

## **Subjetividad, deseo y placer en la lírica medieval hispánica: de los tópicos del *fin'amors* al simbolismo de la lírica tradicional**

---

María Eduarda Mirande \*  
Universidad Nacional de Jujuy

### **Resumen**

Este trabajo analiza y confronta dos vertientes del sistema lírico medieval en lengua romance que circularon en diferentes contextos en la península ibérica. Por un lado, la poesía cortesana escrita, de carácter culto que sigue los modelos provenzales del amor cortés o *fin'amors*, y por otro, la primitiva lírica oral, de carácter popular y tradicional. Entre estas dos vertientes existen profundas diferencias formales, temáticas y estilísticas. Se trata de dos universos poéticos que conciben al amor, la pasión y al deseo desde diferentes *epistemes*, y que, por lo tanto, dan forma a dos sistemas líricos que despliegan sus propios tópicos y figuras y conforman sus propias retóricas. Mi propósito es reconocer y analizar estas diferencias para luego reflexionar sobre los tipos de subjetividad y las concepciones amorosas puestas en texto y, en consecuencia, sobre las imágenes de la corporalidad, la sexualidad, el deseo y el erotismo que ellas construyen. Esta propuesta aspira a reorganizar el campo de la lírica amorosa medieval hispánica sobre los parámetros delineados, con el propósito de identificar algunos de los cimientos sobre los que se han levantado en los siglos siguientes las principales tradiciones del discurso lírico amoroso en el occidente europeo.

**Palabras clave:** poesía del *fin'amors* - poesía popular tradicional - retóricas del amor - deseo- subjetividad

**Subjectivity, desire and pleasure in Spanish medieval lyrical poetry:  
from the *fin'amors* subjects to symbolism in traditional poetry**

### **Abstract**

This work analyzes and compares two aspects of the medieval lyrical system in Romance language that moved in different contexts in the Spanish peninsula. On one hand, courtly poetry, written, cultured which follows the

Provençal pattern of courtly love, and, on the other, primitive oral lyrics, of a popular traditional characteristic. There are deep, thematic and stylistic formal differences between these two aspects. They are two poetic universes which consider love, passion and desire from different *episteme* which in the end give shape to two lyrical systems showing their own topics and figures and defining their own rhetoric. My target is to investigate and analyze these differences so as to think about types of subjectivity and love ideas emerging from a text and, consequently, on images of corporality, sexuality, desire and eroticism built by them. The aim of this proposal is to reorganize the field of Spanish medieval love lyrics considering the described criteria, so as to identify some of the foundations on which, in the following centuries, the love lyrical discourse main traditions in Western Europe were built.

### **Key words**

*Fin'amors* poetry – traditional popular poetry – love rhetoric – desire – subjectivity

Para describir la dinámica con que se despliega y circula el sistema lírico de la antigua poesía popular española, Margit Frenk ofrece una comparación gráfica e ilustrativa:

Podemos imaginarnos el panorama como un mapa fluvial, sembrado de ríos de todas proporciones, atravesado por grandes corrientes, que a veces fluyen paralelas e independientes, otras se entrecruzan, otras unen sus aguas en un solo cauce para volver quizá a separarse nuevamente, con afluentes y subafluentes, con efímeros riachuelos y arroyos sin futuro. (*Estudios*: 32)

Tomaré en préstamo esta imagen para situar mis reflexiones en torno a dos afluentes del sistema de la lírica medieval en lengua romance, que circularon en diferentes contextos en la península ibérica: la vertiente de la poesía cortesana escrita, de carácter culto, y la de la primitiva lírica oral, tradicional, de carácter popular. Los recorridos de estos dos manantiales de poesía lírica, con sus afluentes y cruces, abarcan un largo período que -no sin titubeos- señalaré desde sus comienzos tomando las fechas que ha fijado la crítica. Para la lírica cortesana, las de los tres cancioneros galaicoportugueses más antiguos que la recogen: el *Cancionero de Ajuda*<sup>1</sup> (que habría sido compuesto alrededor de 1280), el de la *Biblioteca Vaticana*<sup>2</sup> y el de la *Biblioteca Nacional de Lisboa*, también denominado

---

<sup>1</sup>Es el más antiguo cancionero conservado y el más fiable de todos por estar elaborado en la época trovadoresca en la corte de Alfonso X el Sabio. Recoge un total de 310 cantigas de amor, de las cuales 56 son comunes al *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* y 189 al *Cancionero Colocci-Brancuti*.

<sup>2</sup>Es un códice de 210 hojas que contiene 1205 cantigas atribuidas a un centenar de autores diferentes. Éstas pertenecen a los tres géneros principales de la lírica galaico-portuguesa: cantigas de amor, cantigas de amigo y cantigas de escarnio.

*Colocci-Brancuti*,<sup>3</sup> ambos fechados a comienzos del siglo XVI, pero que se supone datan de códices anteriores que pudieron haber sido compilados por Pedro de Portugal, conde de Barcelos, en la primera mitad del siglo XIV.

Para la lírica popular de tradición oral, tomaré la data de su más antigua aparición registrada en una jarcha andalusí fechada alrededor del año 1042, que da cuenta de la presencia de un tipo de poesía vernácula, en lengua romance mozárabe, engastada como elemento final en composiciones de poetas cultos árabes y judíos, conocidas como moaxajas.<sup>4</sup> En resumen, los recortes temporales en que sitúo mis reflexiones reconocen fechas de partida constatables en que estas corrientes de la lírica hispánica se hacen visibles.

