

LA VOZ DE LA MUJER EN LA *CANTIGA DE AMIGO*

María del Pilar Puig M.

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

La lírica medieval, en su vertiente peninsular, produce una forma poética por demás interesante. Se trata de la *cantiga de amigo*, canto amoroso que goza de particularidades características, ya que quien tiene la palabra para quejarse del amor o de la ausencia del enamorado o mostrar la alegría del encuentro es la mujer. Se trata de una poesía de voz femenina, creada por poetas hombres pertenecientes a muy diversos estratos. En estas composiciones el poeta hombre toma para sí voz femenina, la de la joven enamorada, lo que nos induce a pensar que esos hombres, sometidos al poder y a los rígidos cánones sociales, necesitaban dulcificar su vida y entender su propia alma

Palabras clave: literatura española, lírica tradicional, romance, estudios femeninos.

ABSTRACT

WOMEN'S VOICE IN THE *CANTIGA DE AMIGO*

Medieval lyric, in the context of the Iberian Peninsula, produces an interesting poetic form known as the *cantiga de amigo*. It is a love song of characteristic particularities, since it is the woman who has the word for complaining about love or about the lover's absence or expressing joy upon meeting a lover. It is poetry with a female voice, created by male poets of diverse social classes. In these compositions, the male poet takes upon himself the female voice, that of the woman in love, which leads us to think that these men, submitting to rigid social norms and power, had a need to sweeten their lives and understand their own soul.

Key words: Spanish literature, traditional lyric, *romance*, feminine studies.

RÉSUMÉ

LA VOIX DE LA FEMME DANS LA *CANTIGA DE AMIGO*

La lyrique médiévale, dans la péninsule ibérique, produit une forme poétique intéressante connue comme la *cantiga de amigo*. C'est une chanson d'amour de particularités caractéristiques, puisque qui a la parole pour se plaindre au sujet de l'amour ou de l'absence de l'amant ou pour exprimer sa joie de rencontrer un amant est la femme. Il s'agit de poésie avec une voix féminine, créée par des poètes masculins de diverses classes sociales. Dans ces compositions, le poète masculin prend la voix féminine, celle d'une voix amoureuse, qui nous conduit à penser que ces hommes, soumis aux rigides normes sociales et au pouvoir, ont un besoin d'adoucir leurs vies et comprendre leur propre âme.

Mots-clé: littérature espagnole, lyrique traditionnelle, *romance*, études féminines.

RESUMO

A VOZ DA MULHER NA *CANTIGA DE AMIGO*

A lírica medieval, na sua vertente peninsular, produz uma forma poética muito interessante. Se trata da *cantiga de amigo*, canto amoroso que goza de particularidades características já que quem tem a palavra para queixar-se do amor ou da ausência do enamorado ou mostrar a alegria do encontro é a mulher. Se trata de uma poesia de voz feminina, criada por poetas homens pertencentes a diferentes extratos. Nestas composições o poeta homem toma para si voz feminina, a da jovem enamorada, o que nos induz a pensar que esses homens, submetidos ao poder e aos rígidos cânones sociais, necessitavam endoçar sua vida e entender sua própria alma.

Palavras-chave: literatura espanhola, lírica tradicional, *romance*, estudos femininos.

Véome desamparada:
gran pasión tengo conmigo.
¿Cómo no venís amigo?
(Lírica tradicional)

I. Ramón Menéndez Pidal (1957, p. 787) afirma que “La lírica popular brota como expresión espontánea siempre que la aridez de la vida se interrumpe por un momento de emoción”. Es, precisamente, en este “momento de emoción” en el que deseo concentrarme, pues allí se revela un tono de ternura y familiaridad que suele echarse de menos en mucha de la literatura medieval, sobre todo en la literatura didáctica clerical o en la épica. Para ello contrastaré algunas muestras de lírica tradicional de voz femenina y romances épicos. Con relación a este tema de la lírica de voz femenina, soy deudora de las sugerencias de Juan Victorio (1995) en *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*, donde el autor aprecia el significativo “protagonismo de esta poesía, que es femenino, y lo curioso que resulta el hecho de que la autoría sea masculina” (p. 9). Victorio, sin embargo, presta mayor atención a otros temas (simbolismos: el mar, el viento, el cabello, el color de la piel de las mocitas; polisemias, eufemismos; supuesta sencillez de esta poesía, etc.). Y, tras constatar “la aparente paradoja de que este activismo femenino sea cosa de autores masculinos” (p. 13), invita a quedarnos con lo que salta a la vista, ya que considera difícil “imaginar a un hombre alumbrando una composición en la que una madre y una hija se hacen confidencias: repárese un instante en aquellas escenas y consejos ejemplificados y se concluirá fácilmente que sólo pueden venir del círculo femenino”, porque le interesa más “detenerse en el poema que en el poeta” (*ibidem*).

