

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española

Margit FRENK
Universidad Nacional Autónoma de México

Dicen que la cabra tira al monte. He querido volver a hablar hoy de la lírica popular medieval, de aquellos cantarillos que durante siglos, antes de que fueran puestos por escrito en el Renacimiento, entretuvieron a la gente humilde mientras trabajaba y mientras descansaba. Tengo frente a mí el *Corpus* en que han quedado reunidos los textos que encontré en fuentes de los siglos XV a XVII¹. No se me oculta que esos textos constituyen apenas una parte de lo que eran los cantares: falta su música, falta su contexto. Sé también de sobra que han pasado por varios filtros: el de la escritura, el de la cultura aristocrática y urbana que los acogió, el de los poetas y dramaturgos que los usaron a su arbitrio. Aún así –y esto me resulta cada vez más evidente–, revelan un mundo imaginativo muy peculiar, distinto de cuantos lo rodean en el tiempo y el espacio, y dejan entrever ciertas formas de sensibilidad, ciertas maneras especiales de sentir el mundo, que no pueden ser sino las de la cultura popular a la que pertenecieron.

Coincido con quienes consideran como un factor fundamental de toda cultura popular su diferencia con respecto a la cultura «culta» contemporánea, su contraste, deliberado o no, con la cultura oficial y dominante. Ante ésta, que se considera a sí misma como la única válida, autorizada, universal, la cultura popular resulta «contestataria», en el sentido de que le contrapone un sistema distinto y, hasta cierto punto, autónomo. Coincido, pues, con Lombardi Satriani², para el cual,

¹ Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos xv a xvii*, Madrid: Castalia, 1987.

² L. M. Lombardi Satriani, *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, trad. E. Molina, México: Nueva Imagen, 1978, pág. 28; cf. págs. 18–22, *passim*. Según Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. I. *Arts de faire*, París: Union Générale d'Éditions, 1980, pág. 71, la cultura «popular» implica, entre otras cosas, «une éthique de la *ténacité* (mille manières de refuser à l'ordre établi le statut de loi, de sens ou de fatalité)». Ver también Jacques Revel, «La culture populaire: sur les usages et les abus d'un outil historiographique», en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Complutense, 1986, págs. 223–239, en especial, 235–236. El hecho de hablar de una característica general de las culturas populares no implica considerarlas intemporales, ahistóricas, como lo hacen ciertos etnógrafos e historiadores (cf. Revel, *art. cit.*, págs. 226–229). Por lo contrario, se trata de fenómenos estrictamente históricos. Sobre los contrastes entre la lírica popular y la aristocrática en la Edad Media he abundado en «Poesía aristocrática y lírica popular en la Edad Media española», en

«ya con su sola existencia, [...] los valores folklóricos muestran los límites de la universalidad de los valores 'oficiales'».

Entre ambos sistemas de valores siempre existen, en efecto, diferencias muy profundas, que articulan comportamientos y actitudes igualmente diferentes y no pocas veces incompatibles. Al mismo tiempo, ninguno de los dos mundos existe independientemente del otro; a lo largo de los siglos se van produciendo entre ellos, en ambas direcciones, influencias, mezclas, sincretismos, de muy diversa índole. Por eso suele decirse que la cultura popular tiene una autonomía *relativa* con respecto a la cultura hegemónica.

Lo que hoy quisiera hacer es empezar a ver la lírica popular de la Edad Media hispánica en su relativa autonomía, en ciertas diferencias radicales con respecto a la lírica aristocrática contemporánea, que en aquel tiempo era la única considerada válida como poesía. Espero que, sin que sea necesario estar comparando, resulten evidentes las diferencias y, con ellas, pues, la *identidad* del cancionero popular medieval, parte importante de la cultura en cuyo seno se produce y se reproduce. Esta cultura es, sin duda, la de los habitantes del campo durante la Edad Media (no podemos, por ahora, precisar las fechas). Parece, en efecto, que el «pueblo» de esa lírica medieval estaba constituido, básicamente, por las masas rurales, que trabajaban en la agricultura y el pastoreo y, de manera complementaria, en ciertas artesanías y actividades comerciales.

Aclaro que en modo alguno considero la poesía popular como un «reflejo» de la vida del pueblo y que, por lo tanto, no pienso que entre esa poesía y la realidad tenga que haber necesariamente una relación directa, de causa y efecto. Las relaciones entre ambas son siempre de muy distintos tipos, y siempre son complejas.

En los cantares protagonizados por campesinos, por pastores, artesanos, vendedores, ciertamente podemos reconocer elementos de la vida cotidiana rural. Aquí, y en otros cantares, puede haber una cierta «cercanía» entre la poesía popular y su entorno. Pero incluso las canciones muy cercanas a la vida diaria tendrían dimensiones que iban más allá de la realidad y que se conectaban con ella por vías indirectas y sutiles. En efecto, son éstas las dimensiones que, creo yo, predominan en el conjunto del cancionero, y son ellas las que quisiera comenzar a explorar ahora. Voy a centrarme en dos aspectos entrelazados: el protagonismo de la figura femenina y ciertas manifestaciones de la comicidad popular.

Entre la lírica popular hispánica de la Edad Media y la poesía de las clases dominantes el rasgo diferenciador más notable y asombroso es, sin duda, la presencia, en la primera, de la voz femenina. Se trata, por supuesto, de un hecho bien conocido y además no exclusivo de la Península ibérica³. Lo que nos importa

Heterodoxia y ortodoxia medieval (Actas de las Segundas Jornadas Medievales), coord. Concepción Abellán y otros, México: UNAM, 1992, págs. 1–19.

