

**ACTAS DEL I CONGRESO
DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985

*Edición a cargo de
Vicente Beltrán*

**PPU
1988**

Portada: Motivo inspirado en la *matiere de Bretagne*. Detalle de una columna procedente de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Comienzos del s. XII. Dibujo: S. Moralejo.

Primera edición, 1988

No podrá reproducirse total o parcialmente el contenido de esta obra, sin la autorización escrita de PPU.

© Vicente Beltrán

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
Marqués de Campo Sagrado, 16
08015 Barcelona

I.S.B.N.: 84-7665-251-8

D.L.: B-14206-88

Imprime: Limpergraf, S.A. Calle del Río, 17 Nave 3. Ripollet (Barcelona)

Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana *

Fernando Cabo Aseguinolaza
Universidad de Santiago

Uno de los rasgos que con más éxito conforma la imagen de la antigua lírica tradicional tiende a identificar esta poesía con una voz poética femenina, o, al menos, pretende ver en las canciones de mujer su modelo primigenio. Ciertamente, los argumentos que avalan esta construcción crítica –nos permitimos utilizar el término acuñado por Rodríguez Moñino– son poderosos, pero es probable que el establecimiento, aún implícito, de una relación unívoca entre antigua lírica pretrovadoresca y voz femenina resulte, además de simplificador, profundamente injusto para algunos vestigios importantes de esta poesía. Quizá haya que buscar en el fondo de esta cuestión la tentación confortable de una poesía arcaica con rasgos uniformes a pesar de distancias geográficas, cronológicas y culturales.

Margit Frenk Alatorre ha señalado diversas circunstancias que pudieron favorecer tal identificación. Entre ellas se hallaría la suposición, muchas veces tácita, de que las mujeres fueron las creadoras de la lírica primitiva.¹ No es difícil encontrar ejemplos de este modo extremo de ver las cosas, y así, sin ir más lejos, Joaquim Nunes, en su edición de las cantigas de amigo, fundamentaba sobre la creación femenina, derivada a su vez de oscuras razones sociológicas, la voz de mujer característica de estas composiciones.²

Sin duda, otros hechos que aclaran el porqué de este lugar común están relacionados con ciertas construcciones teóricas que serían heredadas por la crítica posterior. En *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen Age*, Alfred Jeanroy recogía una concepción anterior de Fauriel según la cual la poesía popular perviviría en la poesía cortés a través de los llamados géneros objetivos. Es decir,

aquéllos en los que el poeta narra, describe o utiliza personajes no identificables con él en lugar de expresar sus sentimientos directamente.³ Sin embargo, y a pesar de estas reminiscencias en la poesía cortés, «*la forme préférée de la lyrique romane à ses débuts était un monologue de femme*».⁴ Una forma poética que Jeanroy sólo podía rastrear con amplitud en el exterior de las fronteras francesas, aunque, eso sí, dejando en claro el origen último galo de esta poesía.

Es posible señalar en la aproximación de Jeanroy la confusión ya conocida entre voz poética y autor del poema, pero hay otro aspecto que nos interesa todavía más. Jeanroy reconoce, por una parte, los antecedentes populares de los géneros objetivos de la lírica cortés: debates, albas y pastorelas. Por otra, admite el carácter fundamentalmente femenino de la antigua lírica popular. Así, de este modo perifrástico, traza el diseño de la poesía que llevará el marchamo de específicamente cortés y culta. Si carácter objetivo y voz femenina son indicios de popularidad, subjetividad y perspectiva masculina serán las marcas de la poesía trovadoresca. De ahí a identificar poesía culta con poesía subjetiva de voz masculina no hay más que un paso.