Mi interés por las páginas mencionadas es, precisamente, detenerme, si no en el poeta como tal, sí en su necesidad de expresarse a través de una voz femenina. Tengo, pues, el doble propósito de apreciar, primero, cómo el poeta hombre se hipostasia de la *debilidad* femenina y en ella encuentra recursos imaginativos para evadir una realidad sofocante. Luego, ver cómo la relación adecuada con el *anima* (en el sentido de Jung, 1974) fortifica y sensibiliza las relaciones emocionales que se establecen con los demás, aun con la misma profesión, pues su ámbito de acción es la vida toda. Igualmente me propongo destacar cómo el hombre también es víctima de sí mismo y de su rudeza, sometido a “la brutalidad feudal”, pero, en ocasiones, se halla en el trance

necesario de expresar y comprender un delicioso sentir, una genuina emoción, lo que no puede hacer sino a través del lado femenino de su alma.

II. Todos estamos al tanto de la falsa creencia, tan difundida, respecto a que nuestra poesía medieval se limita al género épico. Y es que al hablar de poesía española medieval la referencia obligada parece ser el *Cantar de Mio Cid*, cuya importancia, méritos y belleza es imposible dejar de reconocer, pero cuyas características de sobriedad, seriedad, realismo y concisión, así como sus valores de respeto a las jerarquías, lealtad, mesura, honor a toda prueba, justicia o castidad, se han divulgado como obligadas de toda la literatura española (y aun de la gente que la inspira). Esto ha llevado, incluso, a difundir otra falsa premisa: la lírica es en la península un género postizo, traído de otras partes de Europa; además, siempre se trata de lírica culta.

La lírica tradicional o popular es ese canto que acompaña la soledad y la faena, que puede hacerse canción de cuna; está presente en toda fiesta, en las bodas, en la voz del que por primera vez se enamora: alegra y entristece, es la manifestación de un sentimiento vivo, compartido por todos. La canción es comunicación, bella comunicación, educadora por excelencia, porque pretende instruir, hacer cultos, aquellos ámbitos de la naturaleza humana correspondientes a los sentimientos profundos; en este sentido, podríamos suponer que la épica busca una educación que mejore la esfera social, mientras que la lírica se encarga de la educación de sentimientos y emociones. El canto lírico está siempre presente en el alma de los pueblos revelando sentires muy íntimos, propios y genuinos; los que jamás pueden escamotearse, aquellos que en verdad lo alientan. Este estilo de poesía se remonta a la noche de los tiempos, por lo tanto, difícilmente podrá hallarse su origen; en cambio sí podemos rastrear sus primeras manifestaciones escritas en una lengua, pero a sabiendas de que se iniciaron como cantos orales. La lírica popular tiene la calidad de lo volátil y mutable.

Por influencia de los estudios de Marcelino Menéndez Pelayo (1944), durante mucho tiempo se creyó que el desarrollo de la lírica en la península había sido tardío, muy posterior a las manifestaciones épicas, pues mientras la épica se desarrolla en tiempos (creo que sería mejor hablar de “espacios”) heroicos –y toscos– para la lírica es menester un clima más culto y refinado. A la difusión de esta idea contribuyó seguramente la evidencia de que, en la península, la lírica, como manifestación literaria plena, no hace sentir su influjo

durante los siglos XII-XIV, aunque sí existe una lírica tradicional pujante recogida en los *Cancioneros* de los siglos XV y XVI. Además, la lírica culta de corte trovadoresco comienza a documentarse en castellano hacia el siglo XIV, según muestran las más antiguas composiciones del *Cancionero de Baena* (recopilado a mediados de ese siglo). Pero existe igualmente, desde fines del siglo XII, una lírica culta influida por la provenzal, que llega a España a través de la ruta de Santiago y se canta especialmente en gallego-portugués, la lengua poética por excelencia, además de la provenzal, hasta el siglo XV. Muestra de esto son las famosas “cantigas” de Alfonso X.