³ Sobre esto es muchísimo lo que se ha escrito; remito a la bibliografía citada en mi libro *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, 1ª reimpr., México: El Colegio de México, 1985, en especial, págs. 78–82, y al libro de Ria Lemaire *cit. infra*, nota 10. Dice Lombardi Satriani, *op. cit.*, pág. 32, pensando evidentemente en Italia, que «en el folklore tradicional encontramos expresados la mayor parte de las veces valores masculinos» y sólo rara vez los femeninos (lo mismo

ahora es tratar de ver los alcances de esa voz de mujer que se contrapone a la voz de hombre que monopoliza la lírica cortesana paneuropea; apreciar cómo esa voz expresa una serie de actitudes que, a la luz de las leyes y normas que rigen a la sociedad de entonces, resultan anómalas o incluso francamente subversivas.

Necesitamos conocer las leyes y normas de la España medieval en lo que se refiere, en general, a las mujeres y, más precisamente, saber algo sobre la condición de las campesinas y de todas las mujeres humildes. Investigaciones recientes nos han revelado cosas interesantes al respecto. Sabemos –y aquí no puedo sino hablar a grandes rasgos– que las mujeres campesinas participaban activamente en los trabajos del campo y que, como lo hacían también muchas mujeres humildes de las ciudades, solían intervenir en ciertas artesanías y en el pequeño comercio. Este papel que desempeñaban en la producción⁴, esta contribución a la economía familiar, y las exigencias mismas de las actividades que realizaban, daban a las mujeres del pueblo una cierta libertad de la que no gozaban las pertenecientes a las clases superiores⁵. Al mismo tiempo, era ésta una libertad limitada, decididamente muy inferior a la que tenían los hombres del mismo estrato social. En el seno de la familia –y aquí sí que no había distinciones entre los estratos– las mujeres solteras estaban supeditadas al padre; las casadas, al marido⁶.

ocurre en la poesía popular española desde el siglo XVIII). Dice también que «si el folklore constituyese en cada caso la voz de todas las categorías posibles de dominados, deberíamos encontrar en él también, por ejemplo, la voz de las mujeres, su protesta contra los hombres, sus dominadores». Como veremos, en la lírica hispánica de la Edad Media, la protesta de las mujeres no es primordialmente contra los hombres. Remito a mi ponencia «La canción popular femenina en el Siglo de Oro», que deberá aparecer pronto en las Actas del I Congreso Anglo-Hispano (Huelva, marzo 1992).

⁴ Cf. Alexandra Kollontai, *Mujer, historia y sociedad. Sobre la liberación de la mujer*, trad. M. Lenard, introd. J. Heinen, Barcelona: Fontamara, 1982, pág. 107: «En todos los periodos remotos del desarrollo económico, el papel de la mujer en la sociedad y sus derechos dependían de su posición en la producción». Cf. Eileen Power, *Mujeres medievales*, trad. C. Graves, Madrid: Ediciones Encuentro, 1979; Reginé Pernoud, *La mujer en el tiempo de las catedrales*, trad. Marta Vassallo, Buenos Aires: Granica, 1987; Mercedes Borrero Fernández, «El trabajo de la mujer en el mundo rural sevillano durante la baja Edad Media», en *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico. Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer y Universidad Autónoma, 1984, págs. 191–199.

⁵ Sobre todo esto véase, para el Occidente medieval, A. Kollontai, *op. cit.*, págs. 91–106. Para la Península ibérica: Cristina Segura, *Las mujeres en el medievo hispano*, Madrid: Marcial Pons, 1984 (principalmente págs. 36, 40–41); varios estudios en *Las mujeres en las ciudades medievales. Actas de las III Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la mujer*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer y Universidad Autónoma, 1984 (por ejemplo, el de A. Domínguez Ortiz); otros, en el citado libro *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico...*, y en *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez... 1984*, Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Complutense, 1986.

⁶ Cf. A. Kollontai, *op. cit.*, pág. 93; C. Segura, *op. cit.*, pág. 16.

La mujer casada gozaba de más estima que la soltera⁷, la cual, a diferencia de la viuda, de ningún modo podía vivir sola, sin un hombre al lado⁸; si lo hacía, se la consideraba mujer no honrada. Dice una cita toledana de 1324: «mujeres livianas, conocidas vulgarmente con el nombre de ‘solteras’»⁹.

Algunas de estas cosas se ven confirmadas en la lírica popular; por ejemplo, la participación de las mujeres en la agricultura y el pastoreo —ahí está la segadora, la espigaderuela, la recogedora de avellanas, y la pastora de ovejas y vacas es figura importante—; también sus actividades artesanales y comerciales (hilar, bordar, hacer y vender pan). Otros aspectos de la lírica femenina parecerían remontarse a realidades de épocas muy anteriores, como la escasa presencia del padre y la omnipresencia de la madre; o bien, aquellos símbolos, bien conocidos, de origen precristiano, que remiten a una cosmología dentro de la cual «la sexualidad y la procreación —estrechamente asociadas— son consideradas como fuerzas positivas y sagradas, que tienen una importancia capital para la supervivencia de la comunidad»¹⁰.

Por otra parte, hay facetas de la poesía femenina que diríamos relacionadas «por antítesis» con la realidad social contemporánea, y la más destacada de ellas es el protagonismo de la muchacha soltera (ya se verá por qué no uso la palabra «doncella»). La literatura popular le concede lo que la vida le niega: presencia, relieve y, ante todo, *voz*. Es una voz que nos dice mucho acerca de la mentalidad soterrada de las aldeanas y campesinas de la España medieval; nos dice mucho, en un nivel profundo, de cómo vivían la vida que les había tocado en suerte.

Mé parece observar en ese conjunto poético dos tendencias o visiones contrapuestas en cuanto al espacio¹¹. Por una parte hay un espacio virtualmente cerrado y estático; por otro, lo contrario: el espacio abierto y un incesante

⁷ Cf. Heath Dillard, «Women in Reconquest Castile: The Fueros of Sepúlveda and Cuenca», en S. Mosher Stuard, ed., *Women in Medieval Society*, [Philadelphia]: The University of Pennsylvania Press, 1976, pág. 85.

