

TESIS DOCTORAL



2015

LOS PERSONAJES FEMENINOS DEL TEATRO
MEDIEVAL EN LA ENCRUCIJADA DEL SIGLO XV

M^a MERCEDES GUIRAO SILVENTE

LICENCIADA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
(FILOLOGÍA HISPÁNICA)

UNED

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

DIRECTOR: MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA
LITERATURA. FACULTAD DE FILOLOGÍA

TÍTULO: LOS PERSONAJES FEMENINOS DEL TEATRO MEDIEVAL
EN LA ENCRUCIJADA DEL SIGLO XV

AUTORA: M^a MERCEDES GUIRAO SILVENTE. LICENCIADA EN
FILOSOFÍA Y LETRAS (FILOLOGÍA HISPÁNICA)

DIRECTOR: MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es fruto de un largo proceso de investigación, que comenzó en las clases presenciales sobre el teatro medieval y renacentista que ofreció el Dr. D. Miguel Ángel Pérez Priego en el curso 2008-2009. Con su extraordinaria capacidad de relación, nos hizo comprender a todos los alumnos asistentes, ya en la primera sesión, el valor intemporal y la universalidad de las primeras piezas del teatro castellano, al tiempo que despertaba nuestro interés por sus peculiaridades; por esa singular teatralización de la vida que se producía en el Medievo y, en mi caso, por esas originales damas y pastorcillas que, a pesar de sus limitaciones y su acomodación a los modelos literarios existentes, sorprendían con su actitud sincera y su curioso realismo. Al Dr. Pérez Priego quiero agradecer, por tanto, de forma muy especial, el haberme introducido en este fascinante mundo femenino del siglo XV y el haberme animado a lo largo de estos siete años en mi trabajo con sus sabias observaciones; guiando y corrigiendo exhaustivamente mis escritos con el rigor y la prudencia que lo caracterizan.

De otra parte, mi lectura de los trabajos procedentes de la historia de las mujeres y la crítica feminista -o literatura de género- y mi descubrimiento de su valioso método de investigación, me han permitido anclar este estudio de los personajes femeninos del teatro medieval en la polémica sobre el rol de la mujer existente en el Cuatrocientos y profundizar en ella, para poder demostrar, de este modo, la novedad de su reivindicación en el contexto de la época. Mi sincera admiración hacia todas las investigadoras e investigadores que han logrado una nueva perspectiva en la crítica y la historia de la literatura española, poniendo el énfasis en las escritoras y personajes literarios femeninos; silenciados injustamente por el patriarcado durante demasiado tiempo.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I. MIRADA A LA REALIDAD: LA CONDICIÓN FEMENINA EN EL SIGLO XV	25
CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO I	28
1. DISPOSICIONES LEGALES SOBRE LAS MUJERES	29
2. EL TRABAJO DE LAS MUJERES EN LA CIUDAD Y EN EL CAMPO	43
3. PARTICIPACIÓN FEMENINA EN EL JUEGO DEL PODER	53
4. LA VIDA FAMILIAR Y DOMÉSTICA DE LAS MUJERES	69
5. MANIFESTACIONES INTERNAS Y EXTERNAS DE LA ESPIRITUALIDAD FEMENINA	73
6. LAS MUJERES EN RELACIÓN CON LA CULTURA Y EL SABER	83
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I	92
CAPÍTULO II. SOPORTES TEÓRICOS: ATAQUE Y DEFENSA DE LA MUJER EN LA BAJA EDAD MEDIA	95
CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO II	97
1. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO MISÓGINO MEDIEVAL	98
1.1. La mujer medieval como heredera de Eva	98
1.2. La redención de la mujer a través de María en el Pleno Medievo	106
1.3. La debilidad e imperfección del cuerpo femenino	110
1.4. La debida y necesaria custodia de las mujeres	113
2. EL IMPULSO RENOVADOR DEL HUMANISMO: LA EDUCACIÓN FEMENINA	114
3. TRATADOS EN DEFENSA DE LAS MUJERES: LA «QUERELLE DES FEMMES»	119
3.1. De <i>Mulieribus Claris</i> y los ejemplos de mujeres ilustres	120
3.2. El profeminismo de los tratadistas castellanos del XV	123
3.2.1. El <i>Triunfo de las donas</i> de Juan Rodríguez del Padrón	124
3.2.2. <i>Defensa de las virtuosas mujeres</i> de Diego de Valera	126

3.2.3. El <i>Libro de las virtuosas y claras mujeres</i> de Álvaro de Luna	127
3.2.4. El <i>Jardín de nobles doncellas</i> de fray Martín de Córdoba	131
3.3. Defensa en boca de mujer: <i>La cité des dames</i> de Christine de Pizan	133
3.4. Mujeres españolas en la «Querelle». La voz sabia de Teresa de Cartagena	143
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO II	149
CAPÍTULO III. LA REIVINDICACIÓN FEMENINA A TRAVÉS DEL AMOR LITERARIO	153
CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO III	155
1. DE LA NARRATIVA ÉPICO-LEGENDARIA AL AMOR CORTÉS	156
1.1. La mujer y el amor en los cantares de gesta	156
1.2. Doña Sancha en el <i>Poema de Fernán González</i>	158
1.3. Luciana y Tarsiana en el <i>Libro de Apolonio</i>	161
1.4. El triunfo del Amor sobre la Guerra	168
2. FIN'AMORS Y DOLCE STIL NOVO	171
2.1. Los roles del vasallo y la dama en la literatura cortés	171
2.2. La sensualidad de Iseo y Ginebra	174
2.3. La liberación de la dama en los <i>Lais</i> de María de Francia y en el <i>Roman de Flamenca</i>	176
2.4. De la <i>midons</i> a la <i>donna angelicata</i>	178
3. LAS TROVADORAS Y OTRAS VOCES LITERARIAS FEMENINAS	182
3.1. Las trobairitz	182
3.2. Las poetas italianas de los siglos XIII y XIV	190
3.3. El original acento femenino del amor cortés	193
4. LOS CANCIONEROS CASTELLANOS DEL XV	197
4.1. La imagen de la mujer: entre la adoración religiosa y el erotismo	197
4.2. La sincera voz de Florencia Pinar y su relación con la lírica popular puesta en boca de mujer	201
4.3. La presencia del amor conyugal: Gómez Manrique y doña Mayor Arias	204
4.4. Los intercambios poéticos festivos entre damas y caballeros	207
4.5. La irrupción de lo popular en los versos cortesanos	210

5. LA FICCIÓN SENTIMENTAL	213
5.1. Damas situadas entre la Razón y la Fe	213
5.2. La ironía y el profeminismo de las obras de Juan de Flores	220
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO III	224
CAPÍTULO IV. EL DEBATE LITERARIO ACERCA DE LAS MUJERES	229
CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO IV	231
1. REPARICIÓN DE VIEJOS PREJUICIOS MISÓGINOS	233
1.1. La sátira de tono didáctico-moral: El <i>Corbacho</i> del arcipreste de Talavera	233
1.2. La sátira misógina en la corte: las <i>Coplas</i> de Torrellas	243
1.3. La influencia del <i>maldit</i> catalán: Torrellas y Ausiàs March	248
1.4. La infamante estela de las <i>Coplas de maldecir de mujeres</i>	254
2. DESVALORIZACIÓN DE LAS MUJERES EN LAS <i>REMEDIA AMORIS</i> : LAS BURLAS SOBRE EL AMOR CORTÉS Y EL MATRIMONIO	257
2.1. Luis Ramírez de Lucena y otros autores conversos	257
2.2. El amor como síntoma de enfermedad y locura	261
2.3. La concepción pragmática del amor frente a los excesos del idealismo cortés	263
2.4. Los refranes contra las mujeres	266
2.5. La defensa literaria de la misogamia	268
2.6. La astucia de la esposa y la sociedad mercantil	273
3. LA REACCIÓN ANTIMISÓGINA DE LA LITERATURA CORTESANA	274
3.1. La contundente respuesta a las <i>Coplas</i> de Torrellas y la nueva visión de la mujer	275
3.2. El ejemplo de las «puellae doctae»	282
3.3. Cuando la voz la tienen las mujeres: escritoras y personajes femeninos	290
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO IV	302
CAPÍTULO V. LA FIGURA FEMENINA A LA LUZ DE LAS REPRESENTACIONES PALACIEGAS	307
CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO V	309

1. EL IDEAL CABALLERESCO Y LA FIGURA DE LA DAMA	311
1.1. Justas, torneos y pasos de armas	311
1.2. Espectáculos parateatrales: momos y entremeses	319
1.2.1 La fastuosa investidura de don Fernando de Antequera	319
1.2.2. Espectáculos y fiestas en el palacio del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo	321
1.2.3. Los momos de Francisco Moner y Gómez Manrique	328
1.3. La desmitificación teatral del amor cortés: las <i>Coplas de Puertocarrero</i> y el <i>Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa</i>	335
2. LA MODA PASTORIL EN LA CORTE	339
2.1. De la dama a la pastora	339
2.2. El optimismo conciliador del mundo amoroso-pastoril de Juan del Encina y Lucas Fernández: seis piezas con personajes femeninos	342
2.3. La tragedia aparente en el mundo pastoril idealizado: la <i>Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio</i> y la de <i>Plácida y Vitoriano</i>	350
3. LAS DAMAS Y PASTORAS DEL TEATRO MEDIEVAL EN DEFENSA DE LA MUJER Y EL AMOR HUMANO	352
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO V	358
CAPÍTULO VI. PERSONAJES FEMENINOS EN CLAVE DESMITIFICADORA: ELLA Y LA MUJER HERMOSA	361
CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO VI	363
1. ELLA Y LA PARODIA DEL AMOR CORTÉS	365
1.1. La victoria de Ella sobre Puertocarrero	365
1.2. Agilidad verbal y escénica del personaje femenino	372
1.3. La compleja ambivalencia de Ella y su risueño profeminismo	380
1.4. Ella frente a las voces femeninas de otros diálogos amorosos del Cancionero	391
1.4.1. Fernán Sánchez Calavera [ID 1663] y [ID1664]	391
1.4.2. Johan de Duenyas [ID 2492].	398
1.4.3. Francisco de Imperial [ID 2492]	401
1.4.4. Fray Diego Valencia de León [ID1639]	402
2. EL CRUDO REALISMO DE LA MUJER HERMOSA	404
2.1. La humillación de la Vejez frente al bello vigor juvenil	405

2.2. Función dramática de la Mujer hermosa	413
2.3. La Mujer hermosa entre la burla popular y la gravedad moral	418
2.4. La violenta y liberadora rebeldía de la Mujer hermosa	425
CONCLUSIONES AL CAPÍTULO VI	431
CAPÍTULO VII. PERSONAJES FEMENINOS EN CLAVE OPTIMISTA Y CONCILIADORA: SEIS PIEZAS PROFANAS DE JUAN DEL ENCINA Y LUCAS FERNÁNDEZ	435
CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO VII	437
1. LAS PASTORAS IDEALIZADAS Y LAS PASTORAS RÚSTICAS DEL TEATRO MEDIEVAL	439
1.1. La autonomía del discurso femenino de las pastoras	439
1.2. Relación con la pastorela provenzal y la serranilla	447
1.3. La influencia de lo popular en la caracterización de las pastoras teatrales	452
1.4. Caracterización y función dramática de las pastorcillas teatrales	455
1.4.1. Pascuala frente a Menga	455
1.4.2. La gracia y el sano humor de Beringuella	464
1.4.3. La función dramática de pastoras menos individualizadas: Olalla y Antona.	470
2. UNA DAMA ENTRE PASTORES: LA ARTIFICIOSIDAD CORTESANA DE LA DONZELLA	473
2.1. Búsqueda del Caballero y hallazgo del mundo pastoril	473
2.2. Aparición del Caballero y retorno al mundo cortesano	475
2.3. La mitomanía de la Donzella en clave paródica	477
3. LA NINFA FEBEA O EL TRIUNFO DE LA CARNE	483
3.1. La seducción de Febea	483
3.2. La irrupción de lo pagano en el mundo pastoril de Encina: de la seductora a la sanadora	487
CONCLUSIONES AL CAPÍTULO VII	492
CAPÍTULO VIII. DOS PERSONAJES EN BUSCA DE LA LUZ: ZEFIRA FRENTE A ORIANA Y PLÁCIDA FRENTE A FLUGENCIA Y ÉRITEA	497
CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO VIII	499

1. EL DEBATE SOBRE LA MUJER EN LA <i>ÉGLOGA DE FILENO, ZAMBARDO Y CARDONIO</i>	502
1.1. El distanciamiento irónico sobre el dolor de Fileno	504
1.2. Zefira y su reivindicación de todas las mujeres	509
2. NEOPLATONISMO Y REALISMO CELESTINESCO EN LA <i>ÉGLOGA DE PLÁCIDA Y VITORIANO</i>	518
2.1. Complejidad y novedad de Plácida	519
2.1.1. La valiente ruptura del patrón femenino: lamento inicial y huida al bosque	519
2.1.2. El suicidio como salida al conflicto interno: el soliloquio desesperado de Plácida	528
2.1.3. Plácida vista por otros personajes: búsqueda y gozosa resurrección	536
2.2. El mundo prostibulario de Flugencia y Eritea	544
2.2.1. El diálogo cortés de Vitoriano y Flugencia	545
2.2.2. El oscuro encuentro de Flugencia y Eritea	548
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO VIII	555
CONCLUSIONES FINALES	559
BIBLIOGRAFÍA	571

*Durante mucho tiempo las mujeres han quedado
indefensas, abandonadas como un campo sin cerca,
sin que ningún campeón luche en su ayuda.*

*Christine de Pizan, La ciudad de las damas
(trad. Marie-José Lemarchand).*

INTRODUCCIÓN

Con la llegada del Siglo XV, se inicia en toda Europa el movimiento conocido como «Querelle des femmes», en un claro y decidido empeño por limpiar la imagen falsa que sobre la mujer habían arrojado y seguían arrojando aún multitud de escritos misóginos, amparados en una larga tradición eclesiástica y científica y avalados por un injusto reparto de papeles sociales, donde intereses patriarcales y económicos se habían aliado para silenciar y recluir en las casas a las mujeres; menospreciando y ocultando su importancia real en la vida del Medievo.

La apología femenina de la «Querelle» rebasaría los límites del Cuatrocientos, adaptándose a las nuevas características de cada momento histórico y desembocaría en la formidable labor que desde los años 70 del siglo XX a nuestros días, están realizando un nutrido grupo de investigadoras y estudiosas de la literatura y la historia de las mujeres, que se han convertido en ese «campeón» del que habla Christine de Pizan, dispuesto a luchar por la verdad, a sacar del anonimato ese mundo femenino, acosado y marginado durante demasiado tiempo, que se expresa con un lenguaje propio y desconocido para una cultura dominada y acostumbrada a la perspectiva masculina. Nombres como los de Eileen Power, Margaret Wade, Jacqueline Ferreras, Isabel de Riquer, Regine Pernoud, Mercedes Arriaga, Ángela Muñoz, Milagros Rivera Garretas, M^a Eugenia y M^a Jesús Lacarra, Marta Haro, Cristina Segura, M^a Jesús Fuente, Mariñ Martinengo, Reyna Pastor, Nieves Baranda, Yolanda Beteta...-y tantísimos otros-, se han convertido ya en clásicos dentro de los estudios de género, tanto históricos como literarios, que afectan al período medieval. A ello, habría que añadir el interés que también ha despertado el mundo de la mujer en prestigiosos medievalistas varones; ya sea desde el punto de vista de la creación femenina o de la recepción, teniendo en cuenta los numerosos testimonios que muestran a la mujer como poseedora de libros y como donadora testamentaria de los mismos, normalmente a otras mujeres. Entre estos autores, mencionaremos, por ejemplo, a Alan D. Deyermond, que destapó un inusitado interés por escritoras como Leonor López de Córdoba o Teresa de Cartagena¹; a

¹ Recordemos que Deyermond incluyó a Leonor López de Córdoba en su *Historia de la literatura española. La Edad Media* (Barcelona: Ariel, 1971), como la iniciadora del género autobiográfico en Castilla. A partir de ahí, son varios los autores que se han preocupado de estudiar el proceso creativo de sus *Memorias*; así, Juan Félix Bellido (*La autobiografía en castellano. Las memorias de Leonor López de Córdoba*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006). Y también Deyermond vio la acusación de plagio contra

Georges Duby, al que debemos, entre otras muchas obras, una magnífica historia de las mujeres²; a Miguel Ángel Pérez Priego, quien con su obra *Poesía femenina en los cancioneros* (1990), penetra en la médula misma de la polémica en torno a las mujeres que vive la literatura cortesana del Cuatrocientos, mostrando los escasos aunque muy significativos ejemplos de participación femenina en ella –siendo Florencia Pinar, sin duda, el más perfecto–; a Robert Archer, con su célebre y útil *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales* (2001); o, más recientemente, a Julio Vélez Sainz³, que ha publicado un riguroso y documentado estudio sobre la mujer y los ideales cortesanos en la corte castellana de Juan II.

La ingente labor de todos estos investigadores, mujeres y hombres –cuya lista es cada vez más numerosa y prestigiosa–, ha provocado una auténtica revolución en la Historia y la Crítica de la Literatura Española, que se ha replanteado en las últimas décadas la repercusión de las mujeres en el canon literario y la importancia de ciertas escritoras que anteriormente eran consideradas secundarias; escondidas tras la dominante perspectiva masculina. La profesora Isabel Navas Ocaña, en su valioso volumen *La literatura española y la crítica feminista* (2009), nos ofrece un completo panorama del estado de la cuestión, desde la Edad Media al mundo contemporáneo. Y, como no podía ser menos, tras tantos estudios reveladores de la importancia literaria y cultural de la mujer, las historias de la literatura española más recientes incluyen apartados dedicados a la literatura femenina. Mencionemos, como ejemplo, la dirigida por José Carlos Mainer para la editorial Crítica de Barcelona, cuyo primer volumen titulado *Entre la oralidad y la escritura. La Edad Media* (2012), a cargo de M^a Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleca, introduce epígrafes que se preocupan

Teresa de Cartagena como un claro ejemplo de la doble moral que se aplicaba a hombres y mujeres, desatando un gran interés por la reivindicación de la escritura femenina que hace la monja burgalesa, como demuestran los estudios tan exhaustivos que le dedicaron varias autoras feministas; especialmente, Milagros Rivera Garretas, que introduce a Teresa de Cartagena plenamente en la «Querelle des femmes» (véanse comentarios al respecto de Isabel Navas Ocaña en *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid: Fundamentos, 2009, pp.110-112).

² Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en occidente.2.La Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992. Esta Historia ha influido, sin duda, en la aparición de dos historias de las mujeres, referidas específicamente al ámbito hispánico, que serán de gran utilidad para nuestro estudio: Garrido González, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid: Síntesis, 1997 y Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina, I, De la Prehistoria a la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 2005.

³ Vélez Sainz, Julio, *“De amor, de honor e de donas” Mujer e ideales cortesanos en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Madrid: Editorial Complutense, 2013.

específicamente de la educación femenina y de la concepción literaria de la mujer en relación con el amor, de su participación en los festejos cortesanos y de la labor literaria de escritoras como Constanza de Castilla, Teresa de Cartagena o Leonor López de Córdoba. Y, por supuesto, hemos de hablar de la aparición de historias de la literatura feministas, como la *Breve historia feminista de la literatura española (en castellano)*, coordinada por Iris M. Zavala (Barcelona: Anthropos, 1995), de gran difusión y repercusión en la crítica literaria española de los últimos años y de revistas científicas, como *Arenal* de la Universidad de Granada (1994), o la *Revista de Escritoras Ibéricas* de la UNED (2013), dedicadas exclusivamente a la historia y la literatura de las mujeres. Asimismo, hemos de señalar la importancia adquirida por el portal BIESES (<http://www.bieses.net>) de Nieves Baranda (2003), que aprovecha la fuerza de las nuevas tecnologías para divulgar la literatura de las escritoras españolas, desde la Edad Media a 1800, con gran rigor y minuciosidad⁴. Y, especialmente, hemos de referirnos a todas aquellas aportaciones que han aprovechado los numerosos e importantísimos hallazgos en el terreno de la historia de las mujeres para aplicarlos al estudio de obras literarias medievales concretas⁵; pues si el descubrimiento de la voz de las escritoras ha sido

⁴ También resultan muy útiles para el conocimiento de las escritoras españolas los ocho estudios que recoge el manual *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española* (coordinado por Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio), Madrid: UNED, 2002; estando el primero de ellos -titulado «Poesía femenina en la Edad Media castellana» (pp.13-33)-, a cargo de Miguel Ángel Pérez Priego.

⁵ Destaquemos aquí la labor de Cristina Segura Graíño, coordinadora de dos obras fundamentales en este sentido y que han logrado la necesaria colaboración entre historia y literatura: *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres* (Madrid: Narcea, 2001) y los diversos volúmenes -ya trece; el último aparecido en Mayo de 2014- que, desde 2009, aparecen bajo el título *La Querrela de las mujeres* (Madrid: Al-Mudayna, col. Querrela-ya). Asimismo, es imprescindible mencionar la obra de M^a Milagros Rivera Garretas: *Textos y Espacios de mujeres (Europa, Siglo IV-XV)*, Barcelona: Icaria, 1990; el libro de Antonio García Velasco: *La mujer en la literatura medieval española*, Málaga: Aljaima, 2000; o, los varios estudios de Jacqueline Ferreras sobre los personajes femeninos del *Libro de Buen Amor* y de *La Celestina*; los de Virginie Dumanoir, Vicenta Blay Manzanera o Pilar Lorenzo Gradín sobre la mujer en los romances tradicionales y en la poesía cortesana del XV; los de M^a Eugenia Lacarra y M^a Pilar Martínez Latre sobre las protagonistas de la ficción sentimental; los de M^a Jesús Lacarra y Marta Haro Cortés sobre la mujer en las colecciones de exempla; los de José Luis Martín o Elisa Martínez Garrido sobre la misoginia de los refranes populares; o el volumen de Mariana Maserá, *Que non dormiré sola non. La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* (2001) -entre otras muchas más obras, citadas en la Bibliografía, y que nos servirán en los diferentes capítulos, para ahondar en la particularidad del discurso femenino en los géneros literarios que vayamos analizando, hasta llegar al teatro medieval; objeto de nuestro estudio-.

crucial en esa lucha feminista, no lo es menos la defensa del rol social de la mujer que encierran muchos personajes femeninos de ficción.

Compartiendo con todas estas obras mencionadas el deseo de reivindicación de las mujeres medievales y comprendiendo que pese a lo mucho andado, aún queda un largo camino por recorrer (sobre todo en lo que respecta a la participación de éstas en el mundo de la cultura y el saber –como bien destaca Cristina Segura Graíño⁶); nuestra investigación sobre los personajes femeninos del teatro medieval, pretende descubrir la relevante presencia de las mujeres en las representaciones palaciegas del Cuatrocientos y su influencia en la aparición y determinación de temas y estructuras en las primeras piezas dramáticas profanas. Aquellas surgidas en las cortes nobiliarias, donde no podía faltar la gracia y belleza de las damas, y donde no se reparaba en gastos a la hora de exhibir lujosos vestuarios y decorados, para buscar la promoción política de los anfitriones, o bien para demostrar su poder económico, o, incluso, su interés por el respeto de las leyes amatorias cortesanas –síntoma de prestigio social sobre la nueva clase en ascenso: la burguesía-.

Nuestro estudio se basará, de este modo, en un análisis minucioso y detallado de diez piezas del teatro medieval profano, surgidas en este particular ambiente cortesano de finales del XV, en las cuales aparecen los primeros personajes dramáticos femeninos, lejos ya de las vírgenes y santas que pueblan las representaciones religiosas coetáneas, y que son capaces de desenvolverse con un discurso propio de mujeres: las *Coplas de Puertocarrero*; el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*⁷; la *Égloga representada en requesta a unos amores* y su continuación, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* –compuestas por Juan del Encina en su primera etapa, bajo el mecenazgo de los duques de Alba-; la *Égloga de Cristino y Febea*, la *Égloga de Fileno, Zambardo y*

⁶ Véase Segura Graíño, Cristina, *Cuadernos de investigación medieval. Las mujeres en el Medioevo hispano*, vol. I, nº 2, Madrid: Marcial Pons Librero, 1984. Esta autora afirma: «Tema sobre el que apenas sabemos nada es aquel que hace referencia al protagonismo de las mujeres en el mundo de la cultura y su acceso a ella. Es éste, por tanto, un aspecto en el que deben hacerse investigaciones [...] Es necesario tener una información sobre el nivel de alfabetización de las mujeres y las posibilidades de lograr una formación y una proyección en cualquier ámbito de la cultura, las letras, las artes y las ciencias» (p.45).

⁷ Textos aparecidos en los Cancioneros del último tercio del XV; pero, dado su claro carácter dramático, incluidos ambos en la edición de Miguel Ángel Pérez Priego: *Teatro medieval*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 646), 2009.

Cardonio y la Égloga de *Plácida y Vitoriano* –pertenecientes a la segunda etapa del salmantino, fruto de su contacto con las cortes papales y cardenalicias romanas-; y, finalmente, las tres piezas profanas de tipo amoroso-pastoril, con personajes femeninos, de su discípulo y rival, Lucas Fernández: la *Comedia de Brasgil y Beringuella*; la *Farsa o quasicomedia de la Donzella, el pastor y el caballero* y la *Farsa o quasicomedia de Pavros y Antona*.

Ahondaremos, así, en la caracterización –tanto psicológica, como física y lingüística- de los personajes femeninos de estas primeras piezas dramáticas del teatro castellano; en su función dramática y en todos aquellos aspectos relacionados con la teatralidad de las obras en las que aparecen. Para ello, se tendrán en cuenta las valiosas aportaciones de la literatura femenina o literatura de género –a las que nos hemos referido- y el rol de la mujer en aquel mundo cortesano en el que surgen, donde ya se dejaban sentir con fuerza las ideas humanistas. Se observará en este sentido, muy de cerca, el contexto histórico, sociocultural e ideológico de la época y la literatura en la que estas obras se insertan, y se reflexionará sobre la influencia de estos factores en la creación y recepción de estas criaturas dramáticas.

Este estudio se abrirá, además, a la relación de estos personajes entre sí y con otras figuras femeninas de obras y géneros anteriores, coetáneos y, en algún caso, posteriores (tensós, pastorelas, serranillas, romances, cuentos, canciones populares, refranes, momos, debates amorosos de cancionero, charivaris, narraciones sentimentales, églogas dramáticas italianas...). No podríamos entender la novedad de Plácida sin ponerla en relación tanto con el Neoplatonismo, como con los protagonistas de las obras de Diego de San Pedro o Juan de Flores, o sin advertir sus similitudes con Melibea. Eritea y Flugencia homenajean el mundo prostibulario de Celestina y sus pupilas. Pascuala no podrá ser entendida, plenamente, si no atendemos a sus modelos provenzales; mientras que otras pastoras, como Menga, Antona, Olalla o Beringuella, se basan en fuentes castellanas más rústicas y, como sucede en muchas canciones femeninas de la lírica popular, muestran su temor a la deshonra o llenan de júbilo la escena con canciones y bailes. Zefira asume los rasgos de la «belle dame sans merci», aunque sea para desmontarlos. Oriana es la prototípica dama virtuosa que aparece en los tratados pro-

fémica del XV y que representa el amor cristiano y bueno, frente al *amor hereos* contra el que luchan multitud de obras contemporáneas. La Mujer hermosa bebe de la sátira popular del charivari y del didactismo de los refranes, exempla y fabliaux que ridiculizan el amor en la vejez. Ella –protagonista femenina de las *Coplas de Puertocarrero*- muestra su dominio de las leyes amorosas del amor cortés con las que hace frente a su sufrido interlocutor, como dama culta e inteligente y, cuando a ella le conviene, sabe romper su molde literario con un pícaro realismo, comparable al que muestra la literatura burlesco-satírica. La Donzella de Lucas Fernández en su perseverancia en un amor obsoleto e idealista, en contra de la sensual y erótica liberación del cuerpo femenino que aparece en algunos romances del XV, y que llega a ser parodiada por su exceso, supone un claro precedente del teatro de Torres Naharro. Y, por supuesto, el estudio de la ninfa Febea o del poder de resurrección de la diosa Venus en la segunda producción dramática de Encina, requiere la relación con el paganismo mitológico del teatro italiano del Renacimiento.

Como consecuencia, la metodología estará basada en una lectura atenta de las obras objeto de análisis y comentario, y en una profundización tanto en aspectos literarios y escénicos como socioculturales; procurando la comparación con otros textos literarios, en función de sus parecidos y diferencias y de su acercamiento o alejamiento de la tradición medieval y de los modelos femeninos. Todo ello, con el fin de obtener una visión más completa de estas poco conocidas damas y pastoras del teatro medieval y descubrir su contribución a ese complejo mundo en transformación del siglo XV.

Sobre los personajes femeninos de *La Celestina* –obra dramática que resume magníficamente el pensamiento y el sentir de las gentes en la crisis del ocaso medieval, y a la cual recurriremos en no pocas ocasiones, para establecer relaciones con los personajes objeto de nuestro estudio-, se ha reparado frecuentemente y se ha destacado, por ejemplo, el profeminismo del discurso de Melibea o de Areúsa. Recordemos, en este sentido, el importante estudio de Jacqueline Ferreras *La Celestine ou la crise de la société patriarcale* (Paris: Ediciones Hispanoamericanas, 1977), o los varios estudios

que le dedican Deyermond⁸ y la historiadora Cristina Segura Graño –que atiende, entre otros aspectos, al conocimiento de la medicina casera de las alcahuetas, despreciadas y marginadas por el miedo que despertaba este saber femenino entre los hombres⁹; o las interesantes investigaciones de Pilar García Mouton sobre el discurso femenino de las mujeres de la obra de Rojas¹⁰.

No obstante, se hace evidente la falta de estudios sobre los personajes femeninos de este teatro medieval nacido en los ambientes cortesanos de finales del XV. Es cierto que son varios los autores que destacan en sus ediciones de las diez obras objeto de nuestro estudio, ciertos rasgos de los personajes femeninos que aparecen en ellas. Así, en las ediciones del Teatro medieval de Roland E. Surtz¹¹, de Ana M^a Álvarez Pellitero¹² y de Miguel Ángel Pérez Priego¹³ se destaca el papel de la Mujer hermosa para conseguir la teatralidad del anónimo *Diálogo*, y en la de Lázaro Carreter¹⁴ así como en la citada de Miguel Ángel Pérez Priego, se repara en el realismo de Ella; apuntándose interesantes ideas sobre el personaje, como la picardía y soltura de sus réplicas que la relaciona con los dos arciprestes –según comenta el primero de estos autores-¹⁵ o la burla del amor cortés y la maliciosa actitud de hacerse servir la merienda, que destaca el segundo¹⁶. También en las ediciones del teatro de Juan del Encina –pensemos sólo en la de Rosalie Gimeno¹⁷, en la de Stanislav Zimic¹⁸ o en la de Miguel Ángel Pérez Priego¹⁹-, se describe la relevante presencia de personajes como Pascuala, Febea, Zefira y, sobre

⁸ Véase su célebre estudio «La Celestina como Cancionero», en Deyermond, Alan, *Poesía de Cancionero del siglo XV* (ed. a cargo de R. Beltrán, J.L. Canet y M. Haro), Valencia: Universitat de Valencia (col. Honoris Causa-24), 2007, pp.289-305; donde el autor británico resalta la sinceridad de Melibea -en relación con la lírica popular de voz femenina-, sobre la de Calisto, que canta sus cuitas amorosas imitando la poesía cortesana de los Cancioneros del XV.

⁹ Véase, a este respecto, su estudio «Las mujeres en La Celestina», en Segura Graño, Cristina, *Misoginia y feminismo en la literatura española*, op. cit., pp.47-58.

¹⁰ García Mouton, Pilar, «El lenguaje de las mujeres de La Celestina», en Carrasco, Pilar (ed.), *El mundo como contienda. Estudios sobre la Celestina*, Málaga: Universidad de Málaga, 2000, pp. 89-107.

¹¹ Surtz, Roland E., ed., *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid: Clásicos Taurus-13, 1992.

¹² Álvarez Pellitero, Ana M^a, ed., *Teatro Medieval*, Madrid: Espasa Calpe (Austral, 157), 1990.

¹³ Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., *Teatro Medieval*, op.cit..

¹⁴ Lázaro Carreter, Fernando, ed., *Teatro Medieval*, Madrid: Castalia (Odres Nuevos), 1987, 4ªed.

¹⁵ *Ibíd.*, p.76.

¹⁶ Pérez Priego, *Teatro medieval*, op. cit., pp.85-86.

¹⁷ Gimeno, Rosalie, ed., Juan del Encina, *Teatro (segunda producción dramática)*, Madrid: Alhambra, 1997.

¹⁸ Zimic, Stanislav, ed., Juan del Encina, *Poesía y Teatro*, Madrid: Taurus-169, 1986.

¹⁹ Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid (Letras Hispánicas, 339), 1991.

todo, de Plácida y de sus antagonistas, Fulgencia y Eritea, en sus respectivas obras. La protagonista de la última *Égloga* de Encina -sin duda el personaje más complejo de cuantos estudiaremos-, ha sido objeto, además, de la atención de un autor como Pierre Heugas, que ha destacado su relación con la ficción sentimental²⁰. En la *Historia del Teatro Español* dirigida por Javier Huerta Calvo (2003), se alude, asimismo, de forma explícita a la figura de Pascuala, relacionándola por su finura con ciertas serranillas del Marqués de Santillana, o de la caracterización libresca de la Donzella de Lucas Fernández²¹ y se habla de la novedad de Encina al introducir personajes prostibularios en su *Égloga de Plácida y Vitoriano*²². Pero, se trata siempre de apreciaciones y consideraciones que, aunque valiosas, quedan aisladas.

Nuestra investigación se justifica, precisamente, en la necesidad de un estudio específico de conjunto, que profundice en la función dramática de estos personajes dentro de sus obras y que los relacione entre sí, teniendo en cuenta su feminidad, aunque pertenezcan a autores y ficciones diferentes. Y, sobre todo, que los compare con otras criaturas literarias –e, incluso, con mujeres reales: mecenas, escritoras, lectoras, campesinas, damas, reinas...-, que ayuden a insertarlos en el peculiar mundo cultural e ideológico de finales del XV. Sin esa enriquecedora implicación de factores literarios, socioculturales e históricos, no es posible comprender el verdadero significado de estos personajes femeninos del teatro medieval: lo que éstos reciben y lo que han sido capaces de ofrecer a su época.

Nos introduciremos, de este modo, en uno de los períodos más complejos de nuestra historia literaria, la transición entre Edad Media y Renacimiento, donde la defensa de la «Querelle des femmes» se ve reforzada por las nuevas ideas sobre la mujer que llegan de Italia procedentes del Humanismo, que exigen la valoración de ésta como individuo y que potencian la necesidad de su instrucción y de una mayor participación en la

²⁰ Heugas, Pierre, «Un personnage nouveau dans la dramaturgie d'Encina: Plácida dans *Plácida y Vitoriano*», en *La Fête et l'écriture. Théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987, pp. 151-161.

²¹ Véase Humberto López Morales, «Juan del Encina y Lucas Fernández», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, pp.180-183.

²² *Ibíd.*, p.187.

sociedad de su tiempo. En efecto, el contexto sociocultural que envuelve la aparición de todas las obras teatrales que analizaremos, el reinado de los Reyes Católicos, se caracteriza por conceder un gran valor a la formación de las damas, empezando por la misma reina, que recibió lecciones de latín de Beatriz Galindo y se preocupó, con auténtica pasión, de la preparación moral, artística e intelectual de sus hijas y doncellas. En torno a Isabel se formó un círculo de mujeres cultas –las llamadas *puellae doctae*–, que tal y como explica Vicenta M^a Márquez de la Plata, conmovió y maravilló al mundo: «[...] liberadas del peso de tener que ser ignorantes para ser virtuosas, ellas se lanzaron con entusiasmo a bucear en el conocimiento»²³.

A este brillante ambiente había contribuido, sin duda, el profeminismo de varios tratados –los de Rodríguez del Padrón, Diego de Valera, Álvaro de Luna y Martín de Córdoba– y no pocas obras literarias escritas en favor de las mujeres, que desde principios y mediados del XV, venían amparadas por el poder real. Recordemos, así, la animada polémica pro y contra fémina que se desató en la corte de Juan II y la reina doña María –su primera esposa–, a raíz de la difusión del *Corbacho* del arcipreste de Talavera, de la que participarían prácticamente todos los escritores del momento. Esta controversia se continuaría en la de su hijo, Enrique IV, alentada por las *Coplas de maldecir de mujeres* del poeta catalán Pedro Torrellas y llegaría a la época que nos interesa; la de los Reyes Católicos –como hemos dicho–, enriquecida y fortalecida, en su vertiente apologética, por la entrada de los nuevos presupuestos del Humanismo y, especialmente, por la decidida actuación de Isabel de Castilla, que con su ejemplo y patronazgo consigue una efectiva y profunda reivindicación femenina, que convierte en obsoletos y desfasados todos esos argumentos de ataque que esgrimiera el bando misógino a lo largo de tantos años.

Si Julio Vélez Sainz demuestra que en la corte de Juan II «tanto la defensa como el ataque a la mujer indicaba e implicaba necesariamente una defensa o un ataque a los valores cortesanos y caballerescos que los produjeron»²⁴. Y, si además –como veremos– había también en los tratados apologéticos escritos por hombres, esa necesidad de

²³ Márquez de la Plata y Ferrándiz, Vicenta M^a, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel La Católica*, Madrid: Castalia, 2005, p.15.

²⁴ Vélez Sainz, op. cit. , p.212.

promoción social y política, que les conduce, a veces, a alejarse de las verdaderas preocupaciones de las mujeres –esas que sí expresaban las escritoras medievales: Christine de Pizan, Isabel de Villena, Florencia Pinar, Teresa de Cartagena...- y a basar sus argumentos de defensa en tópicos manidos y abstractos, sin ninguna validez concreta. Muy al contrario, las obras teatrales que estudiaremos, insertas en ese proceso de transformación que vive el ocaso medieval y en ese ambiente propicio para la participación de la mujer en los festejos y en la vida cultural entera de la corte de los Reyes Católicos, muestran una defensa de la mujer totalmente nueva e inédita, pues sus personajes femeninos consiguen calar, como demostraremos, en el centro mismo del conflicto social y sexual que atraviesa todo el Medievo y establecer una auténtica comunicación con las mujeres reales de su tiempo.

Las doncellas y pastoras que desfilan por las obras teatrales del XV, adoptan una pose, llevan el papel aprendido en la literatura del amor cortés: en la pastorela, en la serranilla, en la ficción sentimental, en la poesía del Cancionero...y están totalmente acomodadas al ambiente cortesano para el que fueron creadas; un ambiente en el que vida y literatura aparecen estrechamente unidas. Forman parte de esos espectáculos que servían de diversión a la nobleza, en los que no había separación entre actores y público y donde los autores –como sucede con Juan del Encina-, son, al mismo tiempo, poetas, músicos, escenógrafos o intervienen ellos mismos representando a alguna de sus criaturas. Pero, junto a las influencias que reciben y a las limitaciones por las que se ven afectados, no hay que olvidar lo que estos personajes femeninos del teatro medieval aportan a ese rico contexto literario y cultural del Cuatrocientos con su frescura y naturalidad, con su gracia, con su inteligencia o con su sabrosa parodia de toda una sarta de artificiosas y manidas convenciones; que en nuestro estudio nos ocuparemos de desentrañar.

En esa rebeldía contra los cánones sociales y literarios, o en esa sorpresa que su complejidad y sinceridad llega a causar en los receptores, tanto actuales, como en aquellos del XV, que en las canciones y bailes con que suelen acabar estas piezas teatrales, se dejan llevar por los mismos sentimientos que sus protagonistas en exaltación de la felicidad que trae el amor correspondido y donde la mujer se percibe en

un sentido positivo y sanador -lejos ya del miedo a la mujer seductora y perniciosa para el hombre de tantos escritos morales y didácticos-; hay un efectivo y claro profeminismo.