III. Con el descubrimiento de la poesía popular hebrea y mozárabe, el panorama cambia radicalmente, al punto de que hoy parece innegable que el fondo tradicional de la poesía castellana está referido primeramente a las jarchas hebreas, a los zéjeles mozárabes y luego, por supuesto, a las cantigas de amigo gallego-portuguesas –influidas, como se dijo, por el estilo provenzal–, además de la multitud de villancicos, coplas y romances castellanos que coinciden en su similar comprensión y vivencia de ciertos sentimientos y circunstancias, los cuales expresan también de manera similar y mediante símbolos y códigos comunes.

Algunos de los primeros documentos en castellano arcaico aparecen en el siglo XI y corresponden a pequeñas formas líricas llamadas *jarchas*, que como los zéjeles mozárabes consisten en la repetición de algunos versos, generalmente no más de cuatro, al final de una serie rimada o moaxaja, escritos en romance muy arcaico. Los autores más antiguos de estas jarchas son Yósef el Escriba, cuya más lejana composición se cree escrita antes de 1042 (el *Cantar de Mío Cid* es de 1140), Mosé Ibn Ezra y Judá Ha-Levi, lo que

obliga a los estudiosos a volver los ojos a la lírica castellana, ya que la jarcha de Joseph el Escriba es nada menos que el primer poemita europeo escrito en una lengua vulgar, y bastante anterior a los más viejos poemas provenzales”. (Blecua, 1956, p. XLI)

Veamos, como ejemplo, estas jarchas compuestas por Judá Ha-Levi y Todrós Abulafia, respectivamente:

Vayse meu corachón de mib.
¿Ya, Rab, si se me tornarád?
¡Tan mal meu doler li-s-habib!
Enfermo yed, ¿cuándo sanará?

{Mi corazón se me va de mí. Oh Dios, ¿acaso se me tornará? ¡Tan fuerte mi dolor por el amado! Enfermo está, ¿cuándo sanará?} (En Alonso y Blecua, 1956, p. 3)

¿Qué faré, mamma?
Meu-l-habib est' ad yana.

{¿Qué haré, madre? Mi amigo está a la puerta.} (*op. cit.*, p. 4)

Nuestra poesía, pues, se inaugura de manera espléndida, con cantos de amor dichos por una mujer que padece enfermedad de amor, y que sufre tanto por la ausencia del amado como por la auténtica emoción de la niña que no sabe qué hacer cuando el amado se acerca. Esta niña, temerosa y deseosa, no encuentra mejor remedio a su turbación que recurrir confiada al consejo de su madre. Nuestro tema está ya presente en el más oscuro germen de la expresión poética española.

La poesía lírica gallego-portuguesa, por su parte, puede catalogarse como poesía cortesana; de ella se conservan más de quinientas piezas y se conocen los nombres de más de ciento cincuenta autores: Airas Nunes, clérigo bigardo, Pero Meogo, Pero da Ponte, Bernardo de Bonaval, el rey don Denis (o Dionís) de Portugal, Joan Soares de Pavía, Joan Zorro, Martín de Padrocelos, entre otros; sin embargo, ni su cortesanía ni su documentada autoría desdican de su carácter tradicional, de su raíz popular.