⁸ Cf. C. Segura, «Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medievo hispano (Andalucía)», en *La condición de la mujer*, *op. cit.*, págs. 123, 125, y su trabajo en *Las mujeres medievales*, *op. cit.*, pág. 33.

⁹ Cf. Reyna Pastor, «Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista», en *La condición de la mujer*, *op. cit.*, pág. 204.

¹⁰ Ria Lemaire, *Passions et positions. Contribution a une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romances*, Amsterdam: Rodopi, 1987, págs. 126–160; la cita, pág. 137 (traducción mía). Lemaire se refiere a las cantigas de amigo gallego-portuguesas, con las cuales nuestras canciones comparten, entre otras cosas, muchos de esos símbolos (véanse los estudios de Eugenio Asensio, Paula Olinger, Eglá Morales Blouin, Vicente Beltrán, Alan Deyermond, etc.). Ver ahora Margit Frenk, *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*, Londres: Queen Mary and Westfield College, 1993.

¹¹ Cf. el interesante artículo de Consuelo Arias, «El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión», *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Nueva época, I (1987), págs. 365–388. Estudia el espacio de la mujer en el *Poema de Mio Cid* («el lugar cerrado y protegido», pág. 369) y en el *Libro de buen amor* y *La Celestina* («apertura del espacio interior femenino a los elementos exteriores, masculinos y mundanos», apertura vista como «transgresión de la norma social», *loc. cit.*).

movimiento. En medio de esos dos ámbitos opuestos, un espacio «puente» que los enlaza.

Observémoslo de cerca. Alguna vez la mujer es vista, o se ve a sí misma, como un castillo o una torre¹², y se queja de ser vigilada («Aguardan a mí, / nunca tales guardas vi», 153). Pero más características, por más frecuentes, son las canciones que nos muestran a la muchacha esperando, pasiva¹³, en un lugar no especificado que obviamente es la casa: la canción de Melibea («... cómo espero aquí asentada», 570) y todas las versiones sobre el pastorcito que no viene (568–569); el «¿cómo no venís, amigo?» (573), el «agora no venides, non» (574). Junto a esa espera pasiva y frustrada, hay también, aunque menos, la invitación, dulce o imperativa, hecha desde la casa: «Al alba venid, buen amigo...» (452), «por aquí daréis la vuelta... / si no, me muero» (433). Es la joven encerrada, cautiva, como nos la pintan la literatura y tantos textos sobre la mujer en la Edad Media.

En el otro extremo, mucho más representado en el *Corpus*, está la muchacha al aire libre, trabajando u ociosa, en el campo, en la tierra de cultivo, la huerta, el monte, la sierra, la peña, a las orillas del mar o del río, junto a la fuente, en la aldea o la villa, en la calle¹⁴. Y esa muchacha es presentada en continuo movimiento, como, por cierto, también ocurre en las cantigas de amigo gallego-portuguesas¹⁵. Las tres morillas «iban a coger olivas» (16 B), «En el monte anda la niña» (20), «De velar viene la niña» (21):

Por aquí, por aquí, por allí,
anda la niña en el toronjil... (1486)

O en estilo directo:

¿Adónde tan de mañana,
hermosa serrana? (1000)

¹² «¡Castillo, dáteme, date!, / si no, yo dart' é combate» (405 B, o «¡Torre de la niña, y date!...», 405 A), «No me llamen castillo fuerte...» (859), «...llamadme castillo de dolores» («...de fortuna», 858). Los números entre paréntesis, a lo largo de este trabajo, remiten al citado *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*.

¹³ Cf. C. Arias, *art. cit.*: en el *Poema de Mio Cid*, «la función de los personajes femeninos es fundamentalmente la espera, actividad pasiva por excelencia...» (pág. 373).

¹⁴ Algunos ejemplos: «En el campo la galana... vi» (74), «En la huerta... / quíerome ir allá» (8), «entré en la siega» (137), «la moça guardava la viña» (7), «guardando el ganado / la color perdí» (139), «Ribera de un río / vi moça virgo» (353 B), «En la peña... duerme la niña...» (19), «Criéme en aldea» (141), «Dícenme que tengo amiga / de dentro de aquesta villa» (67), «No me habléis, conde, / d' amor en la calle / catá que os dirá mal, / conde, la mi madre. // Mañana yré, conde, / a lavar al río; / allá me tenéis, conde, / a vuestro servicio.» (390) (cf. *Libro de buen amor*, vv. 668b–d: «avet por bien que vos fable allí so aquel portal; / non nos vean aquí todos los que andan por la cal; / aquí vos fablé uno, allí vos hablaré ál»). Alguna vez aparece la mujer en el espacio urbano: «De los álamos de Sevilla, / de ver a mi linda amiga» (309 B), «Fátima..., levaros he a Sevilla» (458), «Tres morillas... / en Jaén» (16 B), «Moças de Toledo» (896).

¹⁵ R. Lemaire, *op. cit.*, págs. 105–106, *passim*.

Zagaleja, ¡ola!,
díme dónde vas... (1001)

¿Dónde vais, muchachas...? (84)

Pero es sobre todo ella la que se muestra a sí misma en movimiento: «quíerome ir allá» exclama (8, 1148), y relata:

Yo me iba, mi madre
a la romería... (313)

Yéndome y viniendo
a las mis vacas... (1645 B)

Íbame yo, mi madre,
a vender pan a la villa... (120 B)

Envíame mi madre... (315–318).

O bien –y es notable la abundancia de ese movimiento de retorno–, «*Viniendo de la romería*» (273 A), «*Del amor vengo yo presa*» (270), «*mal enamoradica vengo*» (271), «*Del rosal vengo, mi madre*» (306),

–¿Dónde vindes filha...?
–De laa venho, madre,
de ribas de hum rio... (307),

etc., etc. O sea, la muchacha sale, camina, pero también regresa a su centro, a su casa.

