

MADRE Y CANTIGA DE AMIGO

por

AURORA JUAREZ BLANQUER

Horizontes nuevos pueden descubrirse siempre y cuantas veces nos aproximemos a una obra literaria con espíritu ilusionado y crítico, pero las posibilidades aumentan cuando nos acercamos a monumentos tan ricos en perspectivas como son los cancioneros gallego-portugueses, tan estudiados y tan desconocidos en muchas de sus vertientes. A sus indiscutibles valores literarios se une toda una larga serie de retratos históricos y sociales, de huellas artísticas y populares, de datos sobre orígenes e influencias, en ocasiones veraces, en ocasiones engañosas. A esta complejidad temática y de perspectiva se añade el gran número existente de composiciones poéticas, que hace que el campo de trabajo sea tan amplio como sugerente.

En la temática de los cantares de amigo es fácil encontrar una figura que se hace presente variada y frecuentemente; se trata de la madre, tan polifacética que podría ser objeto de numerosos estudios, de los que éste sólo pretende ser un esbozo (1).

La cantiga de amigo, originada según se viene creyendo por la queja de amor de la doncella (2), cuyo testigo fue en un principio el medio físico, el ámbito geográfico, el paisaje (3), pronto tendrá su eco en el confidente, que en el caso de la lírica gallego-portuguesa es siempre femenino (4).

(1) Nuestro estudio parte y es deudor de los trabajos de MENÉNDEZ PIDAL, R., en *Poesía Juglaresca y Orígenes de las Literaturas Románicas*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957, págs. 347-348; SCUDIERI RUGGIERI, J.: *Riflessioni su kbarge e cantigas d'amigo*, Cultura Neolatina, 1962, págs. 5-39, y, sobre todo, RODRIGUES LAPA, M.: *Liçoes de Literatura Portuguesa*, Coimbra, 1970, págs. 164-169.

(2) FILGUEIRA VALVERDE, J. M.: *Las formas líricas de la Escuela gallego-portuguesa*, en *Historia de las Literaturas Hispánicas*, t. I, pág. 570.

(3) La afirmación, dado que la queja amorosa es la constante del género, es lógica, aunque excesiva. En efecto, el número de cantigas con este esquema elemental es escaso y no coinciden con las más antiguas escritas. Entre los poetas agrupados en torno a la corte de Fernando III el Santo, que son estimados como los primeros, no existen lamentos de amor con esta estructura. Sí se da entre los poetas posteriores, tales como MARTÍN CODAX (C. V. 884), MEENDINHO (C. V. 438) o GÓMEZ CHARINHO (C. V. 401), quienes colocan a la doncella ante las ondas del mar, o el mismo D. DINIZ (C. V. 171), quien la hace preguntar a las flores por su enamorado.

(4) Dejamos aparte aquellas cantigas cuyo testigo directo es el propio amigo, muy abundantes por cierto, fijándonos sólo en las de confidente.

Ahora bien, ¿es este personaje un mero pretexto literario?, ¿acaso sólo signo de rusticidad o sencillez?

No cabe duda que en un género tan abundante en lugares comunes, donde se repiten con tanta frecuencia frases, versos y aun estribillos, la *madre* no escapa de ser un pretexto literario, pero también es cierto que existe una realidad de fondo, una situación familiar, más o menos sofisticada, pero auténtica en profundidad, como asimismo podemos fácilmente rastrear un círculo femenino que rodea a la muchacha: *donas, amigas, irmanas*, tan frecuentemente invocadas (5):

*¡Fremosas, a Deus louvado,
con tan muyto ben com o'eu!*

(SOARES COELHO, C. V. 280)

Chus me tarda, mhas donas, meu amigo...

(JOAN GUILHADE, C. V. 356)

Quand amiga, meu amigo veer...

(ALFONSO SÁNCHEZ, C. V. 367)

Pero, con todo, es la *madre* la confidente preferida del mayor número de cantigas (6):

*A Santiagu'en romaría ven
el rey, madr'e praz-me de coração.*

(AYRAS NUNES, C. V. 454)

*Madre, passou por aqui un cavaleyro
e leixou-me namorada'e con marteyro.
Ay madre, os seu amores ey!*

(SOARES COELHO, C. V. 291)

*Ay madre, nunca mal sentiu
nen soubi que x'era pesar!...*

(JULIAO BOLSEYRO, C. V. 780)

(5) En época tan guerrera como la que les toca vivir era lógico imaginar cómo las mujeres permanecen en el hogar mientras los hombres acuden a prestar su servicio al rey o a sus señores. Esta circunstancia es la que de modo principal motiva estas composiciones y su marco condiciona aún la forma, pues muchos de los estribillos y aun versos están elaborados con fórmula tan socorrida como ir a la hueste o ir a la corte del rey (cfr. JOAO AYRAS, C. V. 632, 633, 634, y PERO DA PONTE, C. V. 419, 420, 422, entre otros). La ausencia de los hombres y su lejanía motivan fuertemente la melancolía de las muchachas. La situación llega a hacer concebir a la doncella que únicamente en la corte podría obtener marido, tal como se expresa en la cantiga de ALFONSO X (C. B. N. 475):

*Naci en grave dia
e nunca casarey
ay, mha irmana, se me non for a cas del Rey!*

(6) Si hemos de creer a Scudieri Ruggieri, quien opina que las expresiones *donas, fremosas, irmanas, amigas* son los diversos apelativos de una misma realidad, la amiga-confidente, sería ésta la más repetida y no la *madre* (cfr. o. c., pág. 22).

Bien es verdad que el motivo madre no es privativo de la lírica gallego-portuguesa, también está presente en las tan conocidas jarchas (7):

*Mamma, ay habibe
so l'yummella sagrella.*

(ANÓNIMA, n.º XIV)

*Ya mamma, me-w l-habibe
bais e no mas tornarade.*

(ANÓNIMA, n.º XXI)

presencia que, al margen de la discusión sobre orígenes e influencias (8), demuestra como *mínimum* un rasgo común de la lírica de la Península, rasgo que sumado a otros motivos y fórmulas —marcha del amado, insomnio de amor— han dado pie a tantos y tantos interrogantes.