Por lo que se refiere a la península ibérica, esta tendencia se vio reforzada por la presencia de dos grandes tradiciones poéticas que son reliquias muy destacadas de la lírica antigua. Tanto las cantigas de amigo como las jarchas se apoyaron mutuamente para confirmar la existencia de una tradición lírica hispánica que se podía identificar con las canciones de mujer y, por ese camino, con la lírica popular europea. Pronto se procuró relacionar, además, a las protagonistas de jarchas y cantigas según un patrón bien definido. Dámaso Alonso, por ejemplo, decía de las jarchas, al buscar el vínculo con la tradición gallego-portuguesa, que

Esta poesía es, casi toda, de «iniciativa femenina»: auténticas cancioncillas «de amigo», elementales, desgarradores y limpiísimos gritos de doncella enamorada.⁵

En este contexto, no debe extrañar en absoluto que villancicos castellanos, jarchas y cantigas de amigo viniesen a ser consideradas las tres grandes ramas de la lírica antigua hispánica y que, desde esta perspectiva tan peculiar, se primase lo que de común había en las tres tradiciones. Tal modo de ver las cosas se refleja magníficamente en estas conocidas palabras de Menéndez Pidal

Las canciones andalusíes primitivas, las cantigas de amigo y los villancicos castellanos aparecen claramente como tres ramas de un mismo tronco enraizado en el suelo de la Península hispánica. Las tres variedades tienen aire de familia inconfundible y, sobre todo, las tres tienen su mayor parte, y la mejor, con un doble carácter

diferencial común: el ser canciones puestas en boca de una doncella, confidencialmente, a su madre.⁶

Las precisiones que suscita un planteamiento de esta clase son diversas. Cabe recordar, por ejemplo, que nuestro conocimiento de la antigua lírica es indirecto e incompleto. Indirecto por cuanto los textos que se pueden relacionar con la poesía popular no son populares en lo literal –al menos no se puede adoptar tal hecho como regla–. E incompleta porque los vestigios de poesía popular que han llegado hasta nosotros son el fruto de una selección guiada por un gusto de época o de escuela, esto es, el producto de una selección culta. Al lado de la veta inspiradora de las cantigas de amigo debía de haber otros registros en la poesía popular gallego-portuguesa. Y lo mismo se puede suponer para jarchas y villancicos.

No deben tomarse a la ligera, por otra parte, las divergencias que indudablemente existen entre las tradiciones que han dejado algún rastro. Ciertamente que las semejanzas son importantes, mas no tanto que hagan desaparecer las diferencias. Ruggieri lo expresó hace ya tiempo con exactitud:

Por parte nostra crediamo che fra kharge e cantigas de amigo si debba riconoscere somiglianza nel tema fondamentale, ma divergenza notevole sotto altri aspetti che, benche marginali, si riflettono sulla sostanza delle composizioni.⁷

Y, si volvemos sobre las anteriores palabras de Menéndez Pidal, habrá que reconocer que en los villancicos castellanos hay voces femeninas que no corresponden con la «doncella enamorada» que parecía identificar la lírica tradicional de la península: no se puede ignorar a las malcasadas o a protagonistas tan alejadas de una casta doncella como esta madre de pretensiones incestuosas:

Por amores lo maldijo
 la mala madre al buen hijo:
 «¡Sí pluguiese a Dios del cielo
 y a su madre Santa María
 que no fueses tú mi hijo
 porque yo fuese tu amiga!»
 Esto dijo y lo maldijo
 la mala madre al buen hijo
 Por amores... (322)⁸

Tampoco puede hacerse abstracción de distancias cronológicas y culturales. Puede ser que la diferencia temporal que separa a los vestigios de poesía popular castellana de jarchas y cantigas no signifique nada, pero tampoco es posible

afirmarlo sin otras pruebas. Frenk Alatorre lo ha visto claramente al decir que no se trata de que «la poesía folklórica no pueda vivir siglos sin variar básicamente: nos consta que esto ha ocurrido muchas veces. El error está en suponer que ese fenómeno se da *siempre*, en *toda* poesía popular». ⁹