Desde ahí, cuando está encerrada, construye eso que he llamado un «puente» hacia el exterior: la niña mira la *puerta*, piensa en la puerta (y en el hombre que va a pasar por ella):

Llaman a la puerta,
y espero yo a mi amor... (292)

No me toquéis al aldaba,
que no soy enamorada (696).

Si pasáis por los míos umbrales... (434)

O la conmovedora y tan significativa queja:

Anoche, amor,
os estuve esperando,
la puerta abierta,
candelas quemando... (661)

El hombre, por su parte, evoca igualmente el umbral de la casa: «Cuando a tu puerta me boy...» (340), «Pasejava o ynfante / por la porta de su amiga...» (25).

La puerta suele ser en esa lírica un espacio para ser franqueado. A veces lo es sólo en la fantasía (angustiada, por cierto) de la doncella:

A mi puerta nasce una fonte:
¿por dó saliré que no me moje? (321)

O la fantasía alegre del galán:

Agora viniessi un viento,
tan bueno como querría,
que me echasse acullá dentro
en faldas de mi amiga (255).

Puede haber una «verdadera» entrada al recinto:

¿Y por dónde avéys entrado,
falso enamorado...? (666)

Alma mía, entre quedo,
que m'estoy muriendo de miedo (1661),

o al revés:

Entra y pícame, gallego,
que no t'é miedo (1691).

Por algo en esta lírica sólo hay puertas, no ventanas.

En otro espacio simbólico, el del *cuerpo* de la mujer, nos encontramos con un elemento que equivale simbólicamente a la puerta. Los cantares populares medievales –y esto se refleja en las *cantigas d'amigo* de los trovadores gallego-portugueses¹⁶ del cuerpo femenino casi sólo atienden a los cabellos y a los *ojos*. Los ojos constituyen el centro de la belleza:

¡Ojos, mis ojos,
tan garridos ojos! (107)

Mis ojuelos, madre,
valen una ciudade (128).

Sirven además para que la mujer exprese su amor o su desamor; cada vez que los alza enamora a su galán:

¹⁶ *Ibidem*, pág. 126.

Por una vez que mis ojos alcé,
dizen que yo le maté (185 C);

cuando los baja es como si lo rechazara:

Ojos de la mi señora,
¿y vos qué avedes?
¿Por qué vos abaxades
quando me veedes? (367)

También la puerta de los ojos puede, o no, ser franqueada, en este caso, por el *ver* y el *mirar*:

Allá miran ojos
a do quieren bien (66).

Alcé los ojos, miré a la mar,
vi a mis amores a la vela andar... (539)

Los ojos son la puerta por la que sale y entra el deseo:

Quando le veo el amor, madre,
toda se arrebuelve la mi sangre (290).

Vale la pena recapitular. Los cantares rústicos de la España medieval nos presentan imágenes de la mujer que parecerían contradecirse unas a otras. La muchacha está quieta y pasiva en un recinto cerrado, o, por lo contrario, se encuentra en un espacio abierto y en activo movimiento; tercera posibilidad, está entre el adentro y el afuera y entre la inmovilidad y el movimiento. ¿No será esta última imagen la que podría darnos la clave de las tres y permitir una interpretación tentativa?

Volvamos a lo que nos dice la historia sobre la situación de la mujer campesina en la Edad Media. Ya sabemos que goza de más libertad que la mujer de las clases superiores y que, a la vez, está subordinada al hombre, como todas las mujeres de la época. Ahora hay que añadir que entre la población humilde del campo rigen unas normas morales más rigurosas que las existentes en la ciudad. En todo lo referente a la vida amorosa, como ha dicho Claude Larquié, «la verdadera geografía [...] opondría el campo, más moralizante, a la ciudad, más laxa»¹⁷.

¹⁷ *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (xvi^e-xvii^e siècles). Colloque International (Sorbonne, ... 1984)*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1985, pág. 101 (en la discusión). Cf. C. Arias, *art. cit.*, pág. 377: «En el *Libro de buen amor* y en *La Celestina* [...] se modela un mundo cuya organización social es relativamente libre y permisiva [...]. La ciudad proporciona posibilidades de movimiento que no existen en la sociedad rural. Por ejemplo, la visita, el mercado, la vida callejera y el vivir en cierta proximidad facilitan nuevas formas de relaciones interpersonales».

La mujer campesina, entonces, salía a trabajar; y al mismo tiempo estaría bajo la vigilancia y el control férreo del padre, de los hermanos, del marido. La libertad de la mujer campesina no sería, en realidad, más que una relativa *libertad de movimiento*, justo la necesaria para que pudiera contribuir al mantenimiento de la familia. Posiblemente esta relativa libertad haría más aguda la vivencia del sometimiento, y quizá la conciencia de su injusticia.

Si esta doble hipótesis es acertada, invita a plantear esta otra, con respecto a la lírica popular femenina de la Edad Media española: que el hecho de que en la simbología de las canciones la mujer se encuentre, como vimos, entre el adentro y el afuera y entre la inmovilidad y el movimiento, constituiría un correlato de su ambivalente situación en la vida cotidiana. Pero habría que dar un paso más: puesto que, en el fondo, la mujer real está atada, serían las imágenes poéticas de encerramiento las que verdaderamente corresponderían en el plano imaginativo a su realidad, mientras que las imágenes, mucho más frecuentes, de libertad, aunque propiciadas por sus ires y venires en la vida diaria, se situarían *en el ámbito de sus deseos, de sus sueños y sus fantasías*.