A pesar de que son pocas las jarchas de que disponemos, podemos sin embargo observar que la *madre* en ellas no pasa de ser un recurso literario; más todavía, se reduce a una mera exclamación, propia de una persona que, hablando consigo misma, suspira unas veces o invoca otras.

La madre de las jarchas no interviene en la acción, aunque se la interroga:

*Ke fare, mammah?
meu l-habib est ad yana.*

(JOSEF IBN SADDIQ, *moaxaja hebraica n.º XIV*)

*Gar, ke fareyo?
Est al-habib espero.*

(ABRAHAM IBN'EZRA, *moaxaja hebraica n.º XV*)

Pero no podemos intuir si se espera de ella respuesta; la escasez de ejemplos y la brevedad de la estrofa nos impide saber nada más.

Sí es posible en cambio estudiar las cantigas de amigo (9) a través de las que asistimos a un verdadero desfile de tipos diferentes de *madres* y, al mismo tiempo, a una animación del monólogo (10) con un movimiento interro-

(7) En las citas de los ejemplos que aducimos de las composiciones, seguimos la transcripción y numeración de GARCÍA GÓMEZ, E.: *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Seix Barral, Barcelona, 1975.

(8) Un resumen claro y entusiasmado de la naturaleza y problema de las jarchas, como también una relación cronológica de las ediciones y estudios sobre ellas, tenemos en DÁMASO ALONSO: *Un siglo más para la poesía española, Obras completas*, t. II, Gredos, Madrid (1973), páginas 27-32, y *Cancioncillas de amigo mozárabe, Primavera temprana de la lírica europea, Obras completas*, t. II, Gredos, Madrid (1973), págs. 34-37.

(9) Para este estudio disponemos desde hace bastantes años de excelente recopilación hecha por NUNES, J. J.: *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Edição crítica, acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário, vols. I, II, III, Coimbra.

(10) FILGUEIRA VALVERDE: *O. c.*, pág. 570, habla del monólogo femenino, que, al desarrollarse, llega a la tensión.

gativo, que ya hemos visto presente en las jarchas, que desembocará en un diálogo. Los cantares van a adquirir un sesgo nuevo desplegando un abanico de posibilidades, las de una escena teatral. Podemos encontrar actitudes y situaciones distintas, que son anécdotas y cauces del problema amoroso de la muchacha. Las composiciones ganan así en realismo, al concretarse, aunque el tributo obligado es la merma de universalidad.

La figura de la *madre*, que hubiera sido un tópico más en este juego de realidad-artificio (11), constitutivo de la cantiga de amigo, cobra inusitada vida y se yergue junto o frente a los enamorados como personaje parejo en importancia y de mayor variación (12), porque, como veremos más adelante, resulta una piedra angular de la estructura poético-dramática.

Pero vamos a partir de las cantigas de amigo. En ellas podremos encontrar a la *madre* en ciento treinta composiciones. En una mitad de ellas es tan importante como los amantes, llegando incluso en once de esas cantigas a ser la verdadera protagonista y la única que habla. Las actitudes son muy variadas, el comportamiento tan matizado, que pecamos de excesiva rigidez al hacer una clasificación tipológica. A pesar de todas estas dificultades vamos a establecer al menos dos grandes y generales especies, aunque puedan haber entre ellas algunas interferencias: una *madre* que guarda a la hija, que la reprende si llega tarde y la prohíbe hablar con el amigo, que casi es una enemiga; otra que mira con buenos ojos a la doncella, que escucha sus quejas y, hasta en ocasiones, le presta ayuda y consejo.

I. MADRE VIGILANTE

Esta postura, con mayor o menor virulencia, ocupa casi la mitad de las *cantigas de madre*. Es flexible, pero hay una constante: la *madre*, de una u otra forma, dificulta, si puede, los amores de la hija o, a lo menos, está disconforme con ellos.

En muchos casos parece percibirse una cierta envidia de la felicidad ajena, como en dos sucesivas cantigas de Joan Ayras de Santiago (C. V. 608 y 609)

(11) Nos referimos a la realidad y al artificio poético en el sentido que da Eugenio Asensio a estas expresiones. (Vid. *Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970, c. I).

(12) También la amiga o la hermana dialogarán con la enamorada. En general son confidentes y llevan o traen noticias del amigo, intercediendo en su favor o condenándolo:

*¿Como cuydades amiga fazer
das grandes juras que vos vi jurar
de nunc'a voss'amigo perdoar?*

(JOAN BAVECA, C. V. 835)

*«O voss'amig'ay amiga,
de que vos muyto fiades
tanto quer'eu que sabiades
que úa, que Deus maldiga,
vo-lo ten louqu'e tolheyto...»*

(D. DINIZ, C. V. 197)

en que la muchacha habla de la alegría de la madre cuando el amigo partió:
La primera presenta el diálogo entre madre e hija:

*Por Deus, mha madr', aveste gran prazer
cuando se foy meu amigo d'aquí.*

La segunda nos ofrece el diálogo entre dos amigas:

*Que muy leda que eu mha madre vi
quando se foy meu amigo d'aquí
e eu nunca fuj leda nin dormi,
amiga, depoyos que s'el foy d'aquen.
E oraja dizen mi d'el que ven
e mal grad'aja mha madre por en.*

Un hecho parece cierto: que la madre no quiere —quiere mal— al amigo:

*mha madr'é que end a o poder
e vos sabe gran mal querer.*
(D. DINIZ, C. V. 191)

cosa que llega a poner muy tensas las relaciones familiares:

*Ay mha madre sempre vos roquey
por meu amigu'e pero non mi val
ren contra vos e queredes-lhi mal,
e direyvos que vos por en eu farey
poyos mal queredes meu lum'e meu ben,
mal vos querrey eu, mha madre, por en.*
(NUNO PERES SANDEU, C. V. 381)

Unas veces con verdad y otras con mentira aconseja a su hija contra su enamorado, queriéndola convencer de que él no la quiere:

*Filha, direyvos ûa ren
que de voss'amigo entendí
e filha d'algum conselh'i,
digovos que vos non quer ben.*
(SOARES COELHO, C. V. 239)

Y en otro poema la madre avisa a la hija de que no crea al amigo:

*que nulha ren non creades
que vos diga, que sabiades.*

(PAI GOMEZ CHARINHO, C. V. 426)

Estas situaciones y estos avisos y consejos hacen exclamar a una doncella:

*Nunca madr'a filha bon conselho deu
nen a min fez a minha.*

(RODRIGUES DE CALHEIROS, C. V. 232)

y a otra preguntar a la madre el por qué la guarda tanto:

*Por Deus vos rogo, madre, que mi digades
que vos mereçi, que mi tanto guardades.*

(LOPO, C. V. 858)

La guarda de la moza es una constante, como también el permiso para hablar con el amigo. Muchas cantigas hacen alusión a lo que parece ser un requisito: la solicitud de permiso para entrevistarse con el amigo. Y esto a sabiendas que no hay voluntad de dárselo:

leixade-m'ir con el falar.