Las damas de la corte asistirán risueñas a las burlas sobre el varón de algunos de estos personajes femeninos, que pondrán en entredicho la verdad de los sentimientos masculinos. Participarán activamente en las representaciones bailando, mostrando sus dotes artísticas y regocijándose, en fin, con los finales felices de muchas de estas piezas. Se verán identificadas con la actitud inteligente o decidida de algunos personajes femeninos, o se distanciarán de los errores que cometen otros, cegados por un amor atormentado. Se emocionarán con su sufrimiento. Se sentirán superiores ante la rusticidad de algunas pastoras y su desconocimiento de los requiebros cortesanos. O bien –en tanto que ávidas lectoras de ficciones caballerescas y sentimentales y participantes activas en representaciones teatrales y en juegos poéticos-, verán evolucionar esos cánones literarios –superados o rotos por las damas y pastorcillas que intervienen en estas piezas-, como reflejo del cambio en la concepción de la mujer y el amor que traían los nuevos tiempos.

En resumen, dos son los objetivos fundamentales de nuestra investigación; uno intrínseco y otro extrínseco, que aparecerán, a lo largo de todo su desarrollo, indisolublemente relacionados:

- a) Averiguar, a través de su estudio y comparación con otras criaturas literarias, cuál es la función y el significado de los personajes femeninos en el teatro medieval.
- b) Exponer y reflexionar sobre la novedad de su reivindicación femenina y descubrir sus aportaciones al contexto sociocultural del Cuatrocientos.

Y, como se desprende de todo lo dicho anteriormente, iremos descendiendo sobre estos personajes femeninos del teatro castellano de forma progresiva, tras presentar y analizar el complejo contexto histórico, sociocultural y literario que envuelve su aparición y la eficacia social de su recepción.

*Callad, no digáis que Naturaleza
sólo en hacer varones se recrea,
mientras que a las mujeres no da idea
ni con gana, cuidado, ni agudeza.*

[...]

*Saben las damas manejar la espada,
gobernar imperios y encontrar
el camino que lleva hasta Helicon.*

Leonora della Genga

(trad. M^a del Rosal Nadales).

**CAPÍTULO I.
MIRADA A LA REALIDAD: LA
CONDICIÓN FEMENINA EN EL
SIGLO XV**

CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO I

Sobre la imagen que nos ha llegado de la mujer medieval, pesan, como una enojosa losa, las dos concepciones opuestas que se encargaron de difundir los dos sectores sociales que, paradójicamente, menos sabían de ellas: el eclesiástico y el aristocrático. Pues, si los clérigos eran normalmente célibes, los señores feudales subordinaban a sus mujeres a la tierra y entendían el amor cortés como un juego de hombres en el que lucirse ellos mismos; siendo estas damas, simplemente, un bello objeto de adorno, un trofeo masculino. Los depositarios de la cultura medieval mostraban, en un caso, su temor ante un ser del que debían guardarse, por tratarse de un agente del pecado, que incitaba a la lascivia y procuraba la perdición del hombre. Mientras que la nobleza, por su parte, la encumbraba a un dorado pedestal literario y mostraba hacia ella una artificiosa y tópica veneración, convirtiéndola primero en un señor feudal, al que el hombre valiente y virtuoso se sometía en cuerpo y alma, con el fin egoísta de elevar su espíritu y, después, en una auténtica diosa, totalmente alejada de la esfera de lo real.

En este sentido, señalaremos como significativa la escasa voz que tuvieron tanto las propias mujeres como los hombres comunes, que convivían con éstas a diario, en los campos y en los talleres. Estos hombres escucharían los domingos en la Iglesia sermones contra la perfidia del sexo femenino o se harían eco de la misoginia reinante, amparada por unas leyes que consideraban a la mujer como un individuo incompleto y débil, sujeto a la autoridad del varón; pero, por otro lado, son ellos, estos hombres del pueblo, normales y corrientes, los que, sin lugar a dudas, nos hubieran mostrado una consideración del amor y la mujer más cercana a la realidad. El cariño basado en la relación y el roce cotidiano entre los sexos, muestra a las mujeres como compañeras necesarias para el trabajo y el cuidado de los hijos y el hogar y como personas imprescindibles para atender a los asuntos masculinos en las frecuentes ausencias del varón que se producían en el Medievo. Eileen Power trae a colación precisamente un pensamiento de Pedro Lombardo, que ilustra lo que acabamos de decir:

Dios no hizo a la mujer de la cabeza de Adán, puesto que no estaba destinada a ser su soberana, ni de sus pies, pues no estaba destinada a ser su esclava, sino de su costado, ya que estaba destinada a ser su compañera y amiga¹.

Y es que podemos afirmar, con esta autora, que es esa perspectiva mesurada, que ni la encumbra como una diosa, ni la rebaja a lo deleznable –ni María ni Eva-, la que puede arrojar más luz sobre la situación real de las mujeres medievales.

Su importante papel en la vida diaria debe ser, por ello, el que abra este estudio, empezando por las leyes, tanto civiles como eclesiásticas, que se encargaron de regularla; y que, con frecuencia, son totalmente ajenas a la auténtica realidad de éstas, como veremos al analizar su papel en ámbitos como el trabajo, la política, la familia, la religión o la cultura.

1. DISPOSICIONES LEGALES SOBRE LAS MUJERES

Si nos situamos en el marco jurídico que delimita la vida de las mujeres medievales, vemos que éstas están claramente sometidas al varón y que no gozan en absoluto de los mismos derechos que él. Tanto las disposiciones civiles como las eclesiásticas les negaban la posibilidad de intervenir en la organización y el gobierno, en la elaboración y ejecución de leyes y doctrinas. Los intereses patriarcales y religiosos se habían aliado –y ello se acentúa durante el siglo XV- para sumirla en la obediencia y la pasividad. Era generalmente considerada como un ser indefenso, al que había que proteger y tutelar, pero al mismo tiempo maligno, dadas las frecuentes referencias legales al tema de la lujuria y el adulterio. Se regulan, así, de forma constante, asuntos como el matrimonio y la dote de la esposa, la situación de las viudas, la prostitución, la mancebía y la barraganería, las agresiones sexuales, la hechicería, la herejía, o cuestiones relacionadas con el trabajo de las mujeres, tanto en el ámbito urbano como en el agrícola. Incluso son significativas las ordenanzas municipales que en distintas ciudades españolas se promulgaron, ya en el otoño de la Edad Media, contra la

¹ Power, Eileen, *Mujeres medievales*, Madrid: Encuentro, 1999, 4ªed., p.38.

ostentación del lujo femenino, sobre todo si el marido no tenía el suficiente prestigio social y económico².

Los textos legales manifiestan, en ocasiones, cierto desprecio hacia la mujer. M^a Dolores Cabañas, por ejemplo, al estudiar las Actas del Ayuntamiento de Cuenca del Siglo XV, señala el claro tono peyorativo hacia el sexo femenino que emplean las autoridades municipales, que no dudan en criticar, abiertamente, la vida en la ciudad de éstas. Se dice, así, que tiran desperdicios a la calle, que forman tertulias maldicientes a la salida de los oficios religiosos y que obstaculizan las calles estrechas de la ciudad al sentarse en corro para hablar³ –imagen que la literatura medieval y renacentista se encargaría también de propagar-. Asimismo, el obispo de Cuenca llega a pedir a los Reyes Católicos la construcción de una traída de agua a la parte alta de la ciudad, con el fin de evitar el que las muchachas fueran al río a recogerla, pues en aquellos lugares apartados se convertían en pecadoras⁴; otorgándoles a ellas en exclusiva la culpabilidad de tales deslices y exculpando a los mozos que, sin duda, irían en su persecución.

En lo que respecta a la legislación conciliar, si bien ésta no llega nunca a los extremos de la literatura misógina de autores vinculados a la Iglesia, como el arcipreste de Talavera, muestra también, en algún caso, un claro ataque a la condición femenina. Así, Ana Arranz señala que en el Concilio de Toledo de 1324, la mujer viene calificada como «liviana, deshonesta o corrompida», culpándola sólo a ella de los pecados sexuales de los religiosos:

² Véase José Hinojosa Montalvo, «La mujer en las ordenanzas del reino de Valencia durante la Edad Media», en Segura Graíño, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp.45-48. Este autor alude a la Ordenanza de Orihuela de 1432, por la que ninguna mujer podía llevar guarniciones de seda, oro o plata, si su marido no tenía caballo, que se concretaría en posteriores disposiciones. En 1463, el Consell de Valencia acordaría, asimismo, que ninguna mujer llevara fuera de su casa pulseras, collar, cadenas o rosarios dorados de oro y plata o collares de perlas que valieran más de seis libras la onza. También se prohibieron vestidos y sayas que arrastraran por el suelo y guantes de marta, si el marido no sostenía de manera permanente en su casa un caballo ensillado de 30 florines en adelante, en el que pudiera cabalgar un hombre armado; habiendo en ello –como sostiene Hinojosa Montalvo- una clara intención de potenciar una defensa armada para la ciudad.

³ Véase M^a Dolores Cabañas, «Imagen de la mujer en la Baja Edad Media castellana a través de las órdenes municipales de Cuenca», en Segura Graíño, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, op. cit., p.105.

⁴ Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla-Pueblos, leg.7, fol.33; *apud* M^a Dolores Cabañas, *Ibid.*, p.106.

[...] además como que en estas regiones se ha introducido la detestable costumbre de que vayan públicamente a comer a casa de los Prelados y Grandes las mujeres livianas, conocidas vulgarmente con el nombre de «solteras» y otras que con su mala conversación y dichos deshonestos corrompen muchas veces las buenas costumbres y hacen espectáculos de sí mismas...⁵

Y es que a lo largo de todo el período medieval, aparece como tema constante en concilios y sínodos la preocupación por la sexualidad femenina. La mujer -ser extremadamente peligroso para la moral masculina-, debe ser separada del hombre, incluso en los mismos templos, y severamente vigilada y reprimida, para evitar sus perversas inclinaciones. En la I Partida, ya se recomienda al confesor que actúe con precaución a la hora de confesar a las mujeres, pues «la cara de la mujer es assi como la llama de fuego que quema al que la cata»⁶.

Las inevitables y frecuentes relaciones de clérigos con mujeres fueron condenadas desde fecha muy temprana por la Iglesia; y, sin embargo, las numerosas disposiciones sobre barraganería muestran que tales normas no debieron surtir mucho efecto. De este modo, en el Concilio de Valladolid de 1228 se pide a los obispos que denuncien a los clérigos que habitaran con barraganas y se endurecen las penas contra estas mujeres, excomulgándolas y prohibiendo que sean enterradas en lugar sagrado (“si se moriren que las entierren en la sepultura de las bestias”⁷); normas que persisten posteriormente en el Concilio de León de 1267 -donde se establece, además, que sus hijos queden desposeídos de toda posible herencia de su padre-, en el de Peñafiel de 1302 y en el de Salamanca de 1335. No obstante, pese a la clara desventaja de la mujer en este tipo de relaciones, en la Baja Edad Media se hacen más equiparables los castigos, prescribiéndose en los concilios de Palencia de 1338 y en el de Tortosa de 1429 que se suspenda de su oficio a todo clérigo que posea concubina; síntoma de que aún no se había logrado acabar con esta práctica. Durante el siglo XV la barraganería como institución desapareció, especialmente con la moral puritana que impregnaba las disposiciones de los Reyes Católicos y que se consolidaría con el Concilio de Trento; aunque tales prohibiciones no hicieron sino empeorar la situación de las barraganas –ya

⁵ C. de Toledo de 1324, c. II, p. 522; *apud* Ana Arranz, «Imágenes de la mujer en la legislación conciliar», en VVAA, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, p. 43.

⁶ *Partida I*, tit. IV, ley XXVI; *apud* Ana Arranz, *Ibíd.*, p. 42.

⁷ Concilio de Valladolid de 1228, p.323; *ibíd.*

no contemplada por la ley, pese a que las relaciones entre clérigos y mujeres no desaparecieron-.

Y, por supuesto, también es evidente la preocupación de sínodos y concilios por preservar la virginidad de la mujer antes de la boda, castigándose los matrimonios clandestinos con penas de excomunión exclusivamente para las mujeres, debiendo éstas realizar, además, cinco años de penitencia para lograr el perdón⁸. Además, la Iglesia no veía con buenos ojos las bodas con viudas o divorciadas –que habían pertenecido a otro hombre-; si bien, con el paso del tiempo, las necesidades demográficas de la repoblación peninsular prevalecerán sobre los prejuicios religiosos a este tipo de enlaces.

El matrimonio conoce numerosas disposiciones legales durante todo el Medievo; tanto desde el punto de vista eclesiástico, por sus implicaciones morales, como desde el punto de vista de las leyes civiles, que defenderán, especialmente en la Baja Edad Media, la permanencia de las mujeres junto a sus maridos en las ciudades; con el fin de favorecer el desarrollo demográfico de éstas. Por poner un ejemplo, las ordenanzas municipales de Cuenca exigían como requisito imprescindible a la hora de acceder a los catorce oficios concejiles sorteados entre los vecinos, estar casado y vivir la mayor parte del año en dicha ciudad con la familia; aunque, eso sí, excluyendo a las mujeres de tales oficios⁹.

En lo que se refiere a las mujeres consideradas honestas que no ingresaban en conventos, se puede afirmar que gran parte de su estatuto jurídico dependía del matrimonio. Toda buena muchacha debía prepararse, desde niña, para la boda, pues se jugaba el honor y buena consideración de toda su familia. Ya en el *Libro de los Fueros de Castilla*, quedaba dispuesto que la doncella menor de edad que se casara sin el

⁸ XVIII Sínodo de Orense, cánones 28, 29 y 75; *apud* Cristina Segura, «Legislación conciliar sobre la vida religiosa de las mujeres», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid: Al-Mudayna (Laya, 5), 1989, p.123.

⁹ Archivo Municipal de Cuenca, leg.193, exp.4, fols. 20v.-21 r; *apud* M^a Dolores Cabañas, «Imagen de la mujer...», en op. cit., p.105.

consentimiento de sus parientes más próximos perdía su herencia o dote¹⁰, sin la cual no valía nada, cayendo irremisiblemente en la marginalidad de las mujeres sin honra. Y, teniendo en cuenta que, según establecía el *Fuero Real* (libro III, tit. I, ley VI), la mayoría de edad se alcanzaba a los veinticinco años, hemos de comprender que los matrimonios se realizarían casi siempre atendiendo única y exclusivamente al interés familiar. Poco o nada contaría la opinión de la joven, que pasaba simplemente de la tutela parental a la tutela del marido, tras el acuerdo de las cantidades de dote y arras por ambas partes. Esta desposatio –según establece la Iglesia, las *Partidas* y varios fueros- podía celebrarse a partir de la edad de siete años, mientras que la edad mínima para contraer matrimonio era de doce años para la mujer y de catorce en el caso del hombre. La administración de los bienes del matrimonio correspondía legalmente al marido, quien representaba a la mujer en los procesos judiciales y a la cual estaba prohibido –salvo casos excepcionales- endeudarse¹¹.

A fines de la Edad Media, las mujeres nobles recibían unas dotes muy elevadas y no ya en bienes inmuebles como antaño, sino en dinero contante y sonante; costumbre muy extendida a lo largo de la segunda mitad del XV especialmente entre la pequeña nobleza urbana, dado el interés –con el desarrollo de los mayorazgos-, por proteger el patrimonio familiar. Además, la fijación de una buena dote para la novia era una garantía de ascenso en el escalafón social y muchas familias se volcaban en aumentar la herencia de una sola de sus hijas, en virtud de su hermosura o buena disposición para el matrimonio –en claro detrimento de las hermanas-, para tener opciones a un pretendiente de buena posición económica. María Asenjo González cita el caso concreto de los Arias Dávila en Segovia¹². Por otro lado, la creciente obsesión de todos aquellos que aspiraban a honras y distinciones públicas por la pureza de sangre, convirtió la

¹⁰ Véase Nieto Soria, Juan Manuel, «La mujer en el Libro de los Fueros de Castiella (aproximaciones a la condición socio-jurídica de la mujer en Castilla en los siglos XI al XIII)», en Segura Grañó, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, op. cit., p.78.

¹¹ *Ibíd.*, p.79. El *Libro de los fueros de Castiella* (tit.239, p.127-28 y ti. 55, p.29) alude a que la mujer nunca podrá contraer deudas superiores a cinco sueldos sin consentimiento de su marido –exceptuando a panaderas, esposas de buhoneros o a las que compran y vendan a diario autorizadas por sus esposos- y en el caso de que lo hicieran éste sólo estaría obligado a pagar los cinco sueldos indicados. En cambio, si el marido fallecía, la mujer estaba obligada a hacerse cargo de las deudas de éste.

¹² Asenjo González, María, «Las mujeres en el medio urbano a fines de la edad Media: el caso de Segovia», en Segura Grañó, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, op. cit., p.115.

preocupación por la honra de la ascendencia femenina -pese a la pasividad de la mujer en el concierto matrimonial-, en tema importante.

Por tanto, aunque en las *Partidas* el rey Sabio exponía que los reyes deben elegir un marido apuesto para sus hijas y propiciar, así, que haya amor y fidelidad entre los cónyuges y que este amor facilite la procreación¹³; en la práctica, el matrimonio –y mucho más en lo que respecta a la nobleza- poco tenía que ver con el amor. Resultaba un mero contrato político o económico entre el novio y los padres de la novia. Los lazos de unión entre las dos familias posibilitaban, además, la adhesión de nuevos partidarios a los respectivos linajes. Entre los miembros de las esferas más pobres de la sociedad – que no podían hacer frente a dotes, arras y ajuares- no había, sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, posibilidad de bodas formalizadas y se daban frecuentemente las uniones «de juras o furto» -ante varios testigos-, o bien las llamadas de «pública fama», que consistían en la libre unión de los contrayentes –a veces con juramentos clandestinos previos-, reconocida y respetada por los vecinos de las aldeas o villas donde habitaban. Como destaca Domínguez Ortiz¹⁴, los desposorios por palabra de futuro (o promesa de matrimonio) ya bastaban en muchos casos -tanto en el caso de la nobleza, como de las clases inferiores- para dar validez al enlace; prescindiéndose de la participación de un sacerdote. Esto explicaría la frecuencia de las denuncias sinodales, especialmente en las zonas rurales, contra las relaciones íntimas de los desposados antes de la bendición nupcial. Durante el S.XV la Iglesia se esforzó en convencer a sus fieles de que debían completar este contrato con las palabras de presente y las velaciones; si bien hubo que esperar a las disposiciones de Trento y la real cédula de 1564 que las ponía en vigor, para que el matrimonio adquiriera un carácter plenamente sacramental.

Desde un punto de vista cristiano, el matrimonio debía ser monógamo e indisoluble y, en caso de adulterio, la Iglesia condenaba a la mujer a la excomunión o bien a siete años de penitencia. Además, si abandonara al marido y se uniera a otro

¹³Véase M^a Isabel Pérez de Tudela y Velasco, «La mujer castellano-leonesa del Pleno Medievo. Perfiles literarios, estatuto jurídico y situación económica», en VVAA, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, op. cit, p.66. Esta autora introduce, a este respecto, algunas citas textuales del código alfonsí, pertenecientes a la Partida II, título VII, ley XII, vol. II, p.54 y vol.III, p.1, de la edición de la RAH.

¹⁴Domínguez Ortiz, Antonio, «La mujer en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna», en Segura Graño, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, op. cit., p.172.

hombre, no podría ya nunca tomar la comunión, ni siquiera al final de sus días –con la salvedad, y sólo en este último caso, de que ella también hubiera sido engañada por su esposo¹⁵-. Por otro lado, son varios los fueros –entre ellos, el *Libro de los Fueros de Castilla*- que autorizan al marido que sorprendiera a la mujer en adulterio a matar a ésta y al amante; pero que nada dicen del castigo del esposo adúltero. Y es que la mujer era una propiedad más del marido, según se justifica en textos legales como las *Partidas*¹⁶, por lo que el adulterio femenino era considerado más grave que el masculino. Tan sólo en casos excepcionales, como en el *Fuero de Béjar*, se concede el mismo derecho a la mujer agraviada¹⁷. De todas formas, el marido podía perdonar a la esposa adúltera y ello queda ya establecido en el *Fuero Real*: «Ca pues él quier perdonar a su mujer este pecado, non es derecho que otro gelo demande, nin sobré la acuse»¹⁸. Posteriormente, el capítulo LI del *Ordenamiento de Alcalá* de 1348 pondría el énfasis en la gran vergüenza del marido ofendido y en el derecho de éste a disponer de la persona y los bienes del cómplice de adulterio, mientras que la mujer adúltera no podría ser en ningún caso disculpada alegando en su defensa que su marido también había cometido esa misma falta¹⁹.

Y es que el tema del honor es primordial y divide a las mujeres en buenas y malas. Éste lo recibe la mujer del hombre –del padre o del marido- y la preocupación por mantenerlo es enorme; de ahí que el adulterio sea duramente perseguido a lo largo de todo el período medieval. En algunas obras literarias altomedievales, como en el lai de *Fresno* de María de Francia aparece, incluso, la entonces extendida creencia de que la concepción de hijos gemelos se debía a las relaciones extramatrimoniales:

¹⁵ Sínodo de Orense, canon 62; II C. Braga (572), LXXVI; C. Elvira (300/306) VIII y IX; *apud* Cristina Segura, «Legislación conciliar sobre la vida religiosa de las mujeres», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, op. cit., p.124.

¹⁶ *Partida VII*, t.17, LI; *apud* Reyna Pastor, «Mujeres populares. Realidades y representaciones», en Garrido González, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. I. De la Prehistoria a la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 2006, 2ªed., p.457.

¹⁷ Véase. M^a Isabel Pérez de Tudela, «La mujer castellano-leonesa del pleno medievo...», en op.cit., p. 71.

¹⁸ *Fuero Real*, Libro IV, tit.VII, ley III; *Ibíd.*

¹⁹ Véase Mitre Fernández, Emilio, «Mujer, matrimonio y vida marital en las cortes castellano-leonesas de la Baja Edad Media», en VVAA, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, op. cit, p.82.

[...] nunca hubo, ni habrá, semejante suceso, que una mujer tenga dos hijos en un solo embarazo sin habérselos hecho dos hombres distintos²⁰.

Estas palabras maldicientes son pronunciadas por un personaje femenino; una dama envidiosa que injuria a su vecina y que será poco después castigada por el destino con un parto de gemelas. Entonces, comprende que habló mal de ella misma al hablar mal de todas las mujeres, y llega a deshacerse de una de esas niñas:

Ay, desdichada de mí, ¿qué voy a hacer? ¡Nunca tendré honra, ni buen nombre! Estoy afrentada, es verdad. Mi señor y toda su parentela no me creerán nunca, cuando oigan hablar de este acontecimiento, pues yo misma me juzgué al hablar mal de todas las mujeres. ¿Acaso no dije que nunca ocurrió y que nunca lo habíamos visto que una mujer tuviera dos niños si no había estado con dos hombres? ¡Ahora tengo dos! Según me parece, sobre mí va a caer lo peor [...] Para defenderme de la deshonra, tengo que matar a una de las niñas, prefiero pagárselo a Dios antes que sentirme deshonrada y llena de vergüenza²¹.

La honra y la virtud de la mujer casada eran estimadas hasta la exageración por la sociedad medieval. En nombre del honor –aunque también hubo, por supuesto otros motivos–, se produjeron frecuentes abandonos de niños; e incluso, horribles infanticidios, registrados en penitenciales y diversos documentos civiles y eclesiásticos. Y si este lai de María de Francia acaba bien, pues esa niña, llamada Fresno, se reencuentra con sus padres y su hermana al final de la historia, según el tópico literario de la anagnórisis –tan grato a las narraciones medievales de tipo folklórico–; no era nada fácil encontrar a un niño abandonado en la vida real.

El castigo para la mujer que diera muerte a un niño era el ahogamiento o el enterramiento en vida y, aun así, con el apoyo de otras mujeres fieles: ayas, criadas, alcahuetas, compañeras monjas...; fueron muchas las madres que se deshicieron de hijos no deseados en un mundo utilitario donde –como señala Jacques Le Goff– la mortalidad infantil es muy elevada y no hay «tiempo para apiadarse o maravillarse ante el niño»²²; siendo la fecundidad «más una maldición (de ahí la interpretación sexual y procreadora del pecado original) que una bendición»²³.

²⁰ Alvar, Carlos, ed., *María de Francia, Lais*, Madrid: Alianza Editorial (Literatura, 5652), 2004, p. 65.

²¹ *Ibíd.*, p. 66.

²² Le Goff, Jacques, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona: Paidós, 2012 (5ª impresión), p.258.

²³ *Ibíd.*, p.256.

Como el adulterio, también las violaciones eran duramente reprimidas. Pero, las leyes medievales protegían de las agresiones sexuales sólo a las mujeres honradas y, entre ellas, especialmente a las casadas, viéndose en ellas un modelo a imitar para las demás mujeres. Ésta debía llevar una toca que la distinguiera de la soltera o «muchacha en cabellos» y estaba al resguardo de una familia estable, frente al desamparo de estas últimas. De esta forma, la casada, en caso de violación, debía publicar inmediatamente su deshonra y llegar ante el alcalde dando voces, rasgándose con las uñas y mesándose los cabellos. Tras la comprobación del delito por otras mujeres honestas que no fueran parientes suyas, el violador podía ser castigado con multas económicas que variaban según los fueros o, incluso, con la muerte²⁴; en cambio, la pena no solía ser tan dura en el caso de la soltera y, por supuesto, no se castigaba la agresión a una prostituta o a una sierva, especialmente si era mora o judía²⁵.

A fines del XV y durante los siglos XVI y XVII, la honra va adquiriendo cada vez más importancia –pensemos en su papel esencial en el teatro-, y ésta no sólo está ya en función de la conducta moral de cada individuo, sino también de su condición social o de su poder económico, político o militar. El acudir, por ejemplo, a la iglesia un domingo era motivo para lucir trajes y exhibir a vasallos y sirvientes, estando la belleza y adorno femenino en muchos casos al servicio de los intereses del marido o la familia, que con estas manifestaciones de grandeza aumentaba su honra y fama, su prestigio social dentro de la ciudad. Y, en este sentido, hay muchas disposiciones municipales bajomedievales –como la comentada de Orihuela- que limitan el lujo en las clases menos favorecidas o que a lo largo de todo el Medievo han ido obligando a barraganas, mancebas o prostitutas a llevar distintivos especiales o a vestir de una determinada manera, para separarlas de las mujeres honradas. Pero, quizá, donde mejor se vea esa

²⁴ Dos fazañas del *Libro de los fueros de Castilla* son bastante severas al respecto. En la primera (tít.105) se condena al culpable a que le saquen los ojos y la segunda (tít. 303) cuenta cómo se le corta la mano al violador y luego se le ahorca. Véase José Manuel Nieto Soria, «La mujer en el Libro de los Fueros...», en *op. cit.*, p.82.

²⁵ Cristina Segura (“Aproximación a la legislación medieval sobre la mujer andaluza. El fuero de Úbeda”, en *VV.AA, Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, *op. cit.*, pp.89-90), explica que según el Fuero de Úbeda, por ejemplo, el violador de una mujer casada debe ser quemado, mientras que el de una soltera sólo debe pagar 300 sueldos. En la violación a una puta no hay ningún castigo y en la de una sierva mora por parte de su señor, el hecho se considera incluso una ofensa para el señor, que tiene derecho a quedarse con el hijo que pudiera nacer de tal violación.

diferencia de clases en lo referente a la honra es en la consideración de la bastardía. Mientras que en las clases inferiores es motivo de vergüenza y rechazo social y muchas madres solteras abandonaban a sus hijos en los hospicios; los nobles y personajes poderosos no esconderán a sus hijos ilegítimos, sino que los exhibirán y les procurarán buenos puestos.

Durante el siglo XV, el despertar económico de muchas ciudades trajo, por otro lado, la aparición de mancebías o lugares dedicados a la prostitución femenina y, aunque los fueros sólo se preocupaban de la protección de las mujeres honradas, las ordenanzas municipales dejan constancia frecuentemente de su regulación, entendidas éstas como un servicio urbano necesario que, además, mantenía encerrados en un mismo lugar a personas marginales que había que esconder a toda costa, pues ponían en peligro la moral de los demás ciudadanos: prostitutas, rufianes y todo aquel que pretendiera relacionarse con ellos. A cambio de una renta, las mancebías conseguían, por tanto, cierta protección y las prostitutas o mancebas, aun dentro de su marginalidad y con sus ropas distintivas, entraban a formar parte de la ciudad. Con todo, hubo bastantes conflictos al respecto, que provocaron la intervención de la justicia local: castigos por practicar la prostitución fuera de la mancebía, peleas callejeras entre rufianes y prostitutas o violentas agresiones contra estas mujeres, como las que trató de evitar el concejo de Cuenca en 1494 disponiendo la construcción de una cerca con puertas fuertes alrededor de la mancebía, pues los hombres asaltaban por la noche a las prostitutas, llevándoselas por la fuerza²⁶.

Otro sector femenino al que hemos de referirnos y que también se hallaba recluido –aunque en sitio muy diferente– es el de las jóvenes doncellas que ingresan en un convento. Muchas de ellas lo hacían sin vocación; obligadas por la familia para ahorrarse la dote. De éstas se espera que lleven una vida piadosa y de recogimiento y se las intenta alejar por todos los medios de los hombres, tanto clérigos como laicos. De este modo, se encuentran disposiciones eclesiásticas durante todo el Medievo –desde el

²⁶ Archivo Municipal de Cuenca, leg. 212, exp.3, fol.19; *apud* M^a Dolores Cabañas, «La imagen de la mujer...», en op. cit, p. 107.

año 380 hasta el año 1528²⁷ - que hacen referencia a esta necesaria separación de sexos para evitar pecados que, sin lugar a dudas, no serían infrecuentes. Si la literatura nos muestra ejemplos de conductas ilícitas de monjas –recordemos, por ejemplo, la abadesa embarazada de Berceo (*Milagro XXI*)-; también testimonios más graves, como la carta escrita por la priora Santa María de Zamora al cardenal Ordoño Tusculum en 1281 refiriéndole que religiosos dominicos pernoctan con monjas jóvenes «holgando con ellas muy desolutamente»²⁸, dan cuenta de la falta de contención del clero. El castigo era, por supuesto, la excomunión, tanto para hombres como para mujeres²⁹.

No obstante, es preciso advertir que las disposiciones legales, tanto civiles como eclesiásticas, muestran a las religiosas como víctimas del hombre y no como mujeres lascivas y seductoras:

Gravemente yerran los omes que trabajan de corromper las mujeres religiosas, porque ellas son apartadas de los vicios, e de los sabores de este mundo. E se encierran en el monasterio para fazer aspera vida, con intención de servir a Dios³⁰.

Preocupación frecuente de la legislación medieval era también la hechicería, considerada un grave pecado, tanto en las *Partidas* de Alfonso X como en las disposiciones eclesiásticas y a la que frecuentemente se alude como una práctica femenina. Ana Arranz destaca la clara alusión que ya el Concilio de Compostela de 1056, hace a la mujer-bruja:

Además, prohibimos a los cristianos den oídos a los agüeros y encantaciones y a las supersticiones que dimanen del curso de la luna, ni para domar los animales, ni para echar las telas las mugeres, porque todo esto huele a idolatría; y la santa madre iglesia lo anatemiza, y por el contrario todo debe hacerse en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo³¹.

Aunque será el Papa Inocencio VIII, ya en 1484, con la promulgación de la Bula *Summis desiderantus affectibus*, quien institucionalice, definitivamente, la brujería

²⁷ Véase Cristina Segura, «Legislación conciliar sobre la vida religiosa de las mujeres», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, op.cit., p. 126.

²⁸ Linehan, *La iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, 1975; *apud* Ana Arranz, «Imágenes de la mujer en la legislación conciliar», en VVAA, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, op. cit., p. 38.

²⁹ Véase Concilio de Salamanca de 1335, c.X.p.574: «...los religiosos, monjas y ordenados de mayores que se casaren quedan ipso facto excomulgados»; *apud* Ana Arranz, *Ibíd.*, p. 40.

³⁰ Partida VII, tit. XIX. ley I; *apud* Ana Arranz, *Ibíd.*, p.39.

³¹ Concilio de Compostela de 1056, c. V, p.107; *apud* Ana Arranz, *Ibíd.*, p.36.

como un arte predominantemente femenino, pues -como apunta Yolanda Beteta- la Baja Edad Media vive una radicalización de la lucha contra el cuerpo y los saberes de las mujeres, con la creación de instrumentos de control eminentemente patriarcales, como la Inquisición:

Se encuentran infectados de la herejía de los brujos más mujeres que hombres. De ahí que, lógicamente, no se pueda hablar de herejía de brujos, sino de brujas, si queremos darle nombre; y loado sea el Altísimo que ha preservado hasta hoy el sexo masculino de semejante abominación (*Bula summis desiderantus affectibus*)³².

Esta autora estudia, así, la profunda misoginia que encierra el *Malleus Maleficarum* –publicado en 1486, bajo el auspicio de la mencionada *Bula*-, que servía como libro de referencia a los magistrados inquisitoriales en los procesos de brujería y que afirmaba la inclinación de la mujer a los asuntos diabólicos, debido a su naturaleza imperfecta y pecaminosa. Las mujeres que practicaban estos saberes, heredados de otras mujeres y ajenos al control masculino, eran cómplices y concubinas de Satanás y, por ello, debían ser perseguidas y exterminadas.

Los grandes procesos de brujas que se hicieron a partir del Renacimiento muestran, en efecto, la gran represión que contra éstas existía y el endurecimiento progresivo de los castigos, con la práctica de torturas y la condena a la hoguera. Y, si las penas aplicadas varían -pues si hay brujería se aplica la pena capital y si sólo se demuestra sortería o adivinación, hay sólo excomunió-; los textos legales no dejan claros los límites entre estas prácticas. El temor de Celestina al escarnio público o, incluso, a la pena de muerte, se hace evidente cuando monologa camino de la casa de Melibea para cumplir su misión (Acto IV, Escena I). Ésta describe, además, lo sucedido a su compañera Claudina, madre de Pármeno, cuatro veces acusada de brujería –y ejemplo de perseverancia y valentía para ella-, a la que en una ocasión «tovieron medio día en una escalera en la plaça, puesto uno como rocadero pintado en la cabeça» (VII, 1ª)³³.

³² Beteta Martín, Yolanda, «De la costilla de Adán a concubina del diablo», en Cristina Segura (coord.), *La querrela de las mujeres III*, Madrid: Al-Mudayna (Querrela-Ya), 2011, p.57.

³³ Russell, Peter E., ed., Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid: Clásicos Castalia, 2007, 3ªed., p.381.

Asimismo, también la alcahuetería –otro de los oficios del célebre personaje medieval- encontrará diversos castigos, aunque no tan duros, pues era considerado un delito de tipo medio, como muestra una fazaña recogida en el *Libro de los Fueros de Castilla*, donde se dice que una alcahueta fue condenada a ser azotada por toda la villa, no admitiéndose la petición del denunciante de que se le aplicase la pena capital³⁴. También se las emplumaba y denigraba públicamente. Y es que, como ocurre con las mancebías o con la hechicería, si bien las gentes acudían secretamente a ellas, siendo sus servicios muy requeridos, nadie quería, hipócritamente, que se le relacionara con estas personas marginales, tocadas por el pecado y la corrupción y de ello dejan prueba fehaciente las disposiciones legales.

Podemos concluir que las leyes civiles acerca de las mujeres variaron más que las religiosas a lo largo del período medieval, dependiendo de las dificultades sociales y el desarrollo económico de cada zona. Las necesidades repobladoras de la Baja Edad Media suavizaron ciertas normas morales, como hemos visto especialmente a través de diversas disposiciones municipales, que fomentan las relaciones de pareja estables y la procreación, las bodas en segundas nupcias, la tolerancia y regulación de la situación de barraganas y mancebas... En el S.XV se percibe, sin embargo, un claro acercamiento entre las normas civiles y eclesiásticas, buscando esa moralización en las costumbres que no siempre se había respetado: sacralización del matrimonio, desplazamiento de las mancebías fuera de las ciudades, prohibición de la barraganería, exaltación de la honra familiar –que se cifra no sólo en la virtud, sino también en la pureza de sangre y en el poder político y económico-, endurecimiento de los castigos por brujería...

Por otro lado, hay que tener en cuenta que todas esas disposiciones no se cumplían a rajatabla. Son muchos los documentos que, frente a la clara marginación femenina en las leyes civiles y religiosas, muestran la activa participación de las mujeres en la vida social y económica del Medievo. Aunque moralistas y pensadores hubieran querido que la mujer permaneciera encerrada en casa, ésta pasaba fuera gran parte de su tiempo, en calles y plazas; y, por supuesto, los textos notariales, los tratados

³⁴Nieto Soria, José Manuel, «La mujer en el Libro de los Fueros de Castilla...», en Segura Graño, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, op. cit. p.83

de agricultura, los contratos, los censos, los ordenamientos municipales, las crónicas, los relatos sobre la vida urbana, la iconografía..., dejan constancia, de su trabajo incansable y de su participación en los más diversos ámbitos. Muchas de estas mujeres trabajadoras eran, en efecto, viudas, mujeres cuyos maridos las habían dejado por diversas razones, o solteras mayores de edad con casa propia; pero también casadas que ayudaban a sostener la economía familiar o que seguían con su actividad laboral tras su matrimonio. El padrón sevillano de 1384 muestra a cincuenta y cinco mujeres con profesiones, casi todas mercantiles: cebadera, melera, cordonera, panadera, frutera, pescadera, lencera, ollera³⁵....Asimismo, es frecuente encontrar en fuentes literarias o iconográficas a la mujer tejiendo, hilando, bordando, lavando, yendo por agua a las fuentes, vendiendo alimentos, ayudando en el taller, trabajando la tierra, guardando ganado, sirviendo en la taberna, curando enfermos, asistiendo a un parto, o, incluso, trabajando en la construcción de edificios, como la colaboración de las mujeres en la reparación de del Palacio Real de la Aljafería de Zaragoza, estudiado por Carmen Orcástegui³⁶.

No obstante, -tal y como señala Cristina Segura-, en la Baja Edad Media, y especialmente con el auge de las ciudades, hubo un incremento continuo de población que provocó mayor demanda de trabajo y una paulatina retirada de las mujeres de la competencia. Cuando se había necesitado el trabajo de éstas, especialmente en los momentos de crisis, se había tolerado e incluso exigido³⁷, pero en el momento en que su actividad hacía peligrar la de los hombres, las mujeres debían abandonar esos trabajos y

³⁵ Julio González, *La población de Sevilla a fines del siglo XIV*, "Hispania", XXXV, 129 (1975), p.61; *apud* Domínguez Ortiz, Antonio, «La mujer en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna», en Segura Grañó, Cristina(ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, op. cit., p.171.

³⁶ Orcástegui Cros, Carmen, «Actividades laborales de la mujer medieval aragonesa en el medio urbano», en Muñoz, Ángela y Cristina Segura (eds.), *El trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana*, Madrid: Al-Mudayna, 1988.

³⁷ Hay numerosos estudios sobre el trabajo de las mujeres en la Edad Media y su regulación jurídica en los distintos territorios: Nieto, Manuel, Jesús Padilla y José Manuel Escobar, «La mujer cordobesa en el trabajo a fines del S.XV», en *Las mujeres en las ciudades medievales*, op. cit, pp. 153-160; Batle, Carme, «Noticias de la mujer catalana en el mundo de los negocios (siglo III)» en Muñoz Ángela y Cristina Segura (eds.), *El trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana*, Madrid: Al-Mudayna, 1988; Val Valdivieso, M^a Isabel del, «Mujer y trabajo en Castilla al final de la Edad Media», en *Aragón en la Edad Media*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999.

resignarse a otros menos lucrativos o a la pobreza³⁸. Teresa-María Vinyoles i Vidal menciona, por ejemplo, las medidas restrictivas que se toman en Barcelona contra las viudas de los tejedores de lana en el S.XV, prohibiéndose a éstas dirigir el taller textil del difunto esposo, a no ser que tuvieran un hijo mayor de doce años que quisiera ser tejedor; todo ello –se decía- para evitar infamias y deshonestidades³⁹.

