

El contrastado amor de la lírica medieval

Frenk, Margit

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Frenk, M. (1991). El contrastado amor de la lírica medieval. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 36(143), 47-53. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1991.143.51933>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Comercial-NoDerivatives). For more Information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Margit Frenk*

EL CONTRASTADO AMOR
de la lírica medieval

En la Edad Media europea toda la poesía lírica era poesía cantada. Eso que hoy llamamos un “texto” era parte de un conjunto más amplio y multidimensional. Multidimensional, porque no sólo se trataba de un texto y una música, sino además de la presencia física de una o varias personas que cantaban y tocaban instrumentos y de gente que los rodeaba, los oía y los veía, gente que captaba con todos sus sentidos ese —llamémoslo— espectáculo y participaba en él.

Si queremos saber algo sobre el discurso del amor en la Edad Media, debemos tratar de imaginarnos esas escenas de la vida real. De hecho, debemos evocar dos tipos de escenas muy diferentes: la sala o el patio del castillo de altos muros, con sus damas y sus caballeros, un tanto estáticos y formales mientras escuchan el canto del trovador o del juglar. Por otro lado, la plaza de una aldea en día de fiesta, con campesinos y campesinas cantando y bailando alegremente, batiendo palmas, tocando rústicos instrumentos de percusión.

Escenas muy distintas, pero que tienen algo en común: en ambas situaciones se llevaba a cabo un ritual colectivo, en el cual la voz del cantante representaba —en los dos sentidos de la palabra— (a) algo que era y no era su propia voz. El o la ejecutante de canciones de amor representaba a un yo poético que, en la Edad Media, correspondía a un enamorado o una enamorada genéricos, no individuales, y que expresaba el sentir, pensar, imaginar de toda una colectividad, con una retórica también común a esa colectividad.

En el caso de la aristocracia, el sentir, el pensar, el imaginar, eran los del llamado amor cortés, concepción que, por lo demás, se construía precisamente dentro de los textos poéticos y gracias a ellos. Incansablemente, ese discurso amoroso exaltaba la superioridad y excelstitud de la mujer amada, la devota y

* Profesora adscrita al Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

humilde postración del hombre ante ella, su fidelidad hasta la muerte; su joi o su tristeza, su esperanza de recibir en recompensa una mirada o una sonrisa, o también su desesperanza de satisfacer algún día el deseo amoroso. A través de su voz poética, el yo enamorado —un yo consustancialmente masculino— se entregaba al gozoso sufrimiento de una pasión intensa y sin remedio, que sólo un noble era capaz de experimentar.

Es impresionante, por una parte, hasta qué punto estaba codificado el ritual poético del amor cortés; por otra, hasta qué punto parece haber sido a la vez un ritual vivido. A partir del código que fue generando la lírica amatoria de los trovadores provenzales, “vivió” el amor la aristocracia de toda la Europa medieval; y no sólo ella, porque, como sabemos, ese mismo discurso del amor ha alimentado durante siglos la vida amorosa de Occidente.

En cuanto a la canción de amor popular, la situación era, sin duda, muy distinta. Desgraciadamente sabemos poco al respecto: por marginada, la cultura popular de la Edad Media sólo puede conocerse indirectamente; los testimonios suelen ser posteriores y pertenecer a la cultura dominante. Es el caso de la lírica medieval hispánica, la más ricamente documentada de Europa, pero documentada en fuentes renacentistas y de manera, en parte, mediatizada y fragmentaria. Aún así, estas fuentes tardías nos muestran varias cosas que pueden interesarnos aquí.

