

La poesía amorosa en boca de mujer: de Mesopotamia a la antigua lírica popular hispánica

EDUARDO PÉREZ DÍAZ

Centro de Estudios Chesterton

El fenómeno de la voz femenina en la poesía medieval europea ha sido objeto de numerosos estudios durante los últimos decenios. Capital importancia tuvieron los de Theodor Frings (1949, 1951 y 1960), para quien el origen de los poemas amatorios medievales radicaba en una lírica popular preexistente puesta en boca de mujer. El descubrimiento de las jarchas supuso, a juicio de Leo Spitzer (1952), la confirmación de las teorías de Frings, que han sido muy debatidas, sin embargo, con posterioridad. De entre los trabajos más recientes en torno a la voz femenina cabe destacar una antología de Vicente Beltrán (1987) que se ocupa fundamentalmente de las cantigas de amigo, otra de M.^a Paz Muñoz-Saavedra y Juan Carlos Búa Carballo (2007) centrada en la lírica alemana de los siglos XII y XIII, el libro de Margit Frenk *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica* (1975) y su artículo “La canción popular femenina en el Siglo de Oro” (2006), “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, de Mariana Masera (2001) y una serie de estudios comparados que se ocupan de varias literaturas medievales europeas: los de John F. Plummer (1981), Ria Lemaire (1987), Doris Earnshaw (1988) y Pilar Lorenzo Gradín (1990). Por último, José Manuel Pedrosa ha escrito un interesante artículo — pendiente de publicación — en torno a la mujer en la novela picaresca, al que he tenido acceso por cortesía del autor: “La pastora Marcela, la pícara Justina, la necia Mergelina: voces, cuerpos y heroísmos femeninos en el Barroco”.

Si bien la mayoría de estas obras se circunscribe al ámbito europeo, la poesía amorosa en boca de mujer aparece en muchos otros espacios literarios (ya Frings [1949] tuvo en cuenta las antiguas literaturas griega, china y egipcia, entre otras). El propósito del presente artículo es exponer someramente las manifestaciones de este fenómeno en tradiciones literarias que no suelen tenerse en cuenta (las últimas ediciones de cuyos textos permiten un análisis mucho más riguroso que en época de Frings) y ponerlas en relación con la antigua lírica popular hispánica. Se tendrán en cuenta, concretamente, las composiciones amoratorias sumerias (aquellas en torno al matrimonio sagrado de Inanna y Dumuzi, ca. 2100-1800 a. C.) y acadias (me centraré en las del periodo clásico, ca. 1850-1500 a. C.), los poemas del Egipto faraónico (ca. 1300-1550 a. C.), la primera sección del *Shih ching*, que concentra la inmensa mayoría de poemas amorosos de la obra (ca. siglos VIII-VII a. C.); la lírica griega arcaica (ca. siglos VII-V a. C.), el *Cantar de los cantares* (ca. siglos IV-III a. C.) y algunas colecciones indias: el *Sattasāi*, que reúne breves poemas escritos en prácrito, la mayoría amoratorios (ca. siglos III-VII d. C.); el *Kuruntokai* y el *Ainkurunūru*, en tamil¹ y el *Amarushataka* (ca. siglo VIII d. C.), en sánscrito.

A pesar de que no siempre es posible determinar el género del yo poético en estas composiciones, muchas de ellas – o de partes de ellas – están puestas en boca de mujer. Más de la mitad de los versos sumerios,² acadios y egipcios (Fox, 1985: xxvi) corresponde a la voz femenina; los poemas eróticos del *Shih ching* en boca de mujer quintuplican, aproximadamente, los puestos en boca de varón; en cuanto a la poesía griega, Elvira Gangutia ofrece una nutrida antología de piezas en boca de mujer (y un interesantísimo

¹ Su datación es muy problemática. Lo único que puede saberse con certeza es que fueron compuestos antes del siglo IX d. C. Acúdase, para esta cuestión, a la bibliografía citada.