La lírica cortesana cancioneril de temática amorosa es heredera en su mayor parte de los modelos provenzales (salvo las cantigas de amigo que parecen provenir de una línea popular), mientras que la primitiva lírica oral se liga a la práctica popular del canto. Se trata -estos últimos- de textos de canciones cantadas por las clases bajas rurales (campesinos, pastores, artesanos) en la Península Ibérica durante la Edad Media y los comienzos de la Era Moderna (Frenk, *Símbolos naturales*: 159). Esos textos llegaron a la actualidad porque hacia fines del siglo XV y durante los siglos XVI y XVII, se popularizaron en el sentido más amplio del término, ya que fueron objeto de imitaciones y refundiciones realizadas por poetas cultos, músicos, dramaturgos y otros escritores que los emplearon y los pusieron por escrito, tanto en sus obras como en cancioneros musicales (como el conocido *Cancionero Musical de Palacio* [1500] o el *Cancionero de Upsala* [1556]). Esta moda cancioneril se prolongará hasta las postrimerías del siglo XVII mediante numerosos compendios de poesía reunidos bajo el título de *Flores*, *Florestas*, *Rosas*, *Silvas*, *Manojuelos*, etc. Gracias, entonces, a la moda popularizante de que fueron objeto, los textos de las canciones de villanos que circularon de forma oral y anónima en el contexto del medioevo han llegado a nosotros.

Sin negar los cruces y mutuas influencias entre ambas corrientes líricas a lo largo de la Edad Media (Lorenzo Gradín en Zavala 1997), es evidente que entre ellas existen profundas diferencias formales, temáticas y estilísticas, especialmente en lo que al tema y a la retórica del amor se refiere. Estamos frente a dos universos poéticos que conciben al amor, a la pasión y al deseo desde diferentes *epistemes*, y que por lo tanto, dan forma a dos sistemas líricos que despliegan sus propios tópicos y figuras.

Mi propósito es reconocer y analizar estas diferencias pero no con un afán meramente descriptivo sino para reflexionar sobre qué tipo de

---

<sup>3</sup> Es una copia de comienzos del siglo XVI que contiene 1567 composiciones. Recoge el mayor número de cantigas y en él están representados los tres géneros mencionados.

<sup>4</sup> Este trabajo sigue la línea del origen popular de las *jarchas* apartándose de otras (como la de R. Hitchcock) que acentúan la influencia de la tradición lírica árabe culta (Lorenzo Gradín en Zavala 1997).

subjetividad se inscribe en estas composiciones, cuáles concepciones amorosas son puestas en texto y, en consecuencia, qué imágenes de la corporalidad, la sexualidad, el deseo y el erotismo construyen. Creo necesario reorganizar el campo de la lírica amorosa medieval hispánica porque esas dos vertientes son –a mi criterio– cimientos sobre los que se han levantado en los siglos siguientes las principales tradiciones del discurso lírico amoroso en el occidente europeo.

### **El amor cortés y la retórica del amor-pasión**

La lírica cortesana hispánica es mayormente heredera de los modelos poéticos provenzales. Fue en la región de Provenza, al sur de Francia en la Occitania o el *Midi* francés, donde a mediados del siglo XII nace un modelo codificado del amor que expresa por primera vez el lenguaje del amor pasión tal cual hoy lo conocemos (Nelli 1963; Rougemont 2006; Pernoud 1999; Paz 1996; Verdon 2008). Este modelo, ajeno a las expresiones del amor como estado individual de enajenación, extravío o restitución de la unidad perdida (que se corresponderían con el mito de Medea, de Leandro y del andrógono), se instituyó como un culto amoroso basado en un sistema codificado de reglas, vivido en los hechos como una ética y una estética amorosa. Se trata, en palabras de Octavio Paz, de una verdadera “doctrina del amor [concebida como] un conjunto de ideas, prácticas y conductas encarnadas en una colectividad y compartidas por ella.” (75).

Esta nueva doctrina nació en el seno de una sociedad feudal, donde se habían producido una serie de fenómenos concomitantes. Uno de ellos fue la existencia de señoríos ricos relativamente independientes que propiciaron el desarrollo de una cultura cortesana, favorecida por el incipiente crecimiento de una economía urbana nutrida por los contactos comerciales con Asia. En este sentido, las Cruzadas significaron una apertura en el ámbito del pensamiento, la ciencia y las costumbres que se vieron paulatinamente modificadas por las nuevas relaciones con Oriente. Ese clima expansivo y renovador estuvo acompañado por un relajamiento notable del vínculo feudal y patriarcal a causa del *pariage* o reparto de las posesiones feudales entre todos los hijos, con la consecuente pérdida efectiva del poder del Señor.

Por otra parte, en esta época es visible la presencia de una herejía gnóstica neo-maniquea, venida del cercano Oriente, la de los “hombres buenos” o cátaros, que en sus extremos ortodoxos condenaba al matrimonio y postulaba la castidad como modelo de purificación ascética. Esta postura herética coincidía con una general y extendida condena al matrimonio,<sup>5</sup> institución que era mayormente arreglada acorde a pactos de

---

<sup>5</sup> La consideración del matrimonio como sacramento no aparece de forma expresa en la enseñanza de la Iglesia hasta el siglo XII cuando se introduce como signo de unión de Cristo y la Iglesia (cf. *Decreto pro armeniis* del Concilio de Lyon). En 1074, el Papa Gregorio VII había establecido la prohibición del matrimonio a los clérigos.

poder y en la que el amor no tenía cabida alguna, tal como se declara en *De arte honeste amandi* (1180).<sup>6</sup>

En el ámbito religioso, la institución en el seno de la iglesia cristiana de un reciente culto mariano que elevaba la figura virginal de María a la categoría de *regina coeli*,<sup>7</sup> contribuía con un proceso que en otros espacios había comenzado ya a manifestarse: el enaltecimiento de la figura de la mujer o de la dama.