(RODRIGUES EANES DE VASCONCELOS, C. V. 327)

El ruego, a veces, está matizado; se endulza con halagos:

*Madre benaventurada,
leixades-mi o ver!*

(JOAN DE CANGAS, C. V. 873)

y con promesas de cariño y obediencia:

*Se me leixardes, mha madr'alá ir,
dreyvos ora o que vos farey,
punnarey sempre ja de vos servir
e d'esta ida muy leda verrey.*

(MARTIN DE GUINZO, C. V. 887)

En otras ocasiones se busca enternecer con la súplica:

*Madr'e senhor, leixade-m'ir veer
aquele que eu por meu mal dia vi
ca morr'el madr'e eu quero morrer
Se o non vir!*

(MARTIN DE CALDAS, C. V. 799)

Un grito de rebeldía se escucha, en cambio, en una cantiga de Roy Fernández:

*Mandade-mi o veer,
se non irey sen mandado
vee l'é sen vosso grado!*
(C.V. 508)

La doncella ha tomado partido: prefiere al amigo. El amor rompe las conveniencias sociales. ¿Es un triunfo de la juventud frente a la generación que declina?

En algunas cantigas se presenta una justificación de los sentimientos y actuación de la madre. Concretamente en una composición de Joao Servando no quiere al amigo porque desama y disgusta a la hija:

*Por esto lhi quer'eu mal
mha filha, e non per al.*
(C.V. 746)

En otra de Joan Baveca indaga de la muchacha la situación de sus amores y hasta dónde llegan sus relaciones con el amigo para intervenir, para ayudarla, si es que pudieran haber consecuencias:

*Se mi o negardes, filha, pesar-mi a
ca, se mays a i feyt', a como quer
outro conselh'avemos í mester.*
(C.V. 832)

Pero estas cantigas serían límites. En general, la vigilancia de la hija es tan exagerada que parece encubrir entre bastidores una añoranza de tiempos y felicidades perdidas y la resistencia a quedar relegada a un segundo plano en la vida (13), al que inexorablemente está destinada; quizás hasta pueden vislumbrarse la tristeza y soledad femeninas, las ganas de amar y ser amada, presente normalmente en una situación de ausencia masculina. Parece, en definitiva, que los celos sean a lo menos un factor en la casi persecución y

(13) En bromas o en veras, la madre rivaliza con la hija en una composición de JULIÃO BOLSEYRO (C.V. 777), en la que se retrata una situación tragicómica donde se han trocado los papeles:

*«Per vos perdi meu amigo
por que gram coyta padesco,
e, poyz que mi-o vos tolhestes
e melhor ca vos pareSCO,
non ajade-la mha graça
e dê-vos Deus, ay mha filha,
filha que vos assi faça,
filha, que vos assi faça».*

reclusión de la joven y en el enfrentamiento generacional donde a la potestad materna se opondría la ilusión y la fuerza del amor de la hija.

El motivo de la *madre-vigilante* lo encontramos también en la lírica del *Minnesang*, que está fuertemente influida por su vecina la provenzal en géneros y metros, sobre todo en los *Sommerlieder* —cantos de primavera—. Los *Frauenlieder* y diálogos entre madre e hija (14) se dan concretamente en las composiciones de un *Minnesinger* de la última época: Neidhard de Reuenthal (15), que llega a ser contemporáneo de los trovadores de la corte de Fernando III, el Santo, (vive entre los años 1180-1250), aunque no creemos probable que llegase a conocer la lírica gallego-portuguesa. Se trata de unas composiciones de tinte satírico-burlesco, en las que, tras una exaltación de la primavera o del renovado paisaje, Reuenthal pasa a retratar personajes femeninos que convergen en la pareja *madre-hija*, mezclado en ocasiones con los temas *vejez-juventud* o *vieja que se rejuvenece*.

Se describen escenas algo horrosas entre la hija que quiere salir de casa y la madre que se lo impide, unas veces con más y otras con menos violencia. En *Ir frönt iuch, junge und alte* llega a amenazarla con un bastón para que, en lugar de salir, coja una silla y se siente a remendar la ropa:

*jâ swinge ich dir daz fuoter
mit stecken umbe den rügge.
vil kleine dû hüpfen hin
ab den neste,
mir der ermel wider in* (16).

En *Nu ist der küde winder gar zergangen* la vieja esconde el traje nuevo para impedir que la muchacha se lo ponga:

du must ân die dinen wât, wilt an die schar! (17).

En *Der walt mit loubr stât* la madre advierte a la hija, antes de que se vaya, del caso ocurrido a una amiga suya, quien tuvo un hijo, fruto de sus locas relaciones:

diner spilen finten vert, alsam ir eide jach? (18).

(14) Estas y otras coincidencias han dado lugar a la búsqueda de un fondo común en la lírica peninsular y alemana, que SCUDIERI RUGGIERI remonta a las tradiciones de los suevos (vid. *Riflessioni...*, págs. 31-32, Cultura Neolatina, 1962).

(15) Para los datos sobre los *Minnesinger* y los ejemplos de *Minnesang* aducidos seguimos la edición y traducción de POLITI, F.: *La lírica del Minnesang*, Laterza et Figli, Bari, 1948, como también puede verse MORET, A.: *Anthologie du Minnesang*. Textes avec introduction, notes et glossaire, Bibliotheque de Philologie Germanique, Aubier, París, 1949.

(16) POLITI: *O. c.*, págs. 204-206.

(17) POLITI: *O. c.*, págs. 206-208.

(18) POLITI: *O. c.*, págs. 208-210.