² Sefati (1998: 108) observa que “Dumuzi’s character is depicted as relatively one-dimensional and passive. He is generally described as a simple shepherd, motivated by the events, not usually taking the initiative to court Inanna. [...] She has a veriegated character, possessing many distinctive traits. [...] Dumuzi leans on her and is totally dependent on her”.

estudio de las mismas) en su *Cantos de mujeres en Grecia*; los versos del *Cantar de los cantares* enunciados por la amada superan el 50 por ciento, aunque hay quien habla del 80 o incluso del 100 por ciento (Pérez Díaz, 2012: 217); por lo que respecta al *Sattasāi* indio, los poemas puestos en boca de mujer son unas cinco veces más que los enunciados por un varón; esta proporción aumenta, incluso, en las colecciones de la antigua poesía tamil; por último, en aproximadamente el 30 por ciento de las piezas recogidas en el *Amarushataka* el yo poético es una mujer.

Uno de los temas más frecuentes en la poesía amatoria con voz femenina es el lamento por la ausencia del amado, que ya encontramos en la literatura acadia:

¿Adónde ha ido mi amor, lo más preciado para mí,
y adónde se ha llevado sus encantos?
Es delicioso para mí como un árbol cargado de frutos,
en él está todo mi placer, él es mi [hombre].³
(Foster, 2005: 165)

También entre los poemas egipcios:

Me he alejado [de mi hermano].
[Ahora cuando pienso en] tu amor,
mi corazón se para dentro de mí.
Cuando veo dul[ces] pasteles,
[parecen] sal.
El vino de granada, dulce,
es como bilis de pájaros.
El solo olor de tu nariz⁴
es lo que reaviva mi corazón.
(Fox, 1985: 21)

³ Traduzco al español todos los textos tomados de obras en otras lenguas.

⁴ Parece aludir a la antigua costumbre egipcia por la cual dos personas frotaban sus narices como signo de afecto (Fox, 1985: 21 s.).

A continuación tres ejemplos del *Shih ching* en que sendas mujeres lamentan la ausencia de sus amados:

Rápido es el halcón, denso es aquel bosque del norte; cuando aún no he visto a mi señor, mi apenado corazón está lleno de intensos sentimientos; ¿cómo (puede) ser, cómo (puede) ser? Ciertamente me olvidas demasiado.

(Karlgrén, 1944: 212)

En la explanada de la puerta este, la rubia⁵ está en la orilla; en cuanto a su casa, está cerca, pero el hombre está muy lejos. Junto a los castaños de la puerta este, hay casas bajas; ¿(acaso) no pienso en ti? Pero no te me acercas.

(Karlgrén, 1944: 199 s.)

Allí recojo la trepadora *ko*; un día en que no le vea es como tres meses. Allí recojo la artemisia; un día en que no le vea es como tres otoños. Allí recojo la artemisia; un día en que no le vea es como tres años.

(Karlgrén, 1944: 195)

Este último poema recuerda a otro castellano:

Amores, amores, amores,
días ha que yo n'os vi:
el día que yo n'os veo
son mil años para mí.
(NC 429)⁶

El *Sattasāi* también ofrece algunos ejemplos:

El fuego de la separación puede soportarse mediante el vínculo de la esperanza. Pero, ¡oh madre!, la ausencia (del amado) del

⁵ Se refiere a la planta.

⁶ Cito por el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk (2003), abreviado NC, remitiendo al número de cada composición en dicha obra.

hogar, mientras vive en la misma aldea, es más que la propia muerte.

(Basak, 2010: núm. 43)

Cuando el amado estaba lejos, de algún modo volví los ojos; pero mi corazón, libre, aún hoy va con él.

(Basak, 2010: núm. 658)

Por último, dos composiciones pertenecientes al *Kuruntokai*:

Me duele el corazón:
soportando lágrimas que abrasan mis párpados
como el fuego,
mi corazón está enfermo de pena.
Porque nuestro amado,
que nació para enjugar mis lágrimas
y confortarme,
se ha ido,
mi corazón está lleno de dolor.
(Shanmugam y Ludden, 1997: 328)

Pues mi amado no está,
¿se echarán a perder las radiantes flores nuevas del árbol *neem*?
Mientras mi amado está ausente,
las lenguas de estas gentes malvadas
me machacan,
con palabras,
como siete cangrejos
pisoteando el fruto
de la higuera de ramas blancas
que crece junto al río.
(Shanmugam y Ludden, 1997: 222)

La ausencia del amado es especialmente difícil de soportar durante la noche. En la siguiente composición del *Shih ching*, la mujer alude a los animales que vuelven de los pastos y se recogen en contraste con el amado ausente:

Mi señor se ha ido en campaña de guerra, no sé por cuánto tiempo; ¿cuándo volverá? Las gallinas se posan en sus agujeros de la pared, es el atardecer del día; las ovejas y los bueyes están bajando; el señor se ha ido en campaña de guerra, ¿cómo no pensar en él?
(Karlgrén, 1944: 193)

(La guerra como motivo de separación aparece también en la antigua lírica popular hispánica: “Si a la guerra mi lindo amor / por darme enojos se va, / ¡ay, Dios, cuál me dexará!” [NC 531]). Algo similar en un poema del *Kuruntokai*:

En la tarde sin amor,
que llega con un zumbido,
cuando bestias y pájaros quedan en soledad,
aunque se lanzó una llamada
antes de cerrar la puerta por la que
muchos habían pasado, preguntando:
“¿Queda alguien por entrar?”,
nuestro amado no ha venido,
amiga mía.
(Shanmugam y Ludden 1997: 302)

Estas alusiones al reposo animal durante la noche recuerdan los siguientes versos de Safo: “Lucero de la tarde, te traes todas las cosas que la Aurora brillante hizo salir de casa: traes la oveja, traes la cabra, traes la hija lejos de su madre” (Rodríguez Adrados, 1980: 375). En ellos, sin embargo, no hay lamento, porque “la hija” puede, al llegar la oscuridad, burlar la vigilancia materna y acudir al encuentro amoroso.

El insomnio provocado por la separación es también un tema recurrente. En un diálogo amoroso acadio, la mujer dice:

Mis ojos están muy cansados,
desvelada estoy por buscarle.
Pensando que pasaría por mi barrio
el día se ha ido, ¿y dónde está [mi amado]?
(Foster, 2005: 158)

La alusión a los ojos en este contexto aparece también en nuestra antigua lírica popular:

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.
(NC 302 C)

Que no duermen los mis ojos
ni descança el coraçón
hasta que vengáis, amor.
(NC 430)

Cierta mujer vuelve a mencionar la falta de sueño en el *Shih ching*:

Ciertamente hay vendaval y cielos oscuros azotados por el viento;
a todas horas del día hay cielos oscuros azotados por el viento; me
mantengo despierta y no duermo; mientras (te) anhelo estoy dis-
gustada.
(Karlgrén, 1944: 180)

A continuación dos piezas semejantes:

Se ha puesto la luna y las Pléyades:
es la media noche:
pasa el momento, y yo duermo sola.

Pues el tiempo se me pasa,
madre mía en buena fe,
sola yo no dormiré.

En ambas se alude al paso del tiempo y a la soledad nocturna; la primera es de Safo (Rodríguez Adrados, 1980: 381) y la segunda un poema castellano (NC 170). Pero el tono es bien distinto: si aquella trasluce una cierta resignación, esta afirma con rotundidad su desafío. Se trata de la "rebeldía femenina" apuntada por los estudiosos de la antigua lírica popular hispánica. Pero no es algo exclusivo de ella: la muchacha del *Cantar de los cantares*,

insomne por la ausencia del amado, se lanza sola a buscarlo por la ciudad en medio de la noche:

Sobre mi lecho en la noche
 buscaba al amor de mi alma;
 lo busqué, y no lo encontré.
 Me levanté y recorrí la ciudad;
 por calles y plazas busqué a mi amor.
 (Luzarraga, 2005: 17)

El *Sattasāi* contiene otros ejemplos de desvelo:

Dichosas las damas que ven a su amado al menos en sueños. Yo no hallo sueño sin él. ¿Cómo soñar?
 (Basak, 2010: núm. 397)

¡Oh amigas! ¿Por qué me decís: “Ve a dormir, hasta la tercera guardia de la noche ha pasado”? La fragancia de las flores *śephālikā* perturba mi sueño, así que id vosotras a dormir.
 (Basak, 2010: núm. 412)

También el *Kuruntokai*:

A medianoche
 desaparece toda palabra,
 la gente está envuelta en un dulce sueño
 carente de ira
 y todo el ancho espacio de la tierra
 duerme:
 no pueden oír el zumbido de la noche.
 Solo yo
 estoy despierta.
 (Shanmugam y Ludden, 1997: 324)