En los epígrafes que siguen, valoraremos la relación entre lo establecido oficial y legalmente y la realidad de las mujeres medievales.

2. EL TRABAJO DE LAS MUJERES EN LA CIUDAD Y EN EL CAMPO

Si en los asuntos de máxima repercusión social y política (salvo casos excepcionales), la mujer apenas influye; en la vida económica y laboral tiene un papel muy importante. Este trabajo femenino pasaba, no obstante, inadvertido en la mayoría de los casos: no se reconocía legalmente ni se agradecía socialmente porque era entendido como una obligación propia de su sexo. Por un lado, el patriarcado insistía, de forma harto interesada, en la idea de que la mujer, por su delicadeza, es la más indicada para realizar las tareas del hogar y para cuidar de niños y enfermos, recluyéndola al ámbito doméstico y beneficiándose de su incansable dedicación a la familia y a la casa. Pero, además de realizar todas las labores «propias de su sexo» –no siempre tan delicadas si tenemos en cuenta que debían acarrear con pesados cántaros de agua, cuidar a los animales domésticos o encargarse del huerto-, fueron muchas las mujeres que ayudaban al marido, padre, hermano o hijo en sus trabajos agrícolas, artesanales o mercantiles de forma gratuita y sin el reconocimiento jurídico correspondiente; o las que, fuera del ámbito familiar, desempeñaron un trabajo remunerado -aunque con la clara desventaja de no ser entendidas por las leyes medievales como «sujeto laboral»-. Eileen Power afirma, en este sentido, que «incluso los negocios que se hallaban exclusivamente en manos de mujeres, no hay evidencia de que se reconociesen como oficios» y pone el ejemplo de la industria de la seda en la ciudad de Londres. Estas

³⁸ Segura Grañó, Cristina, «Las mujeres en la España medieval», en Garrido González, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid: Síntesis, 1997, p.228.

³⁹ Vinyoles I Vidal, Teresa-María, «La mujer bajomedieval a través de las ordenanzas municipales de Barcelona», en VVAA, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, op. cit., p.147.

sederas tomaban sus aprendizas y registraban sus escrituras a la manera tradicional, llegando a hacer, primero en 1368 y luego en 1455, una petición a la Corona para que las protegiera de la competencia de los lombardos. Pero, a pesar de esta conocida y prolongada vinculación femenina al negocio de la seda, no se llegó a reconocer un gremio de sederas⁴⁰.

Y es que, como indica Cristina Segura⁴¹, para el caso de España, la categoría de sujeto político la tenían los nobles y los vecindados en algún lugar, pero las mujeres eran sólo «mujeres o hijas de vecino»; por lo cual no podían ser entendidas como trabajadoras ni integrarse en la organización gremial. Y ello pese a que en las ordenanzas municipales o en los contratos, se ofrecen numerosas informaciones sobre el trabajo femenino fuera del ámbito estrictamente familiar. Así, en la ciudad de Córdoba hay numerosas referencias a distintos tipos de vendedoras (harineras, olleras, fruteras, carniceras, tocineras, pescaderas, corredoras de paños y ropas, regatonas de chapines y zapatos...), que dan cuenta de una activa participación de la mujer en el comercio de productos de primera necesidad o de consumo habitual. En Madrid, además, se alude específicamente al oficio de panadera, que aparece siempre en femenino en los Libros de Acuerdos del Concejo y cuya actividad estaba rigurosamente reglamentada. También en Bilbao el concejo contralaba el trabajo de las sardineras, que vivían de la venta ambulante de este pescado, el cual transportaban en grandes cestas, dejando residuos y aguas sobrantes por toda la ciudad; mientras que en Barcelona destaca la dedicación de muchas mujeres a la industria textil. Éstas podían dirigir un taller, ser oficiales y aprendizas e incluso cobraban igual que los hombres por hacer funciones semejantes; pero, curiosamente, no se les reconocía la maestría, pues no podían ser examinadas por el gremio. Por otro lado, muchas mujeres de clases sociales bajas se dedicaban al servicio doméstico. Éstas entraban a servir siendo unas niñas, pues eran hijas de madres solteras o provenían de familias muy pobres que no podían mantenerlas. Eran «criadas», por tanto, en estas casas de familias económicamente pudientes. Allí hacían de mozas,

⁴⁰Power, Eileen, *Mujeres medievales*, op. cit., p.76-77.

⁴¹Segura Grañó, Cristina, «Mujeres en el mundo urbano. Sociedad, instituciones y trabajo», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina, I, De la Prehistoria a la Edad Media*, op. cit., pp.524-534.

cocineras, niñeras, lavanderas... Y, en el caso de que su amo fuera un artesano, también colaboraban frecuentemente en los talleres y aprendían el oficio; constituyendo una mano de obra muy barata, pues no se les pagaba este trabajo extra y debían conformarse, en la mayoría de los casos, con la manutención y la dote, que recompensaba exclusivamente sus labores domésticas.

Por tanto, podemos afirmar que aunque las mujeres trabajaron mayoritaria y duramente a lo largo del Medievo, este trabajo siempre tuvo un carácter inestable y de excepcionalidad; de ahí que nunca se reconociera oficialmente y que jamás pudieran las mujeres integrarse en los gremios. Tanto es así que, cuando ya no se necesitó, rápidamente se prescindió de él. De esta forma, en el período de transición al Renacimiento, la llegada del capitalismo transformó el trabajo artesanal y el negocio familiar se amplió con la contratación de trabajadores, quedando la mujer relegada al ámbito doméstico.

En lo que respecta al trabajo de las mujeres campesinas, hemos de decir que, además de las tareas específicamente femeninas, como cocinar, lavar, fregar, conservar y distribuir alimentos o cuidar de los hijos, éstas solían realizar tareas complementarias –así, cardar, hilar o tejer- y participaban plenamente, junto al resto de su familia, en las labores agrícolas de las pequeñas explotaciones. En los contratos de foros, arriendos y aparcerías, la mujer comparte con el marido la responsabilidad contractual y es corresponsable en las deudas que se contraigan. En la economía feudal era vasalla por ella misma, al igual que su marido, y continuará siéndolo, como persona de derecho, cuando quede viuda.

Un trabajo realizado fuera de las pequeñas explotaciones es el de las jóvenes pastoras. Éstas debían conducir sus rebaños durante el verano hacia las partes altas y medias de montes y sierras y estaban a merced de las fieras, los bandidos o las milicias, si se trataba de zonas de guerra entre, por ejemplo, Castilla, Aragón o Navarra. Según señala Reyna Pastor⁴², éstas llevaban una honda y una lanza porquera para defenderse y

⁴²Pastor, Reyna, «Mujeres populares. Realidades y representaciones», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina. I. De la Prehistoria a la Edad Media*, op. cit., p.473.

se refugiaban en chozas y cuevas, guardando también, a veces, rebaños ajenos, para procurarse una paga. Esta imagen de la pastora sola y valiente, inspirará toda una gama de personajes literarios femeninos, que irá desde las varoniles serranas de la tradición castellana hasta las bellas y delicadas pastoras de la lírica provenzal, que tanto tienen que ver con las protagonistas del teatro cortesano medieval.

En otras ocasiones, tanto el hombre como la mujer trabajaban de temporeros en el cultivo de cereales, como yugeros, como segadores...Y, sobre todo, en los períodos de pestes, la escasez de brazos exigía el trabajo de niños, ancianos y mujeres (“... espiguen las mujeres viejas e flacas e los menores que no son para ganar jornales”⁴³). No obstante, el trabajo de la siega no se paga igual, pues mientras se da un maravedí al hombre por día trabajado, a la mujer sólo se le da cuatro dineros, dada la mayor fuerza muscular del hombre que supondría mayor rendimiento. En cambio, en las viñas, tarea para la que no se necesita tanta fuerza física, sí se les pagaba por igual⁴⁴.

En el Siglo XV, la vida en el campo para las mujeres de clases inferiores no sufrió apenas modificaciones. Cumplían con sus obligaciones domésticas y reproductoras y colaboraban, desde muy jóvenes, en el trabajo de la tierra para que la familia pudiera hacer frente al pago de las rentas. Y, aunque, tal vez ya no se vieran obligadas –por la mejora de las condiciones del campesinado-, a tejer para el señor; sí tendrían muchas de ellas que vender sus tejidos en la ciudad más próxima para ayudar a la economía familiar o trabajar en las casas señoriales como nodrizas o sirvientas, donde seguirían estando sometidas a los abusos y caprichos de los poderosos. Con todo, estas campesinas, a pesar de la rudeza de sus labores y de la baja estima que tenían social y literariamente –frente a las idealizadas damas-, gozarían de más libertad y alegría que las mujeres de las ciudades, pues no estaban tan enclaustradas en sus casas y podían gozar del contacto con la naturaleza mientras trabajaban. Christine de Pizan afirmaba en el S.XV: «Pese a estar alimentadas con pan rudo, leche, tocino, gachas y agua corriente y, no obstante tener continuas preocupaciones y trabajos, su vida es más segura; sí,

⁴³Ordenamientos de Menestrales y Posturas de las Cortes de Valladolid de 1351(Cortes de León y Castilla, t. II, 175); *apud* Reyna Pastor, *Ibíd.*, p.475.

⁴⁴*Ibíd.*, p.475.

poseen más idoneidad que algunos de alto linaje»; procurando, sin duda, con sus palabras, un trato más respetuoso para la mujer campesina⁴⁵. En el teatro medieval, en contra de esa tradición que se burlaba o menospreciaba a los personajes rústicos, se ofrece una interesante idealización del mundo campesino, convirtiendo en protagonistas a una serie de pastoras, frescas y desenfadadas como Beringuella, o inteligentes y bellas, como Pascuala.

En relación con el trabajo de las mujeres tanto en las ciudades como en el campo, habría que referirse a la vinculación éstas con la medicina y el cuidado de enfermos. Como señala Margaret Wade, «la mujer que dirigía una casa, fuera cual fuese su tamaño e importancia, parece haber sido responsable de la salud de los que entraban dentro de su esfera de influencia»⁴⁶. Las damas nobles debían saber tratar las heridas, los huesos rotos y golpes graves con los que los hombres de la casa podían regresar de torneos o guerras y las abadesas debían tener conocimientos de enfermería –incluso hacer sangrías- para evitar que un hombre entrara en el convento; prueba de ello son los dos libros sobre historia natural, biología y enfermedades humanas escritos por la monja Hildegarda de Bingen. Por su parte, en muchas aldeas había una «sabia» con fama de saber curar, que procuraba hierbas y ungüentos sanadores y eran muchas las mujeres que ayudaban a sus padres o maridos en el entonces considerado arte de la medicina. Por tanto, aunque ellas no podían ir a la universidad, ni leer los eruditos tratados médicos -escritos en latín-, aprendían de otras personas todos los secretos de este oficio y desarrollaban una valiosa experiencia en este ámbito. Tal es así que, a pesar de que legalmente no se reconociera su labor, algunas autoridades municipales seguían otorgando licencias a las mujeres para ejercer la medicina, siempre y cuando éstas conocieran bien estas prácticas y no tuvieran otro medio de subsistencia. Sara de Saint-Gilles, por ejemplo, fue una médica afamada y llegó a tener, incluso, un aprendiz varón en 1326⁴⁷. No obstante, las universidades lucharon contra estos permisos, como

⁴⁵ Véase Power, Eileen, *Mujeres medievales*, op. cit., p.92.

⁴⁶ Wade Labarge, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián: Nerea, 2003, p.217.

⁴⁷ *Ibíd.*, p.227.

demuestra el famoso proceso de la Universidad de París contra Jacqueline Felicia en 1322, que acabó con una multa y la excomunión de ésta y otras tres mujeres⁴⁸.

Pues, en realidad, sólo en el caso de los partos y la ginecología las mujeres se movían sin problemas, ya que a los médicos varones no les interesaba esta práctica que rebajaba su dignidad y podía ser motivo de escándalo. Circulaban, así, numerosos tratados sobre obstetricia escritos en lengua vernácula, acompañados por útiles ilustraciones, que eran despreciados por los médicos titulados y que se destinaban a mujeres que sabían leer y que transmitían a otras estos saberes. Era más fácil que una mujer se dejara tocar o contara sus problemas íntimos a otra mujer que a un hombre, dado el temor creciente a enseñar y a hablar sobre el propio cuerpo. Celestina –reflejo de muchas mujeres reales conocedoras de estas enfermedades femeninas- sabe cómo aliviar el dolor de «madre» de Areúsa (Acto VII, Escena 2ª) y es una maestra en el arte de recomponer virgos; práctica frecuente en una sociedad dominada por la idea del honor familiar, pero donde las relaciones sexuales ilícitas no eran infrecuentes. En este conocimiento del cuerpo, tal y como destaca Cristina Segura, hay una huída del control masculino bastante feminista y, por ello, este tipo de mujer resultaba peligrosa para el patriarcado y la iglesia⁴⁹.

Aunque entraba dentro de la educación femenina saber asistir un parto, había un gran número de parteras profesionales, que habían aprendido su oficio de otra partera. Éstas podían incluso examinarse ante un médico elegido por la administración local y gozar de privilegios dentro de las ciudades, como la exención de impuestos o una pensión al retirarse. Con todo, tanto las comadronas como las mujeres que ejercían la medicina, debían andarse con cuidado para no caer en desgracia, pues muchas fueron relacionadas con la brujería durante la Baja Edad Media y condenadas por ello. Y si hay numerosos casos reales; Celestina es, nuevamente, el ejemplo literario más destacado.

Asimismo, la dedicación de la mujer al cuidado de enfermos, no sólo en el ámbito familiar, sino como trabajadora en hospitales e instituciones de beneficencia fue

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 224-226.

⁴⁹ Segura Grañó, Cristina, «Las mujeres en la España medieval», en Garrido González, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, op. cit., pp. 221-222.

relevante en la Edad Media. Estas instituciones aceptaban como monjas enfermeras o criadas, a mujeres que fueran fuertes y hábiles, capaces de levantar a sus pacientes y que no temieran el duro trabajo de lavar las sábanas y ropas de los enfermos frecuentemente. También debían encargarse de la provisión, elaboración y distribución de alimentos, de la botica y de la administración del hospital; tarea encomendada a la priora, la cual debía ser una monja que poseyera una gran experiencia y que fuera capaz de llevar las cuentas y de conseguir las ayudas necesarias –que muchas veces llegaban, precisamente, de la caridad de otras mujeres: las reinas y grandes damas, que salían con estas acciones benéficas de su monótona vida-. Aunque es cierto que muchas de estas trabajadoras eran religiosas, los hospitales necesitaron, además, del trabajo de abnegadas y enérgicas mujeres urbanas que, ante la imposibilidad de casarse o de ingresar en un convento, vestían un hábito y se retiraban del mundo con la loable misión de ayudar a las parturientas pobres, cuidar a los niños huérfanos y a los enfermos. Había mujeres, incluso, que se dedicaban a trabajar en leproserías, tarea considerada como la más cristiana muestra de caridad y que hacían votos temporales. No conviene, por tanto, pasar por alto el incansable y árido trabajo -a la vez que humano e imprescindible para la sociedad medieval- de todas estas mujeres.

Finalmente, hablaremos de un oficio que no tiene cabida en la sociedad cristiana y que, en cambio, era ampliamente regulado por las ordenanzas municipales: la prostitución. Muchos pensaban que su existencia protegía de las agresiones sexuales masculinas a otras muchachas inocentes o que liberaba a las esposas decentes de un excesivo deber conyugal en una época en que los matrimonios se realizaban, en la mayoría de los casos, por conveniencia⁵⁰. En un manual de confesores del S.XIII, Tomás de Chobhan hablaba de este oficio como un trabajo similar al de los mercenarios, pues en ambos casos se alquilaba el cuerpo a cambio de dinero y, por tanto, estimaba este autor que las prostitutas tenían derecho a quedarse con sus ganancias. No obstante, Chobhan advertía, de acuerdo con el pensamiento eclesiástico

⁵⁰Ibíd., p.188. Véase también Wade Labarge, Margaret, op. cit. p.251.

que desaprobaba el placer sexual, que si se gozaba con el ejercicio de la prostitución «el beneficio era tan vergonzoso como el acto»⁵¹.

En todas las grandes ciudades había, por tanto, mancebías; pero también en las zonas rurales y pequeñas aldeas había prostitutas que deambulaban por distintos lugares –ante el recelo de que permanecieran mucho tiempo en un mismo sitio- o que seguían a los soldados cuando había guerras. Éstas eran trabajadoras que dejaban, además, importantes beneficios fiscales a los municipios o a los arrendatarios de las casas donde ejercían su oficio. Antón González y Juan Diez se disputaron a principios del siglo XVI, ante los tribunales, el control de la mancebía de Segovia, que puntualmente pagaba su renta tanto al concejo como al monasterio del Santo Espíritu, sobre cuyas tierras estaba ubicada⁵². Muchos de estos burdeles o lugares varios donde se ejercía la prostitución, tanto en el campo como en la ciudad, estaban, además, supervisados por párrocos o por altos cargos eclesiásticos. Así, el lupanar londinense de Southwark, al otro lado del Támesis, estaba en manos de los administradores del obispo de Winchester, que recaudaban una renta a cada mujer que tuviera una habitación allí para ejercer su trabajo; el alguacil del Papa Clemente V, durante el establecimiento de éste en Aviñón, cobraba también un impuesto a las prostitutas públicas, instaladas cerca de las habitaciones de la curia –si bien después se exigió en el Concilio de Viena de 1311 que se acabara con esta costumbre-⁵³.

Si las prostitutas sufrieron algún castigo durante la Edad Media no fue por su oficio en sí, sino por su relación con los robos, las peleas callejeras, los ajustes de cuentas que acarreaban frecuentemente asesinatos o con la hechicería. Su marginalidad las ponía en contacto con todo un ambiente delictivo y violento, como bien reflejan las relaciones entre las pupilas de Celestina, Elicia y Areúsa y los criados de Calisto. A pesar de las numerosas normas municipales que trataban de controlar este submundo, no debían ser pocos los altercados de toda índole protagonizados por rufianes y prostitutas. Asimismo, la oscura y secreta conversación entre Flugencia y Eritea en la célebre

⁵¹ Wade Labarge, Margaret, op. cit., p.248.

⁵² Véase María Asenjo González, «Las mujeres en el medio urbano a fines de la Edad Media», en Segura Graño (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, op. cit., p.121.

⁵³ Wade Labarge, Margaret, op. cit., pp.252-254.

Égloga de Plácida y Vitoriano de Encina nos muestra con fidelidad pasmosa, pese a su brevedad, toda esta realidad miserable de los bajos fondos. Flugencia piensa sacar provecho económico de su belleza; pero, además, ofrece un preciso retrato de «dama ventanera», que busca un acceso a la calle para entablar relaciones ilícitas y cotorrear con quien no debe. Este personaje, sin duda reflejo de muchas mujeres urbanas de su época, choca con ese tópico de mujer honrada, encerrada en casa y dedicada en cuerpo y alma al cuidado de la familia y del hogar, que propugnó la sociedad patriarcal en toda Europa⁵⁴; de ahí su miedo a ser vista.

La moral puritana de los siglos XV y XVI provocó, por otro lado, que las mancebías y burdeles se sacaran de las ciudades y que la consideración negativa hacia estas mujeres fuera en aumento; de lo cual se queja frecuentemente la célebre alcahueta de Rojas, que había vivido tiempos mejores:

Harto tengo, hija, que llorar, acordándome a tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía y quán servida era de todo el mundo. Que jamás hovo fruta nueva de que yo primero no gozasse que otros supiesen si era nascida⁵⁵.

Y, por supuesto, proliferaron en los últimos años del XV en toda Europa, las normas que -en favor del mantenimiento de un orden público y moral-, recluían a las prostitutas en las mancebías, castigándose a la que comiera o bebiera en tabernas y mesones o ejerciera su oficio en las calles y lugares no permitidos.

Celestina también hubo de mudar de casa, dejar su antigua morada «a las tenerías, cabe el río» –como le recuerda Melibea en su primer encuentro (IV, 5^a)- y empezar de nuevo en la casa que habita desde hace tan solo dos años cuando comienza la acción de la obra de Rojas y que claramente se asemeja a un burdel, donde acuden, «moças conocidas y allegadas» a hacer «sus conciertos» y de cuyo trabajo se beneficiaba Celestina, según cuenta Elicia a Areúsa cuando ésta última le dice que se vaya a vivir con ella, tras la muerte de la alcahueta (XV,3^a). En esta casa que «jamás perderá el

⁵⁴ En las ciudades del norte de Francia se estableció, incluso, que la mujer pendenciera y parlanchina caminara con una piedra en el cuello alrededor de la iglesia los domingos, para que todos la vieran y, en Inglaterra, había una picota conocida como «tewe» exclusiva para escarnio y escarmiento público de este tipo de mujeres. Véase Wade Labarge, op. cit., pp.260-261.

⁵⁵ Russell, Peter E., ed., Fernando de Rojas, *La Celestina Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (IX, 4^a), op. cit., p.436.

nombre de Celestina» tiene ya hecho Elicia su negocio, aprovechando la fama de la vieja, y por ello se niega a abandonarla, argumentando, además, que «el alquilé de la casa está pagado por ogaño»⁵⁶; pues el mantenimiento de este lugar donde desempeñar el oficio sería, sin duda, una preocupación importante para estas trabajadoras del amor.

Esta reclusión de las prostitutas en espacios específicos cerrados provocaría, en efecto, algunos abusos por parte de los arrendadores, como muestra el caso de Granada –estudiado por Ángel Galán y M^a Teresa López Beltrán⁵⁷–, donde a fines del XV y principios del XVI, se denuncian precios demasiado altos por el alquiler de las «boticas» o habitaciones para ejercer la prostitución, por la comida y por la limpieza de las ropas y aposentos de las ramerás.

En conclusión, hemos de decir que aunque oficial y moralmente la prostitución era algo reprobable, las prostitutas eran parte del entramado social de la Edad Media. Con su ropa distintiva y con las prohibiciones –no siempre cumplidas por éstas– de llevar prendas y objetos lujosos, eran ciudadanas protegidas por las leyes, que pagaban un dinero por ello y que podían, en un momento dado, abandonar este oficio ilícito y vergonzoso y reintegrarse plenamente en la rígida y ordenada sociedad medieval. En las mentes de todos estaban dos célebres casos de dos pecadoras arrepentidas: María Magdalena y Santa María Egipciaca, presentes en obras literarias moralizadoras y en los sermones eclesiásticos y la misma Christine de Pizan, en el S.XV, hablaba de la caridad hacia estas mujeres que dejaban la prostitución para llevar una vida humilde y sencilla. Había instituciones que las ayudaban a reinsertarse y muchas trabajaban como hilanderas o bordadoras hasta reunir una dote que les permitiera las otras dos opciones posibles: casarse o ingresar en un convento.

⁵⁶Ibíd. (XV, 3^a), pp.541-542. Sobre esta casa de la célebre alcahueta de Rojas, Russell destaca que hacia 1520, los estudiantes salmantinos conocían como «casa de Celestina» una casa medio caída situada por el barrio de las tenerías, como si se quisiera, con ello, dar la impresión de que Celestina tenía existencia real fuera de la obra (véase “Introducción”, en op.cit., p. 88).

⁵⁷ Galán Sánchez, Ángel y M^a Teresa López Beltrán, «El status jurídico de las prostitutas del reino de Granada en la primera mitad del siglo XVI (Las ordenanzas de 1538)», en Segura Grañó, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, op. cit., p.164.

3. PARTICIPACIÓN FEMENINA EN EL JUEGO DEL PODER

Frente a estas mujeres trabajadoras a las que nos hemos referido, se alzan las damas nobles; esas terratenientes e hijas de reyes y grandes señores, que lejos de las preocupaciones diarias para obtener dinero y alimentos, permanecían encerradas en sus cámaras con otras mujeres, bordando, leyendo o escuchando historias y versos de amor, aquellas a quienes los padres y hermanos casaban según su conveniencia y a quienes los trovadores immortalizaban por su belleza. Una delicada y pasiva imagen que no es tampoco del todo real; pues también ellas debían demostrar su valía y fortaleza en la administración y cuidado del castillo, especialmente cuando el marido estaba ausente, armándose y defendiendo, incluso, sus territorios, en caso de necesidad. Eileen Power⁵⁸ recuerda, así, el caso de la famosa Back Agnes, condesa de Dunbar, que se enfrentó en 1338 a Eduardo III.

Y es que parece que las mujeres que han conseguido salir del anonimato son las que han ocupado, por diversas razones, un lugar que correspondía al varón. Las que, conscientes de su «anormalidad», han debido mostrarse fuertes y agresivas, rompiendo esa imagen de debilidad que tan fácilmente se les ha asignado. Así ha ocurrido con destacables reinas y grandes señoras, entre las cuales es, sin duda, Leonor de Aquitania, de enérgico carácter, la más célebre. Vinculada a la poesía trovadoresca y al amor cortés –pasión que la acompañó hasta la muerte, como bien demuestra su sepulcro de Fontevraud, donde su efigie aparece sosteniendo un libro abierto-, tuvo una sólida formación como heredera a uno de los territorios más atractivos tanto para la corona francesa como para la inglesa; países de los que fue sólo reina consorte y reina madre, pero en cuya política participó de forma muy activa hasta edad avanzada, intentando por todos los medios conservar sus derechos sobre su tierra. Recordemos que a sus ochenta años tuvo todavía el coraje de cruzar los Pirineos en invierno y llegar hasta Palencia para recoger a su nieta Blanca –aún una niña de doce años, pero esencial para conseguir la paz entre Felipe II Augusto y su hijo Juan Sin Tierra-, y llevarla hasta Francia, donde debía casarse con el delfín, el futuro Luis VIII. Y la vieja reina aprovecharía este

⁵⁸ Power, Eileen, *Mujeres medievales*, op. cit., p.52.

tiempo, -en palabras de Paule Lejeune-: «pour initier Blanche à la complexité de la politique et lui donner des conseils puisés à son exceptionnelle expérience du pouvoir»⁵⁹.

Siguiendo a su enérgica abuela materna, tanto Blanca como su hermana Berenguela –hijas de Alfonso VIII de Castilla y de Leonor Plantagenet- demostraron un temperamento que las mantuvo en primera línea hasta edad avanzada, en apoyo de sus primogénitos. De esta forma Blanca ocupó, con gran inteligencia y aplomo, la regencia de Francia durante la minoría de Edad de su hijo, Luis IX, enfrentándose a la nobleza de un país que se resistía a ser gobernado por una extranjera, y volvió a tomar las riendas de Francia ya con sesenta años, durante la fracasada sexta cruzada, logrando el dinero necesario para pagar a el rescate de su hijo. Mientras que Berenguela consiguió, no sin grandes esfuerzos y enfrentamientos con la nobleza leonesa, unir para el suyo, Fernando III, las Coronas de Castilla y León. Además, también Berenguela, como Leonor y Blanca, desarrollaría, como reina madre, una intensa labor política, influyendo durante mucho tiempo en las difíciles decisiones de su hijo y actuando, según los cronistas, *viriliter*, esto es, como hombre.

Sin embargo, esa suplantación de las funciones masculinas podía ser, no motivo de admiración, sino de odios y ataques personales. No es extraño que, según quien haga la crónica, Leonor de Aquitania aparezca como protectora de las artes y la cultura o como ser demoníaco, -causa de ruina para las naciones, en opinión de Mateo Paris-, o que Blanca de Castilla se ofrezca en ocasiones como madre y reina ejemplar y otras como instigadora de crímenes y pecados, entre ellos de ser la amante del legado papal en Francia⁶⁰. La participación en el juego del poder las hacía tener, en efecto, muchos enemigos que no veían con buenos ojos el que fueran capaces de traspasar esa frontera entre lo que era simplemente actuar con audacia viril y la plena usurpación de lo que por derecho le correspondía a los hombres. Y, de esta forma, sus opositores se armaron con un agresivo discurso que no dudó en utilizar todos los argumentos de la tradición misógina para deteriorar su imagen. Isabel Pérez de Tudela recuerda, en este sentido, el

⁵⁹ Lejeune, Paule, *Les reines de France*, Paris: Édition du Club France Loisirs, 1989, p.119.

⁶⁰ Véase Rodríguez López, Ana, «La estirpe de Leonor de Aquitania. Estrategias familiares y políticas en los siglos XII y XIII», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina, I, De la Prehistoria a la Edad Media*, op. cit., p. 567.

tremendo desprecio mostrado en la *Crónica Compostelana* -redactada por clérigos franceses adeptos a Diego Gelmírez-, hacia doña Urraca, hija de Alfonso VI y reina titular de Castilla y León:

«Mas ¿a qué no se atreve la perversidad mujeril? ¿qué no presume la astucia de la serpiente?[...] cuanto presumen y acometan las ficciones mujeriles, demasiado lo indica el ejemplo de Eva, nuestra primera madre, el audacísimo ánimo de la mujer viola lo más santo: todo le es igual lo lícito y lo vedado»⁶¹; discurso salpicado por una serie de insultos personales hacia la reina, a la que no dudan en llamar, por ejemplo, «artífice del engaño y maestra del crimen», «apóstata de la paz, violadora de la felicidad y perturbadora de toda España»⁶².

Quizá no sea extraño, por eso, que otros cronistas, como el de Alfonso VII el Emperador, carguen las tintas en las actitudes femeninas de las reinas, convirtiéndolas en modelos a seguir para las mujeres posteriores. Así, destaca de la primera esposa de éste, la catalana doña Berenguela –hija de Ramón Berenguer IV de Barcelona- su belleza, castidad y su dedicación a actividades devotas: construcción de iglesias, monasterios, hospederías para pobres y huérfanos; lo que no le impide tampoco resaltar el papel de ella y de su cuñada Sancha como consejeras del Emperador y la actuación que la convertirá en heroína para los castellanos: su enfrentamiento al ejército almohade en Toledo, confundiendo y engañando al enemigo con la exhibición de los instrumentos musicales que ella y sus damas tenían al alcance. Esto es, consigue ser ensalzada por su valor y astucia, sin renunciar a su condición femenina. Y también en esta línea está la casi divinización que Rodrigo Jiménez de Rada, el Toledano, hará de la biznieta de ésta: la Berenguela, nieta de Leonor de Aquitania, a la que ya nos hemos referido. Así, en su *Historia de rebus Hispaniae* alaba actitudes como la tristeza que mostró esta reina a la muerte de su padre Alfonso VIII, incapaz de acudir a sus honras fúnebres, la empatía hacia su hermana Blanca cuando todavía muy joven queda viuda y llena de responsabilidades en un reino extranjero y, especialmente, el cariño maternal hacia su hijo Fernando, a quien se esfuerza en enseñar todas las virtudes posibles –incluso las que son propias de los hombres, que ella, sin duda, como reina, también conoce-, o el loable gesto de cederle su corona de Castilla, pues «refugiándose en los muros del pudor

⁶¹ *Historia Compostelana*, libro II, cap. XXXIX (traducción de Manuel Suárez, Santiago de Compostela: Porto, p. 30). Véase nota 3 en Pérez de Tudela y Velasco, M^a Isabel, «La mujer castellano-leonesa del Pleno Medioevo...», en VVAA, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, op. cit., p.60.

⁶² *Historia compostelana*, cap. XLII del libro III (Ibíd., pp. 304-305); *apud* Pérez de Tudela, Ibíd., p. 60.

y la modestia por encima de todas las mujeres del mundo, no quiso hacerse cargo del reino»⁶³.

Y es que, aunque el papel de estas reinas que la historia recuerda las sitúa como mujeres poderosas, imprescindibles en las políticas matrimoniales de su época, poseedoras de importantes territorios y muy influyentes en la agitada vida de sus reinos; hay que advertir que su actuación no fue del todo independiente precisamente por ser mujeres. La misma Leonor de Aquitania fue heredera del ducado de Aquitania sólo porque no había ningún heredero varón, teniendo que ceder a sus dos esposos, y, en especial al primero, Luis VII de Francia, gran parte de sus posesiones y su poder. Aunque participara en el gobierno con diversas responsabilidades y atribuciones, nunca ocupó un lugar importante en la toma de decisiones y hasta que no fue reina viuda de Inglaterra, a la muerte de Enrique II Plantagenet, no tuvo la relevancia política que se le reconoce en respaldo de sus de sus hijos, Ricardo Corazón de León y Juan Sin Tierra.

En este sentido, Alfonso X el Sabio, ya en el S.XIII, establecerá los cuatro requisitos o «cosas» que debía tener una reina en las *Partidas* (II, I, 7): «la primera que venga de buen linaje, la segunda que sea fermosa, la tercera que sea bien costumbrada, la cuarta que sea rica»⁶⁴. El linaje ennoblecía al hombre que se casara con ella y a sus hijos; la belleza aumentaba el amor del rey y hacía que los hijos fueran hermosos, y sus buenas maneras servirían para guardar la honra de su esposo y la suya propia, además de traer felicidad a su hogar; mientras que si además era poseedora de tierras y castillos, su esposo, sus hijos e, incluso, su reino, se verían fortalecidos. Esto es, sus funciones se resumían en ser buena esposa y madre. Rasgos que Christine de Pizan en el *Tesoro de la ciudad de las damas*, se encargaría de hacer más espirituales, haciendo hincapié en que esta reina ideal fuera prudente, compasiva y de buen consejo⁶⁵ – el recato de Juana de Borbón, esposa de Carlos V de Francia, bien pudo servirle de ejemplo-. Pero también las de Christine seguían siendo cualidades que, si bien potenciaban su feminidad, poco

⁶³ Véase comentario de Pérez de Tudela al elogio de la reina Berenguela por parte de Rodrigo Jiménez de Rada, op. cit., p.62 y de Rodríguez López, Ana, op. cit., p.563.

⁶⁴ Solalinde, Antonio, ed., *Antología de Alfonso X el Sabio*, Madrid: Espasa-Calpe, 1980, 7ªed., p.156.

⁶⁵ Wade Labarge, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, op. cit., p. 93.

exigían de sus dotes de gobierno. Y es que las reinas no estaban destinadas a ello, salvo en casos muy excepcionales.

Además, muchas crónicas medievales tendieron a resaltar la poca capacidad de las mujeres para reinar. En Francia y en Aragón se impuso la Ley Sállica y aunque en Castilla y León se abría la posibilidad a la sucesión femenina siempre que no hubiera herederos masculinos directos; lo cierto es que siempre que el trono recaía sobre una mujer surgía cierta ambigüedad acerca del varón más próximo: su padre, marido, hermano o, incluso, su hijo.

Berengela de Castilla, abuela de Alfonso X, sólo había podido ser reina cuando murió Enrique I -único heredero varón de Alfonso VIII- y, en el momento en que su hijo Fernando III alcanzó la edad de dieciséis años, la *Crónica latina de los reyes de Castilla* le aconsejó cederle el trono a éste porque «siendo ella mujer no podía tolerar el peso del gobierno»⁶⁶. Y parece muy probable que la reina cediera su trono presionada por este pensamiento y sacrificando sus propios deseos, pues detrás de los reiterados elogios del Toledano hacia Berenguela de Castilla como madre ejemplar y reina prudente, se escondía una persona inteligente y activa que, conocedora del entramado político de la corte castellana desde muy jovencita, no estaba dispuesta a quedarse al margen, apartando a Fernando de decisiones importantes y actuando durante los primeros años del reinado de éste como una auténtica regente, con extraordinaria habilidad mediadora, igual que su hermana Blanca. Prueba de ello es que entre Berenguela y Fernando III surgieron con el tiempo muchos conflictos, visibles en la aparición en la corte de dos sectores enfrentados; uno en torno a él y otro a ella, que avivaron la rivalidad y la tensión soterrada entre ambos. Tanto es así que Ana Rodríguez nos propone leer entre líneas el relato que la *Crónica latina de los reyes de Castilla* hace de lo que sucede en la curia de Muño, donde se está decidiendo la guerra contra los musulmanes de Al-Ándalus y un rey –que ya no es tan débil, pues tiene veinte años- es apartado de la negociación, mientras los más poderosos nobles del reino negocian con su madre:

⁶⁶ Véase Ana Rodríguez López, «La estirpe de Leonor de Aquitania...», en op. cit., p. 563.

*Rex de uoluntate magnatum ad modicum seccesit in partem. Ipsi uero remanentes cum Regina nobili, tractatu modico et deliberatione habita, omnes in eadem sententiam conuenerunt, ut rex modis omnibus guerram sarracenis moueret*⁶⁷.

En definitiva, podemos decir que las tres reinas, conociendo sus limitaciones como mujeres que eran en un mundo dominado por hombres, tuvieron que encauzar su energía, su deseo de intervenir activamente en cuestiones políticas a través de sus hijos. Como señala M^a Jesús Fuente:

Las tres mujeres más representativas de finales del siglo XII y finales del XIII, Leonor de Aquitania, reina de Inglaterra y sus dos nietas, Berenguela, reina de Castilla y Blanca, reina de Francia, tuvieron una pasión especial por sus hijos. Sus hijos dominaban y ellas controlaban⁶⁸.

Hubo muchas más como ellas, reinas y damas inteligentes que, aprovechando vacíos de poder, intervinieron muy activamente, hasta donde las dejaron y con mayor o menor fortuna –según los casos-, en el destino de sus reinos. De esta forma, en el S.XIV hemos de referirnos a doña María de Molina, esposa de Sancho IV, regente de Castilla durante la minoría de edad de su hijo Fernando IV, que se enfrentó con gran valor a sus suegro, Alfonso X –defensor del derecho al trono de su nieto Alfonso de la Cerda- y a sus cuñados y pactó el apoyo de la corona portuguesa en guerras y conflictos bélicos con Aragón y Francia, consiguiendo, además, reunir el dinero que el papa le exigía para reconocer la legitimidad de su matrimonio con el difunto rey don Sancho, sobrino suyo, y, por ende, la de sus siete hijos –obsesión que la acompañó durante muchos años-. María fue imprescindible para su hijo Fernando, ya que el joven rey, afectado de tuberculosis, era proclive a coger todo tipo de enfermedades, y ella intervino en asuntos tan importantes como la ocupación del reino de Murcia, frente a las pretensiones aragonesas, el pacto por el Señorío de Vizcaya o la disolución de la Orden del Temple. Antes de partir para su destino final, Algeciras, el rey Fernando nombró como reina gobernadora a su madre, que cumplió su misión, en palabras de M^a Jesús Fuente «con buen sentido político»⁶⁹. Su inteligencia y perseverancia le valieron ser nombrada también tutora de su nieto, Alfonso XI, a la muerte de Fernando IV, cuando éste contaba sólo dos años de edad. Ésta, que ya había manifestado su intención de retirarse de la

⁶⁷ *Ibíd.*, p.664

⁶⁸ Fuente, M^a Jesús, *Reinas medievales en los reinos hispánicos*, Madrid: La esfera de los libros, 2006, 3^a ed., pp.211-212.

⁶⁹ *Ibíd.*, p.262.

vida pública, tuvo entonces que demostrar nuevamente su talante negociador y sus dotes de mando, para frenar las ambiciones de ciertos sectores de la nobleza, hasta conseguir esa anhelada estabilidad que Castilla necesitaba. Según reza el *Poema de Alfonso Onceno*:

Este tiempo los señores
corrían toda Castiella:
los mesquinos labradores
pasavan muy gran manciella.
Muchos algos les tomavan
o por mal o por cobdicia,
e las tierras se hermavan
por la mengua de justicia.
Por fecho de tutoria
non se podien avenir:
la reina doña María
este mal fiz de partir.
En el su consejo priso
de al rey darle tutores,
e en Valladolid fizo
luego ayuntar los señores.
Cortes fizo muy onradas
por más comunal provecho.
Compañias muy aprestadas
llegaron a este fecho⁷⁰

María de Molina fue muy admirada por todos los sectores sociales. Logró, incluso, la amistad y el respeto de sus opositores, como don Juan Manuel, y fue pronto fuente de inspiración literaria. Sin duda, la obra más célebre es *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina. El drama romántico de Bretón de los Herreros, de 1830, *Don Fernando el Emplazado*, también muestra, bastantes siglos después, ese compromiso maternal de esta reina medieval, que la llevó a participar tan activamente en la política de su tiempo, convirtiéndola en una auténtica heroína:

Ya en venturosa paz Castilla duerme;
y esa paz se la dio doña María.
Sagaz, prudente, valerosa reina,
cual madre tierna y viuda sin mancilla⁷¹

⁷⁰ Victorio, Juan, ed., *Poema de Alfonso Onceno*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 291), 1991, p.59-60.