En estas nuevas conductas de relación entre los sexos influyeron sin duda la cultura y especialmente la poesía arábigo-andaluza llegada al contexto provenzal. Emires y grandes señores en la España musulmana habían invertido los roles entre los enamorados declarándose sirvientes y esclavos de sus amadas.<sup>8</sup> Es posible que en estas inversiones hubieran influido las ideas platónicas sobre el amor presentes en el pensamiento de algunos filósofos, poetas y místicos árabes. Octavio Paz (1996) señala la influencia de *El Banquete* y el *Fedro* en escritores como Muhammad Ibn Dawud, poeta de Bagdad, o en Ibn Hazm, poeta del Al Andalus, ambos autores de tratados sobre el amor,<sup>9</sup> donde es posible advertir cómo la contemplación del ser amado y de su belleza física permite al enamorado acceder a los más altos estadios espirituales.

El resultado de este conjunto de factores sociales e ideológicos fue una compleja transposición del modelo del servicio feudal al modelo del servicio del amor. A partir de esta nueva perspectiva, el amor será concebido -en palabras de María de Champagne- como una “milicia”, una auténtica “orden de caballería del amor” que exigía el sometimiento del enamorado a la voluntad y a los caprichos de la dama (Pernoud 1999). El amante se dirige a ella con el término de *midons*, que etimológicamente significa “mi señor”. Detrás del vocativo masculino solía ocultarse la identidad de la amada, cuyo nombre estaba celosamente protegido, ya que este solemne ritual amoroso era exclusivamente extramatrimonial, y sólo posible entre quienes estuvieran bien educados, quienes fueran verdaderamente nobles en sus costumbres y maneras. El culto del *fin’amors* exigía cierto grado de refinamiento que los obstáculos del ritual amoroso ayudaban a acrecentar: sólo los “cortesés” podían amar y sólo ellos recibían

---

<sup>6</sup> “Del arte de amar como es debido” fue escrito en prosa latina alrededor de 1180 por Andrés el Capellán, clérigo al servicio de la condesa María de Champagne, hija de Leonor de Aquitania. Es un tratado sobre los deberes, preceptos y usos de la cortesía, donde se declara que “el amor no tiene ningún poder entre los esposos” y que el afecto conyugal no es amor pues supone un elemento de deber o de necesidad (Verdon 2008).

<sup>7</sup> En 1140, en Lyon, los canónigos establecen una fiesta de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora.

<sup>8</sup> Rougemont da por sentada esta influencia. Señala que de las once composiciones del primer trovador provenzal, Guillermo de Poitiers, cinco siguen el esquema métrico del zéjel (2006).

<sup>9</sup> *Kitab-al-Zahra* o *El libro de la flor* de Muhammad Ibn Dawud de Isfahan (SIX) y *El Collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba (SXI).

los beneficios del amor: mayor refinamiento, exaltación de la nobleza y del valor.

El servicio amoroso consistía en una serie de grados o escalafones por los que atravesaba el enamorado siempre y cuando respetara las “leyes de amor”, basadas en la Mesura, el Servicio, la Proeza, la Larga Espera, la Castidad, la Fidelidad, el Secreto y la Gracia. Estas leyes estaban ordenadas como un ritual que el enamorado cumplía a medida que pasaba por los tres grados de pretendiente, suplicante y aceptado. Ocasionalmente, luego de todo un curioso proceso de pruebas denominado *assai* o *asag* –que implicaba para los amantes acostarse desnudos, limitándose al juego de las miradas, besos y caricias, sin penetración carnal-, el enamorado podía alcanzar el último escalafón: el de amante carnal o *drutz*. Este paso final ya no será admitido cuando la retórica del *fin’amors* se consolide como un lenguaje consagrado por obra de los trovadores convertidos en poetas profesionales. Es decir, cuando se establezca la distancia entre la práctica concreta del culto del amor cortés y la práctica discursiva del trovar cortesano que se difunde como un modelo lírico a imitar.

El tránsito por el *assai* o *asag* constituía, en palabras de René Nelli:

Une sorte d’hommage rendu à l’idée d’amour spirituel. Hommage que supposait, au coeur des amants de cette époque, l’existence d’un besoin de communion purement sentimentale sans laquelle l’union des corps n’eût été à leurs yeux que basse lubricité (209). [Una suerte de homenaje a la idea de amor espiritual, homenaje que suponía en el corazón de los amantes de la época, la existencia de una necesidad de comunión puramente sentimental, sin la cual la unión de los cuerpos sólo hubiera sido a su ojos, soez lubricidad].

El objetivo final del culto ritual de la cortesía era alcanzar el *joi* o la *joie*,<sup>10</sup> un estado de alegría indefinible, un goce indecible que era garantía del *Vray* amor [Verdadero Amor] (Rougemont 2006).

El *joi* era un sentimiento de alegría contradictorio pues implicaba sufrimiento, un estado final de ascesis, de elevación del alma (similar al éxtasis de los místicos o a ciertos estados contemplativos), producto de la transfiguración del deseo bajo la fuerza del amor. Kristeva lo define como “un ímpetu embellecedor y purificador, una fiesta del ser” (248), mientras Octavio Paz señala que es un tipo de felicidad que resulta de la “unión entre el goce y la contemplación, el mundo natural y el espiritual” (96). El placer queda supeditado al dominio de los apetitos de la carne en una especie de guerra entre voluntad y deseo, pero no resulta anulado; por el contrario, la contención implica su exacerbación. La satisfacción de los deseos carnales entrañaría su propia muerte y el arte de amar consiste en procurar que perdure dicho deseo.

