un xeito lírico e eufemístico de referirse ao coito (e neste caso á desfloración, e mesmo o propio termo *desfloración* implica en si a metáfora). Tamén segar, cortar ou coller o cereal. É posible que Maruxa, ademais ou en vez de ser labrega, sexa tecelá ou fiadora, e teña o “privilexio” de traballar a cuberto, mentres os outros pasan calor, como a costureira desta cantiga:

Costureira bonita
Ti que fas polo vran
Eu sachando no millo
E ti coa agulla na man.
(APOI; Schubarth, informante
Xaquín Lorenzo)

Ánde vas, Maruxiña,
a donde vas polo chan;
todos segando no trigo
e tu coa roca na mao.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 85)

E que fas Maruxiña
e que fas polo vrau
eu sachando no millo
e ti coa ghaita na mau.
(Schubarth e Santamarina 1994,
nº 247a)

A gaita está aparentemente fóra de lugar. Maruxiña é unha preguiceira que está de troula mentres os outros traballan? O dobre sentido de “gaita” (pois a gaita e o aparello masculino teñen fol e punteiro) é tan coñecido que escusamos insistir:

Maruxiña sempre chora
arrimadiña a un palleiro,
tiña a gaitiña na man
e faltáballe o gaiteiro.
(A Roda, 1977,
Cantiga de Montefurado)

Ai, Maruxa, Maruxa,
nabicol, nabicol;
ten coidado, Maruxa,
co cornello do fol.
(Ventín 2007, nº 60)

E hai que pensar que a roca, o liño, as mazarocas lembran o pube feminino. Imos ver outras coplas:

María, se estás na casa,
porasme o liño na roca,
que se vou a unha fiada
hai que facer mazaroca.
(Cortizas 2010, p. 64)

Si fora o rato ratiño
andaría polo chan
a rouba-las mazarocas
das mociñas do serán.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 222)

Tamén os movementos das tecelás lembran a cópula:

Funche ve-la tecelá
por deprender a tecer;
sube, baixa, mete e saca,
nunca o puider aprender.
(Rico 2017)

Miña mai é tecedeira
ten o tear na barriga
miña mai tece de baixo
e meu pai tece de riba.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 91b)

Mariquiña tecedeira,
namorada dun galán,
ten o pé na prendedeira
e a lanzadeira na man.
(Pérez Ballesteros 1979, II,
Oficios, nº 86)

Costureira nona quero,
que a quero tecelana:
ergue un pé, abaixa o outro
e dá moi bo durmir na cama.
(Reigosa 2005, recompilación
de Luís Giadás)

Se a gaita é o sexo masculino, a roca é o feminino:

O gaiteiro sin a gaita
non ten donaire nin sal
fai com'a muller sin roca
que maldito cousa val.
(Pérez Ballesteros 1979, II, Oficios, nº 46)

O valor do cereal (pan) como eufemismo ou alusión ao sexual xa se ve nos
trobadores galaicoportugueses, como tal en Rui Pais de Ribela:

—Maria Genta, Maria Genta da saia cintada,
u masestes esta noit'ou quem pôs cevada?
Alva, abríades-m'alá!

—Albergámos eu e outra [e]na carreira,
e rapazes com amores furtam ceveira.
Alva, abríades-m'alá!

—U eu maj'aquesta noite, houv'i gram cea,
e rapazes com amores furtam aveá.
Alva, abríades-m'alá!

(Lopes, Ferreira e Júdeice 2011, B 1439, V 1049)

E en Pondal:

O trigo hé para a fouce aguzada,
O érbedo verde ten sua sazón.
(1886, p. 86)

Queda definitivamente claro nesta cantiga:

Sementei millo miúdo
no colo dunha rapaza;

déixame marchar de aquí
antes de que o millo naza.
(Rico 2017)

En ocasións alúdese ao encontro amoroso dun xeito fermosamente lírico que nos lembra a Rosalía:

Adiós, miña Mariquiña,
a do fondo do lugar,
carreiriño 'entre' os millos
donde ibamos parrafear.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 754)

Comparamos:

Amoriñas das silveiras
que eu lle daba o meu amor,
caminiños entre o millo,
¡adiós, para sempre adiós!
(1863, p. 15)

En realidade todo o proceso de transformación: segar, mallar, moer, amasar, enfnar, cocer, dá pé a metáforas sexuais.

E rabeas pola peneira
e rabeas por peneirar
e rabeas por ter amores
e rabeas por te casar.
(Blanco 1992, nº 859)

Pondal equipara os movementos de bailar, fiar, moer e peneirar:

Túas xentís cadeiriñas movendo,
vas fiando, fiando, fiando,
teu corpiño moendo, moendo,
teu corpiño xentil peneirando.

Maruxiña, xentil Maruxiña,
ti mil penas do peito me tiras,
cando en rolda a muiñeira bailando
teu corpiño reviras e viras.
(Pondal 2017, nº 49)

De paso observamos como *Maruxiña* deu o salto da lírica popular á lírica culta, e non é este o seu único brinco, como xa veremos. E tamén de paso vemos que unha parte da inspiración de Pondal vén xustamente do cantigueiro.