Este no es mi hogar;
 está lleno de largas noches enteras
 y de gentes groseras de ojos somnolientos,
 que no preguntan por qué personas como yo

se encuentran insomnes a medianoche,
 cuando me entristece una pena sin fin,
 pensando en la maldad de mi hombre
 del bosque junto a la costa,
 con sus diminutos hogares.
 (Shanmugam y Ludden, 1997: 333)

Por último, un fragmento del *Amarushataka*:

Los suspiros resecan mis labios.
 Mi corazón arrancado,
 desgarrado.
 El sueño no viene, el rostro de mi amado
 no aparece.
 (Schelling, 2004: 98)

Otro tema tratado con insistencia es la espera femenina del amado, por ejemplo en los siguientes versos egipcios:

A la puerta exterior
 dirijo mi rostro:
 ¡Mi hermano⁷ viene a mí!
 Mis ojos están vueltos al camino,
 y mis oídos escuchan [...].
 (Fox, 1985: 24)

En una composición china, cierta mujer espera junto al vado del río al hombre que ha de desposarla y expresa impaciencia por lo avanzado de la estación. El poema termina: "Haciendo señas está el barquero, la gente cruza, pero yo no; la gente cruza, pero yo no: estoy esperando a mi amigo" (Karlgrén, 1944: 181 s.). Otra composición, también del *Shih ching*, dice: "Azules son las gemas de tu cinturón; melancólico es mi pensar (en ti); aunque no haya ido (a ti), ¿por qué no vienes?" (Karlgrén, 1944: 200). En el *Sattasāi* destaca la siguiente pieza: "¿Cuánto tiempo debería estar, tan

⁷ Se refiere al amado.

triste, con la esperanza de preservar mi vida al ver tu rostro aparecer en mi contemplación?" (Basak, 2010: núm. 339). La alusión a la muerte causada por una excesiva prolongación de la espera aparece también en la lírica popular hispánica: "No te tardes, que me muero, / carcelero, / no te tardes, que me muero" (NC 494). En cuanto a los poemas en tamil, muchos expresan la angustia de una mujer ante la llegada de la primavera, en que el amado prometió regresar. Por ejemplo las composiciones 341-350 del *Ainkurunūru*; todas comienzan diciendo: "Aún no ha llegado, / pero el tiempo ha llegado / en que..." y, a continuación, alusiones a distintos fenómenos naturales que indican el advenimiento de la estación primaveral (Selby, 2011: 136-138). En el *Kuruntokai* encontramos la siguiente noche de espera:

En la tarde dolorosa,
cuando el sol pierde su fiereza
y se oculta tras las colinas;
cuando la pena desciende sobre mí
y crece la tristeza;
¿dónde está?
(Shanmugam y Ludden, 1997: 336)

Y de noche esperan, también, las mujeres de nuestra lírica: "La media noche es pasada, / y no viene [...]" (NC 568 E); "Si la noche haze oscura, / y tan corto es el camino, / ¿cómo no venís, amigo?" (NC 573); "Anoche, amor, / os estuve aguardando [...]" (NC 661); etcétera.

Pero las mujeres no siempre se limitan a esperar; más arriba se mencionaba la rebeldía femenina de los textos hispánicos, y se decía que esta no era exclusiva de ellos. Abundan en otras literaturas las mujeres que toman la iniciativa, contra lo esperado de ellas, y se lanzan a la busca del amado, escapan con él o expresan sus intenciones al respecto. Una composición sumeria contiene nueve líneas en que Inanna manifiesta su deseo de conocer el lugar en que se encuentra Dumuzi para acudir a él; todas comienzan con las mismas palabras ("Oh si yo supiera el camino hacia..."), seguidas de diferentes epítetos de Dumuzi y elementos

de la naturaleza como referencias espaciales (Sefati, 1998: 238 s.). Hay una pieza acadia en la que Ishtar imagina que Dumuzi la visita y fantasea sobre su encuentro, pero vuelve a la realidad, al final del poema, y se da cuenta de que es ella quien debe tomar la iniciativa (Foster, 2005: 167 s.). Algo similar en algunas piezas egipcias: la reticencia o el desinterés de los muchachos hace que las mujeres acudan a ellos:

Mi corazón pensó en tu amor
 cuando (sólo) la mitad de mis mechones estaban peinados.
 He venido precipitadamente a buscarte,
 la parte trasera de mi peinado [suelta].
 Mis ropas y mi cabello
 han estado siempre listos.
 (Fox, 1985: 25)