⁷¹ Véase cita de M^a Jesús Fuente en *Reinas medievales en los reinos hispánicos*, op. cit., p. 243.

Y podemos decir, incluso, que el interés que ha despertado llega hasta nuestros días, como demuestra la novela histórica *María de Molina. Tres coronas medievales* de Almudena de Arteaga.

Otra mujer del siglo XIV, que se convertiría pronto en protagonista de composiciones literarias sería doña Leonor de Guzmán, la joven viuda de la que se enamoró apasionadamente Alfonso XI. Esta mujer inteligente y enérgica no era sólo la amante del rey, sino que éste, abandonando en la práctica a su esposa María de Portugal -madre de su heredero, Pedro I el Cruel, que residía olvidada en el Alcázar de Sevilla-, compartía con ella todos los secretos y problemas de su gobierno. Leonor, que dio diez hijos a Alfonso -por cuyos nacimientos recibía importantes donaciones, aumentando extraordinariamente su patrimonio y convirtiéndose en una gran señora feudal-, lo acompañaba a todas partes y era aceptada y respetada por los más altos estamentos de Castilla e incluso del alto clero, dado el interés de numerosos nobles por permanecer en su cargo o adquirir privilegios. Defendió los ideales caballerescos y su influencia en la política fue enorme; tratada, incluso, como «reina» por Aragón, Navarra, Francia e Inglaterra. En palabras de M^a Luisa Bueno:

Leonor no se corresponde con el ideal de mujer que aparece en algunos escritos medievales. Ella participó y tomó parte en ese mundo de los hombres, hombres que, al parecer, escuchaban sus consejos y medio donde ella no debió sentirse incómoda, sino todo lo contrario.⁷²

El *Poema de Alfonso Onceno* la retrata, de esta forma, como mujer bella, buena e inteligente, prueba evidente del prestigio alcanzado por esta concubina real:

E Dios, por su piedad,
le dio muy noble fegura,
e complióla de bondad
e de muy gran fermosura.
E dióle seso e sabencia,
e de razón la complió,
de gracia e de parencia,
flor de quantas omne vio⁷³

Como señala M^a Jesús Fuente⁷⁴, Leonor de Guzmán tenía por su linaje dos de los factores que otorgaban categoría social en el Medievo «nacimiento y privanza». El

⁷² Bueno Domínguez, M^a Luisa, *Miradas medievales. Más allá del hombre y de la mujer*, Madrid: Dilex, 2006, p.184.

⁷³ *Poema de Alfonso Onceno*, op. cit., p.116.

tercer factor, el «patrimonio», lo alcanzaría gracias a la generosidad de un rey que la amó con pasión y que pasó por encima de obligaciones y convenciones morales para estar junto a ella. Su relevancia fue tal que, a pesar de su situación ilícita, se la ensalzó como modelo de mujer en la literatura:

Commo el omne es nado,
Diosle da luego guarida,
a las dueñas estado
en cómo passen su vida.
E Dios enoblescíó
una dueña de altura:
esta señora nascíó
en planeta de ventura.
[...]
Aquesta muy noble flor
siempre nonbrada será;
e su bondad e valor
por espejo fincará⁷⁵

Cuando, a la muerte de Alfonso XI, fue hecha prisionera en el Alcázar de Sevilla por orden de Pedro el Cruel, tuvo el coraje de arreglar el matrimonio de su hijo con doña Juana Manuel –que con toda prisa se consumó, dada la oposición del hermano de la joven-; enlace súmamente ventajoso, que aportaría a Enrique de Trastámara la riqueza y el respaldo de una familia trascendental en Castilla, situándolo en la lucha por una corona, que con el tiempo conseguiría. Este acto de la astuta prisionera enervó sobremanera a sus enemigos, que endurecieron las condiciones de su reclusión y, por petición de María de Portugal, sería cruelmente ejecutada en 1351, dando paso a toda una leyenda.

En el S. XV, en el reinado de Juan II de Castilla, hay que destacar el importante papel que desempeñaron las mujeres de su entorno. Su madre, Catalina de Lancaster, fue co-regente con su cuñado, Fernando de Antequera, al tiempo que se encargaba personalmente de la formación intelectual de su hijo, tal y como recomendaban los tratados de la época, lo cual le acarrearía a la larga más de una crítica, pues fue ella la que más influyó en la admiración de su hijo por don Álvaro de Luna, que tanta importancia habría de tener, de otra parte, en la transformación de la corte castellana.

⁷⁴ Véase «Leonor de Guzmán. El amor de un rey», en Fuente, M^a Jesús, *Reinas medievales en los reinos hispánicos*, op. cit., pp. 274-276.

⁷⁵ *Poema de Alfonso Onceno*, op. cit., pp. 115- 116.

Vélez Sainz alude, en este sentido, al retrato, no muy elogioso, que hace de ella Pérez de Guzmán en sus *Generaciones e semblanzas*, pues si bien la exalta en su faceta de *virago*, no duda en marcar su excesiva inclinación hacia los consejeros y privados:

[...]Fue esta reyna alta de cuerpo, mucho gruesa, blanca e colorada e rubia, y en el talle e meneo del cuerpo parecía hombre como muger. Fue muy honesta y guardada en su persona e fama, e liberal e magnífica, pero muy sometida a privados e regida dellos, lo qual por la mayor parte es vicio común de los Reyes: no era bien regida en su persona⁷⁶.

La primera esposa de Juan II, la reina doña María, desempeñó también una importante labor cultural, auspiciando la aparición de una fuerte tendencia profeminista en la corte. Y, también su segunda esposa, Isabel de Portugal –madre de Isabel la Católica-, tendría gran poder en la tensión de facciones enfrentadas que se vivió en la corte juanina y a ella se achaca, precisamente, en la tradición popular, la desgracia del poderoso don Álvaro, que de ser el favorito del rey, acabó siendo ejecutado por el monarca. La otra doña María, hermana de Juan II y reina de Aragón, tuvo que llevar las riendas de la política en las largas ausencias en Italia de su brillante y mujeriego esposo, Alfonso V el Magnánimo; cumpliendo esa misión negociadora y pacificadora que la misma Christine de Pizan destacara en las grandes señoras. Así explica el Brocense, en su comentario a la Copla CLIV del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, cómo doña María de Aragón estorbó las batallas de Hariza y Belamazán:

[...]Ansí que el Rey de Aragón entró con grande ejército en Castilla, confiado de que los grandes de Castilla eran de su parte, mas como vio que le faltavan, tornóse, aunque no sin gran peligro de perder la vida y el reino porque don Álvaro de Luna, con mucha gente, le tuvo atajado el camino en un monte, y si no fuera por la Reina doña María, hermana de este don Juan y muger del de Aragón, que estorbó la batalla, creen librara mal don Alonso. Luego, al año siguiente, que fue de 1429, el Rey don Juan, sentido de que don Alonso oviesse entrado en Castilla, entró él también con grande ejército en Aragón y puso su ejército en Hariza, mas pudo tanto la dicha reina, que no se effetuó ninguna batalla y bolvióse don Juan a Castilla. Con todo esto, otro año tornó don Juan sobre Aragón y assentó real en Belamaçán, mas tampoco se hizo nada porque siempre lo estorbó la dicha Reyna María⁷⁷.

Y, por supuesto, la sucesora de esta última, Juana Enríquez, esposa de Juan II de Aragón y madre de Fernando el Católico, se encargó, con su activa participación política, de hacer prevalecer los derechos de su hijo, como heredero al trono. M^a Jesús

⁷⁶ Apud Vélez Sainz, Julio, “*De amor, de honor e de donas*”. *Mujer e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Madrid: Editorial Complutense, 2013, p.57.

⁷⁷ *Ibíd.*, pp.59-60.

Fuente recuerda, así, un panegírico en el que el cronista castellano Enríquez del Castillo, la califica de mujer de:

[...] muchas virtudes, muy amiga de la castidad y limpieza, abrigo de la bondad y reparo de la nobleza en tanto grado, que más se pudo llamar madre de las excelencias mundanas que hija de hombre humano⁷⁸.

Frente a todas estas damas y reinas célebres, están las mujeres que la historia recuerda precisamente por lo contrario: por su ambición o su ineptitud –como también sucede, por otro lado, con muchos grandes señores y reyes varones-. Recordemos, por ejemplo, la nefasta actuación de Margarita de Anjou, esposa de Enrique VI de Inglaterra, cuya actitud dominante sobre el rey propició las guerras intestinas que se desarrollaron en toda Inglaterra durante el S. XV y de la cual Shakespeare decía, por boca de su personaje, el duque de York, que «su lengua es más venenosa que el diente de una víbora» (*Enrique VI*, Acto I, escena III).

No obstante, todas ellas, las prudentes y las imprudentes, las abnegadas y las ambiciosas, muestran que la mujer estuvo presente en los juegos políticos del Medievo y que cuando se le permitió gobernar encontró, a menudo, valiosas soluciones. El S.XV nos ofrece, precisamente, el ejemplo de una reina propietaria, Isabel la Católica, que consiguió gobernar un reino que, en un principio, no le estaba destinado y que gozó de los privilegios y de los reveses del poder con gran libertad e independencia. Así, si Berenguela no pudo abiertamente ser reina de Castilla y su importante actuación permaneció oculta tras su hijo, Isabel mantuvo su autonomía sobre Castilla, incluso después de su matrimonio con Fernando de Aragón.

Para llegar al trono, Isabel no tuvo ningún reparo en aprovechar los rumores sobre la bastardía de su sobrina y ahijada Juana, apodada maliciosamente «La Beltraneja» por los enemigos de su hermanastro, el débil Enrique IV, sobre la que recaía la infundada sospecha de que era hija natural del favorito del rey, don Beltrán de la Cueva. Y, lejos de dejarlo todo en manos de los hombres, tomó las riendas de su destino y supo actuar con astucia para obtener lo que pretendía. Muerto su hermano menor, Alfonso –

⁷⁸ D. Enríquez del Castillo, *Crónica de Enrique IV*, cita incluida en L. Suárez, *Enrique IV de Castilla*, Barcelona: Ariel, 2001, p.134. *Apud* M^a Jesús Fuente, *Reinas medievales en los reinos hispánicos*, op. cit., p.379.

coronado por la nobleza opositora en la llamada “farsa de Ávila”-, pudo haberse proclamado reina, pero se conformó con el título de Princesa de Asturias y sabiamente se sometió a la autoridad de su hermanastro Enrique, quien tuvo que reconocerla –en detrimento de su hija Juana, cuyos derechos se desecharon en base de la alegada ilegitimidad de su matrimonio con la madre de ésta, la bella y liviana Juana de Portugal- como heredera a la Corona de Castilla y León en los pactos de los Toros de Guisando el 19 de septiembre de 1468. En este acuerdo se había establecido, además, que Isabel no se casaría en contra de su voluntad, siempre y cuando el rey diera su visto bueno.

Isabel rechazó, inteligentemente, a importantes pretendientes y ella misma decidió su boda con Fernando de Aragón; muy deseada por la monarquía aragonesa, pero que no contaba con el consentimiento de Enrique IV –cuyos consejeros pretendían el matrimonio de la princesa Isabel con Alfonso V de Portugal, para alejarla de sus pretensiones al trono castellano-. De esta manera, Isabel evitaba el peligro de que Fernando, que era el descendiente masculino más próximo a la Corona de Castilla y León, se pudiera casar o aliar con su sobrina y competidora y se puso tanta prisa en la boda, que ésta se celebró sin la dispensa papal que excusaba el parentesco de primos segundos de los contrayentes, que llegaría años después. El enlace entre Isabel y Fernando tuvo lugar en Valladolid, casi en secreto, en 1469; suceso que enervó mucho al rey, que declaró nulos los acuerdos de Guisando; si bien Isabel conseguiría hacer las paces con él, mandando a Enrique un manifiesto en 1471, en el que explicaba su elección matrimonial y se defendía de las acusaciones que se vertían sobre ella, instándolo a reconocerla nuevamente como la más digna heredera al trono, con el fin de evitar un conflicto que no traería sino sufrimiento a todos:

Que no permita su Alteza que se determine por guerra lo que se puede determinar por vía de paz... porque de esto nuestro Señor Dios será muy servido, y su merced quitado de grandes molestias y enojos y estos sus Regnos y señoríos serán reducidos a paz y justicia⁷⁹.

Y, nada más morir Enrique IV, al acabar sus honras fúnebres, tuvo el coraje de proclamarse reina en Segovia, cambiando sus negras ropas de luto por otras

⁷⁹ Véase el texto del Manifiesto de Isabel (*Memorias de Don Enrique IV de Castilla, II. Colección diplomática*, Madrid, RAH, pp. 630-639) en Fernández Álvarez, Manuel, *Isabel la Católica*, Madrid: Espasa- Calpe (Círculo de Lectores), 2003, p.128.

esplendorosas y sin esperar siquiera a su esposo Fernando, que estaba en Aragón. De esta forma, el 13 de diciembre de 1474 fue aclamada en la plaza mayor de esta ciudad como «reina y señora propietaria» de Castilla y León; amparándose en el respaldo de importantes familias nobiliarias, en un suntuoso desfile en el que aparecía precedida de la espada de la Justicia, usurpando, así, un símbolo típicamente varonil; acto que dejaría en principio perplejo y herido en su amor propio a su esposo Fernando, cuyos consejeros Alfonso de la Caballería y Alonso de Palencia no pudieron citarle otro caso similar⁸⁰. El Condestable de Castilla, el almirante Enríquez, el conde de Benavente y el nuevo cardenal de España, don Pedro González de Mendoza, firmaron, de este modo, una alianza en apoyo de Isabel, cuyas palabras reflejan su prioridad sobre su consorte:

[...] todos nosotros estamos conformes para hacer de seguir e servir a la Reina, nuestra señora doña Isabel, como reina y señora natural de estos regnos, con el rey don Fernando, su legítimo marido [...]⁸¹

Pero, aún tendría que enfrentar una dura y larga guerra civil contra los defensores de los derechos de su sobrina, que se resolvería militarmente a favor de los Reyes Católicos en la célebre batalla de Toro. El conflicto no culminaría, sin embargo, hasta 1479, con el acuerdo de Alcaçovas, por el cual se sellaba la paz definitiva entre Portugal –que había defendido los derechos de Juana- y Castilla. Paralelamente, en este escenario pacificador tuvieron un importante papel la reina Isabel y su tía Beatriz de Portugal, duquesa de Braganza, que acordaron la boda entre los primogénitos de ambos reinos. Ese mismo año moría Juan II de Aragón y Fernando heredaba la corona, convirtiéndose la monarquía de los Reyes Católicos en la más poderosa de todo el occidente cristiano, que extendería sus dominios en 1492 con la Conquista de Granada y el descubrimiento de América.

Isabel la Católica tuvo, además, un protagonismo inusual en el gobierno gracias a la llamada *Concordia de Segovia*, firmada en enero de 1475, cuando Fernando volvió de Aragón y encontró ya proclamada reina a su esposa. Este acuerdo sostenía los derechos de Isabel y protegía Castilla de las ambiciones aragonesas. La reina recibiría el pleito

⁸⁰ Alonso de Palencia escribe: «...el joven monarca se maravilló una y otra vez de la insólita acción» (*Crónica de Enrique IV*, op. cit., III, p. 315); *apud* Fernández Álvarez, op. cit., p. 144.

⁸¹ Confederación nobiliaria a favor de Isabel, Segovia, 27 de Diciembre de 1474 (en *Memorias de Enrique IV*, op. cit., p 706); *apud* Fernández Álvarez, Manuel, en *Isabel la Católica*, op. cit., p 142.

homenaje de las fortalezas, nombraría oficiales y concedería mercedes en Castilla, como haría Fernando en los reinos de Sicilia y, a la muerte de su padre, Juan II, en Aragón. Se dispondría de las rentas de Castilla de común acuerdo, tras pagar los gastos de su administración y ambos, tanto Fernando como Isabel, podían administrar justicia. El argumento que empleó ella para convencer a su marido fue la necesidad de evitar que el reino pasara a manos extrañas, en el caso de que ambos murieran sin heredero varón, pues hasta el momento no tenían más que una hija de apenas cuatro años, la princesa Isabel. Fernando del Pulgar lo imaginó de la siguiente manera:

Debemos considerar –es Isabel la que de este modo sigue razonando con Fernando- que placiendo a la voluntad de Dios, la princesa nuestra fija ha de casar con príncipe extranjero, el qual apropiaría así la gobernación de estos Reynos, e querría apoderar en las fortalezas e patrimonio real otras gentes de su nación que no sean castellanos, do se podría seguir que el Reyno viviese en poder de generación extraña⁸².

Con dicho acuerdo se sentaba un claro precedente en favor de la sucesión femenina. Como señala Bethany Aram, la *Concordia de Segovia* supuso un gran avance en el reconocimiento de funciones reales ejercidas por una mujer y si Isabel, posteriormente, le confirió a Fernando sus plenos poderes, lo hizo como una cesión y delegación de su propia voluntad⁸³. No obstante, como advierte José Luis Corral⁸⁴, si Fernando compartía en Castilla y León los mismos derechos que Isabel, ella sólo fue reina consorte en Aragón; un territorio donde los nobles resultaban más difíciles de subordinar al poder real. Así, si los Reyes Católicos, por decisión de Isabel⁸⁵, cometieron el craso error de firmar el decreto de conversión obligatoria o exilio para los mudéjares de Castilla, este decreto no tuvo ningún vigor para los de la Corona de Aragón, donde se convenció al rey de que si éstos se iban las tierras aragonesas

⁸² Fernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. de Juan de la Mata Carriazo, Madrid: Espasa-Calpe, 1943, pp. 72 y 73; *apud* Fernández Álvarez, Manuel, en *Isabel la Católica*, op. cit., p.149.

⁸³ Véase Aram, Bethany, «Dos reinas propietarias, Isabel la Católica y Juana I: sus derechos y aptitudes», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina, I, De la Prehistoria a la Edad Media*, op. cit., p.603.

⁸⁴ Corral, José Luis, *Una historia de España*, Barcelona: Edhasa (Ensayo Histórico), 2008, p.394.

⁸⁵ José Luis Corral cita un texto perteneciente a *Viaje por España* (1501) de Antonio de Lalaing muy ilustrativo al respecto: «En ese tiempo, en mayo, el archiduque, estando en Toledo con el rey y la reina, fue advertido de la multitud de blancos moros que habitaban las Españas. Sorprendido del caso, preguntó por qué lo consentían, y le respondieron que la causa era los grandes dineros que las tribus pagaban, porque cada cabeza de ellas pagaba al año un ducado de oro. Y el archiduque respondió que algún día podían hacer más daño al reino que lo que su tributo valía [...] Tanto repitió el archiduque estas palabras, que penetraron por los oídos de la reina. Por lo cual [...] ordenó que, en el plazo de cuatro meses o cinco saliesen de nuestros países o se hiciesen bautizar y tener nuestra fe [...]», *Ibíd.*, p. 399.

quedarían yermas, sin que nadie las cultivase. Y tampoco calaron tan profundamente allí las reformas religiosas del Cardenal Cisneros, amparadas en todo momento por las férreas y austeras ideas cristianas de Isabel. No había, por tanto, un estricto paralelismo entre los Reyes Católicos: Isabel sólo tenía jurisdicción sobre sus territorios -y, aun así, el nombre de su marido precedía siempre al suyo en los actos públicos y la firma de documentos-; mientras que la reina de Castilla apenas intervino en la política aragonesa.

Su activa e incansable participación en guerras, tratados y, después, en las numerosas reformas llevadas a cabo durante su reinado, no le impidieron estar pendiente de la educación de sus cinco hijos, que la acompañaban en su corte itinerante. Si los mayores, Juan –el heredero- e Isabel -la primogénita y segunda ya en la línea sucesoria -, acompañaban a sus padres en sus actuaciones y recibieron una más que aceptable preparación política; las pequeñas, Juana, María y Catalina -destinadas sólo a ventajosos matrimonios que aislaran al enemigo, Francia-, tuvieron excelentes preceptores y aprendieron idiomas, poesía, música, danza, literatura, latín, griego, filosofía, derecho canónico y otras ciencias y artes, siendo «admiración de las gentes y de los reinos en que les tocó reinar»⁸⁶. Incluso ya casadas, en los Países Bajos, Portugal e Inglaterra, respectivamente, seguían recibiendo de su madre libros y objetos devotos. Se suele admitir, en este sentido, que el gran logro de Isabel la Católica estuvo en saber mantener ese equilibrio entre su actividad política y doméstica. Fue admirada tanto por su actuación *viriliter*, alentando a las tropas en la guerra de Granada, como por su caridad con los pobres, su fundación de conventos, cofradías y monasterios y su actuación como madre y esposa ejemplar. Soportó con resignación las infidelidades de su marido⁸⁷ y, según narra el *Carro de las donas*, cuando alumbró a su hijo Juan, -en custodia de cuatro oficiales municipales por mandato del rey- «controlaba sus gestos de

⁸⁶ Márquez de la Plata, Vicenta M^a, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Madrid: Castalia, 2005, p.17

⁸⁷ Luis Suárez Fernández, (en *Isabel, mujer y reina*, Madrid: Rialp, 1992, pp.128-129) alude a la tolerancia de la reina Isabel hacia los hijos bastardos de su esposo y de otros nobles, otorgándoles atenciones y el dinero que necesitaban para su sostenimiento, pues los consideraba víctimas inocentes de los pecados de sus padres y no quería que se perdiesen. Así, nunca reprochó a Fernando la mitra que logró para uno de sus hijos ilegítimos, ni el marido que dispuso –nada menos que un Velasco, duque de Frías- para otra hija.

manera que nadie conocía sus dolores, ni siquiera en el momento del parto»⁸⁸; esto es, se cubría el rostro para parir con dignidad, emulando el parto sin dolor de la Virgen. Y es que la soberana de Castilla se convirtió en una figura modélica para la moral femenina. Íntima de Teresa Enríquez –la loca del Sacramento- y de Beatriz de Silva, reformadora de la orden de las Clarisas, favoreció el auge de la Pasión de Cristo y de la Inmaculada Concepción, propiciando, incluso, la participación femenina en debates teológicos que antes estaban reservados en exclusividad a los hombres.

En este sentido, hemos de destacar que uno de sus grandes aciertos como gobernante fue el rodearse de una corte de mujeres cultas, algunas procedentes de las más nobles familias de su reino y otras que ascendieron por méritos propios y gracias a su apoyo –como Beatriz de Bobadilla, amiga íntima desde su infancia en Arévalo-, a las que casaba según su conveniencia con otros fieles servidores, fortaleciendo, así, la administración del reino y sobre las que ejercía un importante papel de líder, interesándose personalmente en su formación, facilitando el intercambio de libros e ideas y logrando un clima de independencia femenina que nada tenía que envidiar al de los conventos. Como señala María Vicenta Márquez de la Plata:

A doña Isabel, soberana y única reina con autoridad propia en toda Europa y en este siglo del Renacimiento, no se le pudo ocurrir que la mente de las mujeres fuera incapaz de beneficiarse del estudio de los clásicos al igual que los varones⁸⁹.

Y es que, si este círculo femenino en torno a la reina se caracterizaba por la devoción y la austeridad cristiana, no es menos cierto que en ocasiones se lucían en fiestas y eventos cortesanos, mostrando grandes dotes musicales y poéticas; fundamentales en los albores del teatro castellano, como veremos. Y es que las nuevas corrientes del humanismo italiano propagaban ese necesario cultivo de la mujer en las artes y las letras, pues con su dulzura y belleza se hacía cada vez más imprescindible en la corte.

⁸⁸ Martín, José Luis, *Isabel la católica, sus hijas y las damas de su corte, modelos de doncellas, casadas y viudas en el carro de las donas (1542)*, Ávila: Diputación Provincial, 2001; *apud* Aram, Bethany, «Dos reinas propietarias, Isabel la Católica y Juana I: sus derechos y aptitudes», en *op. cit.*, pp.603-604.

⁸⁹ Márquez de la Plata, M^a Vicenta, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, *op. cit.*, p.16

Cristina Segura explica, de esta forma, que la reina fue consciente de las limitaciones que sufría por ser mujer y escondía su activa participación en el gobierno bajo comportamientos típicamente femeninos, evitando, así, ser recriminada por la sociedad y la Iglesia (“Ella siempre se declaró dócil, pobre mujer y obediente a la voluntad divina, para, de esta manera, poder ejercer un poder fuertemente masculinizado”⁹⁰). Y, si alguna vez hubo de extralimitarse en sus actuaciones, entrando abiertamente en el terreno masculino, se excusaba argumentando que lo hacía sacrificándose, como mujer, por el bien del reino.

Dejando a un lado los muchos errores políticos y económicos de los Reyes Católicos, tenemos en Isabel I un magnífico ejemplo de intervención femenina en el juego del poder; que supo, además, vender una imagen que entendieron bien sus coetáneos, pues no abandonó nunca abiertamente ese entorno doméstico que le estaba reservado como mujer y enalteció, de esta forma, la imagen de reina propietaria, que su hija Juana la Loca, totalmente ajena y desinteresada de la política, no supo o no quiso conservar.

Entremos, a continuación, en esa esfera privada en la que se desarrollaron las mujeres medievales.

4. LA VIDA FAMILIAR Y DOMÉSTICA DE LAS MUJERES

Tanto las trabajadoras anónimas como las reinas y grandes señoras tenían para la sociedad medieval una función principal: la de ser madres. De esta forma, las niñas jugaban –como hoy día- a simular embarazos, poniéndose trapos bajo los vestidos y cuidando a las muñecas. La «joven en cabellos» entraba en el mundo adulto en el momento en que se casaba, para lo cual se había preparado a conciencia desde la más tierna infancia, protegida, en su debilidad, por una familia que se había encargado de preservar su bien máspreciado: la virtud. Pero, como señala Duby:

⁹⁰ Segura Graño, Cristina, «La transición del Medievo a la modernidad», en *Historia de las mujeres en España*, op. cit., p.231.

[...] lo que tan celosamente era vigilado no era sino un vientre, una matriz, el órgano procreador, el lugar secreto en el que, de sangres mezcladas, se formaban futuros guerreros y herederos. He aquí, que el verdadero trono de la mujer es su lecho de parturienta⁹¹.

Y, por supuesto, aunque hemos visto su importante -aunque no reconocida- contribución a la vida económica, su espacio específico es el doméstico. En el ámbito privado se desenvolvían desde niñas y eran protegidas de agresiones externas, pero también esta sobreprotección las encarceló y las limitó física y espiritualmente.

De entre todas las mujeres, las pertenecientes a la alta burguesía fueron las que más sufrieron en la sociedad bajomedieval el encierro en la casa y la subordinación al padre o al marido. Su vida estaba dirigida al matrimonio y al cuidado del hogar, huyendo de los cotilleos y pendencias de la calle. La mujer burguesa debía procurar ayudar en todo al marido, animándolo en su trabajo y creando un clima de sosiego y paz en la casa, para evitar que éste saliera excesivamente a las tabernas y mancebías; e, incluso, soportar con resignación sus infidelidades. Además, las mujeres burguesas -al igual que las nobles- en caso de ausencia o muerte del marido, se encargaban del trabajo de éste, que estaban obligadas también a conocer con detalle, pues representaba el sustento familiar y la herencia de sus hijos. *Le menagier de París* -escrito por un burgués francés a fines del siglo XIV para su joven esposa de quince años-, retrata con detalle las obligaciones domésticas de ésta y la aconseja, por ejemplo, sobre cómo contratar a las mejores sirvientas que, en relación con la mentalidad de la época, iban a ser, por supuesto, las más recatadas y obedientes:

Recuerda las palabras del filósofo...que si contratas a una doncella o a un muchacho de respuestas altivas y orgullosas, puedes estar segura de que cuando se marche te desacreditará si puede, y por el contrario, si es adulatora y lisonjera no te fíes de ella, pues estará aliada con alguien para engañarte, mas si se sonroja y permanece avergonzada y silenciosa cuando la corriges, quírela como a una hija⁹².

Se les exigía, por tanto, un comportamiento impecable, cortés con todo el mundo, capaz de supervisar el trabajo de los sirvientes, de atender a la administración de la casa y de encargarse de la dote y educación de todos sus hijos; pero, especialmente, de las hijas, preparándolas para ser esposas buenas y sumisas, siguiendo su ejemplo. La

⁹¹ Duby, Georges, *El caballero, la mujer y el cura*; apud Juan Félix Bellido en *La condición femenina en la Edad Media*, Córdoba: El Almendro, 2010, p. 52.

⁹² Apud Eileen Power, *Mujeres medievales*, op. cit., p.60.

obsesión por la honra se acentuaba en la clase burguesa, ya que los nobles gozaban de otros privilegios y los pobres tenían problemas graves de los que preocuparse. La hija de una familia burguesa, en tanto que depositaria de la honra familiar, permanecía prácticamente aislada del mundo, como ejemplifica Melibea. Su virginidad era guardada celosamente hasta el momento del matrimonio; el cual –como había sido el de sus padres-, era pactado exclusivamente por motivos materiales. La sociedad patriarcal, se dedicó, además, a difundir la idea de la mujer como «reina de la casa», dedicada exclusivamente a sus labores domésticas, condenando a la mujer a una vida monótona, que reportaba con su dedicación callada e incansable a la familia, grandes beneficios económicos a la sociedad y que la condenaba irremisiblemente, en la mayoría de los casos, a la incultura.

Las mujeres de la nobleza también estaban sometidas al interés político y familiar en lo que al matrimonio se refiere y, muy en contra de la pasividad de su imagen literaria, tenían que saber administrar sus bienes y estar atentas al trabajo de sirvientes y empleados, al suministro de ropas y alimentos...; tareas que se complicaban y multiplicaban en ausencia del marido. Sin embargo, las damas nobles tenían más posibilidades de relacionarse con el exterior; especialmente a partir de los siglos XIV-XV, momento en que muchas dejarían sus castillos en las zonas rurales y vivirían largas temporadas en las ciudades, donde sus familias se habían construido palacios para estar más cerca de los núcleos de poder. Allí tenían la oportunidad de salir de sus cámaras, de participar en galanteos, de coser o bordar en compañía de otras damas para satisfacer las horas de ocio, de acudir a espectáculos y fiestas cortesanas, a la iglesia, a realizar labores sociales y benéficas... Muchas damas nobles fundaron, además, a fines de la Edad Media, varios conventos –como fue el caso de Beatriz Galindo- donde pudieron desenvolverse libremente, hablando y estableciendo relaciones de amistad con otras mujeres. De hecho, la vida de las religiosas era la menos condicionada por el patriarcado, y en ella pudieron prosperar muchas ideas en pro del feminismo medieval.

Más libres eran las relaciones amorosas de las mujeres pobres, tanto en el campo como en la ciudad. Éstas, generalmente, no estaban sometidas a un matrimonio de conveniencia y se hallaban preocupadas, ante todo, por el control de la natalidad. Los

conocimientos médicos de muchas mujeres evitaban embarazos y provocaban abortos, como la eficaz raíz de cornezuelo de centeno; prácticas perseguidas por la iglesia y la justicia. Con todo, como señala Cristina Segura⁹³, el modelo de la mujer de las clases privilegiadas se extendió a las clases inferiores, cuyas mujeres se esforzaban en imitar, aunque sin conseguirlo, pues debían buscar fuera de sus casas, frecuentemente, el sustento de sus hijos, con trabajos duros, que no querían los hombres o que estaban mal considerados y pagados. Éstas tenían más libertad, salían a diario y tenían la posibilidad de relacionarse con más gente; pero eran menos respetadas y muchas veces estaban expuestas a peligros que las mujeres de las clases privilegiadas, encerradas en el hogar y con el respaldo familiar, ni sospechaban.

Ya en *Las partidas* (II, VII, 11) se insiste en la «mayor guarda» de las hijas, y en la necesidad de que la madre se preocupe de inculcarle los valores y saberes necesarios para ser una buena madre y una buena esposa; las dos tareas primordiales que la sociedad les tenía preparadas, desde la cuna, a las mujeres. Su destino ya estaba marcado, de antemano, sometidas a la voluntad y el honor familiar, en el caso de las clases privilegiadas o pudientes, donde se convertían, casi, en un objeto de transacción comercial o de alianzas y pactos políticos y despreciadas en las clases más bajas. No olvidemos, en este último caso, que –además del esfuerzo de vigilar su virtud–, las leyes de los últimos siglos de la Edad Media obligaban a procurarles una dote, para que el matrimonio fuera legítimo, por lo que la consideración negativa hacia lo femenino fue en aumento. Desde el rey hasta el último campesino deseaban, en definitiva, tener hijos varones y no hembras, pues eran una carga económica para sus familias –en palabras de Eiximenis: «siempre que nazca una mujer, toda la casa esté triste y llore»⁹⁴.

Todo ese ambiente de reclusión y el menosprecio hacia lo femenino debía pesar enormemente en la vida de las niñas y mujeres medievales. Las madres mismas estaban presionadas por ese rechazo social a las niñas, especialmente –como señala Reyna Pastor⁹⁵– cuando ya se tenía varias y no llegaba el ansiado hijo varón. La educación y

⁹³ Segura Graño, Cristina, «La transición del Medievo a la Modernidad», en op. cit, pp. 224-225.

⁹⁴ Eiximenis, Francesc, *Lo libre de les dones*, Universidad de Barcelona, 1981, c.1; *apud* Reyna Pastor, op. cit., p.496.

⁹⁵ Reyna Pastor, op. cit., p.497.

lugar de las hijas en la familia era menos importante que la de los hijos y las mismas niñas eran conscientes, desde muy pequeñas, de su inferioridad, que aceptaban y asumían. De ahí que se las enseñase a hablar poco, a mirar siempre hacia el suelo y a no estar nunca ociosas; pues la timidez y la vergüenza eran las virtudes que se debían desarrollar en ellas, reflejo de su subordinación frente al hombre. No obstante, debían existir también frecuentes muestras de cariño entre madres e hijas. Éstas les enseñaban muchas cosas: supersticiones, leyendas e historias tradicionales, poemas, canciones, bailes, la fabricación de cosméticos y medicinas, a arreglarse y coquetear, a comportarse en público, a lavarse y conocer su propio cuerpo, a leer –en el caso de las burguesas-, a amasar pan, cocinar, coser, lavar –en el caso de las campesinas-, a rezar ... Estefanía de Requesens reconocía agradecida, en 1536, que todo lo que ella era y los conocimientos que poseía se los debía a su madre:

De ella tengo estas recetas y otras de las cuales me he aprovechado aquí [en la corte de Carlos I] aconsejando a los que lo necesitan, así se han hecho famosos mis caldos y potajes para enfermos⁹⁶.

También hay frecuentes testimonios del amor de los padres por las hijas, como el de Juan I de Aragón, que permaneció en todo momento junto a la cama de su hija moribunda⁹⁷, sin contar los frecuentes casos que nos muestra la literatura, como el dolor del Cid cuando debe abandonar a Jimena y a sus pequeñas para partir al exilio; o la ternura de Pleberio hacia su hija Melibea, preocupado por su cultura y formación, e impotente y arrepentido tras su suicidio.

5. MANIFESTACIONES INTERNAS Y EXTERNAS DE LA ESPIRITUALIDAD FEMENINA

La mujer soltera, en tanto que quedaba al margen de la procreación, no tenía valor en aquella estricta y ordenada sociedad medieval; por lo que su salida más común era el convento. Muchas de estas monjas procedían –según hemos visto- de familias nobles o adineradas que tenían varias hijas a las que dotar; por lo que no era extraño que muchas jóvenes abrazaran la vida religiosa sin ninguna vocación y que se dejaran llevar por esa

⁹⁶ Requesens, Estefanía de, *Cartes íntimes d'una dama catalana del S.XVI*, Barcelona, La Sal, 1987; *apud* Reyna Pastor, op. cit, p.498.

⁹⁷ *Ibíd.*, p.498.

tendencia creciente hacia lo mundano de los conventos bajomedievales, que denunciaron frecuentemente las visitas episcopales y que sínodos y concilios intentaron evitar, aunque casi siempre en vano⁹⁸. Entre las monjas se daba, a menudo, una vida relajada y hasta libertina: vestidos y peinados de moda, adornos y objetos lujosos – como los que luce Madame Eglentyne en *Los Cuentos de Canterbury*–, salidas del convento, relación con seculares, bailes y fiestas, el gusto por animales de compañía, las bromas y el poco respeto, a veces, por oraciones y oficios religiosos, e, incluso, actos más graves e inmorales, como relaciones sexuales, embarazos y abortos... Muchos conventos no eran, además, sino lugares de moda para las clases aristocráticas y pudientes, que daban generosos donativos para que sus hijas pudieran –acostumbradas a mandar desde la cuna– ejercer su autoridad sobre otras mujeres. Tal era así, que había un proverbio español que decía que si alguna vez el Papa tomaba esposa no podría hacerlo con otra religiosa que no fuera la abadesa de Las Huelgas de Burgos, por su enorme preeminencia⁹⁹.

Sin embargo, el convento ofreció también a la mujer la posibilidad de formarse y de acceder a puestos de cierta responsabilidad. La vida monástica les otorgó una profesión honorable y reconocida en una sociedad para la que la oración y la alabanza a Dios era primordial. Prestaban servicios a las clases nobles, alojando a esposas e hijas de grandes caballeros, durante la ausencia de éstos, o a viudas que decidían alejarse del mundo, o como lugares de entierro. Con las gentes más pobres realizaban tareas caritativas; además de proporcionarles diferentes trabajos, empleando, así, en el caso de conventos grandes, a artesanos, campesinos, sirvientas, constructores, carpinteros... que las auxiliaban en las variadas necesidades de las granjas, tierras y edificios conventuales. Y, si es cierto, como señala Duby, que «la cualidad más destacable de las abadesas era la astucia y no la santidad»¹⁰⁰ y que para el ingreso en el convento se

⁹⁸ Eileen Power (op. cit., pp.126-127), menciona el caso de la Diócesis de Lincoln, en Inglaterra, donde el Obispo llevó a las monjas una copia de la *Bula Periculoso*, promulgada por Bonifacio VIII en 1300, que intentaba obligarlas a permanecer siempre encerradas en el convento, y que éstas le arrojaron a la cabeza cuando se marchaba.

⁹⁹ A. Manrique, *Anales cistercienses* (Lyon, 1649) 3, 200; apud Wade Labarge, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, op. cit., p.142.

¹⁰⁰ Duby, Georges, *I peccati delle donne nel medioevo*, Laterza, Roma, 2006; apud Juan Félix Bellido, en op. cit., p.75.

observaba más la riqueza que la vocación de las jóvenes, también hubo muchas mujeres que se realizaron espiritualmente en el ámbito monástico y que tuvieron la oportunidad de estudiar y escribir sobre sus vivencias personales. De esta forma, sin la presión del patriarcado, muchas se movieron en este mundo femenino del convento con gran sinceridad y libertad; como bien demuestran las obras de célebres religiosas medievales: Hildegarda de Birgen, Eufemia de Wherwell, la mística Juliana de Norwich, Santa Clara, Santa Ana de Bohemia, o de las españolas Isabel de Villena y Teresa de Cartagena.