Las composiciones terminan con la marcha de la hija que no hace ningún caso de la madre, de sus amenazas o recomendaciones, llegando a exclamar: *¡Qué pesada es la madre; siempre predica y nunca se la escucha!* El aspecto satírico está claro, el pretexto de la madre es aparentemente vano: el vestido, el trabajo de la casa... y las amenazas burdas. Se pretende ridiculizar una situación que debería ser muy corriente.

Este mismo motivo varía en otras composiciones del mismo autor: se trata de la vieja que se rejuvenece y quiere ocupar un lugar que no le corresponde ni por su edad ni por sus circunstancias (19). Así, por ejemplo, en *Ein altiu diu begunde springen* no es una, sino dos, las viejas que aparecen con guirnaldas de flores saliendo en busca del amor, siendo la hija quien intenta meterlas en razón:

Muoter, ir huetet immer einne! (20).

Hay otra, *Ein altiu von den reien trat*, en la que la vieja manda limpiar la casa a la doncella mientras ella va a la danza, usurpándole el puesto junto al joven que le gusta. Tiene una nota de crueldad al señalarle desde lejos al muchacho:

*Nim des knabe ebene war
der dû tregt daz valwe har* (21).

Esto hace que la hija suplique a la madre, cambie los papeles: *muoter, ich wil iuch vertreten*.

Neidhard de Reuental sabe encontrar un ajustado tono burlesco sin perder de vista el dramatismo de la situación.

Existe un indudable paralelismo entre las composiciones arriba mencionadas y las canciones de amigo que nos ocupan, pero es legítimo que hagamos algunas precisiones.

En las canciones alemanas, dejando a un lado el ya bastante diferenciador matiz de burla, hay algo que domina y es la llegada de la primavera. Todo el acontecer dramático está supeditado al cambio de estación. La llamada de la primavera es la que saca de su casa a la muchacha y, naturalmente, la que enardece la sangre de la mujer madura que siente en su carne todo el resurgir de la naturaleza. Los personajes se encuentran entonces exagerados por el prisma satírico y arrastrados por la estación de las flores. La danza de mayo es el motor y centro de los sucesos descritos en estas canciones. Llegada de la primavera y danza enmarcan ciertamente unas relaciones de madre e hija,

(19) Una sola cantiga de este corte encontramos entre nuestras cantigas de amigo, la C. V. 777, de la que hemos transcrito una estrofa en nota anterior (13).

(20) POLITI: *O. c.*, pág. 202.

(21) POLITI: *Ibidem*.

cuyos sentimientos son del mismo corte que los descritos en nuestras cantigas de amigo.

II. MADRE-AMIGA

Otro gran sector de cantigas, el otro cincuenta por ciento de las que contienen el motivo de la madre, parecen reflejar unas relaciones del todo distintas; ahora son cordiales y estrechas. La confianza entre madre e hija es grande, tanto que, ante cantigas de este corte, pensaríamos en un diálogo entre amigas o en una queja dirigida a una amiga, donde se ha cambiado de apelativo, si no fuera porque la madre llega a intervenir en los amores de la hija y, mucho más que eso, a veces le ayuda a realizar sus propósitos.

A.—Un gran número de estas composiciones podríamos denominarlas de confidencia, pues en ella la confidencia es lo más importante. Son monólogos donde la enamorada, en diferentes circunstancias de sus relaciones amorosas, busca la presencia de una persona amiga, en este caso la madre, para consolarse de su desgracia las más de las veces, pues el amigo está ausente y frecuentemente no es por la milicia, sino por su gusto, y el abandono y la infidelidad es como una losa que agobia a la muchacha:

*poys mandado non m'envia
entend'eu do perjurado
que ja non teme mha ira!*

(PERO DA PONTE, C. V. 418)

*Ay madre!, nunca mal sentiu
nen soubi que x'era pesar
a que seu amigo non viu
com'o'jeu vi o meu amigo falar
con outra.*

(JULIAO BOLSEIRO, C. V. 780)

La doncella lo perdona una vez y otra, pero llega un momento en que se desengaña y decide romper con él.

*E mays de cen vezes lhi perdoney
por sas juras e achey-m'end'eu mal
e por aquesto ja lhi ren non val
de me jurar, poys que me lh'asnhey
vedes porquê: ca ja s'el perjurou
per muytas vezes que m'esto jurou.*

(PEDRO EANES SOLAZ, C. V. 416)

En otras cantigas la confidencia es alegre: llega el amigo y la muchacha lo comunica a la madre, sabiendo que ella se complacerá:

*non me quer'eu encobrir
de vos, ca sey que vos praz de meu ben;
o meu amigo será o'jaqui
e nunca eu tan bon mandad'oi.*

(MARTIN DE CALDAS, C. V. 800)

*Atendemos, ay madre, sempre vos querrey ben,
ca vejo viir barcas e tenho que ven
mha madre, meu amigo.*

(JULIAO BOLSEYRO, C. V. 774)

En este último ejemplo la madre resulta, a la vez que confidente, acompañante; está siempre junto a la hija, se alegra con su bien y se entristece con su pesar. Se trata de monólogos, aunque encontramos en ellas ocasionalmente un simulado diálogo que abre la madre, dando pie a que la moza hable de sus cuitas, lo que hace a continuación casi obsesivamente. Se trata de una conocida y bella cantiga de D. Dinis (22), cuyo estribillo, como ocurre muchas veces en los cancioneros, no tiene aparentemente una clara conexión con el contenido de las estrofas (23).

De cualquier forma estas invocaciones o las preguntas dirigidas a la madre, como hemos visto al principio de este trabajo, son comunes a las *jarchas arabigo-andaluzas* (24) y podrían estar dirigidas a cualquier persona distinta de la madre; bastaría que fuese allegada a la muchacha o a sus problemas. Sustituiríamos la expresión madre por la de *amiga* o *irmaa* sin que sufriese en absoluto el sentido lógico de la composición. La afirmación de Scudieri Ruggieri sobre la identidad de *amiga*, *irmana*, *fremosa* y *dona* se podría extender a la invocación de *madre*, ya que sólo es destinataria de la confidencia, como la amiga y la hermana.