No sobran, pues, las precauciones al tratar de lírica popular y, más bien, parece necesario atender a las particularidades de sus manifestaciones. Refiriéndose concretamente a la lírica castellana, uno de los hechos que más parece alejarla de las otras tradiciones peninsulares es la presencia cuantiosa de villancicos cuya voz poética corresponde a un varón. El que, a pesar de su abundancia, hayan sido relegados a un segundo plano por la tradición crítica es fácilmente explicable tras el panorama que hemos trazado. Es una tentación el considerarlos de origen culto o más tardío que las canciones de doncella: ya sabemos que el subjetivismo masculino se ha identificado con la creación culta. Pero es que, además, su presencia es un contratiempo para toda asimilación fácil entre jarchas, cantigas y villancicos, porque difiere de la imagen tácitamente aceptada del lirismo antiguo como poesía femenina y, por eso mismo, discrepa del arquetipo peninsular propuesto en ocasiones. En efecto, los villancicos se distinguen en forma notoria de las otras tradiciones, entre otras cosas, por dar amplia cabida a la perspectiva masculina. Nada hay, sin embargo, que nos asegure que ésta no pudo ser también importante en la lírica subyacente a cantigas y jarchas. ¹⁰

En todo caso, no parece que el camino adecuado sea marginar estos poemas en favor de las canciones de mujer, ni el contentarse con la explicación fácil de una influencia culta o un desarrollo posterior. Peter Dronke aseguró en cierta ocasión que la lírica amorosa tiene al menos dos arquetipos, uno de los cuales se relaciona con la perspectiva masculina. Es el que él denomina *amour courtois*, identificando *courtois* con perspectiva masculina, como había hecho indirectamente Jeanroy, pero evitando ahora cualquier vinculación del término con un momento histórico determinado o con un tipo concreto de cultura. ¹¹

Los poemas de perspectiva masculina deben ser aceptados como un indicio de una lírica popular mucho más matizada, variada en cuanto a temas y motivos, y compleja que la imagen que se ha proporcionado muchas veces de ella. Y tanto más cuanto que el grupo de poemas a que nos venimos refiriendo forma un conjunto bien definido, lejano de cualquier carácter excepcional. Puede decirse que, al mismo tiempo que comparten el mundo lírico atribuido comúnmente a las composiciones femeninas, presenta rasgos propios que les confieren una cierta autonomía.

Encontramos poemas masculinos hasta tal punto relacionados con otros femeninos que podrían considerarse como el reverso de la situación presentada por éstos. Sucede así en los poemas 179 y 181 de la antología mencionada. Perspectiva masculina y femenina se integran perfectamente:

LA PERSPECTIVA MASCULINA EN LA LÍRICA TRADICIONAL

Abaja los ojos, casada,
no mates a quien te miraba (179)

Por una vez que mis ojos alcé
dicen que yo lo maté (181)

Se trata de una relación llamativa, de la que se podrían añadir fácilmente otros muchos ejemplos. Son villancicos que se compenetran hasta formar casi un diálogo, mostrando en forma elocuente que no se puede hablar de una ruptura de tono o temas dependiente de la perspectiva adoptada. Que no existe tal quiebro queda patente mediante este otro villancico en el que encontramos, con sorpresa, que la figura de la madre como interlocutora no es exclusiva de la lírica femenina:

Madre, una mozuela
que en amores me habló,
¡piérdala su madre
y hallásemela yo! (130)

Mas ello no quiere decir evidentemente que los villancicos de perspectiva masculina carezcan de particularidades que alejen la suposición de dependencia con respecto a los de mujer. aunque es cuestión que, como este trabajo en general, requiere una elaboración más profunda y meticulosa, hay ciertos rasgos que merecen la reseña.

Es un hecho, por ejemplo, la existencia de una mayor concentración en las actitudes del varón enamorado: la mayoría de estos villancicos surgen desde una voz poética que corresponde a lo que, en términos cortesés, sería un *fenhedor* o un *precador*. Claro que también hay muestras de situaciones más ligadas al entendimiento amoroso. Lo sobresaliente es que tampoco estos casos dejan de presentar desarrollos temáticos dependientes de la perspectiva masculina. Es lo que ocurre con el tema de los peligros que acechan al amante que acude a una entrevista amorosa: véanse los poemas 260, 313 y 388.