Precisamente, en España, los conventos de las clarisas –primera fundación exclusivamente femenina-, gozaron de enorme autonomía e importancia como focos culturales e intelectuales. Muchas monjas, como la mencionada Isabel de Villena, escribían sobre temas relacionados con la religiosidad femenina para instruir a sus compañeras, integrándose en los nuevos planteamientos basados en la austeridad y en la capacidad del propio individuo para vivir y entender la religión, sin necesidad de intermediarios. Ello ponía claramente en entredicho el control de la jerarquía eclesiástica -dominada por varones-, sobre los conventos de monjas; pero, aún así, a lo largo de los siglos bajomedievales fue muy relevante la influencia de las clarisas, tanto en Castilla como en la Corona de Aragón. Su extensión se vio, además, favorecida a fines del XV por la conquista del reino de Granada. Aunque, en estos años finales de la Edad Media, Isabel la Católica y el Cardenal Cisneros ya habían propiciado la reforma de la orden, suprimiendo la regla cisterciense y sometiendo a las clarisas a la norma del franciscano Francisco de Quiñones. Los conventos reformados se pusieron todos bajo la advocación de la Concepción, quitándoles su autonomía y haciendo respetar celosamente su clausura y, por supuesto, se controlaron las lecturas de las monjas, prohibiendo la entrada en los conventos de libros laicos.

Interesante es también, en este sentido, el caso de las beguinas –conocidas en Castilla como «beatas»-; movimiento religioso femenino inaugurado por María de Oignies en los siglos XII-XIII y que encontró una prolongada acogida durante el Medievo en toda Europa. Estas mujeres vivían comunitariamente, en un espacio doméstico creado por ellas mismas, donde desarrollaban una religiosidad propia basada

en el trabajo, la pobreza y la caridad. Se instalaban, normalmente, cerca de un hospital, abadía o leprosería, donde podían rezar y prestar servicios manuales y, aunque hacían voto de castidad mientras permanecían dentro de la asociación, conservaban sus derechos de propiedad privada. Además, eran libres para dejar cuando quisieran la comunidad y casarse. La beguina alemana Matilde de Magdeburgo, autora de *La luz resplandeciente de la divinidad* –que al final de su vida ingresaría en el convento benedictino de Helfta–, fue una de las mujeres más influyentes y admiradas del S.XIII en toda Europa, transmisora de experiencias místicas que sirvieron de ejemplo a escritoras posteriores. Mientras que, en el caso de Castilla, se hizo muy célebre la beata María García de Toledo (h.1344-1426), sobrina del arzobispo de dicha ciudad, de la que se conserva una biografía que cuenta cómo esta mujer, desde muy jovencita, elude el matrimonio y el convento, para dedicarse por completo a Cristo, practicando la pobreza evangélica en relación con otra mujer:

[...] Acaeció un día que la dicha matrona viuda y la bendita uirgen, continuando su santa obra andando a demandar por las calles, encontraron con su padre y el arçobispo su tío que hera hermano de su madre, aconpañado de muhos caualleros nobles; y como el obispo la viesse así mendigar y la conociese, reprehendió a su cuñado porque consentía andar así despreciada a su sobrina y díxole: ¡O uarón, como seas prudente! ¿Por qué consientes a moza tan pequeña, tan hermosa y generosa, andar así tan despreciada? [...]¿Por qué no la casas con otro de su igual? Al qual respondió el noble cauallero benignamente: “Qué esposo puedo yo dar a mi hija más generoso y más rico que Ihesu Xhristo, hijo de Dios biuo? Dejémosla. Tomó para sí la mejor parte¹⁰¹.

Algunas beguinas o beatas, llevando al extremo su sacrificio espiritual, decidían emparedarse en una celda en la muralla de la ciudad, de una iglesia o de un puente; tratando de acercar la vida de retiro eremita a la urbe y así acababan sus días. Se han documentado varios casos de muradas o emparedadas españolas, a las que acudían muchas personas en busca de consuelo y consejo espiritual¹⁰², comunicándose con ellas a través de una ventanita que tenían al exterior, por donde les hacían llegar algunos alimentos. También Berceo, en la *Vida de Santa Oria* –emparedada en 1052, siendo aún

¹⁰¹ Biografía de María García de Toledo, trasladada al romance por el Jerónimo Bonifacio de Chinchón en 1487(monasterio de El Escorial, ms. C-III-3, fols. 252-264). El fragmento (fols.255v-256r) es citado por Rivera Garretas, Milagros, «Las beguinas y beatas, las trovadoras y las cátaras: el sentido libre de ser mujer», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina...*, op. cit., p. 753.

¹⁰² Leonor López de Córdoba dejó en su testamento, redactado en 1428, diez maravedís a cada una de las emparedadas de Córdoba y de Santa María de las Huertas para que rezaran por ella; también en Belmonte y en la catedral de Cuenca están testimoniadas mujeres muradas a fines del XV y en el XVI. Véase Milagros Rivera, *Ibíd.*, p.756.

una niña, como también lo había estado su madre Amuña-, deja constancia histórico-literaria de este fenómeno (“Desemparó el mundo Oria, tocanegrada/ en un rencón angosto entró emparedada,/ sufrié grant astinencia, vivié vida lazada,/ por ond ganó en cabo de Dios rica soldada”¹⁰³); tan admirado en Castilla incluso por la misma Isabel I, que en 1481 concede la exención de algunos impuestos a las emparedadas de su reino¹⁰⁴.

No obstante, estas manifestaciones religiosas femeninas, tan libres y desvinculadas de las formas tradicionales, fueron duramente perseguidas, pues representaban un grave peligro para la creación del Estado moderno, donde todo debía quedar centralizado. De ahí que, durante el reinado de los Reyes Católicos, se desprestigiaron los beateríos y beguinajes y Cisneros hiciera todo lo posible por acabar con ellos en Castilla. No ocurrió lo mismo en el reino de Aragón, donde la reforma cisneriana no caló tan fuerte y pudieron mantenerse durante algún tiempo más; si bien el Concilio de Trento, en la centuria siguiente, les daría el golpe de gracia y terminarían desapareciendo. Con todo, hemos de destacar la labor desarrollada durante los siglos XIV y XV por las beguinas del Recogimiento de Santa Margarita -conocidas también como las Terreras-, en Barcelona, encargadas de la educación de niñas pobres, del cuidado de enfermos y de enterrar a los ahorcados. Y, en Palma de Mallorca, fue también muy célebre en estos años de transición entre la Edad Media y la Modernidad, el caso de la beguina Elisabet Cifré; mística, visionaria y profeta, que poseía profundos conocimientos humanistas, fundando en 1510 la Casa de la Criança, donde se educaban niñas internas y que alcanzó tanto prestigio que ha tenido vigencia hasta mediados del S. XX.

De otra parte, puesto que la Iglesia católica marginaba a la mujer, no es extraño que tuviera un papel destacado en los movimientos heterodoxos y heréticos que se desarrollaron a lo largo del Medievo en Europa; donde se le permitía mayor protagonismo. Así, los loldados ingleses consideraban fundamental el papel de la mujer

¹⁰³ La Vida de Santa Oria, copla 21, en Dutton, Brian, ed., Gonzalo de Berceo, *Obras Completas V, El sacrificio de la misa, la vida de Santa Oria, El martirio de San Lorenzo*, London: Tamesis Brooks Limited, 1981, p.97.

¹⁰⁴ Véase Milagros Rivera «Las beguinas y beatas...», en op. cit., p.757.

en la familia, educando al marido y a los hijos y predicando en reuniones clandestinas, con capacidad de bautizar y bendecir. Por su parte, las cátaras podían alcanzar el grado de «perfectas», siendo respetadas y reverenciadas por su comunidad y participando libremente en todos los niveles: bendecían el pan en sus comidas rituales, confesaban, daban el *consolamentum* a los moribundos, predicaban e intervenían en debates públicos y concilios... Y, sobre todo, tal y como señala Milagros Rivera¹⁰⁵, rechazaron –de forma similar a lo que ocurría con las beguinas- el matrimonio, porque éste mermaba su libertad espiritual y les impedía darse plenamente a los demás. Recordemos, precisamente, que en 1310 la célebre beguina de Hainault, Margarita Porete –que, siguiendo la tradición mística de Hildegarda y de Matilde, escribió un precioso libro, *El espejo de las almas simples aniquiladas*, en el que volcaba sus propias experiencias religiosas en un cuidado diálogo entre Amor, Fe y Razón-, fue quemada en París por hereje. Y es que el miedo de la jerarquía eclesiástica a las manifestaciones de pobreza extrema franciscana y a la posible herejía, marcaron una urgente necesidad de controlar todas las formas de devoción laica, especialmente en lo que se refería a las mujeres, y la difusión de algunos escritos enérgicos y desenfrenados -como el de Margarita-, capaces de desenmascarar las debilidades de la Iglesia¹⁰⁶:

Vosotros teólogos u otros clérigos
nunca vais a tener entendimiento,
tan eruditas son vuestras mentes,
si no vais en adelante con humildad [...]
Humillar, pues, vuestras ciencias
que se fundan en la Razón
y confiar completamente en
aquello que proviene del Amor
y que es iluminado por la fe¹⁰⁷

En Castilla, las herejías no fueron preocupación importante para los poderes eclesiásticos, que apenas hacen referencia a ellas en sus concilios; si bien, en la zona de Cataluña, la doctrina cátara, dado su carácter mediterráneo y su vinculación con la lengua y la literatura provenzal, tuvo una considerable presencia en el S.XIII. Aquí, -tal y como sucedió en el Concilio de Vienne de 1312, donde el Papa Clemente V

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 764.

¹⁰⁶ Véase Wade Labarge, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, op. cit., p.153.

¹⁰⁷ *Apud* Angus Mackay, «Mujeres y religiosidad», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, op. cit., p.501.

excomulgó a las beguinas por difundir enseñanzas heréticas-, también llegaron a confundirse beguinaje y herejía y, en el Concilio de Tarragona de 1317, se acusa a begardos y beguinas de haber envenenado las mentes de las gentes de la ciudad y se les prohíbe vivir en comunidad, llevar ropas distintivas y, especialmente, predicar y debatir cuestiones que la Iglesia Católica consideraba peligrosas:

[...] ordenamos para siempre que los begardos y beguinas que forman muchos como pequeños conventos, no vivan juntos, ni tampoco habiten dos en una casa...No llevarán capotes ni otro traje que el ordinario, no sea que parezca que introducen un nuevo método de vida no aprobado por la iglesia, tampoco se atrevan a reunirse para leer, decir o repetir algo sino en las iglesias, en la forma que se permite a los demás legos cristianos y serán excomulgados quienes los oyeren [...]¹⁰⁸

Con todo, hubo épocas en que se protegió a estas familias formadas por solteras y viudas, que sin ser monjas pretendían seguir la vida apostólica y que vinieron a paliar el desequilibrio existente entre el número de mujeres y hombres en muchas zonas de Europa. Pues, como señala Margaret Wade, justificando la larga permanencia de la apacible atmósfera de la asociación de beguinas de Brujas: «este tipo de vida podía ofrecer un refugio útil, respetado y necesario para muchas mujeres a lo largo de los siglos»¹⁰⁹.

La religión, por tanto, proporcionó a la mujer medieval la creación de un espacio espiritual femenino, que llegó a desarrollarse, en ocasiones, con gran autonomía y dejó manifestaciones escritas muy significativas; si bien es verdad que el miedo del patriarcado y la jerarquía eclesiástica hacia la mujer culta y capaz de pensar por sí misma, hizo que la opresión sobre la religiosa y la beguina se hiciera más fuerte a fines de la Edad Media, promulgándose leyes y reformas encaminadas al control de conventos y a la destrucción de todo tipo de conducta que se saliera de lo estrictamente ortodoxo. Aun así, son varios los casos de mujeres que en los siglos XV y XVI se dedicaron a proclamar una religiosidad profunda y libre. No hay sino pensar en nombres como el de las monjas clarisas Beatriz de Silva y Juana de la Cruz, Teresa de Jesús, María de Cazalla o la Beata de Piedrahita, que continuaron y potenciaron, pese a los problemas con la Inquisición de algunas de ellas, esa espiritualidad femenina

¹⁰⁸ C. de Tarragona de 1317, p.474; *apud* Ana Arranz Guzmán, «Imágenes de la mujer en la legislación conciliar (siglos XI-XV)», en VV.AA, *Las mujeres medievales en su ámbito jurídico*, op. cit., pp. 37-38.

¹⁰⁹ Wade Labarge, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, op. cit., p. 157.

desarrollada por sus predecesoras medievales. De esta forma, María de Cazalla enseñaba cuestiones religiosas a sus dos hijas y a mujeres rurales, además de predicar en las casas urbanas; como muestra una testigo que declaró en el proceso al que se vio sometida en 1532, acusada de alumbrada y tal vez luterana¹¹⁰ y fueron varios los casos de visionarias que expresaban públicamente sus revelaciones. Los sermones predicados por Juana de la Cruz durante sus momentos de éxtasis místico fueron redactados por tres monjas y a ella acudían, para escucharla, personajes principales de la época como el Gran Capitán o el mismo Cardenal Cisneros.

Estas mujeres de tan intensa vida espiritual eran, no obstante, una excepción: la mayoría de las laicas continuaron unas prácticas religiosas heredadas por tradición, plagadas de manifestaciones externas, que les permitían salir de su encierro doméstico y relacionarse con el exterior. Así, podían participar en las fiestas del Corpus Christi, que se convirtió en uno de los acontecimientos principales de la vida ciudadana y que, especialmente las cristianas nuevas, se esforzaban en adorar. Asimismo, era muy significativo el culto a la Inmaculada Concepción, que fue la advocación mariana más seguida por las mujeres de finales del XV. Se le dirigían numerosas plegarias y muchas conversas solían ayunar por devoción a Ella. Las mayores preocupaciones de las mujeres, que las llevaban a orar y a hacer sacrificios ante la Virgen, eran la petición por algún hijo enfermo o los partos. M^a Pilar Rabade Obradó, que estudia la religiosidad femenina a partir de varios procesos inquisitoriales de Ciudad Real y Toledo a fines del XV y principios del XVI¹¹¹, menciona el caso de Inés Rodríguez de San Pedro, que angustiada por la posibilidad de ser estéril, pues tras varios años de matrimonio no conseguía quedarse embarazada, solemnizó al máximo la festividad de la Concepción y todos los años iba a Misa este día y daba copiosas limosnas a los pobres, hasta que finalmente logró concebir un hijo. También se expone el caso de otra conversa, Catalina

¹¹⁰ Esta testigo era Catalina Alonso, que contó cómo María de Cazalla, en la cocina de una viuda amiga suya, Catalina Hernández Calvete, leyó una de las epístolas de San Pablo y la explicó a un grupo de mujeres: «...la cozina era grande e estaba llena e la dicha María de Caçalla leya en un libro e luego hablaba e todas estaban callando, como quien está oyendo un sermón»; *apud* Angus Mackay, «Mujeres y religiosidad», en op. cit., p.497).

¹¹¹ Rabade Obradó, M^a Pilar, «La religiosidad femenina, según los procesos inquisitoriales de Ciudad Real-Toledo, 1483-1507», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, op. cit., p.444.

de Zamora, que todos los años caminaba descalza y sin hablar con nadie durante la romería de la Virgen de Alarcos en Ciudad Real, ofreciéndose como un ejemplo de piedad cristiana para las demás mujeres.

En definitiva, la devoción mariana que a partir del S. XIII se había ido intensificando, buscándose en la Madre de Dios un modelo femenino de bondad y virtudes, alcanzó un gran esplendor a fines del Medievo. Los manuales de confesores se hacen eco de esa necesidad de luchar contra la coquetería y la vanidad femeninas y se ponderan en la mujer valores como la castidad, la misericordia o la obediencia. Incluso, tal y como sostiene Cristina Segura¹¹², los planteamientos religiosos de finales del XV insistieron de forma especial en ocultar el cuerpo femenino, causa de pecado, desprestigiándose la higiene y hasta cubriendo los rostros femeninos cuando salían a la calle para asistir a la Iglesia. De igual forma, se desarrollaron toda una serie de prácticas religiosas bien establecidas y sistematizadas por las autoridades eclesiásticas (procesiones, misas, confesiones, romerías, ofrendas, ayunos, oraciones por el alma de los difuntos, donaciones y limosnas...) y que las cristianas nuevas – siempre bajo la sospecha del Santo Oficio-, intentaron cumplir de cara al exterior con gran énfasis; si bien, alguna que otra se las arreglaría para seguir practicando secretamente su religión¹¹³. En las zonas rurales, la devoción por la Virgen era también muy significativa entre las mujeres, que estaban muy atentas a las necesidades materiales de la ermita (donación de muebles, participación en la confección y bordado de vestidos ornamentales...) y a las limosnas a personas necesitadas concretas de sus aldeas¹¹⁴.

Toda esta uniformidad en las prácticas religiosas estaba apoyada por la reina Isabel, que necesitaba esta armonía para lograr un estado fuerte y centralizado. Se ha estudiado, incluso, en este sentido, a la Reina Católica como modelo sociorreligioso

¹¹² Segura Grañó, Cristina, «Las mujeres en la España medieval», en Garrido González, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, op. cit., p.225.

¹¹³ Angus Mackay alude, para enfatizar el inconformismo y el ingenio de la mujer medieval ante las limitaciones religiosas externas, a esa conversa de Ciudad Real que acudiría el sábado a casa de sus familiares con la rueca en la mano, fingiendo ir a trabajar (“Mujeres y religiosidad”, en op. cit., p.508).

¹¹⁴ Serra i Clota, Assumpta, «La religiosidad femenina en el mundo rural catalán en la baja Edad Media», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, op. cit., p.335.

para su época¹¹⁵. Hemos visto que Isabel I de Castilla mantuvo intensas relaciones con el estamento clerical, fomentando astutas reformas de control sobre sus súbditos a través de la religión; pero también en un plano individual mostró especial interés en una vida espiritual y austera, cumpliendo puntualmente con todos los preceptos marcados por la Iglesia. Ofreció considerables sumas de dinero a templos, conventos y monasterios, poniendo gran énfasis las zonas recientemente conquistadas; pero también destacaremos su inclinación por proporcionar ropas y alimentos a mujeres y niños necesitados, detallando a menudo los destinatarios de sus acciones caritativas, lo cual implicaba un conocimiento más o menos directo de estas situaciones concretas de pobreza. Asimismo, hay noticias de regalos piadosos a otras mujeres con las que mantuvo relaciones de admiración y amistad y con las que sin duda compartió inquietudes humanas y religiosas (Juana de Mendoza, Beatriz Galindo, Beatriz Cuello, Juana de Sotomayor). Y, finalmente, como cualquier madre de la época, se preocupó de la formación cristiana de sus hijos, proporcionándoles lecturas, objetos piadosos y dinero para ofrendas y limosnas, galas especiales para sus bautizos y aniversarios...; además de sufrir sus enfermedades, para las que encargaba imágenes marianas y exvotos de cera con los «bultos» de las infantas, demostrando que sus formas de devoción no estaban muy alejadas de las que se vienen considerando propias de los estratos religiosos populares.

Por tanto, concluiremos que si bien la mujer estaba claramente marginada por las disposiciones eclesiásticas, que le impedían enseñar, predicar o administrar los sacramentos, jugaron un importante papel para la difusión en la sociedad bajomedieval de una religiosidad afectiva y profunda, ingeniándolas para salvar los obstáculos y limitaciones que se le imponía. Así, las místicas y visionarias de la Edad Media supieron convertir esa debilidad que se achacaba al género femenino en algo positivo: llegaban a Dios no por la razón, sino a través del amor, sin necesidad de sacerdotes o iglesias. Y, aunque muchas veces se las miró con reservas, porque se pensó que a través de la insegura y flaca voluntad femenina podría hablar el diablo, la mayoría fueron veneradas en su época y admiradas por sus sacrificios y su vida dedicada a Cristo.

¹¹⁵ Muñoz Fernández, Ángela, «Notas para la definición de un modelo sociorreligioso femenino: Isabel I de Castilla», en *Las mujeres en el cristianismo medieval*, op. cit., pp.415-434.

Incluso, en el caso de la famosa mística inglesa Juliana de Norwich se podría hablar de una «religión feminista», tal y como afirma Angus Mackay¹¹⁶, pues ésta concibe a Dios no como el Padre, sino como la Madre e identifica los dolores del parto con los de la crucifixión de Cristo:

[...] nos lleva dentro de sí en amor, y estaba de parto durante el tiempo completo, sufriendo los dolores más atrozes, y los dolores de parto más agudos, hasta que al final murió (...). Esta palabra tan hermosa y cariñosa, Madre, es tan dulce y tan cercana al centro de la natura que realmente no la podemos utilizar para nadie, sino para Cristo [...] ¹¹⁷.

Por su parte, muchas monjas y beguinas -en un plano ortodoxo-, o herejes -fuera de los límites establecidos por el catolicismo-, encontraron un ámbito propio de espiritualidad femenina, donde desenvolverse y expresarse con mayor libertad. Aun con humildad y temor, hubo un fuerte impulso femenino común que buscaba una religión basada no en tradicionales preceptos teóricos y abstractos; sino en un sentimiento humano y concreto de amor al prójimo -de ahí que se diera la imitación y el reconocimiento entre ellas-. Y, por último, no hay que olvidar tampoco el valor de las mujeres laicas, normales y corrientes, que vivían la religión desde su encierro casero; pues si la familia era desde el punto de vista social y económico un ente patriarcal, desde el punto de vista religioso la influencia de la madre es fundamental. Ella es, generalmente, quien enseña a sus hijos a rezar y les habla de religión desde bien pequeños. Y, si externamente estas mujeres se amoldaron a usos y ritos impuestos por la jerarquía eclesiástica -muchas veces por obligación y a regañadientes, como en el caso de muchas conversas-; en la intimidad, a través de su ejemplo de amor y cariño -que comprende por igual a todas las clases sociales: desde las reina a la última campesina-, enseñaron a los suyos esa religión sencilla, auténtica y desinteresada, que ha prevalecido por encima de las normas e imposiciones de cada época histórica.

6. LAS MUJERES EN RELACIÓN CON LA CULTURA Y EL SABER

De todo lo que llevamos dicho hasta aquí, podemos deducir que la relación de la mujer con la cultura era algo propio de dos grupos específicos: monjas y damas nobles,

¹¹⁶ *Ibíd.*, p.506-507.

¹¹⁷ Juliana de Norwich, *Revelaciones de Divino Amor*, 125-5; *apud* Angus Mackay, «Mujeres y religiosidad», en *op. cit.*, p.507).

que eran las que tenían más tiempo para ella. La música, el bordado y la literatura eran las actividades que solían practicar estas mujeres medievales en sus horas de ocio, convirtiéndose muchas veces en mecenas de escritores e incitadoras del arte y las letras. Así, si la poesía provenzal había sido amparada por mujeres tan poderosas como Leonor de Aquitania, en el S.XV Gómez Manrique escribirá piezas teatrales para el convento franciscano de Calabazanos, donde su hermana era vicaria. Y hay testimonios tanto de damas como de monjas –sin contar a las admiradas autoras que mencionábamos en el epígrafe anterior-, que ponían gran empeño en la difusión de la cultura entre las mujeres de su entorno. Sírvanos como ejemplo el interés de María de Castilla, esposa del rey Alfonso el Magnánimo de Aragón, en la educación de las jóvenes que estaban a su servicio, contratando a una maestra, Isabel Escribà, para tal efecto; y, si ha sido muchas veces destacada la actividad intelectual del monasterio de Helfta, también encontramos no pocos casos aislados de monjas atentas a labores culturales y artísticas, como Lukardis de Utrech, de la que escribe un fraile dominico en el S.XV:

[...] se ocupaba de la lectura, la oración, el cuidado de los enfermos o la escritura, que en verdad había llegado a dominar, como podemos ver en los grandes, hermosos y útiles libros de coro que escribió y anotó para el convento y que han causado asombro entre muchos padres y sacerdotes que han visto el misal que ella preparó, escrito con letra clara y correcta. Era una artista en muchos tipos de trabajos manuales y sabía cómo emplear la gramática y el latín en la mesa¹¹⁸.

La educación femenina depende mucho, en definitiva, de la posición social y económica. Las niñas y jóvenes de la nobleza o de los estratos más altos de la burguesía solían tener una formación esmerada. Se contrataban ayas y preceptores para que las enseñaran en su casa o en la de su futuro esposo –en el caso de muchas princesas-; pero también podían instruirse en un convento, o bien eran enviadas por sus familias al servicio de grandes señoras, donde era posible que además de adquirir disciplina y elegantes maneras, obtuvieran algunos logros literarios e intelectuales. En el S. XV había, además, algunas mujeres solteras que se convirtieron en maestras de jóvenes damas, como la beguina mallorquina ya mencionada, Elisabeth Cifré, Brianda de Mendoza, o Eugenia Carrós; señora de la alta nobleza que se dedicó durante más de veinte años a la crianza de hijas de caballeros, burgueses y funcionarios reales –entre

¹¹⁸ *Apud* Margaret Wade Labarge, *La mujer en la Edad Media*, op. cit., pp.283-284.

ellas, la princesa Juana, hermana de Fernando El Católico-. Su caso ha sido destacado por Teresa Vinyoles, pues en su testamento de 1507 se perciben ideas totalmente inusuales sobre la formación femenina. De esta forma, frente a las leyes y tratados vigentes en su época, habla de haber educado a sus pupilas para una libertad responsable y pide al padre de una de sus alumnas que colocase a su hija en lo que «ella querrá hacer de sí misma»; mostrando que, en la práctica, no siempre el destino de la mujer estuvo sometido a la voluntad masculina¹¹⁹.

Sin embargo, incluso en el caso de las monjas más instruidas y las damas más distinguidas y hasta innovadoras, lo normal era una relación pasiva con la cultura: la mujer solía recibir conocimientos, pero no elaborarlos, pues según se desprendía de la filosofía escolástica del XIII, su inteligencia era claramente inferior a la del hombre; desventaja que era asumida, frecuentemente, por ellas mismas y que explica la humildad de las que llegaron a reflexionar y a escribir sobre algunos temas. Constanza de Castilla casi pide perdón a Dios por haber escrito:

Señor, yo Costança, tu esclava, conozco que mi sinpleza es grande. E la grosería es fuerte porque confieso ser mucho morante e sin virtud. Creo mis obras ser defectuosas. Omildemente suplico a la tu clemencia que si en lo que yo he conpuesto, escripto en este libro, así de la oración de tu vida e pasión, como en las oras de tus clavos, como en la ordenación de las oras de tu encarnación, como en los quinze gozos e siete angustias e letanía de Nuestra Señora, que tú, Señor, non acates salvo mi deseo que fue de te loar e te servir. Yo confieso que mi entendimiento non es elevado para lo especular, nin mi coraçón capaz para lo retener, nin mi lengua es digna para la pronunciar por el mi grand defecto¹²⁰.

Los tratados didácticos dedicados a la instrucción femenina pretendían, ante todo, enseñar buenas costumbres sociales y religiosas, las labores del hogar y el cuidado de la familia, pero apenas profundizaban en asuntos intelectuales. Uno de los más conocidos e influyentes de la Baja Edad Media, *Lo libre de les dones* de Francesc Eiximenis, abogaba, además, por métodos muy duros para la educación de las niñas, aconsejando a los padres que les pegaran si lo merecían y que nunca les pusieran buena cara, que no las dejaran comer, beber o dormir en exceso y, por supuesto, hablar; proporcionándoles

¹¹⁹ Vinyoles, Teresa, «Nacer y crecer en femenino: niñas y doncellas», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina...*, op. cit, p.491.

¹²⁰ Constanza de Castilla, *Book of Devotion. Libro de devociones y oficios*, ed. Constance L. Wilkins, University Exeter Press, Exeter, p.90. Véase «Textos de apoyo», en Lacarra, M^a Jesús y Juan Manuel Cacho Bleuca, *Historia de la literatura española, 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, Barcelona: Crítica, 2012, p.679.

junto a una sólida formación religiosa -que el franciscano catalán creía fundamental-, la posibilidad de adquirir las destrezas de hilar, coser o bordar para no permanecieran ni un minuto ociosas¹²¹. Jamás aprendían, por lo general, en igualdad de condiciones que un hombre y de ello se queja una dama en una carta a Fernando de la Torre, que aboga por una educación más profunda, que lleve no a la mera adquisición de conocimientos, sino a la relación, reflexión y puesta en práctica de los mismos:

[...] Como quiera que el agudeza de las mugeres muestra que si en tales estudios e doctrinas fuesen enseñadas, aprenderían d'ello mucho más que vosotros, y esto bien puede ser. Pero este tal no sería del todo saber ni ciencia, porque a mí se me muestra d'eso poco que yo puedo entender, que la ciencia no solo está en la ligeramente rescebir en el entendimiento más en la saber discretamente retener e agudamente discernir y con grand sesso criar y, sobre todo, acténtica e sabiamente saberla despende [...] ¹²².

A ello añadiremos el desprestigio de la mujer sabia en aquella sociedad misógina (célebres son las palabras que el monje cisterciense, defensor de la causa católica, dedicó a la perfecta cátara Esclarmonda de Foix en Pamiers, en 1207: «Dedicaos a vuestra rueca, señora, no es propio que habléis en semejante reunión»¹²³ –ataque muy empleado por hombres de todas las épocas ante el temor a la inteligencia femenina-). La curiosidad en la mujer había sido considerada motivo de pecado, pues había llevado a Eva a probar del fruto prohibido del conocimiento y muchos preceptistas se esforzaron en desaconsejar la instrucción femenina a veces por cuestiones ya no morales, sino prácticas: «no es apropiado que las niñas aprendan a leer y escribir, porque de lo contrario al alcanzar la mayoría de edad, podrían escribir o recibir cartas de amor»¹²⁴ – advertía el noble Felipe de Novara-.

Pero, el interesado menosprecio a la mujer inteligente e instruida, extendido durante siglos por la Iglesia y la sociedad patriarcal, no consiguió mermar la fuerza con la que algunas mujeres medievales abrazaron la cultura. El caso más significativo es, sin duda, la ingente labor intelectual y literaria, que, a principios del S.XV, desarrolló

¹²¹ Alemany Ferrer, Rafael, «Aspectos religiosos y ético-morales de la vida femenina en el s. XIV, a través de Lo libre de les dones de Francesc Eiximenis», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, op. cit., pp.77 y 78.

¹²² Díez Garretas, M^a Jesús, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1983, pp.137-138; en Lacarra, M^a Jesús y Juan Manuel Cacho Bleuca, *Historia de la literatura española*, op. cit., p.664.

¹²³ *Apud* Wade Labarge, Margaret, op. cit., p. 267c

¹²⁴ *Apud* Manguel, Alberto, *Una historia de la lectura*, Barcelona: Lumen, 2005, p.146.

Christine de Pizan; mujer que pudo vivir de su pluma y cuya obra abarcó los más variados temas desde una perspectiva profundamente femenina. Christine demostró que aunque son escasos los casos de mujeres que despuntaron en el ámbito de la cultura medieval, los que hay supieron hacerse oír. Sólo se necesita, desde nuestra situación actual, limpiar el trato desigual que una intelectualidad atenta sobre todo al punto de vista masculino, ha ido echándoles encima, para poder escucharlas como se merecen.

También se les llegó a prohibir, en este sentido, la entrada en las universidades, hecho que tampoco impidió el afán de saber de muchas de ellas, como la joven que en el S.XIV se disfrazó de hombre para seguir los cursos de la Universidad de Cracovia y que permaneció allí dos años hasta que fue descubierta y expulsada¹²⁵, o la proliferación de mujeres que practicaban la medicina y todo tipo de saberes y oficios aprendidos en un ámbito familiar –como hemos visto-. Y es que una cosa son las normas y teorías que imperaban en la sociedad medieval y otra muy diferente la realidad cotidiana y humana de estas mujeres, con inquietudes, necesidades, imaginaciones, sueños y curiosidad por despejar dudas o expresar sentimientos y pensamientos. Un caso muy conocido es, sin duda, el de Eloísa, que conocía el griego, el latín y el hebreo, citando continuamente en sus cartas a autores bíblicos y clásicos y dando cuenta de una gran habilidad para la dialéctica y la retórica, aprendida de su maestro y único amor, Pedro Abelardo. La sabiduría de Eloísa resulta, además, sumamente atractiva por encontrarse siempre unida a una extraordinaria sensibilidad, que la hace pedir, por ejemplo, una norma propia para las mujeres dentro de la vida monástica, apelando –muy astutamente y tras referirse las dispensas para niños y ancianos dispuestas por San Benito- a la debilidad que se achaca al sexo femenino, para conseguir lo que pretende:

Piensa, pues, lo disparatado que es –y fuera de toda razón- obligar con la profesión de la misma regla tanto a mujeres como a varones, imponer la misma carga tanto a los fuertes como a los débiles¹²⁶.

La iconografía medieval muestra, además, a muchas mujeres leyendo y parece ser, según afirmación de Francisco López Estrada¹²⁷, que entre los siglos XI y XV la lectura

¹²⁵ Bellido, Juan Félix, *La Condición femenina en la Edad Media*, op. cit., p.57

¹²⁶ Véase Carta 6, «Eloísa a Abelardo», en Rodríguez Santindrián, Pedro, ed., *Cartas de Abelardo y Eloísa*, Madrid: Alianza Editorial (Literatura, 5609), 2007, p.157.

—que no la escritura— era una práctica muy frecuente entre las damas. Es muy célebre el caso de la francesa Mahaut d'Artois, que tenía una considerable biblioteca, que iba desde Boecio a Marco Polo y nunca se separaba de ella, llevándosela siempre que iba de viaje en sacos de cuero¹²⁸. De hecho, estudiando varios testamentos —especialmente en Inglaterra, Alemania y Países Bajos—, se ha visto que eran ellas las que solían heredarlos y no sólo porque eran objetos delicados y apreciados por la sensibilidad femenina, sino porque se tenía conciencia clara de que las mujeres leían más que los hombres. Uno de tantos ejemplos lo tenemos en la dama Alicia West, que dejó todos sus libros en latín, inglés y francés a su nuera, con la salvedad de un libro de maitines que dejó a su hijo por haber pertenecido a su marido¹²⁹. Y también la literatura nos ofrece numerosos ejemplos de mujeres lectoras, como sucede en el provenzal *Roman de Flamenca* del S.XIII, o ya en el XV, en la Gradisa de Juan de Flores —apasionada por la *Fiammetta* de Boccaccio— o las damas que en la ficción caballeresca catalana *Curial y Güelfa*, leen textos clásicos y romances y los aplican a su situación. En este sentido, destacaremos que Bernat de Metge en el *Somni*, de finales del XIV, advierte que las mujeres se sienten muy felices:

[...] sabiendo hablar varias lenguas y recordando muchas canciones y novelas rimadas, alegando citas de trovadores y las Epístolas de Ovidio, relatando las historias de Lanzarote, de Tristán, del rey Artús y de cuantos enamorados ha habido hasta su tiempo¹³⁰.

Pero, la lucha de los tratadistas medievales y renacentistas por alejar a la mujer de las lecturas amorosas fue en vano; pues a fines del XV aumentó considerablemente, dentro del ámbito cortesano, el número de obras sobre este tema y muchas fueron destinadas explícitamente a las mujeres. No hay sino recordar que Diego de San Pedro dedicó su ficción sentimental *Arnalte y Lucenda* a las damas de la reina Isabel y muchas son las obras dedicadas a damas concretas, como la *Sátira de infelice y felice vida*, que Isabel de Portugal recibe de su hermano, o la *Penitencia de amor* que Pedro Manuel Urrea escribe para su madre, la condesa de Aranda.

¹²⁷ López Estrada, Francisco, «Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana», en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid: Casa de Velázquez- Universidad Complutense, 1986, p.11.

¹²⁸ Véase Wade Labarge, Margaret, op. cit., pp. 293-294.

¹²⁹ *Ibíd.*, p.294.

¹³⁰ Riquer, Martín de, *Obras de Bernat de Metge*, Universidad de Barcelona, 1959, pp.310-311; *apud* M^a Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleuca en *Historia de la Literatura Española*, op. cit., p. 254.

Frente a este tipo de lecturas, la reina Isabel I de Castilla mostró—como hemos visto—, un gran interés por las lecturas devotas; desde esa exaltación de la religiosidad íntima, austera y sacrificada de finales del Medievo. Así, de los ciento un libros encontrados en sus arcas, el 85% son de contenido religioso; aunque no fueron pocos los que la instaron a un aprendizaje más laico y práctico, desde su posición de dama poderosa, con obligaciones que estaban por encima de sus gustos o de su debilidad de mujer. Gómez Manrique, en su *Regimiento de príncipes*, dedica a la reina estos versos:

El rezar de los Salterios,
y el decir de las Horas
dexad a las oradoras
que están en los monasterios.
Vos, señora, por regir
vuestros pueblos y regiones,
por hazerlos bien bevir,
por los males corregir¹³¹.

Es curioso comprobar cómo era recriminada precisamente por leer lo que se pretendía que leyeran las demás mujeres —aquellas que preferían las aventuras amorosas a las lecturas piadosas—; esperándose en una reina un vigor varonil, al que tampoco Isabel, desde su condición femenina, llegó a plegarse del todo.

Mucho escribirían los moralistas acerca de las lecturas convenientes a las mujeres; tema que se pondría de moda en el S. XVI y que las dividiría en «buenas» si las hacían devotas o «pervertidas», si se decantaban por las lecturas imaginativas. Pero lo más importante ahora, desde el punto de vista cultural, es insistir en el apoyo de los Reyes Católicos a las lenguas clásicas; pagando generosas pensiones a prestigiosos humanistas italianos, que se encargaron de dar una esmerada educación de la nobleza cortesana y que —gracias, sobre todo, al interés de la reina—, también propiciaron la formación femenina; una formación rigurosa que abarcaba todas las ramas del saber y que ponía en entredicho el que la mujer no tuviera interés en temas científicos o filosóficos y que se decantara únicamente por la literatura amorosa como simple pasatiempo, porque su imperfección o banalidad le impedían ir más allá. En torno a Isabel de Castilla, como ya hemos comentado, aparecieron mujeres brillantes y modernas: las «puellae doctae» —a

¹³¹ Gómez Manrique, *Regimiento de príncipes*; apud M^a Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleuca, *Ibid.*, p. 255.

las que dedicaremos epígrafe propio en el *Capítulo IV*-; las cuales destacaron por su acercamiento a la cultura de forma libre y autónoma, demostrando, con su ejemplo, que la mujer tenía la misma capacidad intelectual que el hombre.

Si nos alejamos de la corte y los conventos, hemos de señalar que muchas burguesas aprendían a leer y a escribir por cuestiones prácticas, ya que así ayudaban a sus maridos en sus negocios y enseñaban en casa a sus hijos pequeños. El humanista italiano del S.XV León Bautista Alberti indicaba, precisamente, que era tarea de las madres y las nodrizas enseñar a los niños y niñas las primeras letras a una edad temprana, y es muy frecuente, en efecto, que aparezca en la iconografía cristiana la madre maestra – recordemos las numerosas representaciones de la Virgen sosteniendo un libro delante del Niño Jesús-; tanto como infrecuente es la imagen de mujeres aprendiendo en las aulas¹³². Además, la reclusión de la mujer en el ámbito doméstico propiciaría el aumento de lectoras – no sólo nobles, sino también burguesas, como bien refleja Melibea- que se produjo en el último tercio del siglo XV; fenómeno que demuestran los inventarios femeninos valencianos de 1470-1559¹³³.

Las mujeres más humildes apenas gozaron, en cambio, de instrucción, pues si en las ciudades todavía se podía dar el caso de preceptores y maestras en las escuelas primarias a las que acudían los hijos –y, en menor número, las hijas- de los pequeños artesanos y comerciantes que así lo querían, habiéndose dado una clara laicización de la educación en ambientes urbanos; en las zonas rurales no había prácticamente ninguna posibilidad de aprender a leer y a escribir, a no ser que algún párroco o noble generoso se preocupara personalmente de ello. François Villon escribió en 1461, tras ser liberado de prisión por Luis XI, una plegaria a la Virgen puesta en boca de su madre, que se ha convertido en ejemplo del sentir de esa campesina pobre y analfabeta de la Edad Media, que solo tenía oportunidad de aprender contemplando las imágenes de las iglesias:

Soy una mujer pobre y anciana,
que nada sabe; nunca tuve letras;
en el monasterio del que soy feligresa
vi pintado un paraíso con arpas y laudes,

¹³² Véase Manguel, Alberto, *Una historia de la lectura*, op.cit., p.145.

¹³³ M^a Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Blecua, en *Historia de la Literatura Española*, op. cit., p.253.

y también el infierno donde hierven los condenados
uno me dio miedo, el otro alegría y alborozo¹³⁴.