(22) *¿De que morredes, filha, a do corpo velido?
Madre, moyro d'amores que mi deu meu amigo
Alva é, vay liero.
¿De qué morredes, filha, a do corpo loução?
Madre, moyro d'amores que mi deu meu amado
Alva é, vay liero.*

(C. V. 170)

Es una cantiga de inspiración y construcción culta, que une a la estructura paralelística la presencia de un pequeño estribillo que va cortando la monotonía rítmica. Esta estructura es común a varias cantigas del mismo autor (cfr. C. V. 168, 169 y 171).

(23) Lo mismo ocurre con las jarchas de las moaxajas árabes y hebreas, que ocupan el lugar de la *fiinda* de nuestras cantigas, pero que no tienen ninguna relación con el cuerpo de la moaxaja si exceptuamos la temática amorosa.

(24) M. PIDAL: *Cantos Románicos Andalusies*, BRAE, t. XXXI, págs. 241-246. Trata de la madre y de las compañeras como confidentes de amor y traza un paralelo entre Andalucía, Castilla y Galicia, concluyendo que es un rasgo netamente peninsular este tipo de confidencias.

¿Por qué, entonces, la mayor frecuencia de la expresión? Una razón podría ser el popularismo, domesticidad y tono adolescente que se pretende dar a estas composiciones, de un carácter más culto de lo que a primera vista se puede creer.

La intencionalidad del trovador juega aquí un gran papel. Se pretende dar a la cantiga de amigo, aun contando con una inspiración de tipo tradicional, una especial fisonomía; se acuña con unos caracteres determinados para que llegue o pueda ser capaz de llegar a un público determinado (25), de todo punto distinto al de la cantiga de escarnio (26), y la presencia de la madre es un motivo conveniente al tipo de cantiga.

Pero hay una segunda razón que, a nuestro juicio, es tan importante como la anterior: las cantigas, es verdad que no cambian sustancialmente de contenido porque la confidencia amorosa sea recibida por una u otra persona, pero sí puede cambiar, y esto es lo fundamental, la forma. La expresión madre, por sus características fonéticas y rítmicas, supera a las otras denominaciones. Cuenta con claridad vocálica y gran sonoridad consonántica, pues hasta su grupo de fricativa dental más vibrante puede quedar en posición final, perdiendo su vocal de ayo, sin mermar casi sus posibilidades fónicas.

Frente a *amiga* o *irmana*, las supera en brevedad y en su fuerte y sonoro principio consonántico y acentual, que la hace apta para el comienzo de dicción, verso, hemistiquio, estrofa o estribillo, y también para admitir con gran facilidad una partícula que la preceda, de terminación vocálica o consonántica, e incluso dos (27).

Cada vocablo está estudiado de tal modo que, al permutar una designación por otra, corremos el riesgo de romper el ritmo sintáctico y melódico del verso o de la estrofa. Intentemos, si no, hacer la prueba en unos cuantos versos:

(25) Expresadas con un lenguaje determinado, llenas de fórmulas esclerotizadas. Respecto al lenguaje de la cantiga de amigo, cfr. E. ASENSIO: *Poética...*, págs. 105 y ss.

(26) Se ha hablado de la cantiga de amigo como reflejo de una sociedad campesina y aldeana, opuesta a la cantiga de escarnio de ambiente cortesano. Creemos que no se pretende reflejar una sociedad determinada, sino llegar a un público. La cantiga de amigo debía ser muy del gusto de las jóvenes, que se verían reflejadas en ellas. La cantiga de amor tiene un destino más ambiguo; no se puede entrever, dado su hermetismo y topicidad, ni a qué clase de mujer podría estar dirigida; se supone que a toda mujer que comprendiese su juego de rimas y melodías.

La cantiga de escarnio es la única que se inspira en hechos concretos. En ésta sí podemos afirmar una factura y un público, si no cortesanos, al menos conocedores de las personas y sucesos que se critican.

(27) Hemos de penetrar también en la posibilidad de pequeños cambios que podrían sufrir las cantigas al ser interpretadas por los cantores y juglares. Las composiciones se escribían para ser cantadas y, a buen seguro, de memoria. Recordemos el rótulo de Martín Codax con las siete cantigas y sus melodías (cfr. TAVANI, GIUSSEPPE: *Poesie del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, 1969, págs. 84-85 y 153-167), que parece estar hecho con destino a un cantor.

Trist'anda, mha madre, o meu amigo (C. V. 247)

Trist' anda, mh'amiga, o meu amigo.

Fuj eu, madre, lavar meus cabelos / a la fonte (C. V. 291)

Fuj eu, irmaa, lavar meus cabelos / a la fonte.

Madre, ora morrerey! (C. V. 248)

Fremosa, ora morrerey!

En cualquiera de estos ejemplos, dejando aparte las cuestiones semánticas, resulta imposible el cambio de *madre* por *irmana*, *amiga* o *fremosa* por su condición de paroxítonas trisilábicas, diferente estructura de su silabeo y distinta perceptibilidad. El canje por *donas* tampoco es viable en razón a su menor claridad fonética, no ajena al ritmo ni a la musicalidad, como también por su casi homonimia con *doas* y con *does*, términos que aparecen algunas veces en las cantigas de amigo y con mayor profusión en las cantigas de amor. Además no hay que menospreciar la connotación extranjerizante que seguramente tendría al ser paralelo a *dons*, término típicamente provenzal, cuyo calco debió evitarse.

B.—Completando el cuadro de la *madre-amiga*, nos encontramos con un grupo de cantigas, en número de diecinueve, en las que no sólo valen nuestras especulaciones, pues aquí sí que habla nuestro personaje indicando sus intenciones: aconseja y ayuda a la hija en sus propósitos y problemas. Este es el tono general, aunque se pueden observar ciertas matizaciones.

La solicitud comprensiva es una constante:

Por qué mi andades tan trist'e chorando.

(NUNO PORCO, C. V. 725)

Filha, se grado edes,

dizede qué avedes.

(LOPO, C. V. 464)

La madre quiere al enamorado y da sus razones por qué:

Quero-lh'eu ben, poys é voss'amigo.

(FERNÁNDEZ DE TORNEOL, C. V. 243)

Acompaña a la hija en sus entrevistas amorosas y no le niega el permiso, como veíamos que hacía en las cantigas del primer apartado:

Filha ide; eu vosqu'irey.