Como explica Agustín Redondo:

[...] las metáforas y los juegos verbales unidos al universo de la molienda no eran inocentes [...] El mundo del molino está relacionado con el simbolismo sexual por varios de sus componentes: movimiento giratorio, agua, harina (blancura y proyección), transformación de una sustancia en otra generadora de vida (pan), etc. El término molino es un término «marcado». Es, paralelamente a pan, la palabra clave de un núcleo de metáforas eróticas: molino, molinillo (*cunus*), moler (*moveri, futuere*), cerner (*moveri*), harina (semen, pero también, a veces, valor femenino), enharinar, cedazo, harnero, etcétera. (1989, p. 185)

Maruxa, Maruxa,
como has de facer?
Foche pró muiño,
non sabes moer!
(Ventín 2007, nº 350)

Mariquiña, de onde ves
do muiño da maquiá
coa chaqueta do revés?
(Cortizas 2010, p. 137)

María, a miña María,
muito ben t'hei de quere
cando vou ó teu muiño
sempre me deixas moere.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 147c)

No refraneiro galego:

As que ó muiño van,
se son bonitas logo as moerán.

O cura, o sancristán, o barbeiro e o veciño,
todos moen nun muiño.
(Rodríguez s. v. *muiño*).

No cancionero:

Fun esta noite ó moíño
cun fato de nenas novas,
elas todas en camisa,
eu no medio sin cirolas.
(Blanco 1992, nº 19)

O crego e mai-la criada
e tamén o sancristán,
os tres xuntos no muíño
que boa fariña fan
(Tobío 1995, nº 373)

Levei ó muíño á miña Marica,
veu o muiñeiro, doulle na crica,
porqu'a ladroa rouboull'a fariña
de María Antonia, a súa viciña.
(Blanco 1992, nº 3688)

Esta crica só pode ser a vulva. A cantiga, arteiramente, di as cousas ao revés. Esta fariña que Marica lle furta a María Antonia fúrtalla cando o muiñeiro lle dá na crica, non antes.

Vemos no aquí tan mencionado *Vocabulario* de Correas este proverbio:

A la boka del horno, perdió Marikita el bollo. (2000, p. 317)

Xa que estamos falando de Mariquiña a forneira e cremos saber que é o bolo, podemos preguntarnos. E o forno? Vémolo nesta cantiga:

Andas pra baixo e pra riba,
ánda-lo camiño en van,
andas a aquecer o forno
pra outro meté-lo pan.
(Ventín 2007, nº 80)

Resulta, pois, evidente que o forno en que hai que meter e sacar o pan é a vaxina. Así lemos en *Romance de lobos*:

Hermana Rebola, sopla en el lar.
Nos, tras de la puerta, hemos de amasar,
meter y sacar y dar de barriga.
No riades, rapaces, que no hay picardía.
(Valle Inclán 1922, p. 136)

Un amante anoxado podería dicir:

Maruxiña, Maruxeira,
xa vai boa que te espero;
cando queiras enfoxar
tamén ha de ser se eu quero.
(Rico 2017)

Ou, crendo —o que é moito crer— que ela é unha rapaza inexperta:

A miña Mariquitiña
heina de ensinar a todo:
a peneirar, a amasar
e a mete-lo pan no forno.
(Lorenzo 1973, nº 147)

Cando lle pide o bolo de trigo, ela podería responderlle:

Válgate Dios, meu amore!
Sempre ves cando peneiro,
si viñeras cand'amaso
faríach'un bolo inteiro.
(Blanco 1992, nº 1331)

A herba, os bicos e o refaixo

De acordo con Masera:

Como hemos visto, existen algunos tópicos como cruzar el agua, la puerta o incluso lavar, que están abiertos de la tradición oral y se mezclan con la tradición galaico-portuguesa, donde las imágenes se han estilizado tanto que se han fijado —vuelto tópicos—. (2016, p. 193)

Pero hai aínda outros tópicos. Unha tarefa máis para unha rapaza campesiña era recoller a herba. Como xa se pode deducir, a palabra herba está connotada con todo un campo semántico de símbolos sexuais: a verdura, a palla, a sega.

—María, ti estás preñada.
La culpa la tienes tú
por deixar andar os homes
no herbal de xunto ó cu.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1179)

María, se vas á herba,
ao herbal detrás do riu,
ponte de zocos e medias,
que o herbal éche moi friu.
(Cortizas 2010, p. 91)

Que inmediatamente nos remite a “María, se vas ao riu, levarás a roupa larga”.

Maruxiña, non vaias á herba
que ven o aire, Maruxa, e toda che leva;
toda cha leva, lévacha toda,
ai, Maruxiña, Maruxa, non seas tola.
(Blanco 1992, nº 1821)

Neniña, tu es a herba,
o orballo sono eu;
agora na mau te teño,
herba do orballo meu.
(Blanco 1992, nº 139)

Ai, Maruxiña
non vaias á praia,
ven o vento, Maruxa,
levántache a saia,
levántache a saia,
levántacha toda,
ai, Maruxa, non vaias,
non sexas tola.
(Bouza 1931, nº 142)

O vento anda enredando coa saia e coa herba... o vento é de novo metafórico, é a imaxe do amante. Busquemos comparacións:

Levantóse un viento
que de la mar salía,
y alzóme las faldas
de la mi camisa.
(Frenk 2003, nº 972)

E en Pondal:

Levóuch' a faldra curioso o vento...
Vállam'os ceos,
Ay o q'eu vin!
(1886, p. 55)

No cancionero:

Eu ben vin estar o aire
cunha man na faltriqueira;
—Voum'abrigar, que fai frío,
na cama da costureira.
(Blanco 1992, nº 960)