Con la llegada del S. XVI se produjo, no obstante, un gran avance: las nuevas ideas humanistas convirtieron la cultura en un adorno imprescindible para las mujeres; especialmente para las damas que se desenvolvían en la corte –y desde ahí impregnaría otros sectores sociales-. Proliferaron, entonces, los tratados que proclamaban la igualdad de sexos ante lo moral y lo intelectual, si bien esta educación femenina tenía sus límites y prácticamente todos insistían en la preparación de ésta para el matrimonio y en la defensa de virtudes que se consideraban propiamente femeninas como la modestia, la dulzura o el recato en el vestir y en el hablar. Así, uno de los humanistas españoles más destacados, Luis Vives, que escribió por encargo de Catalina de Aragón *La formación de la mujer cristiana* (1523); pese a sus avanzadas ideas y su más amplio programa de estudios para la doncella –que incluía, junto a las obras devotas, a los Santos Padres, Platón, Cicerón y Séneca-, rechazaba que la mujer leyera poesía y ficción, pues en nada ayudaban estas lecturas a sus funciones domésticas y tampoco veía la importancia de aprender retórica, pues no estaba bien que interviniera en la vida pública: «...no es malo que la mujer sea callada, lo que es necio y abominable es que sea voluntariosa»¹³⁵.

De esta forma, subyace aún esa idea antigua, seguida de cerca durante todo el Medievo, que equiparaba al varón con la razón y el entendimiento y que, por ende, lo hacía capaz de expresarse públicamente; mientras que la mujer, identificada con la sensibilidad, había sido siempre y seguía siendo condenada al recato de lo privado.

¹³⁴ Villon, François, *Oeuvres complètes*, P.L. Jacob, ed., París, 1854 (trad. Cast.: Obras, Barcelona: Orbis, 1998); *apud* Alberto Manguel, en op. cit, p.201.

¹³⁵ Vives, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*. Traducción de J. Justiniano, Madrid: FUE, 1995, pp.83-84; *apud* Ana Suárez Miramón, «Entre el silencio y la palabra. Escritura femenina en el Renacimiento», en Pérez priego, Miguel Ángel (coord.), *Melchor Cano y Luisa Sigea. Dos figuras del Renacimiento Español*, Seminario de Estudios Renacentistas Conquenses, Tarancón: Centro Asociado de la UNED de Cuenca –Estudia Académica-, 2008, p.101.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I

A lo largo de todo el capítulo hemos constatado la existencia de unas normas que se han esforzado en alejar a las mujeres de responsabilidades importantes y que, en consecuencia, esconden, en el más triste anonimato, su clara e indiscutible relevancia en la vida medieval.

Estas mujeres del Medievo -aunque presionadas por los prejuicios que pesaban sobre su condición femenina y relegadas, en general, al ámbito de lo privado-, lograron, de diferentes maneras, hacerse valer como personas plenas e inteligentes. Y esto en todos los ámbitos: en el trabajo, en la política, en la casa, en la religión y en la cultura; mostrando, en fin, una distancia abismal entre lo establecido oficialmente y esa realidad concreta, del día a día, donde ellas tomaron parte muy activa.

Tanto en la ciudad como en el campo hemos visto su participación en los sistemas de producción y su esfuerzo en la administración y el cuidado de la casa y de los hijos; la libertad que suponía a éstas las acciones caritativas o el ingreso en un convento y, por supuesto, el desarrollo de una sabiduría femenina propia, transmitida de madres a hijas y confundida a menudo con la brujería. Hemos comprendido su necesidad de refugiarse en una religión más íntima, que les diera un protagonismo mayor que la oficial y que condujo a muchas al misticismo. Hemos comentado, asimismo, las dificultades que asolaban a las mujeres solas (viudas, solteras, prostitutas, alcahuetas...), que eran rechazadas por la sociedad y sometidas a castigos y humillaciones, pero que podían desarrollar su vida sin la frecuente subordinación a un matrimonio no deseado, donde estaban permitidos, incluso, los malos tratos.

Asimismo, nos hemos referido a la participación de algunas mujeres medievales en el poder y a las limitaciones que el patriarcado, temeroso y desconfiado, les ha llegado a imponer en estos casos; pero de las que han sabido, a menudo, escapar con decisión y astucia, como bien muestra el ejemplo de Isabel la Católica.

Y quizá, en todo este recorrido que hemos hecho por la vida de las mujeres medievales, debamos destacar su relación con la cultura y el saber –contenido del

último epígrafe-. Hemos demostrado el importante papel de la mujer como mecenas e impulsora de la cultura en la corte y en los conventos, mostrando interesantes ejemplos de ello; o su relevancia como lectora y poseedora de libros; e, incluso, como instructora de sus propios hijos. Sin embargo, el tema de la educación femenina, así como el de su legitimidad para la escritura, representaba una cuestión muy polémica. Y, como hemos visto con el ejemplo de Luis Vives, ni siquiera con la llegada del Humanismo y la nueva consideración de la mujer que trajo el Renacimiento, se resolvió totalmente esta manifiesta desigualdad que existía entre hombres y mujeres en el acceso a la cultura o la libre expresión de sentimientos y pensamientos.

Sería conveniente, en este sentido, profundizar en las diversas teorías que se han ido ofreciendo a lo largo del Medievo sobre la condición femenina, hasta llegar al período de transición al Renacimiento que nos ocupa. Todo ello para comprender mejor el alcance y las limitaciones de este impulso renovador y reivindicativo del papel de la mujer que llegaba de Italia. De ello nos ocuparemos en el capítulo siguiente, sin dejar que las altas y abstractas esferas de lo teórico nos hagan olvidar la lección sobre el papel real y concreto de las mujeres medievales que hemos aprendido en éste.

Creo yo [...] que la causa porque los varones se maravillan que mujer haya hecho tractado es por no ser acostumbrado en el estado fimíneo, mas solamente en el varón.

Teresa de Cartagena, Admiración Operum Dei.

CAPÍTULO II.
SOPORTES TEÓRICOS:
ATAQUE Y DEFENSA DE LA
MUJER EN LA BAJA EDAD
MEDIA

CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO II

La importancia adquirida por las damas, a fines de la Edad Media y principios del Renacimiento, la expresa magníficamente uno de los tertulianos de *El Cortesano* (1518) de Castiglione, miser César Gonzaga:

[...] no puede haber corte ninguna, por grande o maravillosa que sea, que alcance valor ni lustre ni alegría sin damas, ni Cortesano que tenga gracia o sea hombre de gusto y esforzado, o haga jamás buen hecho, sino movido y levantado por la conversación y amor dellas¹.

Y, conforme se vayan afianzando y extendiendo las ideas humanistas, se producirá una honda preocupación por el papel de la mujer –condenada durante tantos siglos al silencio–, en aquella nueva sociedad en transformación.

Este interés por el sexo femenino era evidente en la avanzada Italia; mencionemos, por ejemplo, la relevancia de la marquesa de Pescara en el encumbramiento social de la mujer o los salones culturales de Lucrecia Borgia e Isabella d'Este. Pero, también en la corte castellana hubo, a fines del XV, algunos indicios de cambio; así, el cuidado que mostró Isabel la Católica –que fue instruida por la ilustre Beatriz Galindo–, por la formación de sus damas y de sus hijas. El otoño de la Edad Media traía la polémica sobre la educación femenina (¿era conveniente o desaconsejable? ¿Cómo se debía llevar a cabo? ¿Con qué finalidades? ¿Cuáles eran sus limitaciones? ¿Tenía la mujer la misma capacidad intelectual que el hombre? ¿Qué conocimientos y lecturas eran apropiadas para ella?...); y abría, en definitiva, la antigua reflexión sobre la bondad o maldad de las mujeres, que vuelve a ocupar, de forma constante, las plumas de tratadistas y literatos. Sírvannos de ejemplo, siguiendo los modelos boccaccescos, el *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de don Álvaro de Luna o el célebre *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón, en cuyo análisis nos detendremos.

De esta forma, el presente capítulo tiene como finalidad penetrar en la preocupación que por la mujer manifiestan todos esos tratados bajomedievales –no siempre libres de prejuicios–; prestando especial atención a la tan valiosa voz femenina

¹ Castiglione, Baldassare de, *El Cortesano*, Madrid: Alianza Editorial (Literatura, 5721), 2008, p.304.

en esa reivindicación. Si Christine de Pizan puso en tela de juicio muchas de las afirmaciones falsas e interesadas que se habían extendido sobre las mujeres, también ciertas escritoras españolas tomaron la pluma en enérgica defensa de su condición femenina.

No obstante, antes de llegar ahí, conviene mostrar los orígenes de esa larga y arraigada misoginia medieval contra la que los defensores de la mujer y las escritoras medievales tuvieron que luchar y de la que muchos autores se hacían eco todavía en aquellos tiempos de cambio. Ello nos permitirá obtener una panorámica más amplia sobre las teorías de ataque y defensa de la mujer que se prodigaron en los años que nos ocupan.

1. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO MISÓGINO MEDIEVAL

1.1. La mujer medieval como heredera de Eva

La primacía sobre el pensamiento medieval la tiene el clero; estamento que en escasas ocasiones pudo relacionarse con esas mujeres reales y concretas que –como hemos visto- compartían con el hombre las alegrías y tristezas de la vida cotidiana. De esta forma, equiparó a la mujer con el pecado, convirtiéndola en enemiga del hombre casto, que debía ponerse en guardia contra sus encantos y perversiones.

Fueron muchos los textos bíblicos que apoyaron esta postura antifeminista de la Iglesia: la historia de las mujeres de Salomón (*Reyes* 11, 1-27), *Proverbios* (7, 10-12), la actitud de San Pablo (1 *Corintios* 7, 1-35)... Pero, sin duda, el relato de la Creación y de la Caída del *Génesis*, fue el que gravitó durante más tiempo en perjuicio de las mujeres, tras ser elaborado y reinterpretado, en los albores del Medievo, por un grupo de importantes e influyentes religiosos de toda Europa, que se ensañaron violentamente contra ellas:

¿Y no sabes que tú eres Eva? Vive la sentencia de Dios sobre este sexo en este mundo: que viva también tu acusación. Tú eres la puerta del diablo, tú eres la que abriste el sello de aquel

árbol; tú eres la primera transgresora de la ley divina; tú eres la que perdiste a aquel a quien el diablo no pudo atacar; tú destruiste tan fácilmente al hombre, imagen de Dios².

A la mujer se la hace, por tanto, culpable de la pérdida del hombre, y no es extraño que, en consecuencia, se la odie y se la desprecie, tal y como se desprende de la advertencia que Otón de Cluny hacía contra el cuerpo femenino a sus monjes en el S.X:

[...] si los hombres vieran lo que hay debajo de la piel, la visión de las mujeres les daría náuseas [...] Puesto que ni con la punta de los dedos toleraríamos tocar un escupitajo o un excremento, ¿cómo podemos desear abrazar ese saco de heces?³

Además, en la lectura del *Génesis* hecha por la Iglesia medieval, se insiste en su inferioridad y subordinación al hombre. No olvidemos que fue creada de una costilla de Adán para que éste tuviera «una ayuda a su medida» (*Gen.*, II, 20) y su torpeza e inclinación a la desobediencia y a la maldad, al dejarse seducir por la serpiente, le valieron sólo a ella las mayores maldiciones por parte de Yahvé, que la condenó a parir con dolor y a someterse a la potestad y dominación de su marido; idea que ha pesado mucho en la tradición judeo-cristiana y que, de forma harto interesada, ha constituido la base de esa sociedad patriarcal, que –como hemos visto- ha marginado a la mujer de la vida pública, proclamando su debilidad a través de toda una serie de disposiciones legales de tipo tanto civil como religioso. En ese silencio de la mujer medieval late esa necesidad de purgar el daño que Eva había causado a la humanidad. No sólo debía pedir perdón por sus pecados individuales, sino también por el mero hecho de haber nacido mujer.

Sin embargo, ya en los primeros autores cristianos se empieza a diseñar, en oposición a Eva, la figura redentora de la Virgen María, a partir de los datos aislados que ofrecían los Evangelios, alzándose entre ambos modelos femeninos una barrera insalvable, la que separa el mal del bien, la obediencia de la desobediencia, la muerte de la vida. San Efrén valora a María como un instrumento de salvación en manos de Dios, frente al instrumento de ruina y pérdida que supone Eva, en manos de Satán. Y San

² Tertuliano, PL 1, col. 1305; *apud* Jacques Delarun, «La mujer a ojos de los clérigos», en Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en occidente. 2. La Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, p.35.

³ Odón de Cluny, PL 133, col. 556 y 648; *apud* Delarun, «La mujer a los ojos de los clérigos», *Ibíd.*, p. 35.

Agustín da un paso más y muestra a Eva como madre de todos los hombres, sobre los que recae el pecado sólo por ser hijos suyos, y a María como Madre de la Iglesia, que se ofrece como salvación para el género humano.

Posteriormente, en los siglos XI-XII, esta tradición misógina se encendió aún de forma más virulenta, alentada por los obispos franceses Geoffroy de Vêndome, Marbode de Rennes y Hildeberto de Lavardin -cuya agresividad ha sido destacada por Jacques Delarun⁴-. Con el fin de reformar el monacato y volverlo a su pureza evangélica, a la vida real de los Apóstoles, estos religiosos y sus múltiples seguidores, se esforzaron en alejar al hombre por todos los medios de la abominable mujer que, si antes era identificada con Eva -nombre que se intenta evitar por todos los medios- y hasta con el mismo demonio, es ahora portadora del mal más absoluto en su propia debilidad, capaz de abrasarlo todo, incluso a ella misma. Muy significativas son, por ejemplo, estas palabras de Hildeberto de Lavardin, obispo de Tours:

La mujer, una cosa frágil, nunca constante, salvo en el crimen, jamás deja de ser nociva espontáneamente. La mujer, llama voraz, locura extrema, enemiga íntima, aprende y enseña todo lo que puede perjudicar. La mujer, vil forum, cosa pública, nacida para engañar, piensa haber triunfado cuando puede ser culpable. Consumándolo todo en el vicio, es consumida por todos y, predatora de los hombres, se vuelve ella misma su presa⁵.

Esta obsesión por el pecado hace frecuentes, además, las representaciones escultóricas en las que la mujer aparece rodeada de serpientes y personajes monstruosos; así, en el pórtico occidental de la catedral de León, por poner sólo uno de los numerosos ejemplos que nos ofrecen los templos medievales, aparece una figura femenina con una serpiente enroscada al cuerpo desnudo, que es arrojada por el demonio a una caldera⁶.

De todas formas, es preciso advertir que los textos eclesiásticos suelen hacer una tajante y clara distinción entre las malas y las buenas mujeres -que representarían una negación de la innombrable Eva y un acercamiento a la inaccesible perfección de María-. Los tres prelados dedican versos de elogio a la Madre de Cristo, refugio de pecadores, e intentan explicar en sus escritos teológicos, casi de forma obsesiva, su

⁴ Delarun, Jacques, «La mujer a ojos de los clérigos», *ibíd.*, p.32

⁵ *Ibíd.*, p.37

⁶ Sarrión, Adelina, *Beatas y endemoniadas*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.

maternidad virginal sin ninguna fisura, alejándola más que nunca de las mujeres. Y el mismo Marbode de Rennes, que lleno de ira atacara en su *Libro de los diez capítulos* (principios del S.XII) a la mujer diciendo: «[...]es un sexo mentiroso y procaz y no se halla libre del pecado del hurto, ora está ávida de lucro, ora ardiente por el fuego de su deseo; es hablador, inconstante y, tras tantos males, soberbio»⁷; después, en la cuarta parte del mismo, titulada *De la buena mujer*, exalta su dedicación de la mujer a la maternidad y al matrimonio, citando una retahíla de mujeres valerosas de la Antigüedad clásica y del Antiguo Testamento para sostener su defensa; juego entre la bondad y maldad de éstas que se convirtió en fuente de muchas obras literarias, como el *Corbacho* del arcipreste de Talavera o el *Spill des donnes* de Jaume Roig.

Entre María y Eva se crea, además, en los siglos XI-XII, un tercer modelo de mujer, el de María Magdalena; la prostituta arrepentida, más cercana a la mujer que la divina Reina de los Cielos, y que con su ejemplo redimía a la raza humana, enjugando a diario las heridas de nuestros pecados. Geoffroyd de Vêndome, basándose en los escritos de San Ambrosio, San Agustín y San Gregorio Magno, insiste en que es María Magdalena y no María, quien abre las puertas del Paraíso a todo penitente sinceramente arrepentido e, inspirándose en una leyenda que circula por Occidente desde el S.IX, la *Vita eremítica*, ofrece una nueva visión de ésta, inédita en los Evangelios: la sitúa lejos de su tierra, orando y sometándose a las más duras mortificaciones, agotada y exhausta, caminando por áridos desiertos. Y es que el pecado femenino, como hemos visto, se asocia siempre a la carne y sólo podía ser purgado castigando esa misma carne culpable. También Hideberto de Lavardin escribió por entonces la *Vida de María Egipcíaca* y Marbode de Rennes parece ser el autor de la hagiografía de Thais, cortesana salvada por el abad Pafnucio, cuyas severas penitencias habían alcanzado también gran fama. Sin embargo, tal y como afirma Jacques Delarun⁸, todas estas hagiografías de mujeres penitentes estaban dirigidas únicamente a los monjes varones, por lo que no se pueden considerar una rehabilitación de la feminidad –aunque, como veremos, la figura de María Magdalena en el Pleno Medieval alcance nuevas consideraciones-. Para el abad de

⁷ Puig Rodríguez-Escalona, Mercè, *Poesía misógina en la Edad Media latina* (s. XI-XIII), Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1995, p.105.

⁸ Delarun, Jacques, «La mujer a ojos de los clérigos», en op. cit., p.48.

Vêndome, todavía en la primera mitad del siglo XII, María Magdalena es el símbolo no de la mujer, sino de la parte femenina que hay en todo hombre y que lo empuja hacia abajo, hacia el cuerpo, hacia la fragilidad humana, que ha de vencerse por medio del sacrificio y la fortaleza de espíritu, tomando su ejemplo.

No hay que perder de vista que el miedo irracional que a la Iglesia ocasiona la desconocida mujer deriva, sobre todo, de su capacidad de seducción, convirtiéndola en incitadora del pecado de lujuria – ya el *Libro de los Proverbios* advertía: «Hay tres cosas insaciables y una cosa que jamás dice basta: el infierno y la boca de la vulva»⁹. No es extraño, por tanto, que contra la mujer se dirigiera la cruzada misógama de la reforma gregoriana en el siglo XII; que buscaba, a través de sus *contemptus mundi*, perseverar en el celibato de los jóvenes y atraerlos a la vida religiosa. Las frecuentes relaciones carnales de los monjes y los concubinatos de los clérigos preocupaban mucho a la jerarquía eclesiástica que, como hemos visto en el *Capítulo I*, se esforzó sin éxito en sínodos y concilios en establecer normas y castigos encaminados a evitar estas relaciones pecaminosas de eclesiásticos con mujeres, en las que ellas sufrieron la peor parte. De esta forma, en las manifestaciones misogámicas que se extienden a lo largo de todo el Medievo, encontraremos violentos ataques antifemeninos; desde el famoso poema latino del S. XIII titulado *De coniuge non dicenda*, que describe cómo tres ángeles bajan del cielo para convencer al protagonista de que la mujer es «frágil, necia e inconstante»¹⁰, hasta llegar al *Spill* de Jaume Roig, de mediados del XV, donde el narrador-protagonista intenta impedir que su sobrino se asocie con mujeres, valiéndose tanto de sus propias experiencias como de las enseñanzas de Salomón sobre la maldad de éstas. Pero, la corriente misogámica medieval –frente al sentir social y a las normas legales- también exalta la valentía y santidad de las vírgenes que, enfrentándose a su familia, huyen del matrimonio para abrazar la vida religiosa, como el caso de Clara de Asís y su hermana Agnes o, incluso, de matrimonios no consumados o exentos de descendencia que la Iglesia -aunque sin mucho éxito en la mayoría de los casos, dada la

⁹ O’Kane, Eleanor S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Anejos del Boletín de la Real Academia, Madrid, 1959; *apud* Félix Bellido, *La condición femenina en la Edad Media*, Córdoba: El Almendro, 2010, p.104.

¹⁰ Puig Rodríguez-Escalona, Mercè, *Poesía misógina en la Edad Media Latina*, op. cit., p.229.

importancia concedida a la fertilidad por la sociedad medieval-, pretendió elevar a los altares¹¹.

La misogamia se extendió tanto que hasta Eloísa muestra su matrimonio forzado con Abelardo –que ella siempre rechazó por preferir antes vivir deshonrada que dañar la reputación de su amado- como la causa de su desgracia, contándose a sí misma entre esas malas mujeres que destrozaron la vida de grandes hombres; dando cuenta con ello de poseer un extraordinario conocimiento del pensamiento misógino de la Iglesia de su época:

¡Ay, desdichada de mí, nacida para ser la causa de tal crimen! ¿Es este el común destino de las mujeres llevar a la ruina a los grandes hombres? De ahí lo escrito en los proverbios sobre el peligro de las mujeres: “Ahora, hijo mío, escúchame, presta atención a mis consejos: no se extravió tu corazón detrás de ella, no te pierdas por sus sendas, porque ella ha asesinado a muchos, sus víctimas son innumerables, su casa es un camino hacia el abismo, una bajada a la morada de la muerte”. Y en el Eclesiastés: Y se descubrió que es más trágica que la muerte, la mujer cuyos pensamientos son redes y lazos y sus brazos cadenas”. Fue, en efecto, la primera mujer quien sacó del paraíso al varón. Y la que fuera creada por Dios como ayuda del hombre se convirtió en su mayor ruina. Aquel fortísimo nazareo del Señor, cuya concepción fuera anunciada por el hombre, fue vencido por Dalila [...] A Salomón –el más sabio de todos los hombres- le entonteció la mujer a que se había unido [...]¹²

No obstante, es preciso advertir que pese a utilizar una argumentación en contra de la mujer similar a la que pudiera enarbolar cualquier misógamo del S.XII, sintiéndose culpable de la castración de Abelardo -ocurrida curiosamente tras su matrimonio y no mientras mantenían relaciones carnales ilícitas-, hay una gran diferencia entre la actuación de estas mujeres bíblicas, concebidas como abstractos arquetipos y empleadas una y otra vez en diálogos y sermones, y la extraordinaria humanidad de Eloísa, que reconoce, desde el convento, el amor que sigue sintiendo por Abelardo. Ella misma niega haber sido tentada por el diablo –como se pensaba que había ocurrido con las mujeres citadas- y dice haberse entregado al amor de forma totalmente consciente, buscando siempre el bien de su amado. Hasta tal punto es así que no le importa abrazar la vida religiosa y las asperezas y sacrificios que entraña porque éste así se lo había exigido (“Fue tu amor, no el de Dios el que me mandó tomar el

¹¹ Claudia Opitz, «Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)», en Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en occidente.2.La Edad Media*, op. cit, p. 345.

¹² Véase Carta 4, «Eloísa a Abelardo», en Rodríguez Santidrián, Pedro, ed., *Cartas de Abelardo y Eloísa*, Madrid: Alianza Editorial (Literatura 5609), 2007, pp. 118-119.

hábito religioso”¹³) o, incluso, mostrar la debilidad de su alma, incapaz de luchar contra su ardor amoroso:

Durante la misma celebración de la misa –cuando la oración ha de ser más pura- de tal manera acosan mi desdichadísima alma, que giro más en torno a esas torpezas que a la oración. Debería gemir por los pecados cometidos y, sin embargo, suspiro por lo que he perdido. Y no solo lo que hice, sino que también estáis fijos en mi mente tú, los lugares y el tiempo en que lo hice, hasta el punto de hacerlo todo contigo, sin poder quitarnos de encima, ni siquiera durante el sueño¹⁴.

Eloísa nos enseña, sin duda, lo vacías que resultan todas esas acusaciones contra el género femenino como enemigo del hombre alentadas por los eclesiásticos, frente al dolor real y sincero de un alma de mujer que sufre por sentirse culpable de la destrucción del que más ha amado en el mundo y a la que de nada sirve hostigar y mortificar su cuerpo, cuando su espíritu sigue invadido de deseo.

Todas esas enseñanzas y diatribas en contra de las mujeres no se circunscribieron al ámbito escrito y culto, sino que se difundieron al pueblo a través de acalorados sermones, donde se empleaban cuentos y citas misóginas bíblicas, procedentes a menudo de la tan recurrida *Glossa ordinaria*. Se denunciaba desde el púlpito la vanidad femenina y el excesivo interés en el arreglo personal, descuidando aspectos morales, y se añadían relatos admonitorios sobre el desdichado destino que esperaba a las esposas díscolas y habladoras o las que no respetaban la voluntad del esposo. Tal era el énfasis que muchos sacerdotes ponían en denigrar a la mujer que, según menciona Margaret Wade, había veces que llegaban a ser interrumpidos bruscamente por las ofendidas féminas, como fue el caso de una dama de la nobleza que cuando oyó de boca de un fraile dominico que predicaba en su capilla que la mujer de Pilatos, con su interés en rescatar a Cristo de la Cruz, no hizo sino entorpecer la redención de la raza humana, le gritó en mitad del sermón que dejara de calumniar a las mujeres. Esta autora señala que «tal independencia de juicio y falta de timidez para expresarlo parecen haber sido evidentes incluso en las clases más bajas»¹⁵; pues también una aldeana preguntó, sin ningún complejo, a un sacerdote que iba sobre un burro el domingo de Ramos si era el mismo que montaba Jesucristo. A los hombres les incomodaba enormemente ese

¹³ *Ibíd.*, p.122.

¹⁴ *Ibíd.*, p.121.

¹⁵ Wade Labarge, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián: Nerea, 2003, p. 60.

desparpajo mujeril, que se atrevía a menudo, con sus hirientes y espontáneos comentarios, a desmontar su pomposidad retórica, como veremos de forma clara al estudiar algunos de los personajes del teatro medieval. Es muy curiosa, en este sentido, la opinión de otro fraile dominico, Roberto Holcot, que tenía una explicación biológica para explicar la tendencia irrefrenable a hablar de las mujeres, pensando que en la boca femenina la humedad era superior y por eso la lengua tenía mayor movilidad, pues resultaba sorprendente que teniendo menos dientes que los hombres pudieran hablar más rápido¹⁶.

La curiosidad, la tendencia a hablar y a salir a la calle, su dedicación al cuerpo y al cuidado personal, su capacidad de seducción e inclinación a la lujuria..., eran actitudes femeninas muy criticadas por la Iglesia, por escapar a esa sumisión necesaria para las peligrosas hijas de Eva. La única utilidad que se veía en la mujer era la procreación. En palabras de Santo Tomás de Aquino:

Tal y como dicen las escrituras, fue necesario crear a la hembra como compañera del hombre, pero como compañera en la única tarea de la procreación, ya que para el resto de el hombre encontrará ayudantes más válidos en otros hombres¹⁷.

Y esta idea se refleja también en la sociedad laica, la cual entendía que la más importante función de las mujeres era la de traer hijos al mundo, -herederos en el caso de la nobleza-. De ahí que las genealogías de mujeres ejemplares que empiezan a proliferar en los siglos XII y XIII, junto a las vírgenes y sacrificadas mártires, ocupen un lugar preeminente aquellas que han destacado por su dedicación a la maternidad; fenómeno que está también muy vinculado al nuevo auge que la figura de la Virgen María encuentra en el Pleno Medieval, fácilmente visible en la dedicación a «Nuestra Señora» de importantes catedrales. Si autores como San Anselmo de Canterbury centran su obra en la Encarnación y muestran una perspectiva más optimista de la mujer, los mendicantes, especialmente los franciscanos -que toman el relevo a los teólogos en las primeras décadas del XIII-, abandonan la crispación sobre la virginidad de María y ponen el acento en las muestras de cariño maternal de Ésta hacia su Hijo, mientras que

¹⁶ *Ibíd.*, p.61.

¹⁷ Opitz, Claudia, «Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)», en Duby, Georges y Perrot, Michelle (dir.), *Historia de las mujeres en occidente, 2, La Edad Media*, op. cit. 345.

los místicos, por su parte, se recrean en el dolor tan inmenso y humano de la Virgen a los pies de la Cruz.

1.2. La redención de la mujer a través de María en el Pleno Medievo

A partir de 1250, muchas cosas empiezan, efectivamente, a cambiar. Por una parte, se da la parcelación o diversificación de tareas que antes eran abarcadas por un solo hombre culto: se distinguen teólogos de canonistas, de predicadores, de pastores, de hagiógrafos, de místicos...; y, por otro lado, la necesidad de los fieles de implicarse más en la religión, complica el trabajo cotidiano de los sacerdotes, que en sus sermones temen ser pillados sin respuesta. Pero, sobre todo, entre estos fieles, se dejan oír cada vez con más fuerza las mujeres. Su participación en herejías, buscando mayor protagonismo religioso, o la obra de las místicas, de las monjas y las beguinas están demandando una religión –como hemos visto en el epígrafe 5 del capítulo anterior- más íntima, más centrada en la fe y en el amor y menos en la razón. Curioso es, también, en este sentido, la evolución de María Magdalena, cuyo culto se extiende desde Francia a otros países, alentada por las predicaciones de dominicos y franciscanos. De esta forma, ya no representa esa compensación del desprecio medieval por la sexualidad a través de la penitencia, sino que esta pecadora es plenamente santificada; le es restituida la virginidad simplemente porque Dios lo quiere, por la omnipotencia divina, colocándola a la altura de la Virgen y otras castas santas como Brígida de Suecia o Catalina de Siena. En el S.XV, incluso, encontraremos obras pictóricas como *La Magdalena leyendo* de Roger van der Weiden, que la sitúan en una casa apaciblemente ocupada en una actividad intelectual y ataviada como una burguesa flamenca de la época. Y hay, incluso, mujeres casadas que se convierten, sin ningún problema, en santas o beatas – algo inconcebible para teólogos obsesionados con la virginidad, como San Jerónimo-. Encontramos, así, en los catálogos de mujeres ejemplares de la Baja Edad Media a numerosas casadas (Raquel, Judith, Lucrecia, Penélope, Sara...). Pero es que, ante todo, interesa ahora ofrecer a monjas, solteras, casadas y viudas modelos de conducta a seguir, para encauzar adecuadamente las explosiones espontáneas y los deseos de éstas, imposibles ya de reprimir en el silencio.

Aunque sin duda, entre todos estos modelos, se impone –según hemos anunciado– el nuevo ejemplo de la Virgen María. Isabel Pérez de Tudela habla precisamente de esa humanización de la figura de la Virgen que se produce en esta transición de la Alta a la Baja Edad Media y de su acercamiento al pueblo. En épocas anteriores su presencia se daba fundamentalmente en la literatura y en la liturgia, rodeada de la gran carga conceptual que le habían otorgado los doctos clérigos a los que nos hemos referido, pero entre las clases bajas se prefería, generalmente, el culto a los santos, por su carácter milagrero. Sin embargo, María consigue instalarse en el S. XIII en «el primer puesto de la jerarquía devocional»¹⁸ –como señala esta autora–, por responder a los nuevos retos de esta sociedad que reclamaba una religiosidad más íntima, que diera respuestas a problemas personales y concretos, que explicara sus esfuerzos cotidianos, que alentara, tanto a hombres como a mujeres, en su lucha diaria.

María se convierte, así, en modelo especialmente para casadas y monjas. A las primeras se les muestra un ejemplo de mujer abnegada, pendiente de su familia, presente en los momentos de dolor y alegre en los momentos de gozo; mientras que a las segundas muestra la dedicación a una vida casta, volcada en la meditación y la oración y alejada de los placeres mundanos. Pero no sólo eso, sino que también sirve para incentivar la espiritualidad del hombre, pues resume todas las virtudes cristianas, convirtiéndose en lo más hermoso a lo que puede aspirar el amor humano, por lo que autores como Bernardo de Claraval o Alfonso X se dedicarán a cantarla en su Bondad y Hermosura, adoptando los tópicos del amor cortés y jurándole fidelidad como pobres vasallos, que se arrodillan a sus pies, buscando protección en la Tierra e intercesión en el Cielo. Ella es la Reina y Señora, la Mujer excepcional ante la que todos los hombres tienen que humillarse y a la única que vale la pena amar y cantar:

Esta dona que tenno por señor
e de que quero ser trobador,
se eu per ren poss' aver seu amor,
dou ao demo os outros amores.
Rosa das rosas e flor das flores,

¹⁸ Pérez de Tudela y Velasco, Isabel, «María en el vértice de la Edad Media», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid: Al-Mudayna (Laya, 5), p. 62.

+domna das donas, señor das sennores¹⁹

El trovador no necesita en estos versos esconder el nombre de la amada, sino que lo proclama sin temor porque la Virgen María se convierte en el modelo de perfección femenina. De ahí que todas las mujeres de todas las clases sociales quisieran parecersele, procurando ser buenas y obedientes para resultar bellas y atractivas a los hombres y a la sociedad entera.

La oposición a esa Eva débil que la Iglesia medieval -a partir sobre todo de la interpretación que San Agustín hace del *Génesis*-, hacía principal responsable de la expulsión del Paraíso y de que todos los seres humanos nazcamos ya tocados por el pecado; la representaba la figura de la Virgen María. Ésta era todo lo contrario: simbolizaba la fortaleza femenina, la capacidad de la mujer para vencer su naturaleza con la ayuda de Dios²⁰. Y, en consecuencia, aparecieron intentos de reivindicación femenina a través de su ejemplo. Así, Sor Isabel de Villena, en la *Vita Christi* –obra póstuma, escrita en catalán y editada en 1497 a petición de Isabel la Católica-, ofrecía las palabras de un Cristo benevolente, que había regalado tanto a los hombres como a las mujeres de buena voluntad el privilegio de la Salvación Eterna, perdonando ese Pecado Original del que se hacía principal responsable a Eva, y ello se conseguía, precisamente, gracias a María:

[...] quienes hablen mal de las mujeres, incurrirán en mi ira, porque han de pensar que mi Madre es mujer que ha ganado para todas vuestras hijas una gran corona y para las mujeres tan fuerte salvaguarda que nadie las puede enojar sin ofenderme²¹.

La mujer quedaba, así, redimida.

¹⁹ «Esta dama que tengo por señora/ y de la que quiero ser trovador, / si puedo tener su amor/ al demonio doy los otros amores/. Rosa de las rosas y flor de las flores,/ dama de las damas, /señora de las señoras»; Alfonso X, el Sabio, Cantigas de loor de Santa María, «Rosa das rosas e flor das flores» (To 10, T 10, E 10), en Fidalgo, Elvira, *De amor y de burlas. Antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*, Vigo: Nigratea (Libros da Brétema), 2009, p.232.

²⁰ También Alfonso el Sabio refleja literariamente esta oposición teórica en un poema que juega con las palabras Eva/Ave, mostrando la lejanía entre las dos mujeres: la primera hace perder el amor de Dios y el bien y Ave –que representa a María, en alusión al saludo del arcángel San Gabriel, cuando vino en la Anunciación- los devuelve: «Eva nos fer perder/amor de Deus e ben,/e pois Ave aver/nolo fez; e, por én, entre Av'e Eva/ gran departiment a», *Ibíd.*, p. 234.

²¹ Véanse ésta y otras citas de la *Vita Christi* de Isabel de Villena en Martín Rodríguez, José Luis, *Mujer y Refranero en la Edad Media hispana* (artículos publicados en *La Aventura de la Historia* en 2002), Madrid: Graficino, 2003, p.11.

No obstante –y siguiendo nuevamente a Isabel Pérez de Tudela-, podemos afirmar que el modelo de conducta que representa la Virgen María justifica el orden social asignado para las mujeres en la sociedad patriarcal y juega un papel fundamental para el maridaje entre ideología religiosa e ideología política. En efecto, su grandeza radica en la obediencia y el acatamiento, en la pasividad, en definitiva; pues es Dios el que ofrece a su Madre para ayudarnos, para orientarnos en el buen camino. Ella no actúa por propia iniciativa, se limita primero a aceptar su destino y después a ser una mera intermediaria de su Hijo, aportando rasgos que entran claramente dentro de la órbita asignada tradicionalmente a las mujeres por su debilidad: el perdón, la caridad y la misericordia; mientras que se reserva a su Hijo y, por ende, a los varones, la capacidad de administrar justicia²². De hecho, los tratados laicos de educación femenina se hicieron también eco de esta admiración mariana que vivió la Iglesia bajomedieval y la sociedad entera, y procuraron preservar, a través de los siglos, ese modelo de virtud para las mujeres surgido de la Virgen María. Roberto de Blois y Felipe de Novara hacían hincapié en el S.XIII en que la mujer de clase alta debía ser, precisamente, casta y obediente y, un siglo después, el caballero de la Tour Landry, que dejó una serie de instrucciones para sus tres hijas, insistía en el respeto a Dios y la caridad hacia los pobres, por un lado, y la sumisión al marido y el cumplimiento de las obligaciones de la casa, por otro.

La mujer callada y recatada es lo que busca tanto la Iglesia como la sociedad patriarcal, centrada en el hogar y la familia, y la Baja Edad Media actúa muy vivamente para lograrlo. Franciscanos y dominicos, presentes en las plazas de las ciudades, -discutiendo con mercaderes y artesanos-, en las universidades, en las cortes, en los campos, supieron adaptarse a las nuevas formas de poder y cultura que estaban surgiendo, y otorgaron en sus sermones y escritos una gran importancia a la mujer como pieza clave de su ambiciosa política pastoral y, especialmente, a las esposas –a pesar de su imperfección intrínseca frente a las vírgenes-, imprescindibles en la difusión de un nuevo modelo social. Ya para entonces, Hugo y Ricardo de San Víctor habían visto una superación de lo masculino y femenino a través del amor matrimonial –alejado, por supuesto lo más posible de la sexualidad-, aunque, como sabemos, siguiera

²²Pérez de Tudela y Velasco, Isabel, «María en el vértice de la Edad Media», en op. cit., p. 68.

prevaleciendo el interés político y económico de los enlaces, principalmente en el caso de familias poderosas.

Pero, sobre todo, debemos recordar para entender esta transformación que está viviendo el Pleno Medieval, que Santo Tomás de Aquino había conciliado el relato del *Génesis* con la fisiología de Aristóteles, que atribuye al semen masculino el papel principal en la procreación, relevando a Eva de su culpa para otorgársela a Adán. A través de él y de los demás padres, sucesivamente se habría extendido el Pecado Original a toda la humanidad. Sin embargo, esta liberación de Eva no haría sino subordinar aún más a las mujeres, haciéndolas más imperfectas y débiles frente al varón.

1.3. La debilidad e imperfección del cuerpo femenino

En efecto, la medicina se había encargado, por su parte –también desde tiempos remotos-, de elaborar un concepto material de mujer no menos perjudicial que el ofrecido por la moral religiosa. Ésta partía de la idea de Aristóteles del «hombre mutilado», que la entendía físicamente como un varón cuyas partes reproductivas estaban puestas al revés, ya que su falta de calor natural hacía que los órganos sexuales no salieran al exterior. Galeno lo explicaba así:

La hembra es menos perfecta que el varón por una primera razón: porque es más fría [...] las partes se formaron dentro de ella cuando aún era un feto, pero debido a la falta de calor, estas no pudieron salir y posicionarse en la parte exterior²³.

Además, se consideraba que era el simple recipiente del esperma del macho, pues el esperma femenino (la menstruación) no era puro, no tenía alma y por ello se desechaba –era como un veneno producido por los residuos del cuerpo-. En la reproducción, la mujer era la materia a la que el hombre daba la forma; e, incluso, como afirma José Luis Martín²⁴, los filósofos medievales –con Santo Tomás a la cabeza-, pensaban que el semen masculino tendía siempre a la producción de otro ser masculino, y que si no era así se debía a que causas ajenas al varón hacían que naciera un *mas*

²³Véanse textos seleccionados del *De usu partium corporis humani* de Galeno, en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid: Cátedra (Feminismos), 2001, pp.59-60.

