

El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica

EUSTOLIA URIÓSTEGUI CARLOS
El Colegio de México

“Hablar en diálogo y conversación concertada, ya sea en verso, ya en prosa”. Así define el *Diccionario de Autoridades* la acción de dialogar; del mismo modo, cuando precisa el significado de diálogo dice lo siguiente: “Conferencia escrita o representada entre dos o más personas, que alternativamente discurren, preguntándose y respondiéndose” (*Aut., s.v.*). Estas dos acepciones de la misma palabra, vista primero como acto y luego como fenómeno comunicativo, describen, también, dos condiciones básicas para su existencia: la presencia de un yo y un tú (o más) en condiciones equivalentes de enunciación, así como el interés mutuo por hablar sobre algo. Posteriormente, viene la forma que adquiere; ya sea en verso ya en prosa, escrito o representado oralmente, el diálogo cumple su función comunicativa.

Esta forma sencilla y muy esencial de definir el diálogo es la mejor manera de entrar en la problemática que presenta en la antigua lírica popular. Diálogos breves, sencillos, en que dos voces conviven por el acuerdo mutuo de querer decir algo al otro, y que este le escuche y le conteste. A lo largo del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* se pueden encontrar varios ejemplos, que, si bien están en desventaja numérica frente a los micropoemas enunciados por una sola voz, no dejan de ser parte de un fenómeno compositivo con particularidades que conviene estudiar más a fondo.

Una de estas particularidades son los diálogos entre hombre y mujer en torno al tema amoroso. En ellos la temática amorosa se enuncia de una manera especial, desde la perspectiva que proporciona la convivencia textual de voces que en general aparecen por separado.

Mi enfoque parte de los trabajos que han estudiado la voz en su configuración semántica y, por medio de ella, delineado la importancia de

la cuestión formal. Sigo así una de las líneas trazadas por los estudios de Margit Frenk con respecto a la voz femenina en “La canción popular femenina en el Siglo de Oro” y “Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista”, así como el libro de Mariana Masera “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* y la tesis doctoral inédita de Monserrat Ramírez Castañón, “*Morenita, mirarte deseo*”. *La voz masculina en la antigua lírica popular hispánica*.

Hay que mencionar otra vertiente de estudio en el rubro del diálogo, iniciada por Silvia Iglesias Recuero en *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*, quien, desde la teoría de los actos del habla, hace un estudio pragmático de la lyra mínima. Aunque mi trabajo en esta ocasión adopte una óptica distinta, su estudio es de gran utilidad para contrastar puntos de vista sobre el diálogo.

Comenzaré por hacer una revisión breve, pero consistente, de los elementos de identidad que constituyen la voz femenina y la masculina, para, después, por medio del análisis de los casos más representativos del coloquio amoroso, construir una clasificación que se amolde a las exigencias proteicas de la antigua lírica popular.

La voz femenina y la masculina

En “La canción popular femenina en el Siglo de Oro” Margit Frenk ha establecido de manera precisa y contundente lo que considera la canción femenina en la lírica popular medieval:

Por mi parte, necesito decir cómo concibo la canción *femenina*. Prefiero usar aquí ese término, porque, para mí como para casi todos, las canciones *de mujer* son aquellas en que el yo poético, la voz que habla, es claramente de mujer, mientras que en las canciones que llamo *femeninas* a esa característica viene a sumarse, y a veces a contraponerse, otra que considero más importante: la expresión de puntos de vista que se nos revelan como específicamente femeninos (2006a: 354).

La visión femenina del mundo, que subyace a toda auténtica voz de mujer, elabora una identidad verbal transgresora a través de sus canta-

res. Por medio de estos es posible identificarla y conocer los símbolos, así como los tópicos que ha escogido para representarse:

La hablante de las canciones de amor es una muchacha soltera, y su monólogo – tantas veces dirigido a la madre o al amigo – suele ser una explosión de sentimientos totalmente ajena a las convenciones sociales, una expresión directa y franca de sus deseos, sus urgencias sexuales, sus frustraciones, sus enojos (Frenk, 2006a: 357).

La voz femenina adquiere una autonomía plena. En consecuencia, su discurso lírico se torna una exposición de sucesos que tienen una importancia singular en su vida cotidiana, como el amor, tema recurrente y motivo de alegría o dolor:

Dédesme marido que rretoçe
toda la noche,
que me toque y me destoque
toda la noche. (NC 1724)¹

O bien:

Que me muero, madre,
con soledade. (NC 579)

Estas son algunas de las muchísimas canciones, con variantes, del mismo tema, las cuales han sido estudiadas exhaustivamente por Mariana Masera en el trabajo citado y a las que clasifica en dos grupos por medio de las marcas textuales y contextuales.

En las primeras lo más importante es la función receptiva: 1) las que nos indican al locutor, a la voz que habla en la canción – “Que non dormiré *sola*, non”, NC 168 –; 2) las que señalan al alocutario, a quien se dirige el sujeto enunciador – “Quitad, el *cavallero*, / los ojos de mí: / no

¹ De aquí en adelante cito los textos del *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk por el número de canción, antecedido de la sigla NC.

miréys así”, NC 371 – y 3) aquellas que indican al delocutor, la persona sobre la que se habla – “Mucho me quier / el *bachiller*, / quiéreme bien”, NC 184 – (Masera, 2001: 39). Por medio de estas funciones (junto a las combinaciones, no muy frecuentes, de locutor y delocutor o locutor y alocutario) es posible clasificar las marcas gramaticales que hacen explícita la identidad genérica, frente a la voz masculina y la voz indeterminada.