Es éste el ámbito en el que, a mi ver, se ubican gran número de cantares en que la muchacha expresa, no sólo su libertad física, sino también su independencia. Ante el hombre que, incesantemente, le dice:

En el laço te tengo,
paloma torcaz,
en el laço te tengo,
que no te me irás (406),

la mujer contesta cantando, una y otra vez, que eso no es cierto:

No te creo, el cavallero,
no te creo (664),

Non te lo consintreo,
Mateo (695),

afuera dormirás,
que no conmigo (713),

¡Hala, hala, hala, hala,
que no estoy para vos guardada! (710)

Ella es dueña absoluta de su vida y ejerce, gozosamente, su voluntad. Gozosamente, porque pese a lo que se ha dicho tantas veces, en la antigua lírica popular española dominan las canciones «que respiran alegría y euforia, goce de la

vida, desenfado, malicia, abierta picardía»¹⁸. Así, pues, frente a la familia que la vigila y la reprime, la muchacha no se cansa de exclamar en tono jubiloso:

Seguir al amor me plaze,
aunque rabie mi madre (147),

Si no me cassan ogaño,
yo me yré con un frayre otro año (205),

No quiero yo ser monja, madre... (212 A),

Que no quiero, no, casarme,
si el marido á de mandarme (220).

Reiteradamente, el «no quiero» y la franca rebeldía contra el sometimiento y la clausura:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéys:
que si yo no me guardo,
mal me guardaréys (152);

y la burla risueña:

Una madre que a mí crió
mucho me quiso y mal me guardó:
a los pies de mi cama los canes ató,
atólos ella, desatólos yo,
metiera, madre, al mi lindo amor (213).

Cuando la cosa ya no tiene remedio, viene la protesta airada:

¡Ay de mí, cuytada!
¿quién me captivó?
Que libre era yo (223).

Pero incluso la casada tiene, en esa poesía, la posibilidad de liberarse a través del adulterio (volveremos sobre él en un instante): «Soy... malmaridada», pero

tengo marido en mi corazón
que a mí agrada (235);

Queredme bien, cavallero:
casada soy, aunque no quiero (236).

¹⁸ Margit Frenk, «Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15 (1991), págs. 379–384.

El ferviente afán de libertad, efectivamente, va asociado en la mujer, soltera o casada, al deseo de amar a su antojo:

No quiero ser casada,
sino libre enamorada (216).

Dexad que me alegre, madre,
antes que me case (172).

No quiero ser monja, no,
que niña namoradica so (210).

Aunque yo quiero ser beata,
¡el amor, el amor, me lo desbarata! (214).

Frente a las normas que quieren frenar su sexualidad, estalla:

Que non dormiré sola, non,
sola y sin amor (168).

A este propósito, importa saber –cito a Augustin Redondo– que «para las masas rurales, acostumbradas a vivir en contacto con la naturaleza y con el ritmo de ésta, las relaciones sexuales libremente consentidas entre un hombre y una mujer, sobre todo cuando son solteros [...], no constituyen un pecado mortal, ni siquiera un pecado»¹⁹. Consta, dice Magdalena Rodríguez Gil, que «las relaciones extraconyugales fueron muy frecuentes y admitidas en la sociedad medieval, siempre que no implicasen adulterio de la mujer casada»²⁰; y Reyna Pastor habla de la tolerancia de la Iglesia ante lo que se llamaba el matrimonio «de juras» o «de furto», el cual «se realizaba ante testigos con el solo acuerdo de los contrayentes» o bien en presencia de un clérigo²¹. Todo esto es verdad, pero también lo es que los fueros decretaban que si una muchacha se unía a un hombre sin autorización de los padres o los parientes, ello se consideraba como *rapto*, y la muchacha, declarada *enemiga*, quedaba desheredada²².

¹⁹ Augustin Redondo, «La religion populaire espagnole au XVI^e siècle: un terrain d'affrontement», en *Culturas populares*, pág. 346; cf. Jean-Pierre Dedieu, en Bartolomé Bennassar, *Inquisición española: poder político y control social*, trad. J. Alfaya, Barcelona: Crítica, 1981, pág. 283.

²⁰ M. Rodríguez Gil, «Las posibilidades de actuación jurídico–privadas de la mujer soltera medieval», en *La condición de la mujer, op. cit.*, págs. 107–120; la cita, pág. 114.

²¹ R. Pastor, *art. cit.*, pág. 199.

²² Cf. H. Dillard, *art. cit.*, pág. 80; Cristina Segura, «Situación jurídica...», *art. cit.*, pág. 125: según el fuero de Úbeda, «la boda es preparada y pactada por el padre sin que la novia pueda rechazar la decisión paterna. En el caso de desobediencia ésta pierde su herencia». Cf. R. Pastor, *art. cit.*, pág. 205: los castigos varían de un fuero a otro, pero en general, los «procedimientos tratan de sancionar con dureza la complicidad de la mujer con el raptor, es decir, el intento de ella de salirse de la potestad familiar».

¡Que digan din, que digan dan,
que digan todo lo que dirán! (155)

exclama la niña del cancionero popular; también:

Quiérome ir, mi bida,
quiérome ir con él,
una temporadita
con el mercader (179).

Y, cuando todo indica que «en materia sexual, al menos en público, la iniciativa pertenece a los hombres»²³, en el cancionero es ella la que las más veces pide a su amado que se la lleve, provocando, pues, un «rpto»:

Por el río me llevad, amigo,
y llevádeme por el río (462).

Salga la luna, el cavallero,
salga la luna, y vámonos luego (459).

Vos, si me habés de levar, mancebo,
¡ay!, non me habedes de pedir celos (396).²⁴

Si es él quien lo pide, ella accede sin melindres:

—¿Quieres yr conmigo, ermana?
—Sí, en buena fe, de buena gana (468).

¿Proyecciones del deseo, sueños de muchacha, pocas veces realizables? Recordemos la queja de Melibea en el Auto X: «¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones?»²⁵ En el cancionero popular las mujeres no tienen ese problema. Recordemos otros cantares:

²³ J.-P. Dedieu, en B. Benassar, *op. cit.*, pág. 285.