O rapaz quere bicar e abrazar a Maruxa:

—Ond'has d'ir á herba
que ch'hei d'ir erguer
dareich'un abrazo
Maruxeiriña do meu querer.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 946a)

Maruxiña dám'un bico
que cho hei d'agradecer
dámo, Maruxiña, dámo,
que despois heite querer.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1058)

—Maruxiña, dáme un bico
qu'eu che darei un pataco.
—Non quero bicos dos homes,
que me cheiran ó tabaco.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1059c)

—Ai Maruxiña por Dios dáme un bico,
tanto che quero que mo non explico.
(Lorenzo 1973, nº 2563)

Maruxiña, dáme un bico,
non te poñas rabexada;
que queiras ou que non queiras
conmigo non che val nada.
(Lorenzo 1973, nº 1222)

Estas dúas últimas cantigas merecen algún comentario. A primeira, porque dá a impresión de que o home é un brutamontes, o que diga a rapaza non importa (*vide infra* o tema do refaixo). A segunda porque se albisca unha incitación á prostitución. Pero ela é unha mociña que responde con habelencia. Como na seguinte, en que Maruxiña se amosa moi dona de si (e rexeita o fortísimo patriarcalismo da sociedade da época).

Maruxiña dám'un beso
que tu padre lo mandoue

mi padre manda nel suyo
que nel mío mando youe.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 1062)

Estamos perante o motivo do bico prohibido:

Pedínlle un bico a María
e ela non mo quixo dare;
o cura da súa parroquia
non deixa os homes bicare.
(Lorenzo 1973, nº 1913)

En *Cantares gallegos* o rapaz ten que conformarse. *Marica* tamén brincou ás páxinas de autor:

—Pois confésate, Marica,
que, cando casar nos casen,
non che han valer, meniña,
nin confesores nin frades.
(1863, p. 19)

Noutros casos a proposta amorosa está a penas velada:

María, miña María,
María repimpineira,
ven que te vou a levar
a brincar prá nosa eira.
(Lorenzo 1973, nº 1200)

Hai cantigas sen referencias simbólicas, nelas o único sentido posible é o textual:

Maruxa ten boas pernas
que llas vin no corredor,
nunca vin tamañas pernas
á filla dun labrador.
(Blanco 1992, nº 769)

Maruxiña, vinch'as pernas
o vintaún do ferbeiro;
Maruxiña, vinch'as pernas
ond'a ponte do Outeiro.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 1175)

Xa nun dos primeiros textos recollidos no século XVIII, reproducido polo grande Leite de Vasconcellos, aparece o soado refaixo de Maruxiña:

Maruxiña: do canizo
trae castañas abaixo:
e xa que non tes camisa
tráelas no refaixo.
(Blanco 1992, nº 120)

Son tantas as cantigas con esta teima que semellan indicar un certo fetichismo erótico. Nelas volvemos atopar o xogo característico entre o literal e o metafórico. Poden parecernos unha ameaza de violación. Trátase, así e todo, dun xogo asumido entre os dous sexos cun código que hoxe non comprendemos ben.³

Maruxiña, Maruxiña,
a do refaixo amarelo,
se te pillo no camiño
non ch'ha de valer non quero.
(Blanco 1992, nº 714)

A do refaixo marelo
i os perendengues atrás,
xa me están proendo as uñas
por che arrenxar un rapaz.
(Lorenzo 1973, nº 50)

Vente vindo, vent'andando,
na romería te espero;
conózcote no andar,
a do refaixo amarelo.
(Blanco 1992, nº 1188)

Se te atopo nun camiño
dóuche un bico sen pensalo,
Maruxiña, Maruxiña,
a do refaixo encarnado.
(Lorenzo 1973, nº 2209)

Maruxiña, Maruxiña,
a do refaixo encarnado,
se te atopo nun camiño
heiche de carga-lo carro.
(Lorenzo 1973, nº 1227)

Maruxiña, Maruxiña,
a do refaixo marelo,
tanto te quero, Maruxa,
que vivir sen ti non quero.
(Lorenzo 1973, nº 1228)

Maruxiña, ó teu refaixo
ponlle as cintas amarelas,
que cando vas a beillar
a todo o mundo recreas.
(Lorenzo 1973, nº 1239)

Maruxiña, Maruxiña,
heiche mercar un refaixo
con tres franxiñas vermellas
e un forte rodo por baixo.
(Lorenzo 1973, nº 1232)

3 Véxase a nota ao conto 77 dos *Contos colorados*, "A moza que viña da feira" (Cuba, Reigosa e Miranda 2001, p. 245).

O rodo roto parece eufemismo semellante á cantariña rota:

Estate quieto, meliciano,
non me rómpa-lo refaixo:
si queres que rompa logo
bóttall'a man por debaixo.
(Pérez Ballesteros 1979, I,
Perdidas, nº 5)

Maruxiña, o teu refaixo
léva-lo borde acabado
e mailas linguas do mundo
lévanche outro botado.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1571a)

Anda, Maruxiña,
remenda o refaixo,
que o levas roto
por riba e por baixo;
por riba e por baixo;
por baixo e por riba,
anda Maruxiña,
remenda a mandila.
(Lorenzo 1973, nº 188)

Pode ser que Maruxa case e alguén queira recompoñer a orde establecida:

Maruxa ten un xustillo
que é de candil e d'estopa
e un leño pra pór diante
que llo fixo a súa sogra.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 332)

Pero tamén pode non servir de gran cousa:

María, o teu refaixo
hacho de leva-lo Demo:

Maruxiña ponte feita que tu padre
 lu mandó.
—Mi padre mande en lu suyu que
 en lo mio mandu yo—.