(ROY FERNÁNDEZ, C. V. 520)

Todavía hace más, la empuja a que haga esas visitas, casi comprometiéndola a ello:

*Se eu, mha filha, for
voss'amigo veer
porque morre d'amor
e non pode viver,
iredes comigu'y?*

A esto la hija no tiene casi otra salida que responder afirmativamente:

Por Deus mha madr', irey!

(JOAN NUNEZ CAMANES, *C. V.* 252)

En alguna cantiga, la hija, a pesar de la insistencia maternal, se muestra reacia a la entrevista:

*Ay, madre, non tenho prol y,
ca non ey nenhum poder
de o por amig' aver
vel falasse comigo.*

(ROY FERNÁNDEZ, *C. V.* 517)

En otras es ella quien comisiona a la madre para que vaya a ver a su amigo e interceda en favor suyo. En estas cantigas nos acercamos a un tratamiento paralelo al diálogo entre la muchacha con la hermana o amiga, que también traen y llevan noticias y recados. Hay que notar, sin embargo, un mayor ascendiente que sobre el amigo parece tener la madre, mensajera indudablemente más cualificada:

*Madre velida, ide-lhi dizer
que faça ben e me venha veer.*

(AYRAS CORPANCHO, *C. V.* 259)

Los consejos de la madre a la doncella son una cuestión muy interesante: siempre van dirigidos a conseguir la conquista del amigo. Son muy pocas las cantigas, solo cuatro, que contienen estos consejos. Tres de ellas son dialogadas y de estructura semejante: la hija pregunta qué hará, en lo que coincide con el resto de cantigas monologadas y con las jarchas, y la madre responde con los consejos más atinados dirigidos a lograr el amor del amigo.

En la primera de las cantigas, el amigo muere de amor y la muchacha pregunta: *¿Qué me mandades fazer? o ¿qué farey?...* La respuesta es un mandato: que vaya a entrevistarse con el galán. De nuevo consulta: *¿qué lhe*

direy?... A esto se le responde, favoreciendo el partido del enamorado, que diga cuanto él tenga ganas de oír:

*Digades, filha, quant' ouver sabor
e sera ben,
e el que viv' en gran coyta d'amor
guarra por en (28).*

(AYRAS CORPANCHO, C. V. 201)

En la segunda de estas cantigas (29) la *coita* es de la doncella. La ingerencia de la madre, que obliga a la muchacha a mentirle, aleja al enamorado; la solución que ahora se le da es atraerlo, dándole gusto:

*Filha, douvos por conselho
que, tanto que vos el veia,
que toda ren lhi fazades
que vosso pagado seia
Madre, namorada...*

(28)

*Que me mandades, ay madre, fazer
ao que sey que nunca ben querer
soub'outra ren?
—par Deus, filha, mando-vo-l'ir a veer
e sera ben,
e do que lhi faz voss'amor sofrer
guarra por en.
—Qué farey, madre, por morte partir
ao que de mim nunca pôd'oir
nenhuma ren?
—Vaades vos, filha, po-lo guarir
e sera ben,
e el que morre por vos, poys vos vir,
guarra por en.
—Qué lhi direy, se veer on eu fôr
e me quiser dizer, come a sennor,
alguma ren?
—Digades, filha, quant'ouver sabor
e sera ben,
e el que viv'en gran coyta d'amor
guarra por en.*

(AYRAS CORPANCHO, C. V. 201)

(29)

*Vistes, madr', o escudeyro
que m'ouver'a levar sigo?
menti-lhe, vaymi sanhudo,
mba madre, ben vo-lo digo:
madre, namorada me leixou,
madre, namorada m'a leixada.
Madre, namorada me leixou!
Madre, vos que me mandastes
que mentiss'a meu amigo,
qué conselho mi daredes
ora, poy-lo non ey migo?
Madre, namorada...
Filha, douvos por conselho*

De tono parecido y del mismo autor es la tercera de estas canciones (30). La doncella confiesa a la madre que quien la enamoró la ha abandonado. El consejo es, en este caso, algo bajo: que le engañe a su vez:

*Poys vos seu amor enganou,
que o engane voss' amor.*

(PERO DA PONTE, C. V. 423)

El cuarto poema es de estructura distinta. Se trata de un cantar de amigo en que no habla la enamorada (31). La protagonista exclusiva es la *madre*, que narra la situación en las estrofas semiparalelísticas y en el estribillo da el consejo, que también es resumido en la *fiinda*: provocar los celos del amigo, haciéndole creer que hay otro que la quiere, para que vuelva a ella:

*ca, se souberque por vos morr' alguen,
morrera, filha, querendovos ben* (32).

*que, tanto que vos el veia,
que toda ren lbi fazades
que vosso pagado seia.*

Madre, namorada...

*Poys escusar non podedes,
mha filha, seu gasalbado,
des oy mays eu vos castigo
que lh'andedes a mandado.*

Madre, namorada...

(PERO DA PONTE, C. V. 417)

(30)

—*Ay, madr', o que me 'namorou
foysse noutro dia d'aqui
e, por Deus, qué faremos y,
ca namorada me leixou?*

—*Filha, fazed'end'o melhor,
poys vos seu amor enganou,
que o engane voss'amor.*

—*Ca me non sey conselhar,
mha madre, se Deus mi perdon.*

—*Dized', ay filha, por que non
quero-me vo-lo-eu mostrar,
filha, fazed'end'o melhor...*

—*Que o recebades muj ben,
filha, quand'ante vos veer,
e todo quanto vos disser
outorgade-lho e por en,
filha, fazed'end'...*

(PERO DA PONTE, C. V. 423)

(31) *La Poética Fragmentaria* del C.B.N., la única reglamentación cercana a la época de factura de las cantigas, dice que *se eles falan na primeira cobra e elas na outra é cantiga d'amor, porque se move a rrazom dela, como vos ante dissemos, e se elas falan na primeira cobra, he outrossy d'amigo, e se ambos falan en hua cobra, outrossy é segundo qual deles fala na cobra primeiro* (Cap. IV).

Según esta *Poética*, habría que apartar muchas cantigas que se incluyen entre las cantigas de amigo al amparo de las cantigas de mujer (las cantigas narrativas y muchos de estos diálogos que estamos repasando).