---

<sup>10</sup> En la bibliografía consultada el término está documentado tanto en femenino como en masculino.

El estado de *joi* vendría a ser la culminación del principio que mueve todo el engranaje del culto del *fin'amors*. Ese principio -dice Rougemont- es el amor al dolor considerado como una ascesis, “el ‘mal amado’ de los trovadores” (137), pero es también el éxtasis de la pasión amorosa sublimada que mantiene intacta la llama del deseo. Bernard de Ventadour lo define con estas palabras:

Ay, cuánto creía saber del amor, y qué poco sé, pues no puedo dejar de amar a la que no me procurará ningún favor. Me ha arrebatado el corazón, me elude, se ha apoderado de mí y del mundo entero, no me ha dejado nada más que mi deseo y mi corazón ardiente. (Citado por Rougemont: 154)

En síntesis, el *joi* es el núcleo que explica el nuevo tipo de goce y la nueva concepción de placer que promueve el culto del amor cortés.

Este culto llevado a la práctica de la escritura (que era a la vez una práctica del canto porque estas poesías de trovadores eran escritas para ser cantadas con una particular melodía), se reviste de unas formas discursivas, de un lenguaje y una retórica que se estructura sobre una red de tópicos que son fácilmente reconocibles en la poesía cortesana cancioneril. Rougemont (164) proporciona una lista que completé con algunos agregados:

- Morir por no morir.
- Vivir muriendo y morir viviendo.
- La quemadura suave.
- El dardo de amor que hiere sin matar.
- La salvación del amor.
- La pasión que aísla del mundo y de los seres.
- La pasión que empalidece a cualquier otro amor o sentimiento.
- Quejarse de un mal que sin embargo se desea por sobre cualquier otra cosa
- La idea de que las palabras traicionan el sentimiento inefable que sin embargo hay que nombrar.
- El amor que purifica y expulsa todo pensamiento vil.
- El querer del amor que sustituye al querer propio.
- El combate de amor del que necesariamente se sale vencido.
- El amor considerado como conocimiento supremo.
- El rapto de amor, las ideas del corazón robado y del entendimiento arrebatado.
- La amada como un ser espiritualmente superior que llega a divinizarse.
- La belleza que enajena al enamorado y cuya contemplación es una fuerza inevitable.

Esos tópicos se manifiestan a través de un sistema de figuras retóricas que traducen la idea del amor pasión, vivido como estado subjetivo

en acto, como pura intensidad, pero al mismo tiempo (y he ahí lo contradictorio de este tipo de experiencia) como imposibilidad conceptualizada. De esto resulta que la retórica del amor cortés se halla conformada por un sistema de metáforas, símbolos, antítesis y paradojas que se reiteran, dando forma a un discurso lexicalizado, fijado, que se conoce como el *trobar clus*, que da origen a su vez al *trobar ric*. Estilo cerrado y rico de los trovadores que funciona como “una necesidad intrínseca a la alquimia del propio amor secreto, que abrasa tanto a las unidades subjetivas como a las significantes” (Kristeva: 248). Su finalidad es poner en la escena enunciativa la experiencia del desborde pasional que el estado de *joi* produce, y que se traduce en el discurso como puro exceso o desborde de la significación.

Es por esa razón que las metáforas del *trobar clus* están construidas en base a imágenes de inmersiones, desfallecimientos, abrasamientos y quemaduras, huracanes, devoramientos, delicias rutilantes, ebriedades, magulladuras. Ellas traducen el estado de intensidad pasional de un sujeto en su punto de máxima tensión, y de allí que produzcan la impresión de la puesta en escena del deseo en su estado deseante, como intensidad en acto.

Por su parte, los símbolos que dan forma al universo de decir trovadoresco son el castillo, la torre (símbolos de poder, conquista, espacio defensivo, pero también lugar de cautiverio), las moradas de amor, el combate, el vergel que representa el lugar de delicias, de seducción, de secreto, de encuentro de los amantes, y que se acompaña de tres elementos: flores, pajarillo -canto del deseo, de la juventud- y el pozo. Estos se completan con el espejo como símbolo del amor imperfecto que remite al amor perfecto.

Este conjunto de metáforas y símbolos se entrelaza en el discurso de la cortesía con una serie de antítesis distintivas: fuego-hielo; luz-tinieblas; vuelo-caída; placer-dolor, entre las más reiteradas. Estas culminan con frecuencia en la irresolución de la paradoja, que tiene a la fórmula del vivir muriendo o del morir viviendo trovadoresco, como la más topicalizada.

La enunciación en el discurso característico del *fin'amors* se coloca entre dos polos: uno, que podemos llamar externo, conformado por el relato de base montado sobre un patrón narrativo estándar que repite los motivos del amor prohibido: el tabú sobre el nombre de la dama, los estadios rituales que afronta el enamorado, la subordinación a la amada, los encuentros furtivos, etc. Y el otro, interno, replegado sobre la misma enunciación de un “yo” lírico que da cuenta de las vicisitudes de su estado amoroso, estado que Kristeva identifica como “de encantamiento” (247 y 255). La retórica del *fin'amors* articula estos dos planos en un movimiento de vaivén que oscila entre el espacio externo del código cortesano (castillo, torre, vergel) y el espacio interno, íntimo y subjetivo de la pasión donde se despliega el verdadero escenario del amor cortés, intimidad sufriente y gozosa donde transcurre el *joi*.