²⁴ Martín Rodríguez, José Luis, *Mujer y Refranero en la Edad Media Hispana*, op. cit., p.5.

occasionatus; es decir, un «macho frustrado», una mujer. Ésta -además de su «peculiaridad» genital-, se consideraba privada de la inteligencia racional que se reservaba a los hombres y de estabilidad emocional. Esto es, el cuerpo femenino, frente al masculino, se caracterizaba por un exceso de humedad, que lo hacía capaz de recibir, pero no de conservar; mostrando una tendencia irrefrenable al cambio, a la búsqueda de lo nuevo. De este modo, el filósofo aristotélico Egidio Romano resumía la naturaleza femenina a través del siguiente silogismo:

El alma sigue la constitución del cuerpo, las mujeres tienen un cuerpo muelle e inestable, las mujeres son inestables y mudables en la voluntad y el deseo²⁵.

Como destaca Paloma Moral de Calatrava²⁶, el varón es el modelo que sirve para definir la complexión femenina, mediante su comparación analógica. La frialdad y humedad de la mujer, frente al calor masculino -instrumento para la generación y diferenciación sexual- provocan, además de su incapacidad para producir semen y sus diferencias genitales, que tenga menos pelo y menos potencia muscular. Y, por supuesto, su menor fuerza física la coloca en una posición de sometimiento al varón, no solamente en el ámbito social y familiar, sino también sexual.

Los Padres de la Iglesia expresaron que el coito sólo podía tener como finalidad la procreación, en la cual es el hombre -como hemos dicho- el que tiene la preeminencia. Moralmente, se condenaba el disfrute de la relación amorosa, a no ser que estuviera legitimado por el matrimonio y que el orgasmo simultáneo de marido y mujer estuviera justificado para lograr la fecundación. Hay, no obstante, algún ejemplo en la literatura medieval, como sucede en la primera edición toledana de la *Historia de la Donzella Teodor* -estudiada por Marta Haro²⁷- donde, bajo la influencia del erotismo árabe²⁸, se

²⁵ Romano, Egidio, *De regimine*, p. 342; *apud* Carla Casagrande, «La mujer custodiada», en *Historia de las mujeres en occidente, 2, La Edad Media*, op. cit., p.112.

²⁶ Moral de Calatrava, Paloma, *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media*, Murcia: Nausícaä (Medievalia, 3), 2008, p.53-57.

²⁷ Haro Cortés, Marta, «Erotismo y arte amatoria en el discurso médico de la Donzella Teodor», *Revista de Literatura Medieval*, V (1993), pp. 113-125.

²⁸ Emilio Tornero, en su libro *Teorías sobre el amor en la cultura árabe medieval* (Madrid: Siruela, 2014), menciona unas palabras de Ibn Hazm, pertenecientes al capítulo 20 de *El collar de la paloma*, donde se describe ese placer supremo de la unión amorosa: «La unión con el amado es la serenidad imperturbable, el gozo sin tacha que lo empañe ni tristeza que lo enturbie, la perfección de los deseos y el colmo de las esperanzas» (p.99), haciéndose referencia en muchos escritos árabes a esa comunión carnal

defiende que el acto sexual debe ser placentero tanto para el hombre como para la mujer:

Señor maestro sabed que si la muger fuere tardía en su voluntad, deue el hombre que dormiere con ella ser sabio, como dicho tengo, e conocer su complexión; e déuese detardar con ella, burlándose con ella y haziéndole de las tetas e apretándogelas, e a vezes ponerle la mano en el papagayo, e otras vezes tenerla encima de si e a vezes de baxo. E haga por tal manera que las voluntades de los dos vengan a un tiempo. E si por ventura la muger veniere a cumplir su voluntad mas ayna que el hombre, deue el con discreción entenderla e jugar un rato con ella, porque la haga cumplir otra vez, e vengan juntas las voluntades de amos, como de suso dixe. E haziéndolo desta manera amarle ha mucho la muger²⁹.

Incluso, la sabia doncella -conocedora de las teorías médicas medievales-, muestra el mejor momento para conseguir este placer simultáneo y compartido del coito:

Maestro señor, el tiempo y la hora que es más prouechosa para el hombre que ha de dormir con muger, e mas sano, ha de ser después de pasados dos tercios de la noche; e en el postrer tercio está el estómago del hombre vasio e limpio de la vianda, e la muger en aquel tiempo tiene la madre caliente, e tiene ella mayor placer en si para lo reçebir³⁰.

No obstante, tal y como afirma Marta Haro, esa defensa del cuerpo femenino y de la mujer como parte activa en la relación sexual, se da solamente en esta primera edición toledana del texto (fechaada por Walter Mettmann en 1498 y por J. F Norton hacia 1500-1503)³¹; desapareciendo, muy significativamente, de las posteriores ediciones, ese interrogatorio médico-erótico al que es sometida Teodor.

En el ocaso medieval, la alianza de la medicina con la moral cristiana y patriarcal se hace -si cabe-, aún más fuerte; fruto de ese puritanismo que señalábamos en el *Capítulo I*, y se busca una interesada orientación para las mujeres -tan débiles de cuerpo como de espíritu-.

y espiritual necesaria entre hombre y mujer, donde los dos sexos se igualan: «El amor es un soplo de magia que es más ardiente que las ascuas. No tiene lugar si no existe la unión de las dos almas y la mezcla de las dos formas» (cita procedente de una obra de sentencias filosóficas; véase p.185). De hecho, el placer sensual es tan importante que el escritor Ibn Qayyim, en *El jardín de los amantes y el esparcimiento de los nostálgicos*, aconseja la unión amorosa durante el día, pues «es el momento del despliegue de los movimientos», mientras que durante la noche descansan y se relajan los sentidos (apud Tornero, p. 102).

²⁹ Apud Haro Cortés, Marta, en art. cit., p.123.

³⁰ Ibíd, p.125.

³¹ Ibíd.

1.4. La debida y necesaria custodia de las mujeres

Su imperfección física y su falta de firmeza moral invalidaban a la mujer para controlarse o guardarse a sí misma. No obstante, en tanto que creada por Dios, poseía también un alma capaz de salvarse, a través de cualidades que también se vieron propias de ella, como el pudor o la piedad. El hombre debía ayudarla –por su superioridad corporal y racional, por su mayor constancia- a encauzar adecuadamente esa debilidad e inclinación al vicio propia de su sexo y potenciar esa vergüenza que la llevara a actuar con humildad y sumisión.

Padres, esposos, clérigos, letrados y maestros vuelcan sus discursos en aconsejar, amonestar y ordenar –ora con altivez, ora con afabilidad e incluso amor- no ya a la «mujer» en abstracto, sino a «las mujeres»; a esas esposas, madres, hijas o viudas que seguían contribuyendo con su quehacer diario a la economía, la familia, la política, la religión o la cultura medieval, aunque pasaran tan desapercibidas.

Si avanzamos hasta los siglos XIV y XV –momento en el que ya han cristalizado todas estas ideas acerca de la mujer-, encontraremos, en efecto, un auténtico aluvión de textos pedagógicos con ejemplos de conducta para las laicas, coincidentes todos en potenciar la castidad y rígida disciplina del cuerpo, la obediencia al varón, la modestia –evitando el excesivo uso de maquillajes, adornos o vestidos, la curiosidad, o las charlas y salidas innecesarias-, las prácticas devotas y la caridad. Y, en consecuencia, casi todos insisten en la necesidad de procurarles actividades para que no estén nunca ociosas. La figura ideal es, en efecto, una mujer cosiendo, bordando, tejiendo, hilando..., que tiene ocupadas no sólo sus manos sino también sus pensamientos, evitando fantasías y deseos ilícitos. Los hay elaborados por clérigos, entre los que podríamos mencionar los de Vicente de Beauvais, Juan de Galles, Durand de Champagne, Humberto de Romans y el ya varias veces mencionado de Francesc Eiximenis. Pero también se cuentan muchos laicos: a los de Novara y De la Tour Landry, a los que nos hemos referido, habría que añadir quizá por su riqueza social, el *Reggimento e costumi di donna* del jurista florentino Francisco de Barberino.

Pero, tal y como observa Carla Casagrande, no todas las mujeres eran destinatarias de estos escritos, sino sólo las que el pedagogo, moralista o predicador pensaba que podían encarnar los valores que proponía, excluyéndose a prostitutas o a mujeres que trabajaban fuera de la familia. Así, si siempre se ha dicho que el *Reggimento* de Barberino ofrece la originalidad de hablar al final de mujeres de baja condición social: criadas, nodrizas, tejedoras, vendedoras de frutas, barberas..., lo hace a prisa y a regañadientes, relegándolas a las últimas páginas para no salpicar la honra de las mujeres nobles e importantes y no menciona, por supuesto, a las meretrices por considerar «que no son dignas de que se las nombre»³². Es evidente que la realidad es mucho más compleja y articulada que lo que muestran estas obras, por lo que podemos concluir que las mujeres no son para estos teóricos y tratadistas más que eso: esposas, madres e hijas, cuya función se limita, en palabras de Casagrande, a «hacer y criar hijos y su único trabajo es el trabajo doméstico»³³, confirmando la concepción de la política aristotélica, que expresa que «para entrar en la sociedad, la mujer debe entrar primero en la familia y permanecer allí»³⁴.

Sin duda, ahora entendemos mejor lo que exponíamos en el *Capítulo I*: por qué las leyes medievales nunca reconocieron su quehacer diario y su activa participación en los más diversos planos y por qué se hace tanto hincapié en la regulación de los matrimonios, tanto por parte de la Iglesia como de la política. Si los hombres se fijaban ahora más que nunca en la mujer, era para asentar todo un complejo entramado de normas teóricas y prácticas creadas para su propio beneficio. Era necesario elaborar modelos ideológicos que siguieran asegurando su poder, pero adaptados a la evolución de los nuevos tiempos.

2. EL IMPULSO RENOVADOR DEL HUMANISMO: LA EDUCACIÓN FEMENINA

Las nuevas ideas humanistas de la Italia del Cuatrocientos aportaron un nuevo interés por la educación femenina, volviendo los ojos al mundo clásico y

³² Barberino, Francisco de, *Reggimento e costumi de donna*, ed. Giuseppe Edoardo Sansone, Loescher-Chiantore, Turín, 1957, p.9; *apud* Carla Casagrande, «La mujer custodiada», en Duby, en *Historia de las mujeres...*, op. cit., p.97.

³³ Carla Casagrande, «La mujer custodiada», *Ibíd.*, p.100.

³⁴ *Ibíd.*

desmarcándose, con su sentido práctico, del discurso más tradicional de la Iglesia. De todas formas, siguen incidiendo especialmente en la mujer casada y, ahora más que nunca, en su papel dentro de la familia. Para ello, no pierden de vista las ideas de Aristóteles, no menos misóginas que las de la Iglesia medieval y que también habían inspirado a los Santos Padres, aunque ahora se agudiza su sentido civil y laico. Así, el filósofo griego afirmaba en su *Política*:

El padre y el marido gobierna a su mujer y a sus hijos como a libres en ambos casos, pero no con la misma clase de autoridad, sino a la mujer como un ciudadano y a los hijos como vasallos. En efecto, salvo excepciones antinaturales, el varón es más apto para la dirección que la hembra [...] No es la misma la templanza de la mujer que la del hombre, ni la misma fortaleza, como creía Sócrates, sino que la del hombre es una fortaleza para mandar; la de la mujer para servir, y lo mismo las demás virtudes³⁵.

La familia, como célula fundamental y reconocida de la sociedad, estaba dirigida por el hombre, que era el que tenía, además, capacidad para intervenir en la vida pública y en la administración del estado, mientras que a la mujer no le quedaba más que la actuación dentro de la vida doméstica. Pero, la formación de la buena esposa se consideró como algo imprescindible para el desarrollo de la sociedad, que no dependía ya solamente de la estricta vigilancia del marido, sino también, en cierto modo, de ella misma.

Así, junto a textos sobre matrimonio como los de Cherubino de Spoleto o San Bernardino de Siena, que siguen ese modelo de esposa sumisa y humilde ya desarrollado en los siglos XIII y XIV, se alza una vasta producción teórica que renueva la concepción de la mujer, atendiendo a criterios más pedagógicos que morales. Ésta debe ser buena, pero también parecerlo a los ojos de los demás, a través de modales intachables que le aporten buena fama, pues se está jugando la consideración de toda su familia. Entre estos escritos destacan los que en la Italia del XV proporcionan autores como León Bautista Alberti, quien en *I libri della familia* (1468), se mueve totalmente ya fuera de la óptica religiosa, ocupándose de las tareas de ambos cónyuges en el cuidado de los hijos y sustituyendo a las mujeres santas de la tradición judeocristiana por las esposas fieles del mundo clásico (Penélope, Andrómaca, Alceste, Lucrecia).

³⁵ Aristóteles, *Política*, edición bilingüe y traducción de Julián Marías y María Araujo, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1989, p.22-25.

Significativo es también, en este sentido, el tratado anónimo español del S. XV titulado *Castigos y doctrinas que un sabio daba a sus hijas*, que destaca el papel de la mujer como administradora de la casa y soporte moral de su esposo, ya que muy frecuentemente éste puede faltar de su hogar, enemistarse con otros vecinos o hasta engañarla con otra mujer, siendo esto el origen de una serie de conflictos que la esposa debe saber afrontar con fortaleza, saliendo el matrimonio beneficiado y remozado tras la adversidad. Tras contarles un cuentecillo en el que un marqués somete a su esposa plebeya a duras pruebas para probar su bondad –privándola primero de sus hijos y repudiándola después-; adoctrina, así, este sabio a sus hijas casaderas en estos términos:

Y aunque él sea malo y perverso, si la mujer le quiere tratar bien y no dar mal por mal, de necesario le hará ser bueno y quererla bien aunque no quiera, Y, por el contrario, si la mujer jamás muestra buena cara y placentera a su marido, ni muestra alegría con lo que hace, aunque sea el más bueno del mundo, le tornará al revés y le hará vivir vida triste y amarga. Así que, pues en vuestras manos está, hijas mías, después de Dios, el ser bien casadas o no³⁶.

En estas palabras encontramos una idea de sumisión y obediencia ciega al marido, una incitación a soportar pacientemente sus agresiones con la esperanza de un premio; sin embargo se otorga también más responsabilidad a la esposa y, especialmente, se insiste en su fortaleza y astucia para salir de los problemas. Christine de Pizan dará, incluso, un consejo muy práctico y desvinculado ya de todo condicionamiento moral, a las mujeres de los burgueses ricos, pues les dice en su *Tesoro de la ciudad de las damas o Libro de las tres virtudes*, que deben cuidarlos y amarlos aunque éstos se muestren crueles con ellas, ya que les ocasionarán tantos remordimientos de conciencia, que les dejarán muchos bienes cuando mueran³⁷.

Silvana Vecchio³⁸ se ha encargado de estudiar el nuevo modelo de esposa que se desprende de estos primeros tratados humanistas, atendiendo, principalmente a dos factores: el papel del marido en la vida de la mujer casada y la función pedagógica de la madre con respecto a los hijos, llegando a interesantes conclusiones. Al volver a

³⁶ *Castigos e doctrinas que un sabio daba a sus hijas*, en dos obras didácticas y dos leyendas sacadas de manuscritos de la Biblioteca del Escorial, ed. de H. Knust (Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1878), pp. 251-293; véase texto en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p.150.

³⁷ Véase comentario de Wade Labarge, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, op. cit., p. 186.

³⁸ Vecchio, Silvana, «La buena esposa», en *Historia de las mujeres.2. La Edad Media*, op. cit., pp.161-167.

imponer el modelo aristotélico del patrón-amo de la casa como centro de todas las relaciones, insisten en la mayor importancia del marido y en la subordinación de la mujer a éste: él es el que tiene la obligación de mantener la casa y con ella a los hijos y a la mujer, de instruirlos en costumbres adecuadas y de vigilar y corregir sus excesos -si es necesario con el uso de la fuerza-. Sin embargo, se ve a la esposa ahora más que nunca como una colaboradora imprescindible para la administración doméstica y se insiste en el respeto y el cariño mutuo entre marido y mujer, que los dos deben esforzarse en procurar. Por otro lado, el desarrollo de una religiosidad femenina más intensa y la aparición del director espiritual hacen que la mujer no pertenezca en cuerpo y alma al marido, sino sólo en cuerpo. Se admite que ésta exija un espacio íntimo para la contemplación y la plegaria y que desarrolle obras de caridad -muchas veces fuera de casa- en las que ya no tiene que estar presente el varón. Esta oscilación entre el cuerpo y el alma, entre la obediencia que debe al marido y la que debe a Dios, pudo generar a la mujer conflictos íntimos que los preceptistas, especialmente religiosos, resolvían aconsejándole la moderación y hasta la abstinencia sexual. El que la mujer pudiera disponer de su espiritualidad trajo, además, un fenómeno muy positivo: la posibilidad de enseñar a sus hijos. Así, no solo se trata de corregirlos y amonestarlos, de enseñar a las hijas labores y actitudes que hagan de ellas buenas esposas, sino también, en muchos casos, de ayudarles a reconocer y trazar las primeras letras o de pronunciar y comprender sus primeras oraciones o de introducirlos en las prácticas religiosas, modelando con su dulzura sus aún inocentes almas. De todas formas, aparte de ese descubrimiento y reivindicación del alma femenina y de ese afecto sobre los hijos que se ha encargado siempre tradicionalmente a la madre -negándoles, también injustamente, la sensibilidad a los padres-, la verdad es que su papel como pedagoga no podía ser muy grande; alejada normalmente de la vida pública, de la cultura y las lenguas clásicas, no pudo aportar demasiado a la formación humanista ideal, orientada a la vida civil y a los *studia humanitatis*.

Esa liberación del alma femenina era, no obstante, necesaria para el triunfo en el Renacimiento de una visión positiva de la mujer, traída tanto por la literatura cortesana -en la que luego nos introduciremos-, como por los nuevos tratados acerca de la

educación femenina y el matrimonio. Erasmo de Rotterdam es quizá el que más vivamente intenta paliar la desigualdad de la mujer con respecto al hombre, reivindicando insistentemente su derecho a la educación y abogando, incluso, por el aprendizaje de las lenguas clásicas, que le permitirían acceder a esa cultura que durante tantísimo tiempo les estuvo vedada. En el coloquio titulado *Senatulus* aparecen como interlocutoras varias mujeres que defienden su derecho a dirigir sus vidas y a expresarse públicamente, hartas de la sumisión al varón; y, en *Puerperio*, donde disputan un hombre y una mujer sobre los méritos de ambos sexos, vemos un claro predominio del personaje femenino. Erasmo rompe, además, de forma clara con la moral católica en su *Apología del matrimonio*, justificando éste como un estado al que tanto el hombre como la mujer tienden por su propia naturaleza, siendo la sensualidad y el deseo algo propio de la raza humana y nada censurable. Muy al contrario, para él resulta enfermiza y desfasada esa moral tan estricta en el celibato que predicaba, con tanto afán, la Iglesia y lo demuestra, precisamente, acudiendo también a los mitos clásicos y las citas bíblicas. Asimismo, en otro texto, *La mujer que se queja del matrimonio* (1523), ataca las agresiones físicas de los maridos contra las mujeres, lo cual representa una clara postura profeminista, que desdice totalmente lo que tantos teóricos, literatos e incluso refranes populares, habían sostenido como medio más eficaz para doblegar a la esposa rebelde, insistiendo en la idea de que el marido debía procurar la felicidad de su cónyuge. A pesar de esta empatía con el sexo femenino, es preciso advertir que nunca abandona Erasmo su perspectiva masculina, que es la que prevalece en todo momento y que lo lleva a afirmar que es normal que el hombre tema a la hora de casarse perder la libertad o tener prejuicios y dudas sobre el comportamiento de la esposa, planteando ésta, a menudo, no pocos problemas de convivencia³⁹.

La influencia de Erasmo sobre el pensamiento europeo fue enorme. Luis Vives defiende, de esta forma, la conveniencia de que las mujeres sepan leer (“no hay mujer

³⁹ Para esta reflexión sobre las repercusiones de la obra de Erasmo, hemos tomado como referencia el interesante y acertado estudio de Ana Suárez Miramón «Entre el silencio y la palabra: Escritura femenina en el Renacimiento», en Pérez Priego, Miguel Ángel (coord.), *Melchor Cano y Luisa Sigea. Dos figuras del Renacimiento Español*, Seminario de Estudios Renacentistas Conquenses, Tarancón: Centro Asociado de la UNED de Cuenca –Estudia Académica-, 2008, pp.101-102.

buena si le falta crianza y doctrina: ni hallaréis mujer mala sino la necia⁴⁰), rechazando varios casos clásicos de mujeres doctas a las que se las acusaba de no ser castas, pues él estima que la lectura es, precisamente, el camino hacia la virtud. Sin embargo, su *Formación de la mujer cristiana* –obra a la que nos referíamos al tratar sobre la educación femenina en el capítulo anterior–, fue escrita durante su estancia en Inglaterra, dedicada a la princesa María, hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón, y apenas si tuvo repercusiones en nuestro país. Mucho más éxito encontró el *Reloj de príncipes* (1539) de fray Antonio de Guevara, que con un gran sentido pragmático y un gran conocimiento del mundo, llega a decir:

[...] el hombre solamente tiene aptitud para engendrar, y esto sin peligro y sin trabajo; pero la mujer pare con peligro y cría con trabajo, por cuya ocasión y razón padece gran inhumanidad y aun crueldad que a las mujeres que nos criaron a sus pechos y nos parieron de sus entrañas, las hayamos de tratar como siervas. Ítem decían que los hombres son los que tienen bandos, levantan sediciones, sustentan guerras, andan enemistados, traen armas, derraman sangre y hacen todos los insultos, de las cuales cosas son libres las mujeres, ca ni tienen bandos, ni matan hombres, ni saltan caminos, ni traen armas, ni derraman sangre, sino que vemos que la priesa que se dan los hombres a matar se la dan las mujeres a parir. Pues esto es así, más razón es que sean mandados los hombres, pues desminuyen a la república, que no las mujeres, que son causa de aumentarla; porque no lo manda ley divina ni humana que el hombre loco sea libre y la mujer prudente sea sierva⁴¹.

3. TRATADOS EN DEFENSA DE LAS MUJERES: LA «QUERELLE DES FEMMES»

Frente a esa fuerte misoginia que desprenden tantos textos medievales, se alza en los siglos XV y XVI el movimiento conocido como «Querelle des femmes». La «Querelle» tuvo importantes implicaciones sociales y políticas y, si bien surgió puntualmente como respuesta a las agresiones que contra el sexo femenino vertiera la segunda parte del *Roman de la Rose* de Jean de Meun, se prolongaría en el espacio y en el tiempo para revalorizar el papel de las mujeres. De esta forma, son muchos ya los estudios que han relacionado este movimiento de defensa de las mujeres medieval y renacentista con la aparición del feminismo en el siglo XVIII o, incluso, con textos

⁴⁰ Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, traducción al castellano de J. Justiniano (Madrid, FUE, 1995), en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p.175.

⁴¹ Fray Antonio de Guevara, *Relox de príncipes*, ed. de Emilio Blanco (Madrid, ABL Editor/ Conferencia de ministros provinciales de España, 1994), en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p.170.

posteriores, que muestran las mismas inquietudes y reflexiones sobre la condición femenina⁴².

Para introducirnos en esta corriente reivindicativa del papel femenino, hay que hacer referencia obligada a *De Mulieribus Claris* de Boccaccio; tratado que sigue la breve y no muy conocida tradición de defensa de las mujeres iniciada por las *Eeas* de Hesíodo y que continuaba el *Mulierum Virtutes* de Plutarco -complementos femeninos de la *Teogonía* y de las *Vidas Paralelas*, respectivamente-. Esta obra italiana del XIV influirá en obras tan significativas en la literatura de defensa como *The Legend of Good Women* de Chaucer o *La cité des dames* de Christine de Pizan. Pero, además, sienta el modelo de esas remembranzas colectivas de mujeres ilustres que tan de moda se pondrían en la corte castellana del Cuatrocientos.

3.1. De *Mulieribus Claris* y los ejemplos de mujeres ilustres

En *De Mulieribus claris* (1368), Giovanni Boccaccio se proclamaba, con orgullo, como el autor del primer tratado sobre mujeres, denunciando la escasa atención que los autores anteriores habían demostrado por éstas:

Verdaderamente me asombra el poco interés que han suscitado las mujeres entre los escritores, de tal modo que no han gozado del favor de ningún recuerdo en alguna obra especial, cuando es evidente, por lo que consta en amplias historias, que algunas de ellas realizaron acciones tan valerosas como esforzadas⁴³.

Y, efectivamente, escribe sobre las vidas de ciento seis mujeres ilustres, entre las que destaca a las paganas, advirtiéndole que si las cristianas actuaron santa y sabiamente guiadas por la inspiración divina, las primeras «alcanzaron la gloria por don o instinto natural...sin excluir una aguda fortaleza de mente»⁴⁴. Y, de este modo, ofrece a la dama a la que va dirigida la obra, Andrea Acciaiuoli –y, con ella, a sus posibles lectoras-, una obra didáctica, de claro tono humanístico, que pretende enseñar modelos de conducta femenina. Sin embargo, mezcla curiosamente a mujeres famosas por su castidad o

⁴² Véase *La querrela de las mujeres*, Madrid: Al-Mudayna (Querrela-Ya), 2009; obra en varios volúmenes que recoge trabajos relacionados con este debate intelectual, coordinada por Cristina Segura Graíño y que relaciona las ideas medievales en pro o en contra de la mujer con textos actuales como, por ejemplo, *La calle de las camelias* de Mercè Rodoreda o con la misoginia de Pío Baroja.

⁴³ Díaz-Corralejó, Violeta, ed., Giovanni Boccaccio, *Mujeres preclaras*, Madrid: Cátedra (Letras Universales, 420), 2010, p. 59.

⁴⁴ *Ibíd*, p.61.

valentía con otras lujuriosas o avarientas, para que sea la inteligencia de sus futuras receptoras la que discrimine; lo cual dice ya mucho del profeminismo de la obra:

Y aunque alguna vez descubras a las lascivas mezcladas con las de la historia sagrada [...] no lo dejes no aborrezcas. Por el contrario, perseverando, deja a un lado a las obscenas y toma a las loables, como entrando en un bosquecillo, apartadas las puntas de las espinas, tiendes las blancas manos a las flores⁴⁵.

Y es que quizá sea la ambigüedad la característica más relevante de esta obra de Boccaccio y, así, tan pronto leemos argumentos tan modernos en favor de las mujeres como, por ejemplo, el que aparece en el capítulo dedicado a la poeta Cornificia (LXXXVI):

[...] que se avergiencen las indolentes y las desgraciadas que desconfían de ellas mismas. Como si hubieran nacido para el ocio y el lecho, se convencen a sí mismas de que no son útiles más que para el amor de los hombres y para concebir hijos y criarlos, cuando, si quisieran esforzarse en los estudios, tendrían en común con los hombres todo lo que les hace a ellos ilustres⁴⁶

Que se nos muestra la inferioridad femenina con respecto al varón; o se da cuenta detallada de los vicios de las mujeres –así la lujuria o la avaricia-; o se insiste en la necesidad de que éstas se dediquen en exclusividad al marido y a los hijos, ensalzando a personajes como Zenobia, que sólo dormía con su esposo, el rey Odenato, para asegurar «la renovación continua de la estirpe»⁴⁷, siguiendo de cerca los preceptos de castidad conyugal que los eclesiásticos del Alto Medioevo predicaban. E, incluso, se considera la sumisión femenina como algo loable y en casos como el de Tercia Emilia se elogia su gran paciencia al sufrir en silencio las infidelidades de su esposo, Escipión el Africano, con una esclava (LXXIV).

El amor que Boccaccio alaba poco tiene que ver con el amor cortés de los trovadores provenzales; se trata de un amor casto y sacrificado, dentro del matrimonio, y advierte que hay que protegerse de ese «amor lisonjero» que cautiva a los necios y «abrsa el pecho de los desgraciados», pues este sentimiento desordenado: «añade el látigo a la espuela, exagera las preocupaciones, acumula deseos, infiere dolores casi

⁴⁵ *Ibíd.*, p.57

⁴⁶ *Ibíd.*, p.313.

⁴⁷ *Ibíd.*, p.363.

intolerables sin que haya remedio alguno, sino las lágrimas, las quejas y la muerte»⁴⁸. Y piensa que los ojos son muy peligrosos y pueden llevar a la perdición a quien se enamora solo por la vista de un ser hermoso:

[...] como son la puerta del corazón, la lascivia envía por ellos sus mensajes a la mente, el deseo inflama los suspiros y enciende fuegos ocultos, el corazón emite gemidos y muestra sus hechizos sentimentales⁴⁹.

Por ello, aconseja a las mujeres mirar al suelo o al cielo y pone el ejemplo desgraciado de Medea:

Si Medea los hubiera cerrado con fuerza o los hubiera dirigido hacia otra parte, en vez de dirigirlos con avidez hacia Jasón se hubiera mantenido el poder de su padre, la vida de sus hermanos y el ornato de su virginidad perdida, cosas todas que perecieron por la impudicia de los ojos⁵⁰.

Con todo, estos contraejemplos históricos y literarios nos ofrecen una imagen de la mujer más humana que la de las frías actuaciones de las castas santas medievales o los sacrificios y sumisión de muchas paganas, como la mencionada Tercia Emilia. Ese amor que les entra «por los ojos» y que es el responsable de su desgracia y de sus errores, las baja de su inactivo e inútil pedestal de hermosura y las acerca a ese sentimiento incontrolable y poderoso que también los personajes literarios masculinos y los poetas –piénsese, por ejemplo en la importancia del amor que llega por la vista en los sonetos y canciones del *Dolce Stil Novo*- reflejan en sus obras. Y es que, en *De Mulieribus Claris*, sorprendemos, a menudo, a un Boccaccio que conoce y profundiza en el alma femenina. No hay sino fijarse, por ejemplo, en el dolor de Tisbe (“cuando sintió que no podía oír sus palabras y que no podía apreciar sus besos tan fervientemente deseados la víspera [...] se dispuso a compartir el cruel destino con su amado joven, igual que el amor y el dolor”⁵¹); o en la valentía de Argía, que por amor desafió las leyes del rey Creonte para honrar a su esposo muerto, entrando sola en el campo de batalla y cubriendo de besos su cuerpo putrefacto; momento que se detiene en describir en el capítulo XXIX. Incluso, entre estas mujeres célebres, no duda en

⁴⁸ Véase el alegato que Boccaccio hace contra el amor pasional en XXIII, «Yole, hija del rey de Etolia», *Ibíd.*, pp. 127-128.

⁴⁹ *Ibíd.*, p.112.

⁵⁰ *Ibíd.*, p.113.

⁵¹ *Ibíd.*, p.98.

introducir a alguna prostituta, como a Flora (LXIV), o a personajes de dudosa reputación como Cleopatra, Popea, Agripina o a la papisa Juana, dedicándoles, por su interés novelesco –como bien señala Violeta Díaz-Corrales⁵²-, una atención inusual, que aparta esta obra de los tratados didáctico-morales de la Edad Media.

Se observa, en definitiva, la interesante fluctuación de Boccaccio entre las teorías sobre el amor y la mujer típicamente medievales, plegadas a los textos de San Jerónimo, San Agustín, Cesáreo de Arles, Gregorio de Tours y tantos otros que lucharon contra el deseo desenfrenado y la lujuria⁵³, y las ideas humanistas que traían un nuevo interés por la mujer como individuo. Y, si en numerosas ocasiones, vemos al autor italiano repetir unos tópicos ya gastados sobre las virtudes femeninas que comulgaran con la educación conservadora de damas tan distinguidas como Andrea Acciaiuoli, en no pocos momentos descubrimos su auténtica voz, que defiende cierta equiparación entre mujeres y hombres en cuando a sus capacidades intelectuales y espirituales, que cristalizan en su apasionada defensa de la poesía. De esta forma, recordemos la admiración que expresa hacia Safo (XLVII) –de la que, sin duda, se siente cerca por su labor artística-, que «alcanzó esa gloria que no es sobrepasada por las coronas reales, ni por las tiaras de los pontífices ni siquiera por lo laureles de los triunfadores»⁵⁴.

3.2. El profeminismo de los tratadistas castellanos del XV

Aunque la traducción al castellano de *De Mulieribus Claris* no se realizara hasta 1494, es innegable su huella en el impresionante corpus de obras profeministas que desde 1438 a 1446 se sucedieron en la corte de Juan II, fomentadas por la reina doña María, su primera esposa, dentro de ese animado y largo debate que se abre en la literatura palaciega del Cuatrocientos, como reacción a los virulentos ataques que contra la mujer desarrollara el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera; obra inspirada, a su vez,

⁵² *Ibíd.*, pp.250-53.

⁵³ Cf. Jean Verdon, *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo y el sentimiento*, Barcelona: Paidós, 2008, pp.26-42, donde se muestran los castigos y advertencias que se hacían desde el púlpito contra el erotismo y la incontinencia de la carne incluso dentro del matrimonio. Así, por ejemplo, Cesáreo de Arles amenazaba a sus fieles femeninas con que traerían al mundo hijos leprosos si incumplían los preceptos y hacían el amor en días que coincidieran con festividades religiosas.

⁵⁴ Violeta Díaz-Corrales, ed., Giovanni Boccaccio, *Mujeres preclaras*, Cap. XLVII, «Safo, joven poetisa de Lesbos», op. cit, p. 201.

en el ácido ataque que el mismo Boccaccio lanzara ya en su senectud contra el género femenino en *Il Corbaccio* –bandera del antifeminismo del S.XV–.

3.2.1. El *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón

Precisamente, a su majestad (“la muy enseñada et perfecta Señora Doña María per la divina inspiración, hermana de las tres reales coronas, e reina de la quarta, más soberana de los reinos de España”⁵⁵), va dirigido el primero de estos tratados en defensa de las mujeres escrito en castellano; el *Triunfo de las donas* (h 1438) de Juan Rodríguez del Padrón. Esta obra es sumamente original, pues enmarca las razones que se dan en favor de las féminas y todo el aparato de ejemplos bíblicos y clásicos típico de esta moda literaria, dentro de un marco novelado cercano a la ficción sentimental. De esta forma, aparece un narrador en primera persona que describe una tertulia de jóvenes cortesanos que debaten sobre el honor y la virtud; preguntándose después el autor, ya en soledad: «¿qual sea, la muger o el hombre, más noble e de más exçelencia?»⁵⁶. Y, echado bajo un árbol, casi en sueños, escucha una voz que proviene de una fuente y que se queja del trato dado a las mujeres, preguntándole a él, de forma explícita, si tal vez su enojo contra el sexo femenino no le haya llegado del «maldiciente et vituperoso Corvarcho ofensor del valor de las donas»⁵⁷, utilizando el símbolo del «cuervo» o «corvachón» –expulsado de la Arcadia y tizado de negro por Apolo–, para referirse a esos hombres oscuros que gaznan contra las mujeres, como habían hecho Boccaccio y el Arcipreste de Talavera. Esta sorda voz –que después descubrimos que pertenece a la ninfa Cardiana– ofrece, así, una razonada y encendida defensa de las mujeres, a través de cincuenta argumentos que demuestran que las virtudes del género femenino son muy superiores a las del masculino. No debe, por tanto, quedar ya duda, al final del tratado, de la valía de la mujer y de la necesidad de que ésta sea alabada y amada dentro de esa «cueva de basiliscos» que representa alegóricamente a la corte castellana y, en particular, a los maldicientes. Si lo masculino queda identificado con el «basilisco», lo

⁵⁵ Rodríguez del Padrón, Juan, *Triunfo de las donas y cadera de amor*, ed. digital de la Biblioteca Virtual Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd6s7>); basada en la Edición de Madrid: Editora Nacional, 1982.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*

femenino se ensalza a través del «águila» -símbolo de excelencia-, haciendo hincapié en la fortaleza de espíritu demostrada por tantas mujeres que perseveraron en su castidad contra las continuas incitaciones de los hombres.

Rodríguez del Padrón asegura, además, que si las mujeres rigieran el mundo éste sería más justo y tranquilo, pues los más grandes pecados de la humanidad fueron cometidos por hombres, mucho más violentos y menos prudentes (“los onbres en comiengo del mundo fueron de los viçios inventores et las mujeres, el filar, el texer et las otras inocentes artes, al sostenimiento natural convenibles, fallaron”⁵⁸). Esto explicaría, según él, que Jesús viniera al mundo en forma de hombre y no de mujer y que fueran hombres los que lo injuriaron y maltrataron, mientras que las mujeres no hicieron sino llorar su muerte. En contra de los postulados altomedievales que acusaban a Eva de ser el origen del pecado, él carga las tintas contra Adán, el primer hombre, al que acusa de sucio por haber salido del barro, frente al origen más noble y limpio de la mujer, formada por Dios de la mejor parte de éste. Y, si muchos religiosos utilizaron sentencias bíblicas para denigrarla, no duda este autor en acudir al Libro Sagrado para ensalzar su gracia (“La virtuosa mujer es graçia sobre toda graçia”⁵⁹) o su influencia positiva sobre el varón (“ninguno de los onbres al que es digno de aver virtuosa mujer se puede en dignidat comparar”⁶⁰). Su belleza corporal y espiritual y, especialmente, su paz y su digna resistencia a los requiebros masculinos, son la virtudes más alabadas por el autor, que configuran, sin duda, esa imagen ideal de dama cortés a la que dedicarse en cuerpo y alma y que tan importante será en la ficción sentimental.

De este largo parlamento de la ninfa se deduce claramente que todo buen cortesano estará más cerca del honor, de la justicia, de la virtud o de la belleza cuanto más se aproxime a las mujeres. Pero, tal vez, entre todos estos argumentos esgrimidos en favor de las féminas, podríamos destacar el vigésimo, en el que se afirma que su cuerpo sensible y delicado está más predispuesto al aprendizaje y a las ciencias, ya que «lo que fallesçió en las corporales fuerças, naturaleza en las del ánima, que son más

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ *Ibíd.*

exelentes, acreçentó»⁶¹. Y es que, frente a esa imagen literaria e ideal que nos ofrece de la mujer en su tratado, es curioso comprobar cómo, tras mencionar célebres ejemplos de mujeres sabias (las hijas de Piéride, Minerva, las Musas, las doncellas de Lesbos, Nicostrata), deja aquí entrever su propia opinión sobre un aspecto de la realidad femenina medieval: el interesado alejamiento entre mujer y cultura. Así, afirma:

E si algunas careçen de las sciencias, esto es por enbidia que los onbres ovieron de su grand sotileza; por el su presto consejo et responder en proviso, non solamente el estudio de las liberales artes, mas de todas las sciencias, les defendiendo⁶².

He aquí una crítica a la marginación cultural de la mujer profundamente sentida, que da cuenta de su claro compromiso profeminista.

3.2.2. *Defensa de las virtuosas mujeres de Diego de Valera*

También el político y erudito Mosén Diego de Valera dedica a la reina doña María su *Defensa de las virtuosas mujeres* (1445); tratado que, aun inserto dentro de la tradición escolástica medieval, deja notar el influjo del primer humanismo italiano en la corte de Juan II. El autor reivindica a la mujer casta y honesta, haciendo un repaso de treinta y seis modelos femeninos, movido por un claro afán de exponer en su escrito la verdad sobre ellas y darla a conocer a sus contemporáneos. Así, arguye que los filósofos y escritores que dijeron mal de las mujeres, como Séneca, bien se pudieron equivocar en algunas de sus afirmaciones y que no en todo debemos seguirlos. En el caso de autores como Ovidio o Boccaccio, que antes las habían alabado, estos ataques no son –según él– más que yerros de la vejez, provocados egoístamente por la frustración amorosa, que les ha nublado el pensamiento. De esta forma, se dirige abierta y agresivamente a todos esos maldicientes que «cegados por inorancia o loca malicia» no reparan en las muchas mujeres que murieron y se sacrificaron en defensa de su virtud:

Y vos, Hados invidiosos, ¿Por qué de tanta inhumanidad con las loables hembras usáis, sumergendo las virtudes de aquéllas so las canadas ondas de Lete? Que calle yo me mandáis; nunca lo Dios quiera que yo sea de vuestro crimen participante...¿Puede ser cosa más virtuosa que aquellas que la natura crió cuerpos flacos, corazones tiernos, comúnmente ingenio perezoso, ser halladas en muchas virtudes antepuestas a los varones, a quien por don natural, fue otorgado

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Ibíd.*

cuerpos valientes, diligente ingenio, corazones duros? ¿Qué demandamos de las mujeres? Por cierto, más virtudes por su diligencia han ganado que la natura les otorgó⁶³

La defensa de Valera, no obstante, sigue considerando a la mujer como un ser débil: su naturaleza la hace ser inferior al hombre y tan solo alaba en ella su voluntad de superación, la salvaguarda del honor de las que muchas han dado ejemplo. Sólo la castidad que han demostrado a lo largo de la historia es motivo de elogio y las defiende de los acalorados ataques que se han vertido sobre ellas.