²⁴ A la luz de estos cantares (cf. también los n^{os} 404, 469), habría que matizar las siguientes afirmaciones de Consuelo Arias, art. cit., pág. 383: «Quizá la dimensión más innovadora de *L[a] C[elestina]* es la subversión de los códigos de comportamiento femenino. Se da una inversión del paradigma actividad–masculinidad / pasividad–feminidad. [...] Los personajes femeninos son los que manipulan, actúan y controlan el destino y las acciones de los personajes masculinos. [...] Aquí surge un contraste marcado entre la concepción de la mujer en *LC* y en la épica y *lirica* medievales» (subrayado mío). Como hemos visto, también ese «otro elemento no–convencional de Melibea» (*ibidem*, pág. 387) que es su afirmación del placer y su rechazo del matrimonio —«más vale ser buena amiga que mala casada»— tiene un correlato en los personajes femeninos de la lírica popular contemporánea y anterior.

²⁵ *La Celestina*, ed. D. S. Severin, Madrid: Alianza, 1981, pág. 154.

Por vida de mis ojos,
el cavallero,
por vida de mis ojos,
bien os quiero (331).

...¡oh, qué lindo cavallero!
¿Si tornará cedo? (432).

Toros corren, el lindo amigo:
no salgáis al coso, no,
que de veros moriré yo (444).

Quiérole, madre,
tanto le quiero,
quíérole tanto,
que d'amores muero (272).

¿Es que había una gran diferencia entre las posibilidades de la muchacha humilde y las de la encumbrada? ¿O es que aquélla, al cantar, rebasaba continuamente los límites de su realidad? Por mi parte, como se habrá visto, tiendo a la segunda interpretación.

La voz de la mujer (sobre la cual hay tanto que decir todavía) es, entonces, un elemento muy peculiar de la poesía que cantaban las campesinas y los campesinos en la Edad Media española. Quisiera citar aquí unas palabras de François Delpech a propósito de la cultura popular: «Por una parte hay afirmación de una identidad por la práctica sistemática de la diferencia, de la inversión de las formas recibidas. Por otra parte hay promoción de cierto 'retorno a lo reprimido' (es decir, a todo aquello a lo cual la cultura oficial rehusa la palabra)...»²⁶. Hemos visto hasta qué punto la inversión de los valores dominantes y la expresión de lo que calla la cultura oficial están presentes en las canciones de mujer. Veamos ahora, brevemente, cómo lo están también en el ámbito, emparentado, de la *tradición cómica popular*.

Aquí, por supuesto, sigue siendo decisivo el estudio de Mijail Bajtín sobre Rabelais. Resulta, en verdad, sorprendente hasta qué punto ciertos materiales del *Corpus de la antigua lírica popular* concuerdan con las revelaciones de ese libro admirable. Volvamos por un momento al sexo femenino, aunque ahora visto desde fuera. En cierto modo nuestro cancionero reproduce en miniatura la famosa «querrela de las mujeres», de la que habla Bajtín, la contraposición de una visión idealizante de la mujer con un aspecto de lo que se ha llamado la «tradición gala», a saber, su vertiente cómica popular²⁷. Dentro de ésta, dice Bajtín, la mujer es un

²⁶ François Delpech, «De Marthe à Marta ou les mutations d'une entité transculturelle», en *Culturas populares...*, pág. 78 (traducción mía).

²⁷ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. J. Forcat y C. Conroy, Barcelona: Barral, 1974, pág. 215. También está muy presente en el cancionero la vertiente misógina de la «tradición gala» (ver, por ejemplo, *Corpus*, nºs 1745-1782), como lo está,

ser ambivalente: es «la encarnación de lo ‘bajo’, a la vez rebajador y regenerador»; encarna la muerte, «pero es antes que nada el *principio de la vida...*»²⁸.

Veamos cómo llegan a confluír en el cancionero estos dos polos. El *Vocabulario* de Correas (pág. 29a y b) nos ofrece una curiosa pareja de coplitas:

¡Ai de mí, ke la miré,
para bivar lastimado,
para llorar i xemir
kosas del tiempo passado! (645)

–¡Ai de mí. ke la miré!
¿I adónde la besaré?
–En el oxo del trasé (1953).

Quizá la segunda sea parodia de la primera; en todo caso, constituye un caso típico de cómica «degradación», en el sentido que le da Bajtín a esta palabra. Otro caso análogo: la canción idealizadora

Isabel, boka de miel,
kara de luna,
en la kalle do moráis
no hallarán piedra ninguna (113)

tiene una contraparte paródica y degradante, marcadamente carnalesca, que dice así:

En esta calle mora
una moça caripapuda,
que con las tetas barre la casa
y echa pedos a la basura (1958).

Tenemos aquí una de esas hipérboles características del «realismo grotesco».

Hiperbólica parece, ya en otro sector de la comicidad popular, la canción sobre una vieja:

¡Sokorrer al kuero
kon alvaialde,
ke seizientos meses
no se van de balde! (1771)

ampliamente, en el Refranero: cf. Louis Combet, *Recherches sur le «Refranero» castillan*, Paris: Les belles Lettres, 1971, págs. 277–285.

²⁸ M. Bajtín, *op. cit.*, pág. 215; subraya el autor.

El contraste entre la vejez y la juventud es frecuente en el cancionero; representa, según Bajtín²⁹, «los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace». Hay un cantar de cuna, recogido por Gil Vicente, que expresa admirablemente la cosmovisión carnavalesca, en la cual «el cuerpo tiene siempre una edad muy cercana al nacimiento y la muerte: la primera infancia y la vejez, el seno que lo concibe y el que lo amortaja»³⁰. Dice así la nana, que, por cierto, todavía se cantaba hace poco en Galicia:

Ru, ru, menina, ru, ru!,
mouram as velhas e fiques tu,
coa tranca no cu (2048).