Del mismo modo, sobresalen ciertos motivos que parecen guardar una especial relación con los poemas de voz masculina. Entre los más llamativos se encuentra el de la muerte y las heridas de amor, cuyos agentes son a menudo ciertas partes del cuerpo de la amada que actúan de forma metonímica sobre el varón. Es un motivo de la mayor importancia. Y algo parecido sucede con la utilización de imágenes militares:

Torre de la niña, y date,
si no, darte he yo combate. (163)

Se diría, en consecuencia, que la perspectiva masculina caracteriza un grupo importante de los villancicos conservados y que éstos no son extraños en absoluto al mundo lírico trazado por los poemas de mujer. No obstante, presentan una autonomía relativa que los caracteriza como arquetipo paralelo al considerado normalmente predominante o exclusivo. Es igualmente verosímil que la popularidad o tradicionalidad que se acepta ampliamente para la corriente femenina no los excluye en modo alguno.

Estas palabras no pretenden tener más vigencia que la derivada de su carácter esquemático y poco meticulado, pero tampoco quieren renunciar a la constatación de que la llamada lírica tradicional es en gran medida una construcción crítica sobre una realidad que no conocemos directamente. Muy al contrario, los vestigios con que contamos son demasiado escasos para permitirse el marginar parte de ellos en virtud de una concepción excesivamente esencialista. Los villancicos de perspectiva masculina son, en este sentido, un indicio revelador.

Notas

* Utilizo la expresión «perspectiva masculina» para referirme solamente, en estas páginas, a aquellos poemas cuya enunciación responde a una voz de varón.

1. Frenk Alatorre, Margit: *Las jarchas mozárabes. Los comienzos de la lírica románica*, México, 1975, p. 80.
2. Nunes, José Joaquim: *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, I, Coimbra, 1928, p. 5.
3. Jeanroy, Alfred: *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen Age*, París, 1969⁴, p. XIX.
4. Jeanroy, *op. cit.*, p. 158.
5. Alonso, Dámaso: «Cancioncillas “de amigo” mozárabes (primavera temprana de la lírica europea)», *RFE*, XXIII (1949), pp. 297- 349. Reimpresión en *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid, 1961, pp. 17-79.
5. Menéndez Pidal, Ramón: «Cantos románicos andalusíes», *BRAE*, XXXI (1951), pp. 187-270. Reimpresión en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, 1956, pp. 61-153, p. 130.
8. Utilizo la antología realizada por M. Frenk: *Lírica española de tipo popular*, Madrid, 1983 (1.^a ed., México, 1966). Señalo el número que cada poema tiene en esta antología.
9. Frenk, *op. cit.*, p. 60.
10. No deben pasar desapercibidas cantar como la de Joam García de Guilhade cuyo primer verso reza «Amigos, nom poss'eu negar». En ella se repite un estribillo de voz masculina: «Os olhos verdes que eu vi/ me fazem andar así». ¿Será tradicional?
11. Dronke, Peter: *Medieval Latin and the rise of European love-lyric*, I, Oxford, 1965, p. 9.
12. Un caso particular de esta presencia de la voz masculina en la lírica popular castellana es el relacionado con la repetida imaginaria de la «caza de amor». Efectivamente, en los poemas con ella relacionados es posible detectar la voz masculina asociada al cazador o al ave de presa, aunque, no obstante, lo más frecuente sea encontrar en ellos una enunciación no personalizada. En otro orden de cosas, me ha sugerido Vicente Beltrán la presencia de un cierto contenido paródico en los poemas de perspectiva masculina dirigidos a la madre. Ciertamente éste es el caso de, por ejemplo, «Yo me iba, mi madre,/a Villa Reale» (Vicente Beltrán, *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, 1976, pp. 165-66). El estudio de estos motivos, algunos –como el de las serranas– prácticamente exclusivos de la enunciación masculina, debiera ser objeto de un trabajo necesariamente más extenso y particularizado que el presente.