En el segundo grupo, dividido en dos, se encuentran los tópicos propios de la temática femenina, producto en su mayoría de las vivencias cotidianas en torno al amor: la dialéctica de la movilidad e inmovilidad, la espera, la soledad, el alba, el beso, el casamiento (con implicaciones positivas y negativas) y el autoelogio. Profundamente imbricado con estos tópicos se encuentra el tema de los símbolos, en los que Masera, consciente de su polisemia, hace un corte cuando busca los que, en su opinión, son esencialmente femeninos: la cinta, los cabellos, coger flores, la *fonte frida*, la puerta y la morena.

Es muy importante enfatizar que el segundo grupo contiene en esencia la visión de mundo femenina. El tópico se funda, por ejemplo, en problemáticas comunes a las mujeres de la época, aunque, hay que señalar, que algunas de estas preocupaciones podían ser también compartidas por el hombre. En cambio, los símbolos apelan más a lo que se podría denominar el espíritu femenino, en el que se desenvuelve la vida trascendente y, tal vez, la esencia de la feminidad, ya que por ninguna razón el hombre podría estar en una situación similar. De este modo, se puede decir que las marcas gramaticales no son tan decisivas para identificar lo femenino como lo son los símbolos, pues cualquiera puede fingir (o construir) una voz femenina, pero penetrar en la ontología del ser femenino requiere un reconocimiento del género.

Mariana Masera hace una comparación muy interesante entre voz femenina y masculina al final de su estudio:

El mayor número de textos con marca explícita se concentra en el *locutor*, que implica una tendencia del lenguaje de la voz femenina a erigirse como centro de su discurso. Por el contrario, la voz masculina posee como marca preponderante la de *alocutario*, que indica que el hombre construye su discurso fuera de sí mismo, alrededor de la mujer (2001: 110).

La diferencia fundamental entre estos dos discursos reside en la importancia que se le confiere al sexo opuesto en la configuración de la identidad del locutor. Para la voz masculina la presencia de la mujer es parte esencial de su existencia, ello provoca que su forma característica de enunciación, a diferencia de lo que ocurre con la mujer, sea la de alocutorio, pues, como señala Monserrat Ramírez en su trabajo sobre la voz masculina:

El discurso femenino presenta equilibrio entre los deícticos que utiliza; lo que se comprende como una visión mucho más proporcionada de ella y su amado. En contraste, la voz masculina es desmedida. Las cancioncitas que señalan el alocutorio sobrepasan por mucho los otros grupos. El discurso masculino, en su mayoría, se dirige a la amada, casi siempre con la intención de seducirla; para ello presenta la solicitud o demanda amorosa mediante el elogio y la declaración; pero, también, el reclamo y la queja, al estilo del trovador. Es decir, que la voz masculina pone su felicidad o desdicha amorosa en manos de su amiga; aunque también ejerce su dominio, pues una cantidad importante de canciones del grupo alocutorio se expresan mediante verbos en imperativo (2006: 138).

La expresión masculina es compleja; los sentimientos sufren una paradoja continua entre deseo y control de la amada. Esta situación provoca felicidad o infelicidad en igual medida, ya que obtener el amor de la mujer y, sobre todo, conservarlo, se vuelven señas de identidad de la voz masculina. Como ejemplo, algunas canciones:

Páreste a la ventana,
niña en cabello,
que otro paraíso
yo no le tengo. (NC 379)

Zagaleja del ojo rasgado,
vente a mí, que no soy toro bravo;
vente a mí, zagaleja, vente,
que adoro las damas y mato la gente. (NC 1674 B)

Morenita, mirarte deseo,
que si no te miro, me muero. (NC 349 bis)

La expresión de este amor en la lírica popular recibe una enorme influencia del amor cortés. La voz masculina retoma varios elementos de la tradición cortesana y los incluye en un discurso que parte de una concepción amorosa perteneciente a la lírica popular, en la que, como precisa Ramírez Castañón, “la amada tiene el mismo nivel del enamorado; a pesar de la importante herencia del concepto del amor cortés, la igualdad entre los enamorados prevalece” (2006: 141). Es interesante darse cuenta, al leer el trabajo de Ramírez, que en la voz masculina hay una simbiosis muy fructífera de lo popular y tradicional con lo culto; así, por ejemplo, en los sustantivos, además de las ya características formas de nombrar a la mujer (*moza*, *morena* y *zagala*) están los de tipo cancioneril: *señora* y *niña*.

Del mismo modo, los tópicos de esta voz incluyen, gracias a la influencia cortesana, la muerte de amor, los ojos, la vida penada del enamorado (queja y llanto), la discreción, los cizañeros y las alegorías de la guerra (Cupido) y la caza, junto a los que pueden considerarse tradicionales de la lírica popular: la casada, la canción de ronda y la morena. Esta última es un símbolo femenino en el que confluyen las dos tradiciones con enorme armonía y equilibrio lírico; de ahí que la morena mate de amor o haga posible la existencia de ojos oscuros, inadmisibles en la lógica cortesana. En este rubro es curioso observar que el hombre sólo tiene un símbolo activo, el aire o viento, elemento que define su naturaleza frente a los abundantes símbolos femeninos.