El discurso amoroso de la poesía cortesana se extendió rápidamente por todo el país galo y llegó a las cortes españolas y portuguesas gracias a los contactos políticos, dinásticos y culturales entre los principales reinos peninsulares y las cortes del mediodía francés.<sup>11</sup>

Si bien es indudable que la retórica del amor cortés alcanzó sus mayores niveles de excelencia estética en las poesías de los poetas provenzales, es posible rastrear sus tópicos y figuras en un buen número de composiciones cancioneriles de los poetas de las cortes de Juan II y Enrique IV de Castilla, durante la primera mitad del siglo XV. Éstas han quedado registradas en su mayoría en el *Cancionero de Baena* del año 1445, el primero en su especie escrito en lengua castellana que fue obra de Juan Alfonso de Baena, secretario de Juan II, a quien se lo dedicó.

De los muchos poetas incluidos en este cancionero, uno de los más destacados fue Alfonso Álvarez de Villa Sandino (1345?-1424). Su poesía adhiere fielmente a la retórica del *fin'amors*. En ella la contemplación de la belleza de la amada es descripta con los tópicos de la azucena y la rosa:

Señora, flor de açucena.  
Claro visso angelical,  
Vestro amor me da grant pena  
(...)  
Vestra color matysada  
Mas que rrosa del rrossal,  
Me tormenta é desordena.  
(Cantiga n° 8)

El enamorado se somete voluntariamente al servicio de la dama en calidad de vasallaje amoroso, quejándose del desdén de la amada:

La que siempre obedecí  
E obedesco todavía,  
¡Mal pecado! Solo un día  
Non se le menbra de mí.  
Perdy Meu tempo en servir  
A la que me fas bevir  
Cuydoso desque la vy.  
(Cantiga n° 10)

El tópico del cautiverio se liga a la paradoja del vivir muriendo:

Choran con soedade  
estos meus ollos catyvos,

---

<sup>11</sup> En Castilla, el rey Alfonso VI se casó en primeras nupcias con Inés, hija de Guillermo VIII de Aquitania, padre del primer trovador conocido, y Alfonso VIII desposó a Leonor, hija de la famosa poeta provenzal Leonor de Aquitania.

mortos sson pero andan vivos  
manteniendo lealtade  
(Cantiga nº 14)

Y las imágenes antitéticas se suceden: la mujer aparece reiteradamente como “Delytossa clarydade” que saca al enamorado del “escuridade”:

¡Ben aia miña ventura  
Que perdeu escuridade,  
Que me demostró beldade  
Tan acabada é pura!  
(Cantiga nº 15)

Finalmente, el vasallo de amor se confina a la gozosa soledad del *joi* que transcurre dentro de los límites del propio deseo:

Heu fuy logo conquistado,  
Sy Deus me pona consello,  
E non veio por meu grado  
Otra lus nin otro espello,  
Synon su gentyl fygura  
Syn ninguna crueldade,  
que de ma grant soydade  
Muytas veces he folgura.  
(...)  
Certo he que morte sento  
Ollos, por vosso meyrar,  
E nos he consolamento  
Ssynon ver –e desseiar.  
(Cantiga nº 15)

La poesía de Villa Sandino coincide con la última etapa de prevalencia de la estética cancioneril del *fin'amors*, y es la prueba de que este modelo literario dominó casi por completo el gusto y la sensibilidad de los poetas de las cortes gallegas, castellanas y catalanas hasta casi finales del siglo XV. Será entonces cuando nuevas corrientes irrumpen produciendo profundos cambios. Desde Italia llegará la lírica cancioneril renacentista y desde las canteras populares hispánicas, la vertiente lírica tradicional. Las canciones de villanos, hombres y mujeres de pueblo, ingresarán primero tímidamente, luego con más fuerza en los ámbitos cortesanos, trayendo nuevos aires sobre antiguas fórmulas que terminarán reemplazando los cánones provenzales del decir amoroso tardo medieval. ¿Cuáles son esas antiguas fórmulas?

### **El amor en las canciones populares tradicionales**

Ni bien comenzamos a desandar los afluentes de la voz en los textos de las viejas canciones de villanos españoles, y nos internamos en el mundo de las niñas en cabello, de las malmaridadas o malcasadas, de las que esperan durante el alba al enamorado que no viene o de aquellas que confiesan sus penas de amor a la madre o a las hermanas (y sólo menciono las canciones que suponen a un sujeto lírico femenino), vamos advirtiendo que en ese amplio repertorio abundan -como dice Margit Frenk- “elementos que nada tienen que ver con la poesía cortesana contemporánea” (*Símbolos naturales*: 160). Mientras los poetas de las cortes en sus canciones se declaran fervientes adoradores de sus damas y del culto de amor, penosos cautivos en torres imaginarias, heridos por las lanzas del deseo; en las antiguas canciones populares hallamos un universo de formas, temas y motivos, y un estilo general muy diferentes. Señales de que estamos frente a un universo poético levantado sobre una concepción de la vida, el amor, el cuerpo, la naturaleza que responde a otros paradigmas, a otra *episteme*, donde la voz se distancia de la escritura para emerger en conexión directa con las experiencias vitales primarias de hombres y mujeres que cantan.

Una de las claves para entender la naturaleza de este otro universo poético es el Simbolismo. Lo han señalado en sus estudios sobre lírica antigua M. Frenk (*Símbolos naturales*: 160) y Dorra (1981), y lo corrobora Umberto Eco cuando refiere a este principio de atribución simbólica como propio de la sensibilidad estética del hombre del medioevo, quien funda sus percepciones e interpretaciones sobre un tipo de pensamiento que encuentra una cierta concordancia, una analogía esquemática y una relación esencial entre los objetos del mundo (1999). Se trata de una conciencia simbólica que -como afirma Barthes- nace de una “imaginación de la profundidad” que opera en todas las esferas de la vida (citado por Dorra: 19). Las palabras de Rougemont son conclusivas al respecto: “en la óptica del hombre medieval todo significa otra cosa, como en los sueños.” (97).