32)

*O que soía, mha filha, morrer
por vos, dizen que ja non morr'assi,*

Teniendo a la vista los tres apartados hechos anteriormente, podemos, haciendo un resumen de la situación, concluir este trabajo con algunas observaciones sobre ellos:

I. La *madre-vigilante*, también presente en los *Sommerlieder* de Reuental, funciona de una manera bien determinada dentro del andamiaje de la acción, que casi podríamos llamar argumento, de la lírica de las cantigas de amigo. Y esta funcionalidad destaca cuando establecemos comparaciones con otras estructuras líricas conocidas.

Sabido es que el lirismo cortés y el peninsular (33), o gallego-portugués, tienen puntos coincidentes, pero grandes diferencias. El distinto fondo donde se encuadran uno y otro, las distintas circunstancias sociales y vitales y, consecuentemente, culturales, desembocan en multitud de variados y diferentes motivos literarios. La llegada de la primavera, la alegría del amor, la misma naturaleza de ese amor extramatrimonial, el servicio feudal, el marido celoso y el envidioso o no se dan o no son importantes en nuestras cantigas. Las guerras se activan con el buen tiempo; la primavera coincidirá entonces con la salida de la hueste a las campañas, lo que será el pretexto para la composición de cantigas de amigo, la fracción más numerosa del cancionero amoroso.

*e moyr'eu, filha, porque o oi,
mays, se o queredes ver morrer,
dizede que morre por vos alguén
e veredes ome morrer por en.*

(Cfr. JOAN AYRAS, C.V. 595)

(33) Hablamos de lírica peninsular incluyendo en ella todas las composiciones de asunto amoroso de la época. La gran expresión de nuestro lirismo primitivo es la cantiga de amigo, de la que su otra cara es la cantiga de amor, que, en esencia, trata de un simple lamento amoroso, muy similar de la cantiga de amigo, aunque disfrazado de provenzalismo; con todo, las cantigas de amor que resultan agradables y con consistencia son las de motivos y técnicas tradicionales, aquellas cuya diferencia con las de amigo está en que la queja de amor está en boca de un hombre y, por consiguiente, también va a ser distinto el ambiente de la composición.

Cfr. R. LAPA: *Lições...*, *A estética da cantiga d'amor y A teoria do amor cortês*, págs. 130-149.

El renacer primaveral no alegra un corazón donde la *coita* se enseñorea. Por otra parte la enamorada, que muchas veces coincide con la dama a quien, al menos literalmente, se dirige la cantiga de amor, es una doncella que vive en un círculo femenino, con lo que la figura del celoso no puede tener ningún predicamento en nuestro lirismo (34).

Pero el paralelo puede ser de otra naturaleza. La funcionalidad de los motivos afecta a la misma estructura de los asuntos y tiene un valor universal. En esqueleto son mucho más comparables las manifestaciones literarias y a este nivel podemos hallar muchos puntos comunes: el motivo del *gelos* de la lírica cortés (35), unido a otro casi gemelo suyo en un primer momento, el *lauzengier* (36), con el que muchas veces se confunde hasta en nombre, ejerce una función muy concreta. Es un tercero en discordia y una amenaza a cuya sombra cobra aliciente la pasión de los amantes. No se puede pensar en lo prohibido sin la contrapartida de la inquietud. Es el *gelos-lauzengier* algo necesario para mantener la tensión en los momentos más felices, desapareciendo en las situaciones desgraciadas, bien por el abandono de uno de los amantes,

(34) Si exceptuamos una cantiga de D. DINIZ, C. V. 188, que consideramos de inspiración culta:

*Quisera vosco falar de grado
ay, meu amigu'e meu namorado,
mays non ous'oj'eu con voss'a falar
ca ey muj gram medo do irado;
irad'aja Deus quen me lhi foy dar.
En cuidados de mil guisas travo
por vos dizer o con que m'agravo,
mays non ous'oj'eu con vosc'a falar,
ca ey muj gram medo do mal bravo;
mal brav'aja Deus quen me lhi foy dar.
Gran pesar ey amigo sofrudo
por vos dizer meu mal ascondudo,
mays non ous'oj'eu con vosc'a falar,
ca ey muj gram medo do sanbudo;
sanbud'aja Deus quen me lhi foy dar.
Senhor do meu coraçon, cativo
sodes em eu viver con que vivo,
mays non ous'oj'eu con vosc'a falar,
ca ey muj gram medo do esquivo;
esquiv', aja Deus que me lhi foy dar.*

El tema de la maldaridada ha sido rastreado en los Cancioneros gallego-portugueses, cfr. PELLEGRINI, SILVIO: *Maldaridate inesistenti nel Canzonere de Joao Ayras*, en *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Biblioteca de Filologia Romanza, 2.^a ed., Bati, 1951, págs. 35-55.

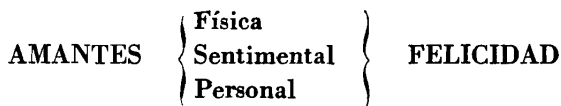
(35) El *gelos* está fuertemente enraizado en la literatura cortés mucho antes de su gran difusión como tema favorito de los siglos XIV y XV. Dejando aparte la lírica amatoria, hay un magnífico desarrollo de este personaje en el *Castia Gilos* de Raimon Vidal de Besalú y en *Novas del Papagai* de Arnaut de Carcasses. (Cfr. R. NELLI y R. LAVAUD: *Les Troubadours*, Desclée de Brouwer, Bruges, 1965, t. II, págs. 186-210 y 218-235). Un excelente estudio de la figura del celoso encontramos en el Archimbaut del *Roman de Flamenca* (*Flamenca*, *Ausgewählt von Kurt Lewent*, Max Niemeyer, Veerlag-Halle, 1924).

(36) El *lauzengier* es un personaje envidioso de la felicidad ajena, que procura enturbiarla, porque es en realidad un rival del enamorado. (Cfr. JEANROY, A.: *La poésie lyrique des Troubadours*, t. II, New York, 1974, reimpresión de la ed. de Privat-Didier, Toulouse-Paris, 1934, páginas 102-113).

bien por la separación impuesta por el tiempo o la distancia. Se trata de una oposición al amor: la oposición personal (la más débil, por ser más salvable).