En suma, se puede decir que el hombre se concibe como un conquistador potencial de la mujer; por ello, Monserrat Ramírez encuentra un “alto control discursivo” (2006: 139) en su expresión lírica. Asimismo, el hombre tiende a estereotipar la imagen de la mujer por medio de los nombres femeninos. Margarita e Isabel, por ejemplo, son mozas vírgenes parecidas a la dama cortesana; no obstante también están Teresa, Juana y Marica, mujeres sexualmente activas. Esta faceta puramente sexual se conecta con la expresión humorística de la virilidad masculina.

La visión de la voz masculina que proporciona Monserrat Ramírez delinea con nitidez la posición del hombre frente al original universo

femenino con el que convive. En este caso, la conciencia de la otredad hace que la voz masculina pueda adoptar modelos cortesanos sin perder de vista su origen popular.

El diálogo amoroso

Una vez que se ha visto a grandes rasgos lo que sucede por separado tanto temática como formalmente con la voz femenina y la masculina, la problemática del diálogo amoroso implica de entrada dos preguntas: ¿qué tipo de convivencia presenta? y ¿qué lugar adquiere lo femenino y lo masculino en la interacción? Margit Frenk, cuando habla de este tipo de diálogos en la lírica urbana cortesana, enfatiza la importancia de lo que significó el tránsito de una presencia femenina autónoma a un campo lírico totalmente masculino:

También me he interesado por las modalidades nuevas de la voz femenina que —llevando aún más lejos el maridaje de lo viejo con lo nuevo— se desarrollaron, por un lado, en los extensos diálogos en verso entre Él y Ella, género cantado ya típicamente urbano que proliferó en las décadas medias del siglo XVI, y, por otro, en las series de seguidillas, cantadas y bailadas en ambientes igualmente urbanos, cuyo gran auge se inició a comienzos del siglo XVII y donde las voces femeninas alternan, de diversas maneras, con las masculinas. En ambos géneros, por lo demás tan diferentes, encontramos imágenes de la mujer antes apenas esbozadas (2006e: 375).

Es interesante saber que una forma de penetración de la voz femenina a la lírica cortesana urbana se llevara a cabo por la vía del diálogo, en el que la mujer no mostraba su tan típico carácter transgresor proveniente de la lírica popular. Más adelante, en el mismo artículo, Frenk menciona unas variantes de este diálogo, el cual, ya en el folclor urbano, adquirió un matiz abiertamente sexual: “encontramos villancicos en que los amantes dialogan durante el acto sexual, revelando los avances del hombre y la resistencia y gradual entrega de la mujer” (Ramírez Castañón, 2006: 384).

Son dos los tipos de diálogos que expone Frenk: aquellos donde todavía la voz de mujer es, de manera explícita, una construcción masculina y aquellos donde la voz femenina hace uso de la autonomía e igualdad frente al hombre que le ofrece la forma dialogal. En este segundo tipo es en el que quiero detenerme y centrar mi análisis, a saber, en el diálogo lírico popular, tan diferente del cortesano en la concepción de la convivencia textual del hombre y la mujer.

Es evidente que en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* la forma dialogal, dentro del abundante contexto del tema amoroso (969 canciones), está en desventaja numérica, pues hay apenas 42 canciones en las que el hombre y la mujer mantienen un coloquio, breve, conciso, en el que se declara sin rodeos la intención que motiva la conversación. La definición de diálogo de la que parto es la que cité al principio del trabajo, porque me parece conveniente partir de una definición sencilla, que ponga solamente las bases para abordar la peculiaridad del coloquio en la lírica popular.

Pero, para fines analíticos, conviene ahondar y precisar el concepto. El diálogo, de acuerdo con Helena Beristáin, es una estrategia discursiva que se caracteriza por ser un estilo directo: “aquel que ofrece los parlamentos como asumidos por los respectivos personajes en enunciados que los reproducen con exactitud, repitiendo literalmente las palabras, sin que medien términos subordinantes” (1998: 142); esta situación de enunciación requiere dos personas con plena autonomía discursiva. El encuadre propiamente literario se complementa con la aproximación lingüística de Émile Benveniste, donde el diálogo sería, en esencia, una meta comunicativa (1977: 88) emprendida por dos o más participantes. Por consiguiente, la forma y el fin del diálogo expresan el sentido de su enunciación; de ahí que mi análisis comience por dilucidar la configuración discursiva, para después clasificarla a partir del motivo por el cual se conversa. Para estudiar esta interacción es necesario dividirla en dos partes: en la primera quiero hablar sobre la estructura lírica que adopta el diálogo y en la segunda, clasificarla a partir de la temática que desarrollan (la expresión lúdica de la sexualidad, tribulaciones amorosas, sobre el matrimonio y las personificaciones).

Comienzo con la primera parte. Sobre la forma lírica que adquiere el diálogo en las canciones seleccionadas para este estudio, en las que en-

contré tres estructuras básicas: como glosa (5), enmarcado por una voz narrativa (3) y la interacción directa (34).

En la glosa dialogada el estribillo puede ser parte del diálogo y, al mismo tiempo, del cuerpo de la glosa, como sucede en esta canción:

–Mi ventura, el cavallero,
mi ventura.