Oigamos ahora a un viejo del cancionero, que nos presenta *in nuce* todo el repertorio de las funciones «inferiores» del cuerpo humano, en la tónica característica del realismo grotesco:

Aunque soy viejo cuitado,
mis tres vegaditas hago.

Para quitar el deseo,
antes que me acueste meo,
estando en la cama peo,
cuando me levanto cago:
mis tres vegaditas hago.³¹

Por el otro extremo, el comer y el beber, que constituyen «las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco»³², están también presentes, con humor festivo, en el corpus de la lírica popular. Alguna vez aparecen relacionados con el sexo:

Diga mi madre
lo que quisiere,
que quien boca tiene
comer quiere (148);

pero en general lo que vemos es a las comadres en comunión, reunidas para la comida y, sobre todo, la bebida:

Si merendades, comadres,
si merendades, llamadme... (1609),

²⁹ *Ibidem*, pág. 28.

³⁰ *Ibidem*, pág. 30.

³¹ (*Corpus*, 1897 B, versión de Horozco). No son muchas las coplas populares sobre tales funciones que se pusieron por escrito: n^{os} 1954, 1957, 1969, 1987; el trasero, rabo o culo: 1923, 1952, 1953. Sin duda, el pueblo decía y cantaba muchas más coplas por el estilo.

³² M. Bajtín, *op. cit.*, pág. 252.

Reina la alegría –«tristeza y comida son incompatibles», dice Bajtín³³:

¡Ay, Dios, qué buen día
quando la sartén chilla! (1606 A)

Comadre y vezina mía,
démonos un buen día (1574 A).

Echá i bevamos,
Mari Ramos (1575 A).

En casi todas las canciones de mujer borracha (1568–1596), aunque esté ella sola, establece, explícita o implícitamente, una comunión con las demás:

Por beber, comadre,
por beber.

Por mal vi, comadre,
tu vino pardillo,
que allá me tenías
mi saya y mantillo (1586).

En algún caso, la comunión es con un hombre, obviamente no el marido:

–Comadre i vezina mía,
démonos un buen día.
–Señor vezino i conpadre,
con mañana i tarde (1574 C).

Y volvamos, en efecto, al adulterio, que en la vida real, según dicen los fueros, debía ser castigado con la muerte si los amantes eran descubiertos *in fraganti*³⁴. En la cultura popular de Occidente, el adulterio no es sino otro motivo carnavalesco. Cuando Bajtín afirma que el *tema* de los cornudos es «sinónimo del derrocamiento de los maridos viejos, del nuevo acto de concepción con un hombre joven»³⁵, se diría que está pensando en la siguiente canción castellana del siglo XV:

...¡Sí se compliese, marido,
lo qu'esta noch' é soñado!,

³³ *Op. cit.*, pág. 254.

³⁴ Cf. H. Dillard, *art. cit.*, pág. 81; C. Segura, «Situación jurídica...», pág. 127: en el fuero de Úbeda, «si un hombre encuentra a su mujer yaciendo con otro, puede matarla sin recibir ninguna pena por ello», y «si un marido tiene sospechas de que su mujer es adúltera..., [ella] necesitará el testimonio de doce mujeres para quedar libre de culpa».

³⁵ *Op. cit.*, pág. 216.

qu'estuviédes subido
 en la picota, emplumado;
 yo con un moço garrido
 en la cama, a mi costado,
 y tomando aquel plazer
 del qual vos sois ya cansado:
 hiziésemos un alnado
 que vos fuese a descender... (1733)

Cornudos hay a pasto en el antiguo cancionero español (n^{os} 1816–1832). Porque la casada, aparte de que solfa no tratar muy bien a su marido («–¡Entrá en casa, Gil García! / –¡Soltá el palo, muger mía!», 1799), sabía liberarse de él por un quitame allá esas pajas:

Mandásteime saia de grana,
 i aora dáismelo de buriel:
 si el cu n'os cantare en casa,
 no me llamen a mf muger (1794).

Es el mundo al revés. ¡Con qué alegría reconoce la mujer sus múltiples adulterios!:

Pínguele, respinguede,
 ¡qué buen San Juan es éste!

Fuese my marido
 a ser del arçobispo,
 dexárame un fijo
 y fallóme cinco...
 dos uve en el Carmen
 y dos en San Francisco... (1827),

o sea, muy equitativamente, dos con un fraile carmelita y dos con un franciscano...

Entramos aquí en ese ambivalente anticlericalismo, jocoso y satírico, tan de la cultura popular de la Edad Media española. Entre los muchos cantares burlescos antiguos (n^{os} 1833–1861) sobre monjas, frailes y, principalmente, curas (o «abades», como entonces se decía), destaca el siguiente, contenido en el *Cancionero musical de la Colombina*, de fines del siglo XV:

*Deus in adjutorium,
 adveniad rrenum tum.*

–Fija, ¿quiéreste casar?
 –Madre, non lo he por ál.
Adveniad rrenum tum.

–Fija, ¿quieres labrador?
 –Madre, non le quiero, non.
Adveniad [rrenum tum].

–Fija, ¿quieres escudero?
 –Madre, non tiene dinero.
Adveniad [rrenum tum].

–Fija, ¿quieres el abad?
 –Madre, aquése me dad.
Adveniad [rrenum tum].

–¿Por qué quieres el abad?
 –Porque non siembra y á pan.
Adveniad [rrenum tum] (1838).

Esta pequeña maravilla condensa la teoría medieval de los tres órdenes, poniéndola, irónicamente, en boca de una madre y una hija, cuando las mujeres estaban excluidas de ese sistema³⁶. Los argumentos de la fija van adquiriendo cada vez más sustancia: tras rechazar casarse con un labrador y un pobre escudero –o sea, caballero–, acepta un concubinato con el cura, y por una razón muy simple: él, sin necesidad de trabajar, es el único rico: «porque non siembra y á pan».