3.2.3. El *Libro de las virtuosas y claras mujeres* de Álvaro de Luna

El más extenso y completo de estos tratados en defensa del sexo femenino que surgieron en la corte de Juan II es el *Libro de las virtuosas y claras mujeres* (1446) de Don Álvaro de Luna, cuya intención es evitar que «tantas obras de virtud e enxemplos de bondad fallados en el linaje de las mugeres fuesen callados e enterrados en las oscuras tiniebras del olvidança»⁶⁴, ofreciendo más de 117 modelos de conductas femeninas intachables. Como Valera, sigue la tradición nearistotélica que da prioridad a la virtud de hecho sobre la virtud de herencia y afirma que «las menguas o errores non sean en las mugeres por natura, mas por costumbre»⁶⁵ y que éstas tienen la misma facilidad para ser virtuosas que los hombres:

[...] finca de necesario non ser a las mujeres cerrada la vía, e puerta, e camino para las virtudes, segund que non es cerrada a los ombres, mas ser ygual entrada a ella así a las mugeres como a los ombres⁶⁶.

La afirmación de igualdad entre mujeres y hombres planea, en efecto, sobre los cinco preámbulos que sirven de marco al enorme corpus de ejemplos que presenta la obra, equiparando la culpabilidad de Adán y Eva en el Pecado Original, del que tanto hombres como mujeres fueron redimidos por Cristo y por la Virgen María y lavados a través del Bautismo.

⁶³ Valera, Diego de, *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* (ed. de M^a Ángeles Suz Ruiz, Madrid: El Archipiélago, 1983), en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres, Antología de textos medievales*, op. cit., p.292.

⁶⁴ Vélez Sainz, Julio, ed., Álvaro de Luna, *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 647) 2009, p.138.

⁶⁵ *Ibíd.*, p.143.

⁶⁶ *Ibíd.*, pp.148-49.

De Luna expone, además, que muchos sabios que han escrito interesadamente en contra de las mujeres sólo se han acordado de las malas y no de las buenas, que también las hay –como él demostrará con los casos que ofrece-, y dice que hasta en ello hay paridad con los hombres, pues también en las Sagradas Escrituras, en determinados momentos, se ataca a éstos por sus pecados. De esta forma, advierte a sus receptores que tanto mujeres como hombres serán bien o mal considerados dependiendo de la intención del tratadista, cuestión que nos hace comprender la lucidez con que el condestable de Castilla se acerca al tema y su consciente y voluntaria adhesión a las filas del profeminismo cortesano:

Asýn que las autoridades que generalmente parecen condepnar los ombres solamente se entienden e fablan de los malos, e las que parescen ser por los ombres solamente fablan e se entienden de los buenos e non de otros. E por esta misma vía las autoridades que parescen ser contra las mujeres ciertamente fablan de las desordenadas, e las que son por ellas fablan e se entienden de las buenas e virtuosas e non de las otras, e quanto en esto non parece ser apartamiento alguno de los ombres a las mugeres⁶⁷.

Queda claro, con ello, que no hallaremos en el *Libro de las virtuosas y claras mujeres* los resquicios de ambigüedad que aparecían intencionadamente en *De Mulieribus Claris*; pese a ser uno de sus modelos indiscutibles. En el tratado castellano, tanto los ejemplos de mujeres cristianas y santas como los de las paganas, se amoldan a ese ideal de sumisión tan grato al sexo masculino: fe, castidad, prudencia y entrega desinteresada a la familia o a la sociedad; abriendo significativamente la obra la que es espejo de todas las mujeres virtuosas: la Virgen María. Aquí no aparecen las mujeres que se equivocaron y que no supieron actuar rectamente para que las lectoras discriminen los vicios de las virtudes, como ocurría en la obra de Boccaccio, sino pulcros e intachables ejemplos de fortaleza moral.

Todas ellas superan sus inclinaciones femeninas y muestran un sacrificio y un valor que las acerca a los varones; o bien, renuncian al mundo en exaltación de la virginidad. Archer⁶⁸ ha destacado, en este sentido, que resultaba muy difícil para la literatura de defensa, dada la concepción que en el Medioevo se tenía de la mujer, encontrar virtudes que fueran exclusivamente femeninas, y destaca cómo Don Álvaro de

⁶⁷ *Ibíd.*, pp.155-156.

⁶⁸ Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, op. cit., pp.52-53.

Luna en su *Libro*, hace hincapié, precisamente, en señalar que, en el Paraíso, Eva tenía el nombre de *Virago* o varonil, no distinguiéndose de Adán, y ofrece numerosos casos de mujeres que anulan su propia feminidad sacrificando distintas partes de su cuerpo (ojos, pechos, cabellos...). También Marion Coderch llega a la misma conclusión, tras analizar el tratamiento que De Luna da a las actuaciones de mujeres como Venturia, Martina, Cristina..., preguntándose hasta qué punto puede ser profemenina «una actitud que exigía que las mujeres se despojaran de las marcas que las definen culturalmente como tales y adoptaran las que se consideraban propias de los hombres»⁶⁹.

Con todo, afirmaremos con M^a Jesús Fuente, que «no se debe en absoluto minusvalorar la aportación de Don Álvaro, puesto que escribió el libro voluntariamente y defendió a las mujeres de forma rotunda»⁷⁰. El Condestable fue en sus momentos prósperos un admirado cortesano⁷¹, que acababa de ser nombrado maestro de la Orden de Santiago cuando su obra vio la luz. En este sentido, da cuenta en todo momento de su obligación de servir y alabar a las damas, poniendo su inteligencia y sus habilidades argumentativas y literarias en favor de ellas, frente a la tan extendida e irracional misoginia, que achaca, a menudo, a un pueblo vulgar y tosco -que se mueve por instinto y no por la razón- y que opone al refinamiento caballeresco:

[...] primeramente desecharé las opiniones non buenas que el pueblo tiene contra las mujeres diciendo mal dellas [...] los quales muchas vezes non por derecho juyzio de razón, mas por desviado error de opinión son guiados [...]⁷²

Y es que, pese a su contexto cortesano, la obra no sólo se limita en su defensa a las damas de alta alcurnia, que serán sus principales receptoras, sino que va más allá y

⁶⁹ Coderch, Marion, «Escapando de la molicie mujeril: virtudes femeninas y atributos de género en los tratados de defensa de las mujeres (siglos XIV y XV)», en *La querrela de las mujeres III*, op. cit., p. 89.

⁷⁰ Fuente, M^a Jesús, «Don Álvaro de Luna. El caballero y las damas», *La aventura de la historia*, 97 (2006), p.88.

⁷¹ En la *Crónica de Álvaro de Luna* de Gonzalo Chacón se afirma: «Fue muy medido e compasado en las costumbres, desde la juventud siempre amó e honró mucho al linage de las mugeres. Fue muy enamorado en todo tiempo, guardó gran secreto en sus amores [...] Vistiese sienpre bien, e así estaba bien lo que traya, que si vestía de monte, o de guerra o de arreos, a todos parescía bien. Fue muy inventivo e mucho dado a fallar invenciones, e sacar entremeses en fiestas o en justas, o en guerra; en las quales invenciones muy agudamente significaba lo que quería» (véase Introducción de Julio Vélez- Sainz a su edición del *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de Álvaro de Luna, op. cit., p.15).

⁷² Álvaro de Luna, *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, op. cit., pp.141 y 145.

pretende abarcar a mujeres de diferente origen social –tal vez pensando, como apunta Julio Vélez Sainz, en su madre, la plebeya Cañeta-:

[...] presentáronse ante los ojos de nuestra consideración las virtudes e obras maravillosas, e claras vidas de muchas virtuosas mujeres, así santas como imperiales, reales e duquesas, e condessas e de muchos otros estados⁷³

Pese a las limitaciones de su defensa y a su ambicioso deseo de lucirse en el manejo de unos argumentos que permitían a un laico profundizar en cuestiones filosóficas antes reservadas exclusivamente a clérigos; es evidente, por tanto, la intención modernizadora y apologética de Don Álvaro de Luna, que su amigo Juan de Mena se encargaría de alabar en su *Proemio al Libro de las virtuosas e claras mujeres*. Este texto de Mena, tal vez leído en palacio de Escalona, se convierte en portavoz del agradecimiento de las damas al Condestable:

[...] abéys traído con sotiles e ingeniosos acarrees las vidas e obras virtuosas de muchas reynas, duquesas, condesas e otras notable e muy claras dueñas, e doncellas por donde los maldicientes fuesen contradichos e las mujeres más loadas. Rogaron, pues a mí muchas de aquestas, el estado e actoridat de las quales más verdaderamentet me podía mandar, aquestas gracias por ellas fechas a vuestro nombre por boca de todas e confirmadas por los coraçones de cada una⁷⁴.

Pues este controvertido político -que pasó en poco tiempo de la más alta gloria al cadalso-, fue el más decidido valedor de las damas -imprescindibles en las diversiones palaciegas que él tanto prodigó⁷⁵ y que tan bien se adecuaban a su galantería-, como bien demuestra la conclusión de su tratado; en total relación con la educación del buen cortesano que predicará Baltasar de Castiglione:

[...] debemos amar e honrar a nuestras virtuosas e onestas mujeres, por la buena e onesta e agradable compañía que dellas rescibimos, sin la qual, segund dize el philósopho non puede ser ninguna cosa agradable en esta vida⁷⁶

⁷³ *Ibíd.*, p.138

⁷⁴ Juan de Mena, *Proemio al Libro de las virtuosas e claras mujeres*; incluido como Apéndice en Julio Vélez-Sainz (ed), Álvaro de Luna, *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, op. cit., p.553.

⁷⁵ El célebre *Paso honroso de Suero de Quiñones*, recogido en crónica por Pero Rodríguez de Lena (1434), surgió como una idea de Don Álvaro de Luna, amigo de celebraciones y ostentosas fiestas, que hicieran prevalecer los valores caballerescos y el homenaje a las damas. Además mostró su sumisión absoluta al amor cortés en sus composiciones poéticas, como la famosa «*Si Dios nuestro salvador/ oviera tomar amiga/ fuera mi competidor*».

⁷⁶ Álvaro de Luna, *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, op. cit., p.546.

La mujer de la Baja Edad Media, especialmente en ámbitos nobiliarios, veía en éste y otros textos de defensa una reivindicación inédita, que le otorgaba un papel relevante en las relaciones sociales y que incluso admitía su formación intelectual y su participación más activa en la vida de su época. Herencia que recogerá, satisfactoriamente, la corte de mujeres ilustradas de Isabel la Católica.

3.2.4. El *Jardín de nobles doncellas* de fray Martín de Córdoba

Precisamente a la hija de Juan II, en el año clave de 1468 –fecha de la muerte de su hermano Alfonso y de su proclamación como heredera al trono de Castilla, en detrimento de los derechos de su sobrina Juana-, dirigió fray Martín Alonso de Córdoba su *Jardín de nobles doncellas*. Este tratado, editado ya en 1500 y luego en 1542, se suele considerar filógino por defender la capacidad de una mujer para reinar, aunque sea de una mujer en concreto y muestre una clara postura política⁷⁷. En palabras de Marta Haro, que sobrepone el carácter educador del texto al político: «El Jardín de nobles doncellas de Fray Martín de Córdoba es fundamental en la tradición de la literatura de regimiento por ser el primer espejo de princesas escrito en castellano y por acometer la difícil tarea de conjugar y conciliar tres conceptos nada acordes en el pensamiento medieval: mujer, corona y poder»⁷⁸. Primero, como señala esta autora, debe legitimar a la mujer como criatura (lo cual hace en la primera parte) y después mostrar su capacidad para ejercer el poder (empresa que acomete en la segunda y tercera parte de su obra)⁷⁹.

Fray Martín toma como modelos las obras de defensa escritas con anterioridad y muestra una reivindicación de las mujeres necesaria para justificar las virtudes de Isabel. Así, tras ofrecer una serie de argumentos en alabanza de la modestia, la castidad y la devoción como los rasgos más deseables en la mujer, ofrece el obligado muestrario de mujeres ejemplares.

⁷⁷ M^a Jesús Fuente, afirma, de esta forma, que «el profeminismo de Fray Martín era realmente pro-isabelismo». Véase su estudio «Adoctrinar a la princesa en tiempos de querrela: el Jardín de nobles doncellas de fray Martín de Córdoba», en Cristina Segura (coord.), *La querrela de las mujeres III*, Madrid: Almudayna (Querrela-Ya), 2011, p.119.

⁷⁸ Haro Cortés, Marta, «Mujer, corona y poder en un espejo de princesas: el Jardín de nobles doncellas de Fray Martín de Córdoba», en Celma Valero, M^a Pilar y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, Segovia: Junta de Castilla y León/Instituto de la Lengua (col. Imagen y Palabra de Mujer), 2009, p.44.

⁷⁹ *Ibíd*, p. 57.

No obstante, el fraile agustino no niega muchos de los defectos que comúnmente se achacaban a las mujeres y concibe la perfección de éstas en un necesario acercamiento al hombre: «pues la señora, aun que es henbra por naturaleza, trabaja por ser varón en virtud»⁸⁰. En este sentido, advierte a la princesa Isabel sobre cómo luchar contra la tendencia a la charlatanería y la inconstancia propias de su sexo en estos términos:

Pues la mujer que quiere ser virtuosa ha de consentir consigo y decir: «[...] Las mujeres comúnmente son parleras, yo quiero poner puerta a mi boca; las mujeres comúnmente son de poca constancia, yo quiero ser firme en virtud». Y si esta conjugación han de hacer todas las mujeres, mucho más la princesa que es más que mujer y en cuerpo mujeril debe traer ánimo varonil⁸¹

Y no disiente tampoco Fray Martín de la acusación que, sobre todo desde ámbitos religiosos, se lanzaba sobre las hijas de Eva: la de provocar con sus encantos la perdición de los hombres y la de su tendencia a la lascivia; aleccionando a la futura reina de Castilla sobre el arma que podría ayudarla a vencer esta inclinación de su sexo: la vergüenza; entendida ésta –tal y como también había explicado, casi un siglo antes, Francesc Eiximenis en el *Libro de las donas*–, como un don que Dios había potenciado de forma especial en la mujer:

Un doctor dice que Dios puso en la mujer natural vergüenza por que la frene de pecar y fue hecha para que sirviese al varón y no para asecharlo; pero ella, no curando de la costumbre de su estado, procura la muerte a los varones[...] Y esto les viene porque en ellas no es tan fuerte la razón como en los varones, que con la razón, que en ellos es mayor, refrenan las pasiones de la carne, pero las mujeres más son carne que espíritu y por ende son más inclinadas a ellas que al espíritu, y aun de aquí se sigue que entre los varones hay esta diferencia: que cuanto el varón es más dotado de razón tanto menos sigue la inclinación de la carne. Donde los mozos que, aunque no tienen cumplimento de razón, son dados más a golosinas y juegos y sueño que los grandes. Y de un varón a otro hay esta diferencia. Y aun por eso menospreciamos a los que siguen los deseos de la carne, porque es señal que tienen poco seso y no usan de razón como hombres, mas de pasión como bestias. Contra esta mala condición es la primera buena: que es ser vergonzosas; ca en la mujer, como dijimos, la vergüenza es freno que no se derribe en feas y torpes pasiones⁸².

Este texto cuatrocentista no rechazaba, en definitiva, los ataques que los maldicientes lanzaban contra las mujeres y abogaba por una educación exclusiva para las damas de alto linaje, como la princesa Isabel; observando que de nada sirve a las

⁸⁰ Cita de Marta Haro, *Ibíd.*

⁸¹ Véase Fray Martín de Córdoba, *Jardín de nobles doncellas*, ed. Harriet Goldberg (Chapel Hill, North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, 1974), en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p. 17.

⁸² *Ibíd.*, pp.18-19.

demás el estudio: «pues no han de entrar en consejo, no han menester ciencia para ello, ca los consejeros han de ser filósofos morales y teólogos...»⁸³. Tampoco hablan en favor de la mujer afirmaciones típicamente misóginas que introduce en su escrito como «mejor es la maldad del varón que el bien hecho de la mujer», que destaca Harriet Goldberg⁸⁴ y que contribuyen a que sea, a veces, difícil discernir la verdadera intención de fray Martín.

Y es que los escritores que defienden a las mujeres no difieren demasiado de los que las atacan: comparten el mismo contexto ideológico y basan sus argumentos en la idea de que la mujer es mejor cuanto más se parezca al hombre y más se aleje de su propia naturaleza. Esta idea aparece en los cuatro tratados analizados en el marco cortesano del Cuatrocientos. Como señala M^a Jesús Fuente, a los autores castellanos del XV que participaron en la Querelle «les distingue ser más paternalistas y compasivos, frente a los misóginos, realmente agresivos, pero todos descansan en las mismas bases ideológicas»⁸⁵. Esto es, sólo cambia la forma del discurso: con elogios al sexo femenino y razones bien argumentadas se conseguiría enseñar con más eficacia que con la dureza de la crítica o el ataque. Sin duda, las posibles lectoras de estos tratados se sentirían más dispuestas a aceptar la lección y el ideal femenino que les proponían estos autores, que a «reformarse» a raíz de los virulentos insultos de los maldicientes.

3.3. Defensa en boca de mujer: *La cité des dames* de Christine de Pizan

Bien diferente sonaba, en cambio, la defensa de la mujer hecha desde la perspectiva femenina. Y aquí se hace imprescindible mencionar la importancia de la obra de Christine de Pizan (1364-1430) dentro de la denominada «Querelle des femmes»; movimiento intelectual en favor de la dignificación de la mujer que surgió - como anunciábamos-, en respuesta a la misoginia desatada por el *Roman de la Rose* y en el que participaron hombres y mujeres de toda Europa. Esta autora, que ya con su vida (una joven viuda que pudo mantener a sus tres hijos y a su madre con su oficio de escritora) representó un caso excepcional; nos ha dejado en *La cité des dames* (*Libro de*

⁸³ *Ibíd.* p. 165.

⁸⁴ Véase Martín de Córdoba, *Jardín de nobles doncellas*, (ed. H. Goldberg), Chapel Hill, 1974, p.76.

⁸⁵ Fuente, M^a Jesús, «Adoctrinar a la princesa en tiempos de querella: el Jardín de nobles doncellas de fray Martín de Córdoba», en *op.cit.*, p. 121.

la Ciudad de las Damas), de principios del siglo XV, una inteligente reflexión sobre la situación de la mujer de su tiempo, con apreciaciones que resultan de una gran modernidad. De esta forma, en su diálogo con Razón, llega a la conclusión de que las mujeres saben menos no porque tengan menos capacidad intelectual que los hombres, sino porque están encerradas en casa, limitándose a los cuidados del hogar y no tienen oportunidad de experimentar con cosas variadas que les hagan ejercitar la mente. O denuncia los insultos y malos tratos que reciben muchas mujeres reales, que ella conoce, por parte de sus maridos. O bien, utilizando ejemplos como el de Lucrecia, insiste en el sufrimiento y la vejación que supone para una mujer ser violada, por mucho que algunos hombres lo hayan negado y hayan insistido en la inclinación de la mujer a la lujuria:

[...] je suis convaincue qu'il existe beaucoup de femmes belles, vertueuses et chastes, qui savent se garder des pièges des séducteurs. C'est pourquoi je suis navrée et outrée d'entendre des hommes répéter que les femmes veulent être violées et qu'il ne leur déplaît point d'être forcées, même si elles s'en défendent tout haut. Car je ne saurais croire qu'elles prennent plaisir à une telle abomination⁸⁶

Esto es, Christine de Pizan, acercando su defensa a los problemas reales y concretos de las mujeres medievales, consigue un discurso profundamente sentido y mucho más sincero que el de los que sólo veían en la reivindicación femenina una moda literaria. La autora va deshaciendo los principales ataques que se han ido lanzando contra las mujeres con la cabeza y el corazón, y todo ello sin descuidar la estructura artística de su obra, que evidencia una sólida formación intelectual y un profundo conocimiento del mundo clásico.

Presenta, así, una ciudad utópica, construida por su «entendimiento», que acoge a las mujeres del pasado, del presente y del futuro, según lo ordenan tres personajes: Razón, Rectitud o Derechura y Justicia; por lo que -según ha destacado la profesora Suárez Miramón⁸⁷-, se podría relacionar con la *Divina Comedia* de Dante en lo que se refiere a sus tres partes y su tono alegórico y con *De Mulieribus Claris* en la utilización

⁸⁶ Christine de Pizan, *La cité des dames* (ed. Thérèse Moreau et Éric Hicks), París: Stock/Moyen Âge, 2000, 4ªed, p.186.

⁸⁷ Suárez Miramón, Ana, «Entre el silencio y la palabra: la escritura femenina en el Renacimiento», en Pérez Priego, Miguel Ángel (coord.), *Melchor Cano y Luisa Sigea. Dos figuras del Renacimiento español*, op. cit, p.107.

de setenta y cinco de los ciento seis ejemplos de mujeres ilustres que aparecen en la obra de Boccaccio. Asimismo, el título de la obra recuerda claramente *De civitate Dei* de San Agustín, al que se refiere explícitamente Christine al final de su obra. En efecto, la intención apologética de ambas obras es muy similar, pues si San Agustín defendía a los cristianos de quienes los acusaban de haber causado la caída del Imperio Romano, en ese espacio alegórico que edifica; también ella pretende salvar y proteger a las mujeres, en aquella «Ciudad Nueva», de las injustas difamaciones a que se vieron sometidas por hombres que las convertían en causa de toda clase de vicios. Y, en este sentido, podemos destacar -con Ana Vargas-, que «el hecho de fundar una ciudad estaba en estrecha conexión con la constitución de una doctrina»⁸⁸, de la que la ciudad es símbolo y cuyos habitantes están dispuestos a propagarla y defenderla. Y, por supuesto, ese carácter social y político que supone la construcción de este espacio femenino, distingue a la obra de Christine de Pizan del carácter más individual que poseen las defensas de *De Mulieribus Claris* y otros tratados pro-fémmina analizados. Nuestra autora reescribe la Historia de las mujeres y enfatiza aquello que, procedente de las mujeres, ha contribuido a mejorar la vida de todos, como la invención de la agricultura que atribuye a la reina Ceres.

Asimismo, hemos de advertir que, aunque valore, ante todo –como también ocurría en las obras de defensa masculinas- la castidad, y no admita a las malas mujeres en su Ciudad, el erotismo de la belleza femenina se aborda desde un punto de vista que difiere totalmente del presentado en obras como el *Jardín de nobles Doncellas* de fray Martín de Córdoba o del mismo Boccaccio. La belleza joven no se niega, sino que se reconoce, se sabe fuente de placer; capaz de seducir aunque no lo pretenda. La autora, por ello, más que la abstinencia predica la resistencia. No hay que llegar a la mutilación o al retiro total del mundo para mostrar la virtud: la belleza no es un castigo para la mujer que pretende ser casta. Ejemplos como el de Novella, que sustituía a su padre como profesor, pero que para no distraer con su belleza daba sus clases a través de una cortina o de las hermosas lombardas que ponen pollos crudos en sus pechos, logrando con el calor un olor putrefacto para alejar a sus posibles violadores, son sólo inteligentes

⁸⁸ Vargas Martínez, Ana, «La ciudad de las damas de Christine de Pizan», en Cristina Segura (coord.), *La querrela de las mujeres I. Análisis de textos*, Madrid: Al-Mudayna (Querrela-Ya), 2010, p.38.

formas de ocultar la belleza para protegerse de agresiones masculinas, según han destacado Nieves Ibeas y M^a Ángeles Millán⁸⁹. Se resisten, así, a convertirse en meros objetos sexuales del varón, pero no acaban injustamente con su belleza ni reniegan para siempre del amor, para demostrar heroicamente su virginidad. Las mujeres deben diseñar su vida con su inteligencia y sus valores, aprendiendo a enfrentarse a cualquier situación difícil, a dominar su cuerpo y su espíritu y a no someterse siempre, ni de solteras ni de casadas, a la voluntad masculina, que muchas veces escapa al amor verdadero y se deja llevar simplemente por locas pasiones. El ejemplo de esas mujeres virtuosas debe servir a todas -las de baja, media y alta condición-, para defender siempre su honor:

En fin vous toutes, mesdames, femmes de grande, de moyenne ou d'humble condition, avant toute chose restez sur vos gardes et soyez vigilantes pour vous défendre contre les ennemis de votre honneur et de votre vertu⁹⁰

Por supuesto, esta belleza física se acompaña de una belleza espiritual. Los gestos y movimientos dulces o atractivos y las habilidades artísticas destacan en personajes como Sempronía la romana, de la cual dice Christine:

[...] ses façons de parler et de se tenir étaient tellement douces et courtoises qu'on ne se laissait point du plaisir de la regarder et de l'entendre. Sa voix était mélodieuse, elle jouait admirablement de tous les instruments à cordes, et elle gagnait tous les concours. Bref, elle était très habile et ingénieuse dans tous les domaines de l'esprit⁹¹.

Y es que todas las mujeres destacadas que se dan cita en la obra: las seductoras aun a su pesar, las mártires, las mujeres cultas e inteligentes que ponen en entredicho su inferioridad con respecto al varón, las que destacan por sus valores espirituales..., están mostrando, en palabras de Ibeas y Millán: «que habitan un cuerpo hermoso y sano que echa por tierra los planteamientos misóginos del saber oficial y popular»⁹² y refuta lo que diferentes tratados médicos habían difundido sobre la imperfección del cuerpo femenino. En su diálogo con Razón, así lo manifiesta:

⁸⁹ Ibeas Vuelta, Nieves y M^a Ángeles Millán Muñío, «¿Por qué naturaleza habría de avergonzarse? A propósito de La cité des dames de Christine de Pizan», en Carabí, Angels y Marta Segarra (eds.), *Belleza escrita en femenino*, Barcelona: Centre Dona i Literatura/Universitat de Barcelona, 1998, pp. 69-78. (www.ub.edu/cdona/Belleza/IBESAMIL/pdf).

⁹⁰ Christine de Pizan, *La cité des dames*, op. cit., p. 277.

⁹¹ *Ibíd.*, p.114.

⁹² Ibeas Vuelta, Nieves y M^a Ángeles Millán Muñío, «¿Por qué naturaleza habría de avergonzarse?...», art. cit.

-Je connais un autre petit livre en latin qu'on appelle Du secret des femmes et qui maintient qu'elles sont frappées de grands défauts en leurs fonctions corporelles.

-Elle me repondit: [...] les femmes peuvent savoir par expérience que certaines choses dans ce livre n'ont aucune réalité et qu'elles sont de pures bêtises [...] la femme a donc été faite par le Souverain Ouvrier. Et en quel endroit fut-elle faite? Au Paradis terrestre! Et de quoi? Était-ce de vile matière? Au contraire, de la matière la plus noble qui ait jamais été créée! Car c'est du corps de l'homme que Dieu la créa⁹³.

Al comenzar la obra nos encontramos con una narradora-protagonista en primera persona, que confiesa a su receptor/a, desde la soledad de su estudio, el estado de perplejidad y tristeza en que se halla sumida tras haber leído *Las Lamentaciones* de Mateolo; texto misógino que refuerza los repetidos insultos que contra su sexo han lanzado tantos hombres ilustres y que hasta la hicieron dudar de sí misma y de otras mujeres buenas y dignas que conoce:

J'étais plongée si profondément et si intérieurement dans ces sombres pensées qu'on aurait pu me croire tombée en catalepsie. C'était une fontaine qui sourdait: un grand nombre d'auteurs me remontaient en mémoire; je les passai en revue les uns après les autres, et je décidai à la fin que Dieu avait fait une chose bien abjecte en créant la femme. Je m'étonnais qu'un si grand ouvrier eût pu consentir à faire un ouvrage si abominable, car elle serait, à les entendre, un vase recelant en ses profondeurs tous les maux et tous les vices. Toute à ses réflexions, je fus submergé par le dégoût et la consternation, me méprisant moi-même et le sexe féminin tout entier, comme si la Nature avait enfanté des monstres⁹⁴.

Posteriormente, el diálogo con las tres Damas que acuden a visitarla la hacen «volver en sí»- como la insta a hacer Justicia, poniéndole un espejo enfrente en el que puede ver su alma- y la dotan de la fortaleza necesaria para tomar la palabra, para expresar su defensa; para edificar, en fin, una ciudad fuerte y resistente:

[...] nous avons décidé toutes trois que je te fournirais un mortier résistant et incorruptible, afin que tu fasses de solides fondations, que tu lèves tout autour les grands murs hauts et épais avec leurs fossés, les bastides artificielles et naturelles, ainsi qu'il convient à une place bien défendue⁹⁵

La construcción de ésta Ciudad provoca que su discurso pretenda algo más que la mera retórica. Será un espacio femenino creado por mano de mujer, con la pluma, pero también con «mortero» o argamasa, simbolizando que su función apologética no se puede quedar en palabras, sino que debe conseguir una efectiva reivindicación social (“tempre mon mortier dans l'encre de ton cornet et maçonne à grands traits”-la anima

⁹³ Christine de Pizan, *La cité des dames*, op. cit., pp.53-55.

⁹⁴ *Ibid.*, p.37.

⁹⁵ *Ibid.*, p.44.

Rectitud⁹⁶-). Milagros Rivera⁹⁷ habla, en este sentido, de «ginecotopía»; de un lugar al cual las mujeres buenas pueden acudir, saliendo del espacio de marginación que les ha asignado el mundo masculino y ocupar un lugar céntrico y relevante:

Voici donc que s'ouvre l'ère d'un nouveau royaume de Féminie bien plus parfait que celui de jadis, car les femmes qui y seront logées n'auront point à quitter leurs terres pour concevoir et donner naissance à des héritières afin d'en perpétuer la popiété dans leur propre linaje. En effet, celles que nous y logerons maintenant y resteront pour l'éternité [...] car il n'est de meilleur peuple ou de plus belle parure pour une ville que des dames nobles et valeureuses⁹⁸

Christine de Pizan propugna, de esta forma, que las mujeres vayan a esa ciudad alegórica y se desarrollen de acuerdo a sus propios pensamientos y sentimientos; una ciudad de muros muy altos, donde cada piedra simboliza un caso femenino ejemplar que niega los numerosos e injustos ataques lanzados contra ellas. Las mujeres –condenadas durante tanto tiempo al silencio- deben relacionarse y hablar entre sí de sus cosas, transmitir unos valores y unos conocimientos que son importantes y fundamentales para el desarrollo de la sociedad y de los que los hombres no han hablado porque no los conocen ni son conscientes de su importancia. La amistad será en esta Ciudad la manera de relacionarse socialmente, donde cada mujer importe por sí misma, como sujeto, y no por ser hija, hermana o mujer de un hombre. Si la etimología de las mujeres célebres va a ser fundamental en las descripciones que nos hace Boccaccio, en ese espacio alegórico, la valía de una mujer escapa totalmente a los esquemas patriarcales. La bondad, la inteligencia, la generosidad, la habilidad para mediar en los conflictos..., son cualidades femeninas que la autora defiende y en las cuales profundiza desde su experiencia propia; la de ser mujer. Mirando en su interior y en la vida real de las mujeres que conoce o de las cuales ha tenido noticia a través de sus lecturas, abandona la autoridad de tantos varones ilustres y se fía únicamente de lo que ella sabe y siente; afirmando –como ya había hecho, por ejemplo, en su poema *Epístola del Dios de Amor*– que si las mujeres hubieran escrito los libros esas mentiras nunca se hubieran propagado. Estas acusaciones están basadas en ideas que se asumen por inercia, pero

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 127.

⁹⁷ Rivera Garretas, M^a Milagros, *Textos y espacios de mujeres (Europa siglos IV-XV)*, Barcelona: Icaria, 1995, pp. 189 -207.

⁹⁸ Christine de Pizan, *La cité des dames*, op. cit., pp.144-145.

que no se ajustan a la realidad. De esta forma, Rectitud llega a decir sobre la misoginia de tantos textos:

Je peux t'affirmer que ce ne sont pas des femmes qui ont écrit ces livres-là! Je suis persuadée que si l'on voulait bien s'informer sur les désodres domestiques pour écrire un livre conforme aux faits, on y entendrait un autre son de cloche⁹⁹

Y, en contra de los sabios que opinan que el hombre pudente debe alejarse del matrimonio porque la mujer es un dechado de imperfecciones que sólo puede provocar desdichas, esta Dama denuncia que no siempre las mujeres son las culpables y que muchas son las que sufren malos tratos por parte de sus maridos, soportando un auténtico infierno en silencio:

Ah, chère Christine! Tu sais toi-même combien des femmes on peut voir, par la faute d'un mari cruel, user leur malheureuse vie dans les chaînes d'un mariage où elles sont encore plus maltraitées que les esclaves des Sarrasins. Ah! Seigneur! Comme elles se font rouer de coups, sans cesse et sans raison! Oh! Les indignités, les infamies, les injures, offenses et outrages qu'endurent tant de bonnes et valereuses femmes, sans la moindre protestation¹⁰⁰

La alusión a la vida de estas mujeres maltratadas no puede ser más real y concreta:

Et combien d'autres, encoré, chargées d'une nombreuse progéniture, ne voit-on pas crever la faim et la misère, alos que leurs maris traînent dans lieux de débauche et Font la noche dans toutes les tavernes de la ville! Et encoré, quand les maris rentrent, ne reçoivent-elles pas pour tout souper une vole? Dis-moi si je mens, et si tel n'est pas le lot de plusieurs de tes voisines?¹⁰¹

Pero, sobre todo, resulta importante la reivindicación que Christine hace de la palabra femenina, del derecho de la mujer a expresarse públicamente. Está completamente convencida de su verdad, y por ello Justicia no duda en llevar a esa Ciudad a la Virgen María, como corona a tantas virtudes que este espacio alberga. Las tres Damas convencen a su interlocutora Christine de que ha llegado la hora de limpiar el honor de las mujeres, de acabar con los insultos que la tradición misógina ha echado sobre ellas, abriendo la puerta a un pensamiento nuevo, que las coloque –como apunta Ana Vargas- «en el centro mismo de la res pública»¹⁰²:

⁹⁹ *Ibíd.*, p.146.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² Vargas Martínez, Ana, «La ciudad de las damas de Christine de Pizan», en Cristina Segura (coord.), *La querrela de las mujeres I. Análisis de textos*, op. cit., p.41

Les femmes ont été si longtemps abandonnées sans défense [...] Dans leur bonte naïve, suivant en cela le précepte divin, les femmes ont souffert patiemment et courtoisement les grandes insultes qu'on leur a faites, à leur tort et préjudice, tant par parole que par écrit, s'en rapportant à Dieu de leur bon droit. Mais l'heure est venue d'ôter cette juste cause des mains de Pharaon¹⁰³

Había llegado el momento de actuar, de tomar la palabra, de hacer justicia ¿Por qué la mujer estaba excluida del gobierno, de las ciencias, del ejército? ¿Por qué debía permanecer callada y sumisa ante los insultos y mentiras que se vertían sobre ella? Las mujeres debían ser educadas en igualdad de condiciones que los hombres, tal y como Rectitud le recuerda al ponerla a ella como ejemplo; pues su padre, en contra de lo habitual, no pensó que una mujer dedicada a la ciencia fuera a valer menos y –pese a la opinión de su madre, que hubiera preferido para Christine una formación más acorde con su sexo- se enorgulleció de tener una hija inclinada al estudio:

Ton père grand astronome et philosophe, ne pensait pas que les sciences puissent corrompe les femmes; il se réjouissait au contraire –tu le sais bien- de voir tes dispositions pour les lettres [...] Quelque opposition que fit ta mère à ton pechant pour l'étude, elle ne put empêcher que tes dispositions naturelles n'en récoltent quelques gouttelettes. Je ne pense pas que tu crois avoir été corrompue par ton savoir, mais que tu l'estimes, au contraire, comme un grat trésor. Et cela, tu as bien raison¹⁰⁴

De esta forma, Christine insta a todas las mujeres a no callarse por más tiempo, a instruirse y a demostrar su valía. La mujer estaba tan capacitada como el hombre para el aprendizaje de las artes y las ciencias, como demostró con los ejemplos de Cornificia, Safo o Proba la romana –siguiendo el modelo de Boccaccio-; pero, sobre todo, con el suyo propio. Christine afirma que si la mujer quiere estudiar, tiene las mismas condiciones y capacidades que los hombres y que ninguna debe desanimarse pensando que sólo sive para las tareas domésticas y para traer hijos al mundo: «Dieu leur a donné -si elles veulent- une belle intelligence pour s'appliquer à tout ce que font les hommes les plus renommés et les plus illustres»¹⁰⁵.

La cité des dames refozó, en definitiva, la necesidad de que la mujer leyera y escribiera –algo que había sido rechazado por muchos tratadistas anteriores- y, si al principio, fue recomendado especialmente en las damas de alto linaje, después se extendió a una franja más amplia de mujeres, especialmente a las burguesas; pues,

¹⁰³ Christine de Pizan, *La cité des dames*, op. cit., p.42.

¹⁰⁴ Ibid., p. 180.

¹⁰⁵ Ibid., p. 95.

además de que podía ayudar a los hombres en sus talleres y negocios, hacía que éstas dedicaran también gran parte de su ocio a hacer lecturas devotas y ejemplares, que contribuyeran a mejorar sus costumbres y a elevar su alma. Tenían, por tanto, la venia masculina para leer en sus alcobas, conquistando un espacio de libertad que fue fundamental para elevar su autoestima y para obtener un conocimiento del mundo propio, en esa relación íntima y silenciosa con el texto escrito; aunque éste proceda siempre de una cultura dominada por hombres e insista en el mantenimiento de un sistema donde ella es claramente marginada.

Es cierto que eran muy pocas las que leían y muchas menos las que reflexionaban y se cuestionaban lo que decían esos textos y, por supuesto, tampoco podían leer de todo: los moralistas se esforzaron en prohibir las historias amorosas –aunque, como sabemos, sin demasiado éxito–, por entender que fomentaban la tendencia natural de la mujer a la pasión desordenada y la lujuria, además de no aportar nada a la correcta formación moral y práctica de la esposa, destinada en exclusiva a la vida doméstica. En palabras de Margaret King «Las mujeres sólo necesitaban un poco de educación [...] estudios que formen la moral y la virtud; conocimientos que enseñen la forma de vivir más religiosa y mejor»¹⁰⁶. Pero, aun así, la cada vez más extendida publicación de obras en lengua vernácula y el innegable aumento de lectoras, muestra un tímido acercamiento de la mujer a la cultura y una puerta semiabierta a su libertad espiritual.

Más tiempo aún duraron los prejuicios contra la escritura de las mujeres, que despertó siempre muchos temores entre los moralistas. Aunque se recomendaba en la mayor parte de los tratados sobre instrucción femenina, se instaba siempre a éstas a hacerlo en el ámbito de lo privado y a tratar de temas relacionados con la religión (versos piadosos, hagiografías, teatro para conventos...). La carta es, en este sentido, el género más cultivado por las damas de la corte, pues en apariencia es una comunicación personal, que no trasciende la esfera de lo público. Y también, como no podía ser de otra forma, se prohibía rotundamente que las mujeres escribieran obras de ficción. Ana

¹⁰⁶ King, Margaret, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid: Alianza Universidad, 1993, p. 213; *apud* Ana Suárez Miramón, «Entre el silencio y la palabra: Escritura femenina en el Renacimiento», en *op. cit.*, p. 101.

Suárez Miramón recuerda que todavía