Muestran, ante todo, un marcado contraste con respecto a lo que ocurría contemporáneamente en el mundo de la aristocracia. Si aquí el discurso del amor constituía el único discurso específicamente cortesano, si ese discurso era autosuficiente y se alimentaba a sí mismo a través de un código excluyente, el de la canción popular, mucho más rico y variado en su temática, se diría nutrido en la vida global de la comunidad campesina, como parte integrante de un todo complejo. En la Edad Media de la Península Ibérica el discurso popular de la poesía amorosa era uno entre varios discursos populares, tanto poético-musicales como de otros tipos, con los cuales de alguna manera estaba relacionado; así, por ejemplo, la lírica amorosa habla a veces un lenguaje parecido al del romancero, pero también, y aún más, al de muchísimos refranes contemporáneos. Por otra parte sabemos —aunque es algo que todavía tenemos que explorar a fondo— que esa lírica se entretreía con usos, costumbres y creencias ancestrales, muchas de ellas anteriores a la era cristiana.

No nos extraña que, en su forma y su contenido, esas canciones de amor populares difieran profundamente de la lírica del amor cortés, aunque en ellas aparezcan, por evidente adopción, algunos motivos de esa lírica. Los cantares del pueblo vienen a contradecir de cuajo la idea de que todos los discursos del amor son, en el fondo, uno mismo.

Atendamos a algunos aspectos específicos de ese contraste, tal como se dio en la Castilla del siglo XV. La lírica cortesana es ahí y entonces una poesía altamente discursiva, razonadora, obsesiva también, que, como ha dicho

Rafael Lapesa, explora, más o menos escolásticamente, las galerías del alma:

Vivo sintiendo placer,
placer, temor y dolor:
dolor, por no os poder ver,
temor, que os temo perder,
placer, por ser amador.
Afirmo que estoy y digo
en dos partes hecho dos:
por el cuerpo, acá conmigo,
por el alma, allá con vos;
por ser vuestro, con placer,
por el placer, con temor,
con el temor, por no os ver...

La canción popular hispánica de ese tiempo está en el polo opuesto: emotiva, enfática, rápida, exclama

¡Aires, hola!,
¡Que me abrazo en amores toda!
Que non duermo, non duermo, no duermo,
que el amor me quita el sueño.

Aunque yo quiero ser beata,
¡el amor, el amor me lo desbarata!

Es un discurso que se diría espontáneo, casi hablado muchas veces, casi de situación familiar cotidiana, que nada tiene que ver con las sutilezas de los cortesanos. Es también una manera básicamente alegre de decir el amor, que se opone a la pesada tristeza con la cual, en medio del ambiente más bien frívolo de sus fiestas, fingían los poetas castellanos del siglo XV una crónica desesperanza amorosa.

El cantor de corte cargaba las cadenas de su pasión:

En dos prisiones estó
que me atormentan aquí:
la una me tiene a mí,
y la otra tengo yo.

Y aunque de la una pueda,
que me tiene, libertarme,
de la otra que me queda

jamás espero soltarme;
ya no espero, triste, no,
verme libre cual nací,
que aunque me suelten a mí,
no puedo soltarme yo.

Y mientras allá palacio resonaba esa voz, en una plaza de pueblo los aldeanos cantaban:

¡Bien haya quien hizo
cadenicas, cadenas!,
bien haya quién hizo
cadenicas de amor.

El campesino ha adoptado el tema cortes de la muerte por amor —“No tardes, muerte, que muero, / ven, porque viva contigo...”; “Vos, por dar fin a mi vida, / en mi mal sois presurosa; / yo, por haceros servida, / tomo la muerte espaciosa”—; pero lo que dice el campesino es

Morenica, ¿qué te pones?,
que me matan tus amores.

El galán cortesano elogia a una dama de alcurnia diciendo:

...L'espejo sois de mujeres
e luz de los namorados...

Tanta es la perfección
de vuestra noble persona,
que, segunt mi intención,
...vos tenedes la corona.

Muy por encima de su amador, la dama —nunca nombrada, para no poner en peligro su honor— es un ideal y una abstracción. En la lírica popular, en cambio, la amada es Juana, María, Isabel; o la niña, la pastorcica, la mozuela.

Ciertos cantares muestran a la niña junto a su pareja, iguales los dos

Mano a mano los dos amores...
el galán y la galana.