También debe distinguirse una marcada diferencia entre el estilo provenzal y el gallego-portugués y castellano, porque en estos últimos se produce la llamada *cantiga de amigo*, una poesía de voz femenina, en la que la moza expresa sus cuitas de amor, toma la iniciativa amorosa y trata de un amor poco idealizado, que busca el goce sensual y sexual, pero sin ser jamás vulgar, solo sinceramente humano:

¡Ai, eu, coitada cómo vivo
en gran desexo
por meu amigo
que tarda e non vexo!
(Martín de Padrocelos, en Victorio, 1995, p. 21)

[—]

Por el río me llevad, amigo,
y llevadme por el río. (*op. cit.*, p. 66)

El tono de esta poesía es siempre arcaizante y popular y el tipo de amor del que dan detalle es el amor natural, sin rebuscamientos de ninguna especie:

Si la noche hace oscura
y tan corto es el camino,
¿Cómo no venís, amigo?
Véome desamparada;
gran pasión tengo conmigo.
¿Cómo no venís, amigo? (En Alonso y Blecua, 1956, p. 58)
[—]

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
e ai Deus, se verrá cedo!
(...)
Se vistes meu amado
por que ei gram cuidado!
e ai eus, se verrá cedo!
(Martin Codas; *op. cit.*, p. 131)

Curtius (1975) indica que a mediados del siglo XII aparecen las posiciones básicas que la Edad Media manifestará ante el amor erótico: “El ideal ascético lo maldice; la inmoralidad lo degrada; la mística lo espiritualiza; la gnosis lo consagra” (p. 181). En otras palabras, por una parte, el embellecimiento espiritual, por otra, la degradación vergonzosa; incluso se llega a confundir vicio y amor. En ningún caso se muestra un eros de dimensiones humanas, que, sin embargo al menos en España, está bien presente en el sentir cotidiano:

Niña y viña, peral y habar,
malo es de guardar.
Levantéme, oh madre,
mañanica frida,
fui cortar la rosa,
la rosa florida.
Malo es de guardar.
Levánteme, oh madre,
mañanica clara,
fui cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar (*op. cit.*, p. 15)¹

¹ La simbología erótica de frases como “*rosa florida*” y “*rosa granada*” resulta tan clara que huelgan las explicaciones. En esta muestra podríamos considerar la posibilidad de que sea el hijo varón —el que está facultado para *cortar la rosa*— y no la hija, quien se dirige a la madre, lo cual aporta nuevas sugerencias.

La literatura misógina medieval, por su parte, busca disuadir al hombre de amar a la mujer, a quien, lamentablemente, la naturaleza obliga a usar en beneficio de la especie; esta misma literatura se encargará también de educar a la mujer en sus deberes morales, a la vez que buscará convencerla de su inferioridad frente al varón, al cual debe estar sometida. Indudablemente, esta corriente literaria demuestra una muy enfermiza actitud, distinta por completo de la saludable vitalidad de la lírica tradicional con su vivencia del disfrute natural de la vida y del goce del amor. ¿Qué podremos decir de estos versos de lenguaje encantador, de donde se desprende un erotismo de absoluta belleza? Estamos ante un sueño erótico de rara armonía: la niña florece y el amante llega ...

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.
Y soñaba yo, mi madre,
dos horas antes del día
que me florecía la rosa:
ell vino so ell agua frida:
no pueden dormir. (*op. cit.*, p. 29)

IV. Contrapuesta a la imaginería que ni siquiera contempla sanción ni recriminación moral, encontramos la poesía épica donde el amor es el gran ausente, ya que sus temas heroicos y políticos no dejan lugar a la erótica. Pensemos en la relación entre Ximena y el Cid. Ella se muestra tan preocupada por la honra como él. Ximena en el *Cantar* aparece defendiendo valores heroicos, por tanto, viriles. Esto no descarta que en ocasiones se muestren escenas llenas de ternura y emoción contenida, pero ternura y emoción siempre vistos al trasluz de los valores caballerescos de honra y honor; la pasión de amor y el deseo amoroso, con su debilidad y sensibilidad inseparables, se evitan como algo impropio del guerrero y de la mujer que lo acompaña. Iguales rasgos continuarán presentes en los romances derivados de la poesía épico-heroica. Pero ha de tomarse en cuenta que, curiosamente, cuando el canto épico se vuelve romance, es decir, cuando hunde más su raíz en el limo de lo popular, el comportamiento de las mujeres, la expresión de su talante, suele hacerse mucho más franco.