Mientras discutías con tu corazón
 – “¡Tras ella! ¡Abrázala!” –
 por vida de Amón, fui yo quien vino a ti,
 mi túnica sobre el hombro.
 (Fox, 1985: 74)

Esta última línea expresa, según Fox (1985: 74), una precipitación similar a la de la muchacha del primer poema, quien aclara que el descuido de su peinado no es algo habitual. En otra composición, una mujer peregrina a Heliópolis con la intención de encontrarse con su amado (Fox, 1985: 14 ss.), lo que recuerda a las romerías de la tradición hispánica. En cuanto al *Shih ching*, cabe destacar una pieza en que la mujer persigue a su amado: “Subo el arroyo tras él, el camino es largo y difícil; bajo el arroyo tras él, pero me evita (yendo) por en medio del arroyo” (Karlgren, 1944: 211 s.). Palabras similares en las demás estrofas. Más arriba se citaron unos versos en que la muchacha del cantar abandona su lecho para recorrer la ciudad en busca del amado; no es la única vez: lo mismo se repite, con ciertas variaciones, al comienzo del capítulo quinto. Por lo que respecta al *Sattasāi*, en una curiosa pieza la mujer practica sus pasos a oscuras con la intención

de acudir a quien ama más tarde, al cobijo de la noche: “Hoy habré de ir a mi favorito incluso en la profunda oscuridad”. Pensando así la noble señora, practicaba dando pasos con los ojos cerrados en su casa” (Basak, 2010: núm. 249). A continuación un ejemplo del *Kuruntokai*:

Oh, mi corazón:
 escaparemos de aquí
 del siguiente modo:
 levántate y guíame
 adonde él se encuentra.
 (Shanmugan y Ludden, 1997: 416)

Por otro lado, abundan en la poesía tamil los poemas puestos en boca de mujeres que lamentan la huida por amor de sus hijas, por ejemplo los números 371-380 del *Ainkurunūru* (Selby, 2011: 145 ss.).

Una cuestión muy recurrente en los estudios de lírica popular hispánica es la del agua:⁸ los ciervos que la enturbian, el encuentro amoroso junto a fuentes y ríos, el baño femenino, la mujer que lava sus cabellos... Estos y otros elementos temáticos en torno al agua son muy frecuentes en las literaturas aquí ejemplificadas (Cf. Pérez Díaz, 2012: 197-216 y 2013: 106 ss.). Expondré a continuación unos pocos ejemplos extraídos de piezas en boca de mujer.

La poesía sumeria recoge en varias composiciones el acicalamiento de Inanna previo al encuentro amoroso, con alusión explícita al baño:

Me bañé en agua, me froté con jabón,
 me bañé con agua de la pura vasija,
 me froté con jabón del brillante cuenco [...]
 (Sefati, 1998: 135)

⁸ Véanse, por ejemplo, el libro monográfico de Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional* (1981), o las partes dedicadas al asunto en los trabajos de Sánchez Romeralo (1969: 64 s.), Paula Olinger (1985: 37-77), Lorenzo Gradín (1990: 149 ss. y 198-220), Masera (2001: 100 ss.) y Victorio (2001: 75-95).

La acción se repite en otros pasajes (Sefati, 1998: 224, 291 y 314). En un poema egipcio, la mujer dice a su amado, junto al río: “Mi corazón desea bajar / para bañarme ante ti” (Fox, 1985: 32). El *Shih ching* contiene varias piezas en las que el cruce del río parece ser una suerte de iniciación a la vida sexual. En este sentido, cierta mujer dice: “Si amablemente piensas en mí, levantaré mi falda y vadearé el Chen” (Karlgrén, 1944: 199). Recuérdese, también, el poema en que la muchacha perseguía al amado por el arroyo, citado más arriba. En relación con la lírica griega, Elvira Gangutia dedica un apartado de su estupendo *Cantos de mujeres en Grecia* a las composiciones “en relación con los baños y saltos de mujeres a ríos o mar” (1994: 12-22), y encuentra que estas canciones aluden a antiguas fiestas balnearias femeninas. En cuanto a la poesía erótica india, la presencia del agua es constante; a continuación un par de ejemplos pertenecientes al *Ainkurunūru*, cuajados de simbología:

Oh hombre del vado
 donde, como abundante bandada de garzas,
 las mujeres dispersan sus cabellos
 pesados del agua;
 mi madre dijo:
 “Puesto que su carro
 ha venido varias veces
 por este vado,
 haciendo a las lilas azules
 del creciente pantano
 derramar su néctar,
 ¡no salgas!”
 (Selby, 2011: 80)

Oh madre, larga vida tengas.
 Escúchame:
 Más dulce que leche
 mezclada con miel
 de nuestro propio jardín
 es el agua turbia

que los animales lamen y dejan atrás
 bajo las hojas muertas
 al fondo de los pozos
 en su tierra.⁹
 (Selby 2011: 87)

Existen interesantes alusiones al cabello de la mujer en estas antiguas literaturas (alguna se ha visto en los ejemplos citados), autoalabanzas femeninas, elementos de la naturaleza, protestas por las habladurías del vecindario, quejas de malmaridada y otros elementos temáticos comunes a la lírica popular hispánica, cuyo estudio extendería este artículo mucho más allá de lo aceptable. Pero hay uno en torno al que sí quisiera decir algunas palabras: la madre de la enamorada.

Las muchachas de nuestra lírica popular se dirigen frecuentemente a sus madres para expresar cuitas amorosas, deseos y expectativas, etc., o se refieren a ellas como sancionadoras de sus relaciones eróticas, ya sea en sentido positivo (como colaboradoras) ya negativo (como oponentes). Lo mismo ocurre en los demás espacios literarios estudiados aquí (cf. Pérez Díaz, 2012: 249-255 y 2013: 128 ss.).

El deseo de aprobación materna en asuntos eróticos es habitual en los poemas del Próximo Oriente; por ejemplo, los siguientes versos sumerios:

Él está ciertamente a la puerta de nuestra madre,
 yo, llena de alegría, correteo;
 [...]
 ¡Oh, si alguien hablara a mi madre!
 [...]
 ¡Oh, si alguien hablara a mi madre, Ningal!
 (Sefati, 1998: 188)

⁹ En la tierra del amado, naturalmente. Ramanujan (2011: 231 ss.) ofrece un interesante comentario de este poema.

Este amado a la puerta, en conjunción con la madre, no puede sino recordarnos la célebre jarcha: “¿Qué faré, mamma? / Míeo al-habib est’ ad yana” (Galmés de Fuentes: 191). También el poemita: “Xil González Dávila llama: / no sé, mi madre, si me le abra” (NC 189). En una composición egipcia, la joven, al pasar frente a la puerta abierta de su amado y contemplarle dentro junto a su familia, dice:

Si madre conociera mi corazón,
entraría un momento.
¡Oh, Dorada,¹⁰ ponlo en su corazón!
Entonces podría apresurarme a (mi) hermano
y besarle frente a sus compañeros,
y no avergonzarme por nadie.
(Fox, 1985: 54 s.)

Y la muchacha del cantar expresa en dos ocasiones su deseo de conducir al amado a casa de su madre (3,4 y 8,2), probablemente para que ésta dé el visto bueno.

Las enamoradas de estas literaturas hablan también a sus madres. Una composición china repite al final de cada estrofa: “Oh madre, oh cielos, qué hombre de poca confianza” (Karlgrén, 1944: 186). Un fragmento de Safo dice: “Dulce madre, no puedo trabajar en el telar: me derrota el amor por un muchacho por obra de Afrodita floreciente” (Rodríguez Adrados, 1980: 373) y otro de Anacreonte, puesto en boca de mujer: “¡Qué bien me estaría, madre, si me llevaras y arrojaras al mar impiadoso, hirviendo de olas espumantes...!” (Rodríguez Adrados, 1980: 404). Más arriba citamos una composición del *Sattasaī* en que la muchacha se dirige a su madre. No es el único ejemplo:

¡Oh madre! A pesar de que él se aparta del camino del decoro, no será posible para mis miembros impotentes, como objetos prestados, airarse, ni siquiera en broma.
(Basak: núm. 195)

¹⁰ Hathor, diosa egipcia del amor.