–Niña de rubios cavellos,
¿quién te traxo [a] aquestos hyermos?
–Mi ventura, el cavallero,
mi ventura. (NC 1002)

Como se puede apreciar, la cabeza está enunciada por una voz femenina que se queja de la contrariedad de su destino. La glosa aparece como pregunta y, al mismo tiempo, descripción de la mujer quejumbrosa; la respuesta repite el estribillo, dejando sin contestación al caballero. La posición enigmática de la mujer sólo puede ser contemplada. Este tipo de glosa, que ya ha sido estudiado por Margit Frenk (2006b), se emparenta con otros casos similares en los que no aparece necesariamente la forma dialogal. Otro ejemplo es el siguiente:

–Covarde cavallero,
¿de quién avedes miedo?

¿De quién avedes miedo
durmiendo comigo?
–De vos, mi s[e]ñora,
que tenéis otro amigo.
–¿Y d'esso avéis miedo,
covarde caballero?

Covarde caballero,
¿de quién avedes miedo? (NC 1662 B)

Este enigmático diálogo entre dos amantes respecto de la fidelidad femenina no tiene implicaciones morales contra la mujer; al contrario, el

caballero es tachado de cobarde por dudar; el estribillo se hace eco de esta idea: el caballero tiene miedo a la infidelidad de la mujer. De este modo, la glosa puesta después del estribillo forma estructuralmente parte del diálogo. Aunque puede haber una tercera variante:

¡Cómmo no le andaré yo, mesquina,
tan desmaýda!

Dixo la niña al pastor:
– Mira, pastor, qué tetas.
Dixo el pastor a la niña:
– Más querría dos setas,
mi çurrón, mi çamarrón,
mi cayada e mi almarada
y mi yesca, mi eslabón. (NC 1634 bis)

Ahora el estribillo es claramente dicho por una voz femenina, en la que muestra de manera exclamativa su desánimo, el cual es explicado en la glosa por dos instancias de enunciación: la voz indeterminada que enmarca el coloquio y las voces del pastor y la niña (supongo que la niña que interpela provocativamente al pastor es la misma que enuncia la cabeza). El diálogo bien podría prescindir de la voz narrativa, pero en este caso se trata de resaltar la función testimonial del que cuenta; se podría decir que es una voluntad de estilo mostrar la función receptora. Como en este otro:

Llamávalo la donzella,
y dixo el vil:
“Al ganado tengo de yr”. (NC 1634)

Nuevamente hay una voz narrativa, sólo que ahora enjuicia la actitud del indiferente pastor ante las insinuaciones verbales de la donzella. El coloquio mediado por el testigo pone al tanto al público hipotético (que debe considerar vil al pastor), de esta conversación que tuvo lugar en el ambiente rural. Una canción parecida es la siguiente:

Madama [le] demanda:

– Señor, ¿quándo bendréys?

Respóndele llorando:

– Jamás no me veréys. (NC 557 B)

La voz narrativa en este poema hace más clara su función explicativa, al esbozar rápidamente una escena. Una mujer, ante la partida de su amado, pide un plazo para el término de la ausencia; el desenlace se lleva a cabo en una respuesta negativa precedida por la acotación de que él llora. La tensión dramática de este micropoema se logra gracias a la sencilla y breve intervención mediadora del narrador; si no estuviese, se podría pensar que él la abandona intencionalmente. Es interesante comparar este coloquio con una de sus variantes:

Mi señora me demanda:

– Buen amor, ¿quándo vernéys?

– Si no vengo para Pascua,

para sant Juan m'aguardéys. (NC 557 A)

Ahora el contexto cambia: el caballero recuerda a su señora pidiéndole una fecha de regreso; el que rememora parece comunicar que su promesa no fue cumplida. Hasta aquí se ha visto cómo la voz narrativa puede adquirir dos rostros: el de la voz indeterminada o el de uno de los participantes del coloquio.

El tercer tipo es el más común y a él pertenecen la mayoría de los diálogos. La interacción directa sin intermediarios que no se extiende a más de tres intercambios rápidos, fugaces, llenos de ingenio y picardía:

– Arda la fragua, Antón.

– Úrsula, no ai carbón. (NC 1730 bis)

– Marikita, ¿i en sábado zienes?

– ¡Ai, señor, pensé ke era viernes! (NC 1654 bis)

– Desposado, dadme un nabo.

– ¡Cuerpo de mí con tanto regalo! (NC 1731)

– Ay, ay!

– Meu amor, como vos vay? (NC 441)

Al llegar a este punto, se hace necesario un paréntesis crítico. Cuando Sánchez Romeralo estudia el sentido dramático que subyace a la lírica popular, la concibe a través de dos manifestaciones: “este espíritu dramático – ficción de un personaje, de un lugar, de una situación, de un tiempo, de una anécdota – puede relacionarse con la tendencia a fingir una confidencia” (Sánchez Romerazo, 2001: 262) y la representación concreta de este fenómeno en el diálogo:

Con estilo breve, cortado, dinámico, se relaciona el sentido dramático de la lírica popular: el uso que hace del diálogo, un diálogo también vivo y cortado, con preguntas y respuestas, sin que cláusula alguna las acompañe o introduzca a los dialogantes; la tendencia a la exclamación, a la pregunta, al requiebro, a la confidencia (Sánchez Romerazo, 2001: 264).