En los “Romances del Cid” Ximena expresa voluntad y deseo carnal por el hombre de quien se ha enamorado, lo cual en el cantar épico sería casi imposible:

Cada día que amanece
veo quien mató mi padre
caballero en un caballo
y en su mano un gavilán;
por hacerme más enojo
cébalo en mi palomar;
[...]

Al que mi padre mató
dámelo para casar,
que quien tanto mal me hizo
sé que algún bien me hará. (En Menéndez Pidal, 1982, p. 135-136)

La atractiva gallardía del “caballero en un caballo”, y, sobre todo, el motivo del ave de presa que se ceba en el *palomar* de la dama, son claves ciertas y claras que aluden a la atracción erótica y sexual. El tono de la cancioncilla popular que copio a continuación, aunque muestra similar situación e intención de la dama, deja entrever su sentir y deseo de un modo espontáneo y sutil. Nada hay que corresponder por obligación, ni compromisos sociales ni puntos de honra y honor que satisfacer:

Gentil caballero,
dédesme hora un beso,
siquiera por el daño
que me habéis hecho. (En Alonso y Blecua, 1956, p. 43)

Algo parecido ocurre con los matrimonios: los referidos por la épica no toman en cuenta el amor sino la consolidación de los linajes o la obtención de honra y honor. Cuando entre los desposados existe atracción erótica o amor, eso es un simple añadido, innecesario, para la celebración del mismo, o hasta inconveniente. Así sucedía en la realidad (al menos entre las clases privilegiadas), con el agregado curioso de que la Iglesia, que por su parte actuaba como rectora inflexible de las conductas que todos debían seguir, toleraba y defendía la costumbre del matrimonio forzado por diferentes conveniencias, e incluso aquellos en que se entregaba a una niña de doce o catorce años a un anciano de sesenta. Indudablemente, la expresión poética popular y literaria reflejarán esta situación de mil maneras. Detengámonos en el lamento de una jovencita:

Bien quiere el viejo,
¡Ay madre mía!

Bien quiere el viejo
a la niña. (En Gil Vicente, 1963, p. 400)

Las mujeres, independientemente de la clase social a la que pertenecieran, tenían sobrados motivos para temer el matrimonio y la violencia con que el marido, el señor, podía y solía tratar a la esposa. Así lo confirma la abundancia de canciones de malmaridada. Unas se quejan de violencia física ejercida contra ellas, otras, como esta serrana “del bel mirar”, de haber sido obligadas a casarse con hombres desagradables, imposibles de amar, incluso “yermos”, incapaces eróticamente:

<Garridica soy en el yermo,
y ¿para qué
pues que tan mal me empleé?
[...]
Madre, para qué nací
tan garrida,
para tener esta vida> (En Alonso y Blecua, 1956, p. 28)

O esta otra, que se queja del desprecio del hombre con quien la casó su padre buscando honras o riquezas a cambio de juventud y belleza. El sentimiento colectivo recoge la angustia vivida por infinidad de mujeres “malmaridadas”, maltratadas, y se revela en este grito, que es magnífica concreción dramática de una situación vital:

Llamáisme villana,
yo no lo soy.
Cásome mi padre
con un caballero;
a cada palabra
<hija de un pechero>.
Yo no lo soy.
Llamáisme villana,
yo no lo soy. (*op. cit.* p. 54-55)

El temor a la vida de mal casada es tanto que son muchas las mujeres que prefieren el convento como medida extrema para evitar el matrimonio: “de Iglesia en Iglesia / me quiero yo andar / por no malmaridar”, pese a que el convento suele despreciarse porque se ve en él lo negativo del vivir, especialmente la falta de alegría y amor. Son muy curiosas las composiciones en que la niña destinada al claustro por diferentes razones se enfrenta a su madre,

quien, como figura de poder, en estas canciones podría representar a la sociedad entera. La joven se afirma en el mundo, haciendo valer sus derechos: juventud y deseo de contento. Observemos la fuerza contenida en los versos siguientes, cuya concisión revela dramas humanos apremiantes, dolorosos; es la represión lo que se pretende imponer por encima de la ley natural de la vida:

Agora que soy niña
quiero alegría,
que no se sirve Dios
de mi monjía.