Que por arriba, que por abaixo
tú me rumpistes el mio refaixo.
(*Museo*, provincia de Palencia, 1991)⁴

Maruxiña, Maruxiña,
Maruxiña, o teu refaixo,
como es tan pequeniña,
rompeuse todo por baixo.
(Lorenzo 1973, nº 1236)

4 A burda "confusión entre o galego e o asturleonés vese xa nos vilancicos "galegos" do 1600.

tantos como ten levado!,
anque che fora de ferro.
(Quintáns 2006, p. 275)

Nesta vemos reunidos o simbolismo do refaixo e o da porta:

Se te apaño, Maruxiña,
a do refaixo marelo,
se te apaño no portelo,
non che ha de valer non quero.
(Ventín 2007, nº 610)

E nestoutra os do refaixo e o muíño:

Maruxiña Maruxiña
a do refaixo marelo
si te atopo no moíño
non che val decir non quero.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 1038b)

MARUXIÑA, ESTEREOTIPO DA MOZA AMADA

Mesmo o namorado pode declararlle o seu amor sen paliativos:

Maruxiña da Regueira,
non seas tan desdeñosa;
dáme unha fala, miniña,
dáme unha fala amorosa.
(Blanco 1992, nº 3197)

Maruxa, Maruxiña,
Maruxiña, miña nena;
tanto te quero, Maruxa,
que sen ti morro de pena.
(Lorenzo 1973, nº 77)

Se me miras, Maruxiña,
non me mires dese modo;
mírame doutra maneira;
si non, volvereime tolo.
(Blanco 1992, nº 3155)

Maruxa, di que fixeches
do curazón de aquíl home;
xa llo podes volver dar,
se non o probe non dorme.
(Lorenzo 1973, nº 1215)

Maruxa, miña Maruxa,
con outra non hei casar:
se me non quer a Maruxa
xa me poden enterrar.
(Lorenzo 1973, nº 1216)

Maruxiña da Candonga,
téñoche o ollo botado:
ou ti has de ser a miña,
ou eu nunca hei ser casado.
(Blanco 1992, nº 798)

Maruxiña, ven conmigo
que che hei de mercar un lazo;
heime de casar contigo,
has de caír nos meus brazos.
(Lorenzo 1973, nº 1242)

As mozas solteiras levaban o cabelo solto e ao casar atábano cunha cinta. De aí que mercarlle o lazo fose promesa de casamento. O lazo ten pouco de eufemístico, semella literal.

Ás veces o home fala con amargura e resentimento:

Maruxiña bonitiña,
Maruxiña, miña amada,
non quixeches o meu amor,
nunca te verás casada.
(Lorenzo 1973, nº 1221)

E, como se nada, vaise introducindo o tema da morena, que é moi fecundo no noso cancionero e nos remite tal vez ao bíblico *Cantar dos cantares*:

Maruxiña moreniña,
tu es así de nación;
moreniña, así te quero,
dona do meu corazón.
(Lorenzo 1973, nº 1237)

Achégate a min, Maruxa,
chégate ben, moreniña;
quérome casar contigo,
serás miña mulleriña.
(Lorenzo 1973, nº 19)

No *Cantar* 1:5:

Son morena pero fermosa...

Na antiga canción sefardí:

Morena me llaman,
yo blanca nací:

de pasiar galana
mi color perdí.
(García Sánchez 2016?)

Nos cantares hispánicos:

Aunque soy morena,
blanca io nascí;
guardando el ganado
la color perdí.
(Frenk 2003, nº 132)

Maruxa pode estar ausente porque emigrou ou porque vai de alugada nas segas a Castela:

Maruxa, se vas á sega
escíbeme do camiño;
se non topares papel,
nas alas dun paxariño.
(Lorenzo 1973, nº 1219)

Maruxiña, si te vas
Déixam' unha relembranza;
ó pé do carballo verde
un ramiño d'esperanza!
(Blanco 1992, nº 712)

Maruxiña, eu escribinche,
non tiven contestación:
coidas que non é pecado
maltratar un curazón?
(Lorenzo 1973, nº 1223)

MARUXA, ESTEREOTIPO DA MOZA IGNORADA

Igual que *María* pasaba a ser centro das burlas, o mesmo lles pasará a *Maruxa* e a *Marica*. Todo canto vimos pode ser invertido de xeito preciso e pasar a ser tratado con afiada retranca. Se era amada, será ignorada; se era desexada, será vilipendiada e, sobre todo, lembraranlle a súa miseria:

Maruxiña, Maruxiña,
cariña de repinaldo,
o día que te non vexo
non boto fabas ó caldo.
(Lorenzo 1973, nº 1231)

Maruxiña preguntoume
cando nos imos casar.
Eu dixen: Non pode ser,
que non teño nin un can.
(Cortizas 2010, p. 43)

Maruxa, Maruxiña,
Maruxa, meu curazón,
heime de casar contigo
se baixa a contribución.
(Lorenzo 1973, nº 76)

Mariquiña do trebelledouro,
a teu pai morreulle o boi louro,
hora que non tedes gado
ti e mais el tirareis polo carro.
(Blanco 1992, nº 129)