Me parece que este modo de ver el diálogo desde la rejilla dramática es muy significativo, ya que introduce la dimensión de una voluntad de representación en la lírica popular, a la que se sumaría – como se ha visto en el caso de la voz narrativa – la presencia de mediadores (en función didascálica) entre las voces participantes del coloquio. Igualmente fructífera es la mención de que existe la necesidad de dramatizar situaciones hipotéticas, sin que importe la forma dialogal.²

² Siguiendo esta misma línea, Silvia Iglesias Recuero ha propuesto lo siguiente: “el interlocutor no sólo está presente como destinatario, sino que se inscribe, normalmente, en el texto como el ‘tema’ o la ‘materia’ de la conversación. Evidentemente, no podría ser de otro modo; baste con recordar algo tan sabido como que el tema básico de la poesía lírica tradicional es el amor. Pero un amor ‘discutido’ o ‘dialogado’ (‘negociado’, se podría decir, acudiendo a un término frecuente del análisis de la conversación). Los interlocutores se halagan, conciertan citas, discuten, se quejan, se lanzan reproches, se niegan a los deseos del otro; en suma, la lírica tradicional dramatiza poéticamente el diálogo amoroso” (2002: 65). Esta opinión de Silvia Iglesias parte de la concepción de Sánchez Romeralo y engloba cantares donde no hay diálogo, pero sí la forma pregunta-respuesta. El trabajo es minucioso y muy completo, pero la falta de una aproximación semántica deja incompleto su estudio de los géneros discursivos.

De estas ideas de Sánchez Romeralo me interesa rescatar su noción del diálogo, cambiando su perspectiva dramática por la que tiene que ver con la identidad de la voz. Por esta razón, considero más importante clasificar los diálogos a partir del tema que desarrollan, ya que en él se expone el significado de la interacción entre el hombre y la mujer y, por consiguiente, el sentido de conversar sobre el amor.

La clasificación temática que he pensado para el diálogo amoroso trata de ser abierta, ya que no me interesa encasillar, sino mostrar continuidades y variantes. La primera clasificación tiene que ver con la expresión lúdica de la sexualidad (19 coloquios); como muestra esta primera y muy bella glosa:

—Qui t'a fet lo mal del peu,
la Marioneta?
¿Quién te hizo el del talón,
la Marión?

—Contaros quiero mi mal,
que no's quiero negar cosa,
qu' esta noche en un rosal,
yendo a coger una rosa,
me ficat una spineta,
la Marioneta,
que m'allega al coraçón,
la Marión.

Cantaros quiero mi pena,
amigas, por buen nivel,
que entrando en un vergel,
por coger un' açucena,
me ficat una squerdeta,
la Marioneta,
de dulce conversación,
la Marión.

Cantaros quiero de cierto
qué me aconteció, mezquina,

y es que cogiendo en un huerto
 una hermosa clavellina,
 me ficat una busqueta,
 la Marioneta,
 que no hay cura a su lisión,
 la Marión.

—Señora, si vos queredes,
 yo soy muy buen cirurgiano,
 que la sacaré en la mano,
 que nada no sentiredes,
 y restareu guarideta,
 la Marioneta:
 no sentiréys más pasión,
 la Marión. (NC 1649)

Margit Frenk precisa — en su investigación sobre las fuentes de esta canción — que la forma paralelística de la glosa se conecta directamente con la lírica popular y comenta que se emparenta con una canción árabe de Tánger, compuesta por una mujer. La glosa aparece como parte del diálogo, con preguntas de una voz indeterminada sobre lo que sucedió con el pie y el talón, relacionándolo con la Marioneta y la Marión respectivamente. Frenk sugiere que tal vez se trate del baile de “La Marioneta”; ello explicaría las heridas en el pie y el talón como consecuencia, tal vez, de la repetición de los pasos de baile. El estribillo, gracias al paralelismo, se vincula con la voz femenina que comienza la glosa, a la que identifico por el tópico simbólico de “coger flores”, actividad que realiza de tres modos distintos, hasta que le responde el hombre.

La protagonista busca, a solas y de noche, una rosa cuya espina la pica, situación que, como explica Masera citando a Paula Olinger (2001: 95), simboliza la madurez sexual y disponibilidad de la muchacha que enuncia la canción. En la siguiente estrofa se repite la misma acción, sólo que ahora ella va a un vergel donde se pica con una *squerdeta*, al tratar de cortar la azucena, símbolo de castidad (*Aut.*, s. v.). Termina por relatar su entrada al huerto, donde, al coger una clavellina — flor asociada también con la pérdida de la virginidad, según la cuarteta griega que cita Reckert: “¡Quién tuviera una naranja / para tirar a esa ventana / y estre-

llar el florero / que tiene dentro el clavel!" (2001: 126) —, se pica con una busqueta (nótense las maneras en que habla de la espina).

En los tres casos la repetición paralelística del estribillo ha dado cuenta de una variación en los motivos de dolor de la Marión: "que m' allega al corazón", "de dulce conversación" y "que no hay cura a su lisión"; pareciera que con ellos pone al tanto a su receptor del cortejo femenino del que es objeto, indicando, asimismo, el crecimiento de su pasión. La joven dispuesta y experimentada expresa su interés sexual por el hombre, que contesta, al final de la declaración amorosa femenina, con disposición y agrado.

Otro ejemplo, pero ahora en sentido contrario, es el siguiente:

—Que no me desnudéys,
amores de mi vida,
que no me desnudéys,
que yo me yré en camisa.

—Entrastes, mi señora,
en el huerto ageno,
cogistes tres pericas
del peral del medio:
dexaredes la prenda
de amor verdadero.