La particularidad de la lírica tradicional es que sus símbolos están directamente conectados con el mundo natural, con las fuerzas elementales: aire, tierra, agua y fuego y con determinadas plantas y animales. Todos ellos se identifican con la vida sexual humana y tienen una característica sorprendente: aparecen en los cantos populares de culturas muy distantes entre sí (como lo han demostrado Danckert, Reckert, Deyermond, Frenk). Se trata de símbolos naturales que parecen provenir de un fondo arcaico, y que como señala Deyermond, suelen ser imágenes que se encuentran casi siempre en poesía de voz femenina (2001).

Los temas y tópicos de la antigua lírica hispánica están sustancialmente conectados con los pulsos de la vida material del hombre y la mujer de pueblo. Se impone por sobre todos, el tema amoroso con sus variantes, que se despliegan desde el gozo de los enamorados hasta las penas de amor, y que incluyen tanto la espera del encuentro al alba, bajo el olivo junto a la fuente, como el dolor por la partida, el dolor de ausencia o el temor a la infidelidad. Una serie complementaria de tópicos completa la

trama, haciendo aparecer en escena a la niña en cabello o moza casadera, la niña precoz, la que no quiere ser monja o desafía las guardas impuestas, la mal casada, los baños de amor, el juego de los ojos, la alabanza de la morenica, las fiestas de mayo o de San Juan.

Hilando la trama de la vida amorosa del hombre común emergerán los símbolos naturales. Margit Frenk es quien más intensamente los ha estudiado y quien, con plena autoridad, sostiene que en las canciones populares europeas no hay aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione una fuente, un arroyo, o un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se las mencione de manera expresa. Y lo mismo sucede con árboles (como los olivos, los álamos que menean el viento), hierbas (el trébol florido, el perejil florido), flores, frutos, aves y otros animales, y con algunas prácticas o acciones humanas, como coger flores y plantas, lavar camisas, enramar las puertas o simplemente bañarse en el río...

Estos símbolos dan forma a un sistema de imágenes, generalmente visuales (pero que involucran otras percepciones sensoriales) que aparecen en las canciones populares de un área geográfica limitada, y que constituye un lenguaje o un código que los usuarios entienden o deben entender sin ambigüedades, y cuyas claves interpretativas están dadas por el contexto en que circulan y funcionan (Frenk 1998 y Deyermond 2001).

Me limitaré a señalar como ejemplos tres tipos que he llamado “canciones con plantas, flores y frutos”, “canciones con viento” y “canciones con agua”.<sup>12</sup>

Al primer grupo pertenecen las siguientes:

(460)

Ya florecen los árboles, Juan:  
mala seré de guardar.

Ya florecen los almendros  
y los amores con ellos, Juan  
mala seré de guardar.

Ya florecen los árboles, Juan:  
mala seré de guardar.

(202)

Prometió mi madre  
de me dar marido  
hasta que el perexil  
estuviese florido.

---

<sup>12</sup> Las citas pertenecen a Frenk (1987). La numeración de los textos es la dada en esta fuente.

La analogía simbólica entre el renacer de la primavera y el deseo sexual de una joven casadera es categórica. Las canciones muestran un sistema de correspondencias entre los ciclos del mundo natural y el ciclo vital humano percibido desde una perspectiva femenina como una necesidad biológica.

Es notable, por otra parte, la presencia del viento en los villancicos tradicionales, y su simbología ha sido un campo muy trabajado.<sup>13</sup> Traigo dos ejemplos:

(2335)

En la cumbre, madre,  
tal ayre me dio  
que el amor que tenía  
ayre se bolvió.

(972)

Levantóse un viento  
que de la mar salía,  
y alçome las faldas  
de la mi camisa.

El Aire que arrebatá, el que trastorna, el que alza las faldas, en cada una de estas canciones tiene claras connotaciones sexuales masculinas, es el aire que luego reaparecerá en poetas neopopularistas como Federico García Lorca y Rafael Alberti.<sup>14</sup>

Las canciones con agua siguen el mismo curso de interpretación hermenéutica vinculado a la sexualidad y a la erótica femenina. Cito dos ejemplos:

(302c)

No pueden dormir mis ojos,  
no pueden dormir.

Y soñaba yo, mi madre,  
dos oras antes del día  
que me florecía la rosa,  
el lyino so el ell agua Frida.  
No pueden dormir.

(321)

---

<sup>13</sup>Consultar los trabajos de Frenk (1998), Deyermond (2001), Aviva Garribba (2001) y Victorio (2004).

<sup>14</sup>“Preciosa y el aire” del *Romancero gitano* de García Lorca; “Ayer y hoy”, “Amada de metal fino” de *Marinero en Tierra* de Alberti, por ejemplo.

En la puerta nasce una fonte:  
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta la garrida  
nasce una fonte frida,  
donde lavo la mi camisa  
y la de aquel que yo más quería,  
¿Por dó saliré que no me moje?

En estas canciones el agua está asociada a dos imágenes simbólicas: la desfloración de la niña virgen expresada en el lenguaje de los sueños (el más simbólico de todos) y la unión amorosa aludida en el ritual del lavado de las camisas y en la presencia de esa extraña fuente nacida en la puerta misma de la casa, donde inevitablemente se va a ‘mojar’ la muchacha lavandera. Una red de símbolos de intimidad sexual tramada sobre un elemento común: el agua (agua frida, fonte) que en el curso del pensar simbólico medieval, abre el campo de la vida erótica y la fecundidad.