Si pasamos a nuestras cantigas, donde la *coita d'amor* es una constante, no vamos a encontrar esta pareja. La protagonista no está casada ni teme la maledicencia. De ahí que el personaje sea distinto, aunque paralelo: la *madre-vigilante*, que por causas justificadas y socialmente válidas, se opone al amor. Es un motivo diferente, pero estructuralmente idéntico: una oposición personal que se esfuma cuando hay otra más fuerte (física o sentimental) que separa a los amantes. Creemos que tanto el *gelos* como la *madre-vigilante* no son sino expresiones del contrapunto de tristeza y temor que se pone al amor.

OPOSICION



II. De las cantigas de *madre-confidente* hemos de concluir lo que ya se ha podido anteriormente vislumbrar.

La expresión *madre*, aun no sabiendo si corresponde a una presencia real o si se trata de una invocación hueca, es una de las más felices de nuestra literatura, porque sus cualidades la hacen superior a cualquier otra:

— Tiene gran naturalidad, al ser una exclamación común a toda la humanidad en muy variadas circunstancias.

— Una fuerte motivación literaria y una gran adaptabilidad en la cadena fónica, de donde su facilidad para insertarse en la sucesión rítmica del verso y de la estrofa. Esta sencillez y facilidad de inclusión en los textos es una causa de que sea la fórmula más repetida frente a las otras de confidente.

— Su gran tradición peninsular. Su genealogía pasaría por las jarchas, y a través de las cantigas de amigo llegaría hasta los cantares populares castellanos de todas las épocas.

Según Menéndez Pidal, *resulta así que la madre, confidente constante, guía cariñosa y protectora del amor virginal, es una especialidad hispánica, muy tradicional, pues se destaca con sorprende coincidencia a través de nueve siglos* (37), opinión que compartimos plenamente, sobre todo al tratarse de este tipo de cantigas.

III. En el apartado de la *madre-amiga* hemos podido observar ciertas composiciones de tono más realista que el resto. En ellas el sentimiento propio de la cantiga de amigo pasa a segundo plano cobrando especial interés la

(37) MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Cantos Románicos...*, págs. 243-244. Cfr. testimonios que aporta de la presencia en Castilla del mismo motivo en págs. 241 y ss.

estrategia de la madre, centro y motor de la acción. Sus consejos tienen una clara intencionalidad; conseguir el amor para su hija. Para esto alecciona a la joven en lo que tiene que hacer y decir:

mando-lo ir veer...

Digades, filha, quanto ouver sabor... (C.V. 201)

douvos por conselho

que toda ren lhi fazades

que vosso pagado seia... (C.V. 417)

... que o engane voss' amor (C.V. 423)

se o queredes ver morrer,

dizede que morre por vos alguen

e veredes ome morrer por en... (C.V. 595)

En ocasiones, cuando la muchacha no se ha atrevido a hablar a su amigo, le encarga que interceda en su favor ante él. La madre no sólo se contenta con cumplir gustosa el encargo, sino que favorece al galán y hasta llega a obtener acuerdos. En una cantiga, concretamente, la madre se ha anticipado al encargo de la hija:

Falaredes por meu grado,

poys lhi assy ey demandado (C.V. 507)

En otra la convence y la conduce a una entrevista con el enamorado, contándole cómo sufre y aún muere por su amor:

porque morre d'amor

e non pode viver...

.

poys vos quer tan gram ben

que non pode guarir...

.

sempre lh'eu coyta vi

por vos e mort' a y... (C.V. 252)

El disimulo con que la lleva hasta el amigo raya en el engaño:

*poys eu alá quero ir,
iredes comigu'y?...*

.

*Filha, poys alá vou
e migu' outren non vay,
iredes comigu'y? (C. V. 252)*

A la vista de esta actuación, de este casi tentar a la muchacha, nos preguntamos, qué pretende esta madre... ¿favorece al mozo o la hija?, ¿caso únicamente al amor? Sin duda mueve los hilos de la escena como los de unas marionetas; los enamoradas se canfían totalmente en ella.

¿Se trataría, como dice R. Lapa (38), de la realidad burguesa de buscar un marido a la hija? Para tratarse de una realidad burguesa, hay muy pocas cantigas con este motivo. La dificultad de rastrear esa realidad aumenta al no encontrar en las cantigas de escarnio —de temas casi exclusivamente de interés masculino— alusiones al matrimonio ni a la vida familiar.

¿Se trata de la madre física? La escasez de ejemplos y el tono astuto que se deja entrever nos induce a pensar que no. Y al opinar así tenemos presente que en la literatura peninsular se invoca frecuentemente en asuntos amorosos a una madre que no es la auténtica.

Creemos que la madre física es en los Cancioneros aquella que cuida de la hija, que la riñe si llega tarde y procura vigilar las entrevistas de los amantes. Con dudas, podría también ser la que escucha las confidencias de la doncella. Pero esta otra figura, de inspiración literaria o real, que empuja a los enamorados, uno en brazos del otro, no parece ser sino una consejera, una arregladora de amores.

Ambos personajes, ya bien diferenciados, van a aparecer, influyendo en la muchacha con encontrados consejos, en las mejores de nuestras obras literarias, donde la figura de la alcahueta, motivo común de las literaturas de todos los tiempos, se eleva a la categoría de co-protagonista de arrolladora personalidad. Los ejemplos sobreabundan y sería interesante un estudio comparativo de cada uno de ellos con la madre de nuestras cantigas. Nos bastaría, sin embargo, para comprobar el paralelo recordar las actitudes de Doña Rama, la madre de Doña Endrina, del *Libro de Buen Amor*, y la de Trota-conventos, o la de Alisa, madre de Melibea, que procura guardar a su hija, frente a la de Celestina, en la obra de Fernando de Rojas, y cuyos consejos

(38) *Liçoes...*, pág. 167.

coinciden en mucho con los que acabamos de ver en las cantigas de amigo del último apartado (39).

¿Será entonces esta madre-consejera un antecedente en la literatura romance peninsular de la figura que, andando el tiempo, va a institucionalizarse con el nombre de *madre Celestina*?

(39) Incluso el carácter *maternal* de la consejera (su ascendiente y familiaridad en su relación con los jóvenes) viene a coincidir con los rasgos de la *madre-amiga* de las cantigas. Respecto a esta nota celestinesca, cfr. M.^a ROSA LIDA: *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, 1962, pág. 527, y el artículo de JANE HAWKING: *Madre Celestina*, A.I.O.N., IX, 2, Napoli, 1967, págs. 177-190.