Maruxiña, Maruxiña,
filla dun corrixidor,
si te casaras connigo,
eras muller dun Señor.
(Blanco 1992, nº 698)

Maruxiña, Maruxiña,
que naceu no mes de Santos;
o qu'ha de casar co'ela
ha de ter veigas e campos.
(Blanco 1992, nº 3613)

Maruxiña, heiche dar,
heiche dar todo o que teño,
pero non te alegres moito
porque o dote éche pequeno.
(Lorenzo 1973, nº 1226)

Maruxa onte era pobre,
mais era moza garrida;
hoxe con garbo se viste,
mais anda escoloridiña.
(Blanco 1992, nº 1119)

En moitas cantigas *Marica* parece desexosa, mesmo devecida, por casar:

Tente dereita Marica
que teu pai te quer casar.
—Tan dereitiña me teño
qu'ó vento me quer levar.
(Pérez Ballesteros 1979, I,
Consejos, nº 5)

Non me tures da chaqueta,
Mariquiña, que ma esgazas;
mira non te comprometas,
que comigo non te casas.
(Cabana 1974, p. 19)

Mariquiña, ponte tesa
que te veñen a pedir.
—Eu tesíña xa me poño,
pero non os vexo vir.
(Lorenzo 1973, nº 1207)

Non te cases, Mariquiña,
que houvo hogano pouco pan,
deixa vi-lo trigo novo
que dempois te casarán.
(BRAG. 68, p. 201, remitida por Leiras)

E no refrán (Cabana 1974, p. 49): “Pepiño e Marica quérense casar e non teñen nin manta pra se tapar”. En *Follas novas* tamén ten présa e hai que recomendarlle calma:

—Pois mira, Marica,
Vai por un neto
Qu'antramentas non quitas
Eses cerellos,
Y as pitas van medrando
C'o galo negro,
Para poñé-los ovos,
E todo aquilo
Do xaneiro, d'os cartos,
Y o casamento,
Miña prenda da yalma
¡Vamos bebendo!
(1880, p. 88)

Marica amósase decidida a ter relación sexuais cos homes, está máis que disposta. Ata chega a insinuarse que é prostituta:

Quedou Marica viúva,
matouse toda a chorar;
antes do ano xa tiña
un meniño que arrolar.
(Cabanillas 1951)

Eu ben cho dixen, Marica,
eu ben cho volvo a dicir,
que entre os homiños casados
non te foses a dormir.
(Pérez Ballesteros 1979, II,
Reflexivas, nº 18)

Mariquiña deume a min
Da auga dun xerro novo
Ela mórrese por min
eu por ela non me morro.
(BRAG. 48, p. 300)

Lembremos o que representa o xerro (ou o cántaro) novo.

Mariquiña, quita, quita!
dicen que quita pesares,
e tamén digo que quita
a todo o mundo os ichaves.
(Pérez Ballesteros 1979, II,
Picarescas, nº 42)

De onde ves, Marica?
—Veño do mercado.
—Que traes de venta?
—Pescado curado.
(Pérez Ballesteros 1979, III,
Diálogos y enchoyadas, nº 8)

Non fará xa falta aclarar que ese pescado curado que está á venda é metafórico.

O crego cando vai fóra
leva a Marica na mula,
na primeira carballeira
parécelle a albarda dura.

(Pérez Ballesteros 1979, II, Picarescas, nº 62)

Enténdase: é a Marica a quen lle parece a “albarda” dura. E ata podemos atopar, cun desprezo autenticamente cínico:

Maruxiña, agárdame aquí,
se non encontro outra, vólvome a ti.
(Blanco 1992, nº 2703)

Mariquiña, espértame logo,
Mariquiña, válem'eiquí;
se outra non teño
vólvome a ti.
(Blanco 1992, nº 3811)

MARICA, FIGURA GROTESCA

Pode mesmo ser que se chegue ao nivel de burla máis grotesco, en que *Marica* é retratada acudindo aos vicios ou defectos máis baixos relacionados coas función corporais e tomando as características dunha personaxe bufonesca. É preguiceira, descarada, larpeira, sucia, desleixada. Como unha imaxe no espello, a muller activa pasa a ser pasiva e ridícula.

A Maruxiña estaba na cama
dáballe o sol por unha ventana;
a Maruxiña estaba deitada
e non se erguía a moi perguizana.
(Lorenzo 1973, nº 144)

Maruxa, monda o teu liño,
non te vaias á taberna:
pasei onte por alí,
non sei si é liño si é erba.
(Lorenzo 1973, nº 235)

Peina o cabelo, Maruxa,
non seas tan perezosa,
que o cabelíño peinado
quita o noivo de outra porta.
(Lorenzo 1973, nº 1916)

Fun a Marica que me escoitara,
doume Marica co cu na cara;
haiche galáns que che teñen fortuna
e haiche galáns que non teñen ningunha!
(Pérez Ballesteros 1979, II,
Muiñeiras, nº 16)

Ás veces é nena e xa é descrita cos mesmos defectos:

Mariquita, Mariquita,
hija de un corregidor,
¿por qué no vas a la escuela?
—Porque no quiero, señor.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1835)

Mariquiña da Carquela
ten a camisa rabela,
que lla fixo a costureira
para non mexar por ela.
(Cortizas 2010, p.32)

Maruxiña de Mallou
pasou polo riu e non se mollou,
comiu sete cuncas de papas e non se fartou.
(Cortizas 2010, p. 223)

Ai, Maruxiña da pomporolluda
mexa na cama, dice que suda.
(Schubarth e Santamarina 1993, nº 52)

Que nos lembra o de Correas (2000 [1627], nº 492): “Mariquita, ¿y ahí te meas? Al corral, ¡maldita seas!”.