Agora que soy niña,
niña en cabello,
me queréis meter monja
en el monesterio.

Que no se sirve Dios
de mi monjía. (*op. cit.*, p. 50)

Las cancioncillas líricas, que se cantaban por igual en las chozas y en los palacios, a la vez de hacer denuncia, anhelan un bien, solo se interesan por el amor libre de ataduras de toda especie, el puro sentimiento y la emoción; la lírica es completamente extraña a cualquier asunto que responda a cuestiones éticas, políticas o religiosas y evade indiferente todo compromiso social, el cual trueca por el compromiso afectivo y personal:

Aquel caballero, madre.
tres besicos le mandé:
creceré y dárselos he.

Porque fueron los primeros
en mi niña juventud,
prometílos por virtud,
amores tan verdaderos:
aunque envíe mensajeros
otra cosa no diré:
creceré y dárselos he. (*op.cit.*, p. 54-55)

Otro aspecto que la épica y el romance remarcan, además del disgusto por el sentimiento amoroso, es la violencia cotidiana que, aparentemente, molestaba muy poco. Basta pensar en la inmensa cantidad de mujeres maltratadas o violadas, cuya falta de inocencia siempre se sugiere, y cuya provocación se destaca o se insinúa. En la épica castellana, la mujer –si pretende respeto para sí– debe hacerse cómplice y defender un orden que la desprecia y

vulnera. Esta poesía está casi exclusivamente referida –como ya lo he mencionado– a una determinada clase social, la nobleza, cuyos intereses son tan fuertes que el individuo se verá sometido a las exigencias que el sistema le impone, y que obliga a la mujer a aceptar un papel de esposa sumisa, de mercancía intercambiable. No de amante, ni siquiera de enamorada. La épica es un género rudo, hasta torpe en el tratamiento de los sentimientos amorosos; contrasta abiertamente con la *cultura* que demuestra el género lírico, con la emoción y elegancia que en el requerimiento amoroso muestra la lírica. En los “Romances de la destrucción de España”, don Rodrigo declara su amor a la Cava:

“Querría que me entendieses por la vía que te hablo:
darte hía corazón, y estaría al tu mandado”.

Pero la Cava, como “es discreta”, toma a broma la oferta, lo cual provoca que el rey ejerza su poder en contra de la joven. Así,

El rey, luego que la vido, hale de recio apretado,
haciéndole mil ofertas, si ella hacía su rogado.
ella nunca hacerlo quiso, por cuanto él le ha
mandado: con ella, y contra su grado.
y así el rey lo hizo por fuerza (En Alvar, 1987, p. 10)

Por el contrario, el tono lírico del requerimiento amoroso es el siguiente:

Non finquéis dormida,
fembra enamorada,
pues el alborada
a amar nos convida.
Pues sois tan garrida,
salí al balcone
oiredes el canto
del ruiseñore. (En Alonso y Blecua, 1956, p. 105)

Y no es precisamente porque la lírica hable de un amor espiritual o sublimado, sino porque al hablar del amor entre el hombre y la mujer lo hace sin recurrir a conceptos intelectuales o prescripciones morales o religiosas; además, siempre se expresa pletórica de simbolismos, picardía, estilo y conocimiento profundo del sentir humano. Y algo muy importante: en el tono de la épica sentimos los valores viriles, la voz ronca de lo masculino, mientras

que la lírica tradicional (la cantiga de amigo, tanto en la poesía gallega como la castellana) da la palabra a la mujer; la hija, la niña enamorada, deja escuchar su voz, y esto nos da a entender que se trata de una emoción muy virginal, en el sentido de intocada, muy pura y genuina, acaso sentida por primera vez. Indudablemente, habla aquí la ternura. Sobre todo cuando sabemos que la composición se debe a un hombre, cuya alma, sin embargo, necesita expresar un delicioso sentir que no puede revelar sino a través de la trémula voz de la niña enamorada por primera vez:

Véome desamparada;
gran pasión tengo conmigo.
¿Cómo no venís amigo? (*op. cit.*, p. 58)
¡Ai!, meu amigo, coitada
vivo, porque vos non vexo
e, pois vos tanto desexo,
en grave día foi nada.
(Martín de Padrocelos, en: Victorio, 1995, p. 34)