—Que no me desnudéys,
[que yo me yré en camisa]. (NC 1664 C)

Gracias al "mi señora" de la voz que contesta a la súplica del estribillo, se sabe que es un diálogo entre un hombre y una mujer. El hombre exige, en un momento muy comprometedor, la entrega total de la señora, simbolizada (a diferencia de la muchacha que coge flores de la glosa anterior) por la acción de coger tres peras —fruto con connotaciones eróticas y fecundatorias—,³ en un huerto ajeno, del "peral del medio"

³ Reckert remite a Alan Deyermond y a una anécdota sobre las monjas y las peras citada por José Manuel Pedrosa (2001: 111). Véanse también todas las correspondencias en Frenk, 2006*d*: 215-216.

(características que destacan la importancia de su hurto). A la mujer sólo le queda dejar la prenda del “amor verdadero”: la entrega sexual.

La negativa de la mujer puede verse como un juego: ha llegado muy lejos en su coqueteo y ahora finge no querer estar con el amigo. Ella está casi desnuda (la camisa es una antesala de la desnudez total) y pretende irse en el momento más álgido del encuentro. La repetición al final de una parte del estribillo reitera y detiene el instante en que el hombre exige y ella trata de huir. No obstante, la mujer, al igual que el hombre, puede ser la desairada:

–Juguemos al tres, dos y as:
¿si queréis, dama, que saque?
–No quiero yo sino al triquitraque.

–Juguemos calabriada,
pandurrillas, dobladilla,
a las presas, si os agrada,
si no, sea basto y malilla,
con guarita y espadilla,
sin flor, engaño ni achaque.
–No quiero yo sino al triquitraque.

(NC 1712)

En esta divertida cancioncita la dama insiste en que lo mejor que pueden jugar juntos es “al triquitraque”, por ello rechaza un juego de cartas y otra serie de juegos (*pandurrilla*, *calabriada* y *dobladilla*), en los que va escondida también una connotación sexual, aunque no tan definitiva y directa como la de la dama. El galán le promete jugar con todo lo demás menos con eso, si no será *basto* ‘grosero’ y *malilla* ‘maldito’ (*Aut.*), pero la dama rechaza sus juramentos, pues le interesa el mejor de todos los juegos amorosos. Una dama decidida y un caballero dudoso y huidizo invierten los papeles de la canción anterior. Este recreo amoroso del perseguidor y el perseguido se equilibra en el siguiente coloquio:

–Komo nos estamos entranbos a dos,
tú te estás, io me estoi,

ni tú me lo pides, ni io te lo doi.
 –Si io te lo pido i no me lo das,
 ¡a ké pena te pondrás!
 –Si tú me lo pides i no te lo doi,
 no me levante de donde estoi.

(NC 1660 B)

Lo que me permite identificar el tipo de encuentro que se lleva a cabo en este coloquio es el motivo de la conversación, que versa sobre dar algo al otro, cuestión que se debe leer en el contexto, me parece, del encuentro sexual. Si se lee así, es de notar que la distinción entre hombre y mujer ya no tiene importancia; en este caso la indeterminación de la voz se vuelve receptáculo flexible, ya que puede ser llenado con la identidad masculina o femenina. Por consiguiente, tanto el hombre como la mujer están igualmente capacitados para comenzar la canción en la ejecución oral.

El juego de esta canción está en que el deseo por el otro hace que la identidad desaparezca (momentáneamente), pues al ir tras la unión, los dos se dan en igual medida. De este modo, los dos participantes anuncian, en cualquiera de las posiciones del diálogo, que la mujer y el hombre se encuentran en un plano total de equidad: la entrega en el amor sexual hace que dos sean uno.

La última cuestión que se presenta en este largo apartado, a la que pertenecen la mayoría de las canciones, es el asunto de los nombres:

–Kalor haze, mi don Diego.
 –Mi doña Ánxela, sí hará,
 i más agora que están
 las estopas kabe el fuego. (NC 1693 bis)

Si, anteriormente, no había manera de identificar quiénes eran los participantes, ahora figura el nombre, por una intención explícita. Llama la atención el uso de los “dones”, título perteneciente a la gente noble, a través de los que se delinea una parodia del cortejo propio del amor cortés: el habla poética del caballero con su dama se trastoca con la metáfora simple y directa de las estopas, que los coloca en el terreno de

la sexualidad, despojándolo, con el sudor implícito al calor y la disposición al deseo, de la idealidad del cortejo. En un nivel diferente se encuentra la siguiente conversación:

–Teresilla hermana,
de la *farirarirá*,
hermana Teresá.

–Periquillo hermano,
de la *faririrunfó*,
hermano Pericó. (NC 1704 B)

Teresa, la mujer ligera de cascos, canta con Periquillo, un personaje tan libertino como su pareja en esta canción. La convivencia textual se lleva a cabo por el gusto de cantar y de decirse algo, en un registro onomatopéyico,⁴ que cada uno sobreentiende. La importancia aquí recae en lo que nos dicen los nombres de ellos; por esa marca entendemos el sentido de la canción. Periquillo vuelve a aparecer en esta plática:

–Marica, Marigüela,
del cuerpo garrido,
¡quién hablara esta noche
un hora contigo!
–Periquillo hermano,
sí hablara, y aun cinco,
pero tengo un miedo
que lo oyga mi tío. (NC 1704 D)

Marica es, en este caso, una muchacha libertina y Periquillo, como todo un Casanova, insiste con lisonjas para que se lleve a cabo el esperado encuentro. Pero Marigüela no puede burlar tan fácilmente a su tío.