¡Oh madre! El loro desveló nuestros juegos amorosos de tal modo
ante nuestros mayores, que en ese momento no supe adónde ir.
(Basak: núm. 589)

En cuanto a la poesía tamil, los poemas en que la muchacha se dirige a la “madre” son muy abundantes, si bien hay que tener en cuenta que el término puede referirse a la madre adoptiva o ser un apelativo cariñoso de la amiga o la propia enamorada (Seibly, 2011: 86). Varios ejemplos han sido expuestos más arriba. Por otro lado, en muchos poemas es la propia madre quien habla. Para terminar con los lamentos a la madre, un pasaje del *Amarushataka*:

Oh madre, ¿dónde puedo esconderme?
Las llamas
del deseo insatisfecho
marchitan el corazón.
(Schelling, 2004: 57)

Por último, está la preocupación por la madre como guardián: intentos de burlar su vigilancia, excusas y mentiras, peticiones de discreción al amado, etc. En una pieza sumeria, Inanna rechaza a Dumuzi diciendo:

¡[...] déjame marchar, que pueda irme a casa!
¿Qué mentira podría contar a mi madre?
¿Qué mentira podría contar a mi madre, Ningal?
(Sefati, 1998: 187)

Algo parecido en un texto egipcio, donde una joven cazadora dice:

[...] ¿qué diré a mi madre,
a quien voy cada día
cargada de pájaros?
No puse trampa alguna hoy:
tu amor [me] capturó.
(Fox, 1985: 19)

La lírica popular hispánica ofrece un buen número de estas “excusas” a la madre, estudiadas por Gornall en un breve artículo (1988). El siguiente ejemplo es paradigmático:

– Dezid, hija garrida,
 ¿quién os manchó la camisa?
 – Madre, la moras del çarçal.
 – Mentir, hija, mas no tanto,
 que no pica la çarça tan alto.
 (NC 1651)

A lo largo de este breve recorrido, necesariamente esquemático y superficial, he procurado llamar la atención sobre la importancia de la voz femenina en la poesía amorosa de diversas literaturas antiguas y sobre la abundancia en dicha poesía de elementos temáticos comunes a la lírica popular hispánica, el estudio comparado de los cuales, a mi juicio, tiene mucho que aportar al conocimiento de esta última.

Cabe preguntarse, a modo de conclusión, por las motivaciones de esta recurrencia. ¿Por qué en tantas y tan diversas literaturas los versos amorosos se ponen tan frecuentemente en boca de mujer? ¿Estamos ante uno de esos arquetipos tan queridos por la crítica de inspiración junguiana, ante una constante antropológica que afluye una y otra vez cuando las circunstancias culturales le son propicias? ¿Derivan las piezas estudiadas de antiquísimos cantos femeninos, rituales o no, o debemos pensar en el fantaseo de varones que se regocijan plasmando en sus poemas a mujeres anhelantes y arrebatadas de pasión por ello? (¿Otra constante antropológica?) ¿Quieren significar los autores de estos poemas que el amor atañe fundamentalmente a la mujer, que ella es el sujeto amante por excelencia? ¿O se trata de un procedimiento literario cuya funcionalidad varía de una tradición a otra? Quizá haya un poco de todo ello. Estamos, inevitablemente, en el terreno de lo hipotético.

Sin embargo, como he expuesto en otros lugares (2012: 230 y 2013: 118), opino que entre todas las posibles motivaciones de

este protagonismo femenino en la poesía amatoria destaca la asociación, no necesariamente consciente, entre amor y fertilidad y entre fertilidad y mujer: la mujer fructifica, a través de la relación erótica, como fructifica la tierra; mujer y tierra se asocian explícitamente, de hecho, en no pocos textos de estas culturas (Pérez Díaz, 2012: 230-234). De ahí la estrecha relación entre la mujer y el agua en la poesía amatoria de estos y muchos otros ámbitos (recuérdense los ritos balnearios femeninos previos al matrimonio a los que apunta Gangutia, quizá un modo de auspiciar la fecundidad); de ahí la centralidad de la mujer y de lo erótico en los antiguos ritos de la fertilidad —de los que tan poco sabemos a ciencia cierta—; de ahí que las divinidades del amor y la fertilidad sean frecuentemente diosas; de ahí, quizá, las abundantes figurillas femeninas llamadas “de la fertilidad”. Todo ello apunta al vínculo entre amor, fertilidad y mujer como causa fundamental de la voz femenina en la poesía amatoria: quizá la mujer se vincula más estrechamente al amor, se concibe como su protagonista, porque en ella el amor culmina, alcanza un fin, fructifica.