Hay aquí una erótica clara y alegre, donde la pena de amor, el dolor del amor, tendrá pronto cura: basta la presencia del enamorado. Como vemos, es una mujer –o un sentir femenino, delicado– quien pena, anhela y desea; y es ella quien con su voluntad puede poner los medios para trocar dolor en alegría. Llama especialmente la atención no sólo que sea la mujer quien tome la iniciativa –cosa que en muchas ocasiones también ocurre en la poesía cortesana y en el romance (“Quién te tuviera esta noche / en mi jardín florecido” dice la princesa a Gerineldo)– sino la perfecta simetría del amor. Hombre y mujer son iguales amando; el sentimiento no está contaminado por ningún artificio, por ninguna moral represora. La relación hombre-mujer en la épica generalmente está cargada de culpas y pecados, ocurre siempre asimétricamente, porque la mujer, no importa su rango social, no es cabalmente un ser humano sino algo intermedio entre la condición animal y la humana; por tanto, el hombre habrá de erigirse en señor de la mujer, aunque esta pertenezca a una estirpe de mayor alcurnia. Cuando el amor cortés reacciona ante tamaña brutalidad, lo hace invirtiendo los términos señor-vasallo; ahora la “señora” es la mujer y el hombre su esclavo. Como vemos, en ambos casos falta la naturalidad, la espontaneidad, la verdad del vivir, tan magníficamente ciertos en la canción lírica:

El mi corazón, madre,
Robado me le hane.

Dos ojos vinieron
Y en mi alma llamaron,
Los míos abrieron
Y allá los entraron:
Señores se alzaron
Del corazón, madre,
Robado me le hane (En Alonso y Blecua, 1956, p. 32)

El individuo de la baja Edad Media se ve sometido a toda suerte de inclemencias, parece tener plena conciencia de que el poder atenta contra él, pues desea perpetuarse sojuzgándolo. La inseguridad y el miedo regían para todos: pueblo llano y nobleza. Razón tiene Huizinga (1978) al sugerir que esta vida no era buena para el hombre, porque se le querían quitar todos los consuelos, todos los placeres: “Es un mundo malo” (p. 45).

V. No creo exagerar si digo ahora que, en medio de tanto espanto, la gracia y dulzura de nuestra poesía lírica resultan ser tanto un remanso de esperanza como una dolida queja; el deseo melancólico de una vida menos áspera se nos representa como un discreto triunfo del individuo. Estas cualidades que presta la cálida presencia de la mujer, ni idealizada ni menospreciada, contrastan con la dureza con que la literatura oficial de la Edad Media la trataba y con el carácter de objeto de intercambio y simple bien de uso que ella representaba.

Conviene revisar la actitud revelada por el hecho de que poetas masculinos adopten voz femenina al componer sus cantigas de amigo. Ellos, hombres, actúan como hijas, por lo tanto, se imponen no solo un papel postizo de mujer sino uno muy específico, el de hija, además de una sensibilidad especialísima que debe mostrarse como muy genuina. En fin, deben sentir el amor y sus penas como los sentiría una mujer muy joven. Esto requiere un esfuerzo psíquico inmenso, un deseo y una necesidad por comprender a la mujer, su sufrimiento, su alma. Creo que aquí se refleja una necesidad de romper ataduras y rigideces de las que el individuo está muy consciente, pues las percibe como enemigas de su individualidad, y teme que la fuerza y violencia de esas ataduras acaben imponiéndose sobre él. El poeta hombre se hipostasia de la debilidad femenina y en ella encuentra recursos imaginativos para evadir una realidad sofocante.