⁴ Morales Blouin pone a esta canción como ejemplo de la siguiente afirmación: “El sonido de los instrumentos era tan intrínseco a las danzas, que ha sobrevivido en los refranes onomatopéyicos” (1981: 270). La vinculación directa con la danza y el sonido de los instrumentos en esta canción es muy interesante; sin embargo, me parece que no es un refrán.

Este microrrelato, que se ha expuesto en breves pinceladas, debe su eficacia en gran medida a los personajes que lo representan, ya que son parte de un imaginario colectivo, tal y como precisa Ramírez Castañón: “Los nombres que aparecen en el cancionero popular nunca revelan identidades, denotan personajes folclóricos que responden a referentes sociales múltiples, como el oficio, la clase, el rol o la circunstancia familiar” (2006: 3).

La siguiente categoría, en esta exploración del diálogo amoroso, es la que se concentra en las tribulaciones de la relación (14 canciones), tal y como lo exponen estas cancioncitas:

– Dime de qué te quejas,
qué quejas tienes.
– Quéxome, buena cara,
que no me quieres. (NC 647 A)

– Dime de qué te temes,
de qué te temes.
– Témmome, buena cara,
que otro amor tienes. (NC 647 B)

Este caso es muy interesante, porque nuevamente no hay marcas textuales para definir quién es el hombre o la mujer, pero en cambio el tema de los celos y el desamor proporciona la clave de que se trata del amor en pareja. El “buena cara” no identifica genéricamente, pero sí denota la presencia del otro. Las quejas y los temores que tuvieron lugar momentos antes de que el diálogo aparezca son la causa de que, desesperado, el amante pregunte al ser amado por el motivo de su desdicha repentina. La respuesta queda en el aire. Más clara en cambio resulta esta otra canción:

– ¿De dónde venís, amores?
– Bien sé yo de dónde.

– Cavallero, de mesura,
¿dó venís la noche oscura?
– Bien sé yo de dónde. (NC 575)

La mujer pide al caballero una explicación que no le es concedida, obteniendo a cambio una respuesta hermética. Se nota que hay una desavenencia en esta pareja que no tiene que ver con los problemas propios de los enamorados, sino con el final del amor. En este grupo de amores problemáticos la morena tiene una presencia notable:

—Ojos morenicos

en apretura.

—¿Para qué quiere el cavallero
mi desventura? (NC 704)

—Que me muero, morena:

¿quieres tú que me muera?

—Muérete enorabuena. (NC 705)

—Morenita, ¿por qué no me quieres?

—Por verte morir y ver cómo mueres. (NC 709)

La morena, como la mujer experimentada,⁵ mantiene una relación de cortejo arduo. El hombre no accede a ella con facilidad; en estos tres cantares de interacción directa, la morena lo desalienta despreocupadamente: en el primero, acusa al cortejador de causar su desventura; en el segundo y el tercero, se burla de su dolor de muerte.

La tercera clasificación se concentra en la relación matrimonial (9 diálogos). Las canciones sobre la relación entre los esposos hacen referencia a las dificultades chuscas en las que se puede ver envuelta su convivencia cotidiana, en este caso, la relación íntima:

—Ved, marido, si keréis algo,

ke me kiero levantar.

—Muxer, no seáis tan pesada,
levantaos, ke no kiero nada. (NC 1728 D)

⁵ Sobre este tema véase Frenk, 2006c, así como el libro de Mariana Masera ya citado.

—Marido, ¿si kéreis algo?,
ke me levanto.
¿Si keréis algo, marido?,
ke me visto.
—Muxer, no seáis más pesada:
levantaos, ke no kiero nada. (NC 1728 E)

La mujer, en los dos casos, le avisa al marido que se va a levantar del lecho matrimonial; la obvia razón del aviso es la que añade el elemento chusco. El marido asume la actitud de un marido gruñón, que rechaza sin rodeos el ofrecimiento. La contraparte de esta imagen, pero que se emparenta temáticamente, es la del cornudo:

—Cornudo soys, marido.
—Muger, ¿y quién os lo dixo? (NC 1829 *ter*)

—San Vizente,
io xuro, i tú tente;
ke la ke a su marido enkornuda
a la horka le suba,
i si vos lo kreéis,
en la horka perneéis,
i si io lo hago,
ke muráis ahorkado,
i si os falta sogá,
io os dé otra.
—No xuréis, mujer kerida,
ke ia sois kreída. (NC 1830 *bis C*)

El primer coloquio muestra, por un lado, la actitud cínica de la mujer y, por el otro, la ignorancia fingida de un marido al que por alguna razón no le molesta el proceder de su esposa. Curiosa complicidad de este marido, que sólo puede desatar la risa en los oyentes. De manera contraria, en el segundo coloquio la mujer le dice al marido que, si ella faltara a su deber, él moriría ahorcado. El marido, ante la emoción evidente de la mujer, responde con una ironía: tantos cuidados son sospechosos; tal vez su mujer lo querría muerto y cornudo; es evidente, además, que la

mujer es la infiel potencial. Este cantar forma parte de un registro burlesco y satírico del matrimonio, en donde los esposos cumplen con papeles estereotipados.