### **El deseo y el placer, entre lo imaginario y lo concreto**

A partir de los sistemas líricos analizados, de sus lenguajes, tópicos y retóricas, procuraré sistematizar una serie de ideas que nacen a la luz de su confrontación. En primer lugar, y un elemento que no es menor en estas consideraciones, es que cada una de estas tradiciones líricas nace en contextos de producción y circulación muy diferentes y hasta en cierto punto antagónicos: la poesía cortesana es culta, discurso escrito para ser cantado que va acompañando el surgimiento de una práctica reguladora del amor, de un sistema de leyes y códigos que operaron como un culto con sus rituales, y que dieron lugar a una retórica ya un lenguaje: el del amor pasión. Es una lírica que nace de una plena conciencia del espacio en que se circunscribe la palabra poética: mensaje secreto o cifrado que tiene al vergel, la torre, al castillo y finalmente a la alcoba como lugares donde esta palabra enclava sus sentidos: la lírica cortesana del *fin'amors* despliega toda una simbología vuelta sobre el espacio cerrado de la intimidad, de la veladura y del secreto.

La lírica popular está mediada por el canto y la voz es su instrumento. La voz sucede en el tiempo, queda circunscripta a su naturaleza efímera y busca sus anclajes espacio-temporales en los ciclos vitales de la naturaleza. El canto aparece motivado por una conciencia del tiempo natural, en la que el sujeto se halla inmerso. Pensemos en el tipo de canciones: canciones de cuna, de amor, de trabajo, epitalámicas y fúnebres. La vida del hombre común que va siendo cantada al ritmo de los ciclos biológicos y cósmicos naturales.

Pero volvamos a las torres, castillos, vergeles, alcobas, a los espacios cerrados de la lírica cortesana del *fin'amors*. Ellos permiten delinear un cronotopo aplicable al conjunto de la lírica provenzal concebida como un gran texto que cuenta siempre la misma historia de amor pasión. Un enamorado se somete al cumplimiento de un riguroso ritual al servicio del amor, que implica dosificación del goce, anhelo permanente de placer que se enardece cuando más se somete el deseo a la voluntad. Estamos frente a un erotismo masculino que tiene una gran carga imaginaria y un componente lúdico innegable. El *assag* y su fin último, el *joi*, transcurren en espacios cerrados, más precisamente en la alcoba de la dama, lugar privado de los amantes y de sus juegos eróticos. El cuerpo femenino se contempla, se admira, se toca, pero no se posee. Es tanto producto de la contemplación como de la imaginación. Está ubicado en un lugar intermedio como objeto de goce pero también de sufrimiento, como posibilidad e imposibilidad a la vez. El proceso de ascesis del enamorado hasta llegar al *joi*, que se alcanza como *vray amor*, es un estado de repliegue gradual de la subjetividad, una vuelta del sujeto sobre sí mismo. No sólo se trata de la sujeción del deseo al amor como acto de voluntad supremo, sino de la toma de conciencia de esa sujeción que implica un repliegue narcisista del yo.

Esta toma de conciencia de un “estado amoroso superior” aleja la figura de la amada: “¿Cómo puede Dios Mío que cuanto más la desee, más lejana?”, clama Aimeric de Belenoi (citado por Rougemont: 90); pero acerca todas las formas del exceso, del éxtasis y también de la muerte fugaz que caracterizan al estado erótico. Eso explica que la retórica del amor cortés esté saturada de imágenes dialécticas: a los cegamientos e iluminaciones que produce la contemplación de la amada, le sucede la oscuridad; a los vuelos, las caídas y los anegamientos. Arnaut Daniel lo expresa: “La amo y la busco con tan gran empeño que por exceso de deseo me veré privado, creo, de todo deseo, si algo puede perderse a fuerza de amar. Pues su amor anega el mío por completo en aguas que no se evaporan” (citado por Rougemont: 93).

El amor está situado más allá del placer y es un punto de fuga que alimenta la pulsión del deseo de forma inacabada. La exacerbación de esta experiencia irresoluble conduce al exceso y se expresa con imágenes que, lejos de clausurar la tensión amorosa, la dejan en un punto en que no logra resolverse: es el “mal amado” de los trovadores que se traduce como un vivir muriendo o un morir viviendo, de allí el carácter dinámico de las metáforas que reproducen ese estado tenso del sujeto.

El sujeto que aparece dibujado sobre el trasfondo enunciativo de la poesía del *fin'amors* es un sujeto escindido, que tiene plena conciencia de su cuerpo pero también de aquello que define como su alma o su espíritu. El cuerpo es instrumento del placer en tanto se tensa hasta los límites del placer erótico, en un movimiento de afirmación y búsqueda del goce. Pero ese mismo cuerpo es lugar de sufrimiento pues el sujeto niega el placer al interrumpirlo sometiéndolo a una voluntaria represión con fines ascéticos.

El lenguaje del amor pasión que recubre la intimidad bajo las tópicas del castillo, de la torre y del vergel, se abre ahora al espacio de la interioridad como campo de exploración de los meandros psicológicos del amor, de la captura del otro, de la figura amada que pasa a ser un objeto distante, objeto de contemplación y de deseo.

Evidentemente estamos frente a una conciencia del yo que nos habla ya de “una especie de prerrenacimiento individualista” (Rougemont: 118). El deseo o la pulsión erótica como fondo inmutable de la naturaleza humana han sido trasfigurados por este nuevo sentimiento amoroso: el del amor pasión llevado a la interioridad como una experiencia internalizada del goce, como una exploración que tiene tanto de imaginario como de real. Para que esta nueva conciencia y este nuevo lenguaje en torno al amor pudieran manifestarse, fue necesario el surgimiento de una nueva conciencia en torno al sujeto: la conciencia de lo imaginario que se apropia de lo simbólico para resignificarlo.