A Maruxiña estaba preñada
e o Maruxiño non sabía nada;
a Maruxiña quería parir
e o Maruxiño quería fuxir.
(Schubarth e Santamarina 1993,
nº 1831)

La marusiña estaba de parto
y el marusiño no tenía un cuarto.
(Asensio e Ortiz, *Riojarchivo*)

A Mariquiña estaba preñada
i o Mariquiño non sabía nada;
a Mariquiña estaba de parto
i o Mariquiño non tiña un coarto.
(Lorenzo 1973, nº 143)

Marica quedou preñada e xa non hai remedio. Por iso o refrán: “Agora xa foi, Marica, non chores”.

Aghora que foi e foi,
rapaza, non teñas pena.
Aghora que foi e foi,
pídelle a Dios unha nena.
(Díaz e Kirk 2012, nº 122)

Agora que foi e foi,
nena, non teñas pesar,
agora que foi e foi
Diol o ha de remediar.
(Bal 1973, nº 73)

Pode ser casada nova ou nai primeiriza e desatenta:

Maruxiña, teu pai deute
i il habíate matar:
tíña-lo caldiño feito
i a louciña por lavar.
(Lorenzo 1973, nº 1241)

Anda, Maruxa, coida do neno
que che chora no berce, aínda é pequeno,
aínda é pequeno, aínda é pequeno,
é pequeniño;
anda, Maruxa, coida do meniño.
(Ventín 2007, nº 81)

MARUXIÑA IDENTIFICADA COA RAPAZA GALEGA

Vimos que *María* pode ser: 1) unha muller calquera, 2) a muller activa e dominante, social ou sexualmente, 3) a muller desprezada, imaxe inversa da anterior e 4) a muller vella. O hipocorístico *Maruxa* (e *Marica*), á súa vez, pode ser a) a moza namorada, b) a moza amada c) a moza ignorada e d) a moza pasiva e desleixada, imaxe inversa das anteriores.

Pero engadamos algo máis: tal vez sen nos decatarmos das súas implicacións pasamos por alto que aparecían as palabras *maruxo*, *maruxiño*, *mariquiño*, formadas a partir do termo *Maruxa* / *Marica* entendido como estereotipo da rapaza galega. Que apareza ás veces con minúscula indica que a conversión en nome común é completa. A través dos segadores alugados que ían a Castela esas cancións estendéronse por España e alí o estereotipo funcionou aínda mellor. *Maruxo*, *maruso*: home galego; *Maruxiña*, *marusiña*: rapaza galega. É dicir, rapaza de pouca idade e de humildes orixes. Unha señora de clase alta non se chamaba *Maruxa* nin *Marica*. Mais precisamente é esa a razón de algo ben curioso co que quero rematar. Nos vilancicos pretendidamente galegos cantados fóra de Galicia (e despois nos galegos cantados en Galicia) Xesús é galego e os pastores que o van ver, galegos son. A causa está en que no imaxinario español nada había máis humilde que un segador ou un pegureiro galego “e pouco vai de galileo a galego” (Álvarez 2007, p. 704).

Comentan Asensio e Ortiz (*Riojarchivo*): “Son muchas las localidades riojanas donde hemos podido recoger villancicos que nos hablan de gallegos y de sus marusiñas que le regalan al niño *tarrus o pucheiros de manteiga y miel* y otros dones humildes”. Precisamente nun deses vilancicos, de Coimbra e de 1696, é cando vemos por primeira vez a *Maruxiña*, que é unha das pastoras:

Pois que no vale vos vexo
esta noite, Maruxiña,
ximpar vos hei boas novas
se me ximpardes albrixas.
(Álvarez Blázquez 1959, nº 143)

E nas coplas de Sarmiento de 1746 (e en todo o cancionero) é unha rústica, ademais traballadora asalariada, criada e emigrante:

Maruxa servira
a un pasteleiro
na Porta do Sole,
no lado esquerdo...
E ti, Maruxiña,
eméndalle os erros
a vez que Perucho
se esqueze do certo.
(BVG 2012-)

Seguindo ese ronsel e consagrando os tópicos, en *Maruxa*, moi exitosa obra de A. Vives con libreto de Luis P. Frutos que se estreou en Madrid como zarzuela (1914), como ópera (1915) e como película (1968, J. de Orduña), Maruxa é unha rapaciña galega, pastora analfabeta. Pero se *Maruxiña* é moi nova, case unha nena, é humilde e pode ser nai primeriza, é a representación da rapaza galega e Xesús é galego, daquela *Maruxiña* é e) a virxe María. E asombrosamente a criada pasou a ser a señora:

Marusiña, marusiña,
que es la madre de Jesús,
toma una calabaciña
tan garrida como tú.
...
bendita sea, sea también
la Marusiña que está en el belén.
(Asensio e Ortíz, *Riojarchivo*)