Junto, pues, a la irreverente mezcla de lo profano y lo sagrado, a las palabras latinas de la plegaria cínicamente intercaladas en el profano diálogo, tenemos, como tema principal, no sólo el clásico anticlericalismo popular, sino su razón básica de ser, puesto que el clero era «considerado esencialmente como la clase rica, explotadora del pueblo»³⁷.

«Lo sagrado y lo profano, como dice Augustin Redondo³⁸, están [...] íntimamente mezclados en la religión popular». Y las canciones medievales nos muestran, en efecto, mezclas que incluso para nosotros pueden resultar escandalosas. En la corte de los Reyes Católicos, en plena boga musical popularizante, se cantaba, por ejemplo, una alegre y obscena canción,

Calabaça,
 no sé, buen amor, qué te faça (1715);

en las estrofas el hablante dirige a su miembro elogios como el siguiente:

Para ir en romería
 o en otra qualquier vía,
 ante la Virgen María
 podrás parecer en plaça.

³⁶ Cf. Georges Duby, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, trad. A. R. Firpo, Barcelona: Argot, 1983; María Corty, «Models and Anti-models in Medieval Culture», *New Literary History*, 10 (1979), pág. 344, *apud* Consuelo Arias, *art. cit.*, pág. 368.

³⁷ Robert Jammes, «L'anticléricalisme des proverbes espagnols», *Les Langues Modernes*, 52 (1958), págs. 365–383; resumido en L. Combet, *Recherches*, págs. 196 sigs., en especial, pág. 199. Cf. A. Redondo, «La religion populaire...», págs. 345–346, nota 64.

³⁸ *Art. cit.*, pág. 364.

Notemos de paso que Redondo encuentra esas mezcolanzas sobre todo en asociación con fiestas y romerías, donde, en la vida real, «la más grande devoción se codea con la más desenfundada liberación del cuerpo»³⁹.

La Virgen se nos aparece también en un contexto, no alegre ni obsceno, sino más bien escalofriantemente trágico, el de nuestra única canción de incesto:

Por amores lo maldixo
la mala madre al buen hijo (504).

El incesto de primer grado, el más grave de todos, aparece tres veces en el Romancero viejo⁴⁰, ninguna de ellas entre madre e hijo. Aunque esta forma de incesto no era en absoluto desconocida en la vida real⁴¹ y aunque no llegue a consumarse en nuestro cantar, la dramática pasión de la «mala madre» debió parecer en la Edad Media tan monstruosa como lo sigue pareciendo hoy. El texto continúa:

¡Sí pluguiese a Dios del cielo
y a su Madre Santa María
que no fueses tú mi hijo,
porque yo fuesse tu amiga!

Esta sacrílega invocación, que proyecta la imagen del incesto sobre la Virgen y su hijo, suena casi a un conjuro de hechicera, de esos que conservan los archivos inquisitoriales⁴².

³⁹ *Ibidem*, págs. 365–366. Recordamos, claro, cantares de romería como «So ell enzina, enzina» (313: «Yo me iva, mi madre, / a la romería [...], / halléme en los braços / del que más quería») o «El moço y la moça / van en romería, / tómales la noche / 'n aquella montina» (6); pero son canciones más o menos inofensivas. También lo es el siguiente entreveramiento de textos litúrgicos en una canción de niña casadera: «Santa María: / casarme quería; / Credo: / con un buen manzebo; / Salve: / que no tenga madre...» (201).

⁴⁰ Silvana (padre-hija), Amnón y Tamar (hermanos), Blancaflor y Filomena (con la cuñada). Incesto no consumado en el primer caso; consumado y castigado en los otros dos. Cf. Augustin Redondo, «Les empêchements au mariage et leur transgression dans l'Espagne du XVI^e siècle», en *Amours légitimes*, págs. 31–55, en especial, 48–49.

⁴¹ A. Redondo, «Les empêchements...», registra casos de la vida real, manifiestos en declaraciones –siempre de hombres– ante la Inquisición del siglo XVI; así, el del cardador de Montoro que «confiesa que ha cometido el acto carnal con su madre» (pág. 52). Por su parte, J.–P. Dedieu (en B. Bennassar, *op. cit.*, págs. 289–290) cita declaraciones del siglo XV, como ésta, tan impresionante: «No es pecado tener que hacer con su madre, si los dos lo quieren y tienen necesidad». Aquí, excepcionalmente, se entrevé a la figura femenina y sus deseos, a propósito de los cuales véase lo que dice con justeza Redondo (*art. cit.*, pág. 55): «il ne faut pas perdre de vue que nombre de femmes n'avaient un contact direct qu'avec les hommes du noyau familial».

⁴² Pueden verse algunos de ellos en el citado artículo de F. Delpéch en *Culturas populares*, págs. 81–86. Cf. también Sebastián Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva...*, Madrid: CSIC, 1942.

Pero volvamos, para terminar, a un texto sacro–profano más típico y más reconfortante, por cómico y carnavalesco, con su graciosa parodia de la liturgia. Lo cita, claro está, Gonzalo Correas, en ese admirable *Vocabulario de refranes*, sin el cual no hubiera podido escribir mi ponencia. Dice así:

Pater noster qui es in celis,
pon la mesa sin manteles,
i el pan sin kortezón,
i el kuchillo sin mangón,
kirieleisón, kirieleisón (1946).

Juguetona, burlesca, soez o trágica, la musa popular de la Edad Media española se complacía a menudo en dar la espalda a las leyes y normas que pretendían imponer los grupos dominantes de la sociedad. Contraviniendo, en sus cantares, esos preceptos, el pueblo campesino reivindicaba su propia identidad y la relativa autonomía de su cultura y se creaba un espacio suyo, diverso, en medio de la miseria material: un espacio de liberación y de alegría, donde la vida podía adquirir un sentido.