Algo muy distinto opera en la *episteme* sobre la que se construye la lírica popular tradicional. El sujeto transita por otros espacios, y no se piensa como una entidad autónoma sino consustanciado con el medio natural en que se halla inmerso. Sus pulsiones y su deseo se organizan en un movimiento de apertura y expansión hacia el mundo, al que percibe en sus ritmos como un sistema de flujos y ondulaciones del que forma parte y a cuyo imperio obedece: es el “Ya florecen lo árboles, Juan: / mala seré de guardar”. O el “Dexame desseo / que me bamboleo” de otra canción.

No es extraño que el sujeto que percibe estas fuerzas naturales y cósmicas sea generalmente femenino, y que la erótica que opera detrás del simbolismo de las imágenes elementales obedezca a Eros como fuerza fundamental del mundo, que asegura no sólo la continuidad de las especies sino la cohesión interna del cosmos (Grimal: 171). De allí que se trate de un erotismo esencialmente femenino. Este sujeto femenino no está escindido, su cuerpo es un cuerpo-instrumento entregado a sus apetitos: “Diga mi madre / lo que quisiere, / que quien boca tiene / comer quiere”. En este tipo de cantos, sucede un proceso inverso al que vimos en la lírica del *fin’amors*: si en ella lo imaginario invade lo simbólico, en esta otra, lo simbólico invade lo imaginario, expandiendo su potencia significante sobre imágenes concretas del mundo.

## Colofón

Si imaginamos el mapa fluvial ideado por Frenk trazando hipotéticamente el decurso de las dos corrientes líricas analizadas, podremos recorrer algunas de sus derivas y continuidades en diferentes épocas y contextos. Ambas corrientes operan en los fundamentos de las principales tradiciones del discurso lírico amoroso hispánico y aún del occidente europeo.

Los modelos del amor cortés se recrean en las producciones de los poetas italianos del *dolce stil novo* (SXIII), reaparecen en la poesía de Petrarca (SXIV) y en la de sus seguidores (SXV y XVI), alimentan a los poetas del Renacimiento español, a los místicos de la época áurea e, incluso, a los vates del Romanticismo.

Del mismo modo, la antigua poesía popular hispánica, durante los siglos XVI y XVII, es fuente de inspiración para una nutrida vertiente lírica popularizante que renueva las formas métricas tradicionales (copla y redondilla), inventa géneros sobre la base de estribillos populares (letrillas, romancillos, ensaladas y ensaladillas) y reelabora el estilo tradicional aportándole soltura y ligereza. El nuevo estilo y sus formas pronto adquieren características de fenómeno popular influyendo en la obra de Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Trillo y Figueroa, Francisco De Portugal; en la poesía religiosa de cancionerillos y pliegos sueltos; y en el teatro, al punto que no se concibe una obra dramática sin el aderezo de los textos populares. Esta vertiente lírica tradicional consolidó sus géneros y su estilo en las fraguas de la época áurea, y a ella regresan los poetas interesados en medirse con la tradición. La poesía de Ana Rossetti o la de Antonio Carvajal, son un claro ejemplo de ello.

\* Doctora en Letras. Profesora Adjunta de Literatura Española I y II en la Universidad Nacional de Jujuy. Se especializa en poesía de tradición oral. Dirige proyectos de investigación sobre la obra de autores jujeños (Calvetti, Busignani, Groppa). Actuó como coordinadora general de las *Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos* desde 2006 hasta 2012. Conferencista invitada en varios encuentros científicos y culturales, coordinó mesa de escritores y actuó como jurado de numerosos concursos literarios tanto en Jujuy como en otros sitios de país. Ha publicado numerosos trabajos científicos en revistas especializadas nacionales y del extranjero sobre temas hispánicos, el canto de coplas en el Noroeste Argentino y literatura del NOA. Último libro publicado: *Jorge Calvetti entre el universo y el terruño* (2013 Ediunju).

### **Bibliografía:**

Baena, Juan Alfonso de. *Cancionero de Baena*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda, 1949 [1445].  
Garribba, Aviva. “El viento como expresión de añoranza en la lírica hispánica de tipo tradicional”. En Alvar, C., C. Castillo et al., eds. *Lyra mínima oral los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá*, 29-30 Octubre 1998. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001. 531-539.

- Deyermond, Alan. "Las imágenes populares en cancioneros musicales". En Alvar, C., C. Castillo et al., eds. *Lyra mínima oral los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá*, 29-30 Octubre 1998. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001. 17-29.
- Dorra, Raúl. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Autónoma de México, 1981.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999 [1987].
- Frenk, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.
- Frenk, Margit. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.
- Frenk, Margit. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas". En P. Piñero Ramírez, ed. *Lírica popular/Lírica tradicional*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación Machado, 1998. 159-182.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología Griega y Romana*. Argentina: Paidós, 1997 [1951].
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 1987 [1983].
- Lorenzo Gradín, Pilar (2007). "Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales". En Zavala, Iris M., coord. (1997). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* Vol. IV. Barcelona: Anthropos. 13-81.
- Nelli, René. *L'érotique des troubadours*. Toulouse: Éditions Privat, 1963.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- Pernoud, Régine. *La mujer en el tiempo de las catedrales*. Barcelona: Editorial Andrés Bello, 1999 [1995].
- Piñero Ramírez, Pedro M. *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- Rougemont, Denis de. *El amor en occidente*. Barcelona: Editorial Kairós, 2006 [1978].
- Verdon, Jean. *El amor en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2008 [2006].
- Victorio, Juan. "El simbolismo en la lírica tradicional". En Piñero Ramírez, Pedro M., ed. *De la canción de amor medieval a las soleares*. Actas del Congreso Internacional *Lyra mínima oral III*, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004. 281-286.