Puede suponerse que estos poetas lo son desde el lado de su *anima*, que poéticamente expresan tomando la voz de la joven enamorada, quien pena de

ausencia o se alegra en cuerpo y alma de la presencia del amado, y comparte ambas cosas con su madre o hermanas y amigas. Como si desdoblaran su personalidad y trataran de distanciarse y adoptar otra nueva para lograr entender el proceso psíquico, el estado de alma por el cual atraviesa la joven, y que ellos sienten intensamente. Porque la joven y la madre –o la madre y el hijo varón, en ocasiones– hablan de momentos humanos trascendentales, básicos para el vivir: el reconocimiento del amor y la manera como cada uno lo vive, pero también iniciaciones eróticas reales acerca de las cuales es posible tener tanto temor como necesidad y deseo. Para Jung el *anima* puede ser “vista como una parte femenina y ctónica del alma”, por cuanto tiene mucho que ver con “esas intuiciones trascendentales que han brotado en todos los tiempos del alma humana” (1974, pp. 54-55). El *anima* es un factor de la mayor importancia en la psicología masculina, en la que siempre están en obra emociones y afectos” (*op. cit.*, p. 67). Sin duda alguna, nuestra poesía lírica obra especialmente sobre la materia de la emoción y el afecto; podría decirse, incluso, que esta es su radical diferencia con la poesía épica, más influida por el lado viril de la vida, el *animus*, para seguir con la terminología junguiana. De ahí que los temas de la poesía épica tengan que ver con el heroísmo, el honor, la lealtad, la traición, etc., y que las emociones y sentimientos que esta transmite estén teñidos de rasgos y vivencias muy viriles.

VI. No creo necesario aclarar que no estoy haciendo juicios de valor ni sugiriendo que un género sea superior al otro, solo me interesa ver la diferencia entre ellos. Pero sí debe denunciarse cómo a través de los siglos los valores y sentires viriles exaltados por la épica y el romance han sido considerados, colectivamente, como más prestigiosos, mientras que los femeninos han sido tildados hasta de cursis y afectados o muestra de poca reciedumbre de carácter (feminoides, dicho despectivamente). La verdad es que, simplemente, esos valores pertenecen a ámbitos distintos del vivir, tan valiosos, necesarios y universales unos como otros.

Jung afirma que “Un Eros inconsciente se manifiesta siempre como poder”, porque “donde falta el amor, el poder ocupa el lugar vacío” (1974, p. 81 y nota 9). Pues bien, en la poesía lírica de tipo tradicional no se encuentra la erótica relatada en términos de relaciones de poder, sino de absoluta simetría, como un sentimiento compartido por igual –y con todas sus variantes– por hombres y mujeres, no importa su sitio social. Creo que esto ya nos habla de

logros vitales importantes y valoraciones muy justas. Porque –asunto sorprendente– en el mismo estadio histórico, en medio de lo que Guignebert (1988, p. 95) ha llamado *la brutalidad feudal*, cuya realidad necesita de la poesía épica para ser embellecida y tolerada, surge simultánea y espontáneamente la poesía lírica, con su necesidad vital de expresar y comprender los sentimientos, especialmente los amorosos de la mujer. Y lo logra de la manera más sutil, decorosa y pícaramente sugerente que podamos imaginar:

Al alba venid buen amigo,
al alba venid.
Amigo el que yo más quería,
venid a la luz del día.
[...]
Venid a la luz del alba,
non traigáis gran compañía. (En Alonso y Blecua, 1956, p. 16)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, D. y BLECUA, J. (eds.) (1956). *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*. Madrid: Gredos.
- ALVAR, M. (1987). *Romancero viejo y tradicional*. México: Porrúa.
- BLECUA, J. (1956). Introducción. En D. Alonso y J. Blecua. (eds.), *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional (I-LXXXVI)*. Madrid. Gredos.
- CURTIUS, E. R. (1975). *Literatura europea y Edad Media latina*, tomo. I. México: Fondo de Cultura Económica.
- GIL VICENTE. (1963). *Teatro y poetas*. Madrid: Aguilar.
- GUIGNEBERT, CH. (1988). *El cristianismo medieval y moderno*. México: Fondo de Cultura Económica
- HUIZINGA, J. (1978). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.
- JUNG, C. G. (1974). Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre. En *Arquetipos e inconsciente colectivo*, (69-102). Buenos Aires: Paidós.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1944). *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo I. Santander: Editora Nacional.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1957). *España y su historia*, tomo I. Madrid: Minotauro.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1982). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VICTORIO, J. (1995). *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*. Madrid: Juan García Verdugo.