Bibliografía citada

- BASAK, Radhagovinda, 2010 (1971). *The Prākṛit Gāthā Saptaśatī*. Calcuta: The Asiatic Society.
- BELTRÁN, Vicente 1987. *Canción de mujer, cantiga de amigo*. Barcelona: PPU.
- EARNSHAW, Doris, 1988. *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*. Nueva York: Peter Lang.
- FOSTER, Benjamin R., 2005 (1993). *Before the Muses: An Anthology of Akkadian Literature*. Bethesda (Maryland): CDL Press.
- FOX, Michael V., 1985. *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- FRENK, Margit, 1975. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. Ciudad de México: COLMEX.

- , 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM/ COLMEX/ FCE.
- , 2006. “La canción popular femenina en el Siglo de Oro”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE, 353-372.
- FRINGS, Theodor, 1949. *Minnesinger und Troubadours*. Berlín: Akademie-Verlag.
1951. “Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling”. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 73: 176-196.
1960. *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert*. Múnich: Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro, 1994. *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*. Barcelona: Crítica.
- GANGUTIA, Elvira, 1994. *Cantos de mujeres en Grecia*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Gabriel, 2013. *Libro de los cantos*. Madrid: Alianza.
- GORNALL, John, 1988. “Transparent Excuses in Spanish Traditional Lyric: a Motif Overlooked?”. *Modern Language Notes* CIII: 436-439.
- KARLGREN, Bernhard, 1944. “The Book of Odes: Kuo Feng and Siao Ya” *BMFEA* 16: 171-256.
- KHOROCHE, Peter & TIEKEN, Herman, 2009. *Poems on Life and Love in Ancient India: Hāla’s Sattasāi*. Nueva York: State University of Nueva York Press.
- LEMAIRE, Ria, 1987. *Passions et positions. Contribution à un sémiotique du sujet dans la poésie médiéval en langues romanes*. Amsterdam: Rodopi.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago.
- LUZARRAGA, Jesús, 2005. *Cantar de los cantares: Sendas del amor*. Estella: Verbo Divino.
- 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: José Porrúa Turanzas.

- MORLA, Víctor, 2004. *Poemas de amor y deseo: Cantar de los cantares*. Estella: Verbo Divino.
- MUÑOZ-SAAVEDRA, M.^a Paz y Juan Carlos BÚA CARBALLO, 2007. *Lírica medieval alemana con voz femenina (siglos XII-XIII)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- OLINGER, Paula, 1985. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Newark: Juan de la Cuesta.
- PEDROSA, José Manuel, en prensa. "La pastora Marcela, la pícara Justina, la necia Mergelina: voces, cuerpos y heroísmos femeninos en el Barroco". PÉREZ DÍAZ, Eduardo, 2012. *Tu encanto es dulce como la miel. Los orígenes de la lírica amorosa*. Madrid: Liceus.
- , 2013. "La poesía erótica acadia a la luz de la literatura comparada". *Liburna* 6: 101-134.
- PLUMMER, John F., 1981. *Vox Feminae. Studies in Medieval Woman's Songs*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University.
- RAMANUJAN, Attipate Krishnaswami, 2011. *Poems of Love and War. From the Eight Anthologies and the Ten Long Poems of Classical Tamil*. Nueva York: Columbia University Press.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, 1980. *Lírica griega arcaica. (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos.
- SCHELLING, Andrew, 2004. *Erotic Love Poems from India*, Boston: Shambhala.
- SEFATI, Yitschak, 1998. *Love songs in Sumerian Literature: Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs*. Ranat Gan: Bar-Ilan University Press.
- SELBY, Martha Ann, 2000. *Grow Long, Blessed Night: Love Poems from Classical India*. Nueva York: Oxford University Press.
- , 2011. *Tamil Love Poetry: The Five Hundred Short Poems of the Ainkurunūru*. Nueva York: Columbia University Press.
- SHANMUGAM PILLAI, M. y LUDDEN, David E., 1997. *Kuruntokai*. Chennai: International Institute of Tamil Studies.
- SPITZER, Leo, 1952. "The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories". *Comparative Literature* IV: 1-22.

- VICTORIO, Juan, 2001. *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*. San Lorenzo del Escorial (Madrid): La Discreta.
- WALEY, Arthur, 1996. *The Book of Songs. The Ancient Chinese Classic of Poetry. Edited with Additional Translations by Joseph R. Allen*. Nueva York: Grove Press.