Resulta sugerente comparar estos cantarcillos con los siguientes diálogos, emparentados con el tópico femenino de la malmaridada:

–Kásate, manzebo.
 –No kiero kasarme:
 más kiero ser libre
 ke no kautivarme. (NC 217)

–Kasadika, de vos dizen mal.
 –Digan, digan, que ellos kansarán. (NC 156)

Una voz masculina o femenina responde a la propuesta formulada por otra voz indeterminada. El mancebo rechaza la posibilidad de casarse, porque significaría perder su libertad, y la mujer ya casada, ante la murmuración en su contra, asume una actitud indiferente. En ambos casos se hace referencia a la restricción que conlleva casarse, ya sea por la pérdida del libre albedrío, ya porque se es blanco de la moral colectiva, con lo que el matrimonio muestra su lado negativo.

La última categoría engloba tres cantares en los que uno de los participantes del diálogo es un animal o una personificación; por consiguiente, preferí darles un lugar aparte:

–Dime, paxarito, ke estás en el nido,
 ¿la dama besada pierde marido?
 –No, la mi señora, si fue en escondido. (NC 1618)

–Molinero sois, Amor,
 y sois moledor.
 –Si lo soy, apartesé,
 que le enharinaré. (NC 1677 B)

–Muele, molinico,
 molinico del amor.
 –Que no puedo moler, non. (NC 1680)

El pajarito que dialoga con la dama pertenece al género masculino y cumple, desde tal punto de vista, la función de consejero de un tema amoroso: el beso. El ave tranquiliza a la dama, muy probablemente casada, al decirle que mientras el marido no se entere no pasa nada. Parecida es la personificación del amor como molino y como molinero; me inclino a pensar que la voz que los interpela es femenina. No hay nada que lo compruebe dentro del coloquio, pero sí en otros cantares de temas similar:

—¿Cómo le llamaremos
al amor nuevo?
—Servidor de damas,
buen caballero. (NC 36)

La identificación del amor como caballero me lleva a pensar que el molinero responde a la misma analogía. Si esto es así, la mujer puede quedar “enharinada” (enamorada) o pedir ser molida por el amigo y él puede negarse, con lo que la pasión de la mujer no sería correspondida.

Para finalizar sólo me queda comentar que esta clasificación expone la diversidad que hay en los diálogos amorosos, aun cuando tratan el mismo tema. La relación hombre-mujer encuentra un equilibrio si hay un común acuerdo de que se lleve a cabo la unión amorosa; cuando no es así, la mujer o el hombre rechazan de diversas maneras la intimidad; en este sentido, se puede decir que la esencia del diálogo amoroso gira en torno al grado de entrega que existe en la pareja. De este modo, el coloquio amoroso se encuentra en consonancia con la nivelación genérica que expone la presencia autónoma de la voz femenina frente a la masculina, aunque haya excepciones que tienen que ver, sobre todo, con la pertenencia a registros líricos diferentes (como el caso de la sátira).

La identidad de la voz ha sido una herramienta utilísima para poder penetrar en ámbitos semánticos que proporcionan claves del sentido estructural del diálogo amoroso, ya que la interacción de la voz femenina con la masculina obedece a una necesidad existencial fundamental en la lírica popular: encontrarse con el otro.

Bibliografía citada

- Aut.: *Diccionario de Autoridades*, ed. facs. 3 vols. Madrid: Gredos, 1964.
- BENVENISTE, Émile, 1977. *Problemas de lingüística general*. 2 vols. México: Siglo XXI.
- BERISTÁIN, Helena, 1998. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- _____, 2006a. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro". En *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE, 353-372.
- _____, 2006b. "Glosas de tipo popular en la antigua lírica popular". En *Poesía popular hispánica: 413-447*.
- _____, 2006c. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas". En *Poesía popular hispánica: 329-352*.
- _____, 2006d. "Los textos poéticos en Juan Vázquez, Mudarra y Narváez". En *Poesía popular hispánica: 203-225*.
- _____, 2006e. "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista". En *Poesía popular hispánica: 373-386*.
- IGLESIAS RECUERO, Silvia, 2002. *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*. Madrid: Instituto Menéndez Pidal / Visor.
- MASERA, Mariana, 2001. "*Que non dormiré sola, non*". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Nuevo corpus*, véase Frenk, Margit, 2003.
- RAMÍREZ, CASTAÑÓN, Monserrat, 2006. "*Morenita, mirarte deseo*". *La voz masculina en la antigua lírica popular hispánica*, Tesis de Maestría, UNAM.
- RECKERT, Stephen, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ, ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.

*

URIÓSTEGUI CARLOS, Eustolia, "El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica". *Revista de Literaturas Populares* VII-1 (2007): 61-85.

Resumen. Después de exponer brevemente las características de las antiguas canciones populares de voz femenina y de voz masculina, aborda los diálogos entre ambas, especialmente aquellos en que la voz femenina mantiene su antigua autonomía. Clasifica en varias categorías todos los diálogos amorosos del *Nuevo corpus* e ilustra cada tipo con varios cantares, explicando con detenimiento su sentido y sus connotaciones eróticas.

Abstract. After presenting briefly the characteristics of the old Spanish folk songs in which we find a masculine and feminine voice, the author analyses the dialogs between these voices, specially those in which the feminine voice affirms its old autonomy. The love dialogs of the *Nuevo corpus* are classified in various categories and every type is illustrated with some songs, explaining in detail their sense and erotic connotations.