Maruxiña, Maruxiña,
santa madre de Jesús,
toma esta calabaciña
tan garrida como tu...
Bendito sexas sempre tamén
e Maruxiña que está en Belén.
(CEIP Veleiro Docampo 2000,
pp. 53-54)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alín, José María (1968). *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- Álvarez Blázquez, Xosé María (1959). *Escolma de poesía galega. II. A poesía dos séculos XIV a XIX (1354-1830)*. Vigo: Galaxia.
- Álvarez, Rosario (2007). Autenticidade, imitación e parodia na lingua dos vilancicos en galego do século xvii. En: Helena González Fernández e María Xesús Lama López, eds. *Mulleres en Galicia [e] Galicia e os outros pobos da Península: actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003*. Sada: Edicións do Castro, 703-719.
- APOI = Museo do Pobo Galego (2017). *Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade* (APOI) [base de datos]. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego. Dispoñible en <http://apoi.museodopobo.gal>
- Asensio, Javier e Ortiz, Helena. *Riojarchivo. Archivo del patrimonio inmaterial de La Rioja* [web]. Dispoñible en www.riojarchivo.com
- Bal y Gay, Jesús e Martínez Torner, Eduardo (1973). *Cancionero gallego*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Blanco, Domingo (1992). *A poesía popular en Galicia 1745-1885. Recopilación, estudio e edición crítica*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Bouza Brey, Luís e Bouza Brey, Fermín (1929). Cancioneiro das ribeiras do Tea. *Nós: boletín mensual da cultura galega*. III (63), 41-50.
- Bouza Brey, Fermín. (1931). *Cantigas populares da Arousa*. A Coruña: Nós.
- Bouza Brey, Fermín. (1982). *Etnografía y folclore de Galicia* (2). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- BVG = García Negro, Pilar e Tato, Laura (2012-). *Biblioteca Virtual Galega*. A Coruña: Universidade da Coruña. Dispoñible en <https://bvg.udc.es/index.jsp>
- Cabana, Darío Xohán, ed. (1974). *O libro do amor*. Vigo: Castrelos.
- Cabanillas, Ramón (1951). *Antífona da cantiga*. Vigo: Galaxia.
- Castro, Rosalía (1863). *Cantares gallegos*. Vigo: J. Compañel.
- Castro, Rosalía (1888). *Follas novas*. La Habana: La Propaganda Literaria.
- Correas, Gonzalo (2000 [1627]). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Castalia. Ed. de Louis Combet, revisada por Robert Jammes e Maité Mir-Andreu.

- Cortizas, Antón (2010). *Ao pé da Laxa da Moa. Literatura de tradición oral de Carnota*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Costarelli, Rafael Ernesto (2012). Antroponimia en la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii). Notas para un cancionero baseado en los nombres. *Lemir*. 16, 161-270.
- Crespo, Firmino (1966). *A Tradição de uma Lírica Popular Portuguesa antes e depois dos Trovadores*. Lisboa: Occidente.
- Cuba, Xoán R.; Reigosa, Antonio; e Miranda, Xosé (2001). *Contos colorados. Narracións eróticas da tradición oral*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Díaz Carro, Pablo e Kirk Martínez, Olga (2012). *Cancioneiro de Cabana de Bergantiños*. A Coruña: Concello de Cabana de Bergantiños.
- CEIP Veleiro Docampo (2000). *Anacos da nosa cultura*. Lugo: Citania.
- Espinosa, Aurelio M. (1946). *Cuentos populares españoles, I*. Madrid: S. Aguirre.
- Fernández Carrera, Xan e Rial Lema, Rosa M.^a (1997). *A cultura popular en Coristanco*. Baio: Imprenta San Cristobal.
- Frenk, Margit (1998). Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas. En: Pedro M. Piñero Ramírez, *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Machado, 159-182.
- Frenk, Margit (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos xv a xvii*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frenk, Margit (2006). Mucho va de Pedro a Pedro (Polisemia de un personaje proverbial). En: *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 568-587.
- García Gallarín, Consuelo (2018). Relaciones entre la antroponimia y la deonomástica: los casos de *María* y *Maruja*. En: Ana Boullón Agrelo, ed. *Antroponimia e lexicografía*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 121-141.
- García Matos, Manuel (1951-1960). *Cancionero musical de la Provincia de Madrid*. Barcelona: Instituto Español de Musicología / CSIC. Edición de Juan Tomás Parés y José Romeu Figueras.
- García Sánchez, María Luisa (2016?). La huella hispánica en el legado musical de Sefarad. En: El legado de Sefarad [site]. *Centro Virtual Cervantes*. Madrid: Instituto Cervantes. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/artes/sefarad/sefardita/legado_musical.htm

- Góngora y Argote, Luis (1927). Romances de Góngora. Madrid: Revista de Occidente. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/romances-de-gongora>
- Iglesias Ovejero, Ángel (1981). Eponimia: motivación y personificación en el español marginal y hablado. *Boletín de la Real Academia Española*. 61, 297-346.
- Leiras Pulpeiro, Manuel (1911). *Cantares gallegos*. Mondoñedo: Mancebo.
- Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro; e Júdice, Nuno (2011-). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponible en <http://cantigas.fcsh.unl.pt>
- Lorenzo Fernández, Xoaquín (1973). *Cantigueiro popular da Limia Baixa*. Vigo: Galaxia.
- Mañero, David (2015-). *Corpus de Literatura Oral* [web]. Jaén: Universidade de Jaén. Disponible en <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/>
- Mariño Taibo, Laura (2012). Os antropónimos femeninos no cancionero popular galego. En: Olivia Rodríguez-González, Laura Carballo Piñeiro e Burghard Baltrusch, coords. *Novas achegas ao estudo da cultura galega II. Enfoques socio-históricos e lingüístico-literarios*. A Coruña: Universidade da Coruña, 37-50. Disponible en <http://hdl.handle.net/2183/13254>
- Masera, Mariana (2004). La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano. *Revista de Literaturas Populares*. IV (1), 134-133.
- Masera, Mariana (2016). Influencias de la lírica gallego portuguesa en la antigua lírica popular hispánica: la moza que lava la ropa. La reelaboración de un símbolo. En: Claudia Carranza e Mariana Masera, eds. *Folklore y Literatura en la lírica panhispánica. Lyra Minima I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 175-195.
- Masera, Mariana (2019). Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia la construcción de un diccionario. *Boletín de Literatura Oral*. 2 (monográfico: Lyra Mínima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk), 229-252.
- Miranda, Xosé; Cuba, Xoán R.; e Reigosa, Antonio (2001). *Cabalo Buligán. Contos de animais I*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

- Miranda, Xosé e Cuba, Xoán R. (2015). Os contos eróticos galegos. En: *Sexo e obscenidade: actas da VIII Xornada de Literatura de Tradición Oral*. A Coruña: Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega, 77-96.
- Mourinho, Antonio Maria, ed. (1984). *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*. Bragança: Escolati.
- Museo = Museo etnográfico de Castilla y León* [web]. Zamora: Junta de Castilla y León. Disponible en <https://museo-etnografico.com/>
- Pedrosa, José Manuel (2000). El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en La Lozana Andaluza (xiv) y el Quijote (11:41). *Criticón*. 80, 49-68.
- Pepió, Beltrán (1984). O vento lh'as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular. *Bulletin hispanique*. 86 (1-2), 5-25.
- Pérez Ballesteros, José. (1979 [1886]). *Cancionero popular gallego*. Madrid: Akal.
- Pondal, Eduardo (1886). *Queixumes dos pinos*. A Coruña: Latorre y Martínez.
- Pondal, Eduardo (2017). *Os cantos eran da patria (120 poemas)*. A Coruña: Real Academia Galega. Ed. Manuel Ferreiro. Disponible en <https://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/book/318>
- Quintáns Suárez, Manuel (2006). *O Outro Mundo na cultura popular galega*. Santa Comba: TresCtres.
- Ramírez Castañón, Montserrat (2010). Antroponimia femenina en la antigua lírica popular hispánica. En: Lilian von der Walde Moheno, Concepción Company e Aurelio González, eds. *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*. Publicaciones de *Medievalia*, 37. México: Universidad Nacional Autónoma de México e Universidad Autónoma Metropolitana, 249-269.
- Redacción (1911). Folk-lore. Cantares populares de Galicia. *Boletín de la Real Academia Gallega*. 4 (48), 299-301.
- Redacción (1913). Folk-lore. Cantares populares de Galicia. *Boletín de la Real Academia Gallega*. 6 (68), 200-205.
- Redondo, Agustín (1989). De molinos, molineros y molineras: Tradiciones folklóricas y literatura en la España del siglo de Oro. *Revista de Folklore*. 9 (102), 183-191.
- Rico Vereá, Manuel (2017). *Cancioneiro popular de Boimorto* [site]. Boimorto: Concello de Boimorto. Disponible en http://www.concellodeboimorto.es/gl/cancioneiro/O_Cancioneiro

- Reigosa, Antonio (2005-). *Galicia encantada. Enciclopedia de Fantasía popular de Galicia* [web]. Disponible en <http://www.galiciaencantada.com/>
- Rodríguez González, Eladio (1958-1961). *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*. Vigo: Galaxia.
- Santos, Claudia de los; Delgado, Luis Domingo; e Sanz, Ignacio (1988). *Folklore segoviano III. La jota*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- Schubarth, Dorothé e Santamarina, Antón (1984). *Cancioneiro popular galego. I. Oficios e Labores*. T. II. *Letra*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, Dorothé e Santamarina, Antón (1988a). *Cancioneiro popular galego. IV. Romances novos, cantos narrativos, sucesos e coplas locais*. T. II. *Letra*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schubarth, Dorothé e Santamarina, Antón (1988b). *Cancioneiro popular galego. V. Cantos dialogados*. T. II. *Letra*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié.
- Schubarth, Dorothé e Santamarina, Antón (1993). *Cancioneiro popular galego. VI. Coplas diversas, cantos enumerativos e estróficos*. T. II. *Letra*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Tobío Campos, Lois (1985). *Colección de cantigas da Mahía*. Publicacións do Seminario de estudos galegos. Sada: Edicións do Castro.
- Universo Cantigas = Ferreiro, Manuel, dir. (2018-). *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa* [web]. A Coruña: Universidade da Coruña. Disponible en <http://universocantigas.gal>
- Valle Inclán, Ramón del (1922). *Romance de lobos. Comedia bárbara dividida en tres jornadas*. Madrid: SGEL, Imp. de Sáez Hermanos.
- Ventín Durán, José Augusto (2007). *Segundo cantigueiro de Moscoso. Cantigas populares de Moscoso*. Cadernos de fraseoloxía galega, anexo 1. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Vicente, Gil (2010). *Farsa de Inês Pereira*. Biblioteca digital. Porto: Porto editora. Disponible en farsa-de-ines-pereira.pdf (wordpress.com).