Estos amantes se dan cita en la fuente, a orillas del río, en el vergel, en la rosaleda, bajo los álamos, en lo alto de la montaña:

En la fuente del rosel
lavan la niña y el doncel.

En la fuente de agua clara
con sus manos lavan la cara.
El a ella y ella a él
lavan la niña y el doncel;

Orillicas del río,
mis amoresé,
y debajo de los álamos
me atendé;

—Donde vindes, filha,
branca e colorida?

—De lá venho, madre,
de ribas de um rio;
achel meus amores
num rosal florido...

Madre, aquellas sierras
llenas son de flores;
encima de ellas
tengo mis amores...

El paisaje es en los cantares del pueblo una presencia poderosa, cargada de arcaicos simbolismos. El agua, las plantas, flores y frutas, las aves, eran, de hecho, mucho más que “paisaje”; connotaban la comunión de los sexos:

Por las riberas del río
limones coge la virgo, ...
para dar al su amigo;
...Dame del tu amor, galana,
siquiera una rama.

La doncella es un naranjo florido que aún no ha dado fruto, pero ya está a punto de darlo:

Meu naranjero non ten fruta,
mas agora ven:
/ no me le toque ninguen!

La muchacha enamorada es una garza solitaria herida de muerte:

Malferida va la garza
enamorada,
sola va y gritos daba.

A las orillas de un río
la garza tenía el nido;
balletero ha ha herido
en el alma.
Sola va y gritos daba.

El viento y el sol; símbolos masculinos, queman a la niña blanca, a la virgen,
y la ponen morena:

Por el río del amor, madre,
que yo blanca me era, blanca,
y quemóme el aire.

Lo constata con orgullo:

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
diome el sol, y ya soy morena.

Como vemos, hay aquí todo un mundo de misteriosas resonancias vitales y poéticas que la poesía aristocrática desconoce.

Todavía en el siglo XVI cantaba y bailaba la gente de pueblo un muy arcaico cantarillo que decía:

A mi puerta nace una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta la garrida
nace una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería...

La doncella está en el umbral de su casa, de su cuerpo; brota aquí el chorro de una fuente —el agua, aun fría, aún clara, de su sexualidad—, una fuente donde algún día lavar, juntas, su camisa y la del amado. Adivina el deleite de tan íntima comunión y tiembla, aún virgen, ante esa definitiva salida de sí misma: “¿por dó saliré que no me moje?”.

Si la lírica del amor cortés es, a lo largo de su historia, y más allá, una poesía masculina, si la voz que habla es la del hombre, los cantares populares de toda la Europa medieval parecen haber sido, originalmente, canciones de mujer. La voz de la doncella sobre todo, pero también de la casada, sigue resonando en gran número de cantares españoles del siglo XV: es ella quien expresa las vivencias más íntimas y quien dice, con más fuerza, la gran fuerza de su deseo:

Que non dormiré sola, non,
sola y sin amor.

Así, terminantemente, en enfática afirmación de su voluntad.

No quiero ser casada,
sino libre enamorada;
Seguir al amor me place,
aunque rabie mi madre;
Si no me casan ogaño,
yo me iré con un fraire otro año.

Es ella la que, mayormente, toma la iniciativa, invitando al varón y provocando el rapto:

Por el río me llevad, amigo,
y llevádeme por el río.

También suele ser ella, ya casada, la que, en las canciones jocosas, incita al marido:

Mirad, marido, ¿si queréis algo?,
que me voy a levantar;
la camisa tengo puesta,
tomarla he a quitar.

Afirma Lombardi Satriani que la cultura popular es contestataria, por el mero hecho de que con su existencia niega la pretensión de universalidad que caracteriza siempre a la cultura hegemónica. Las canciones populares de la Edad Media niegan a los varones de la aristocracia su pretensión de ser los únicos poseedores de la palabra y los dueños absolutos del deseo. ¡Lástima que fuera tan efímera esa negación, esa afirmación! Efímera, porque de esos dos antagónicos discursos medievales del amor sólo uno sobrevivió —no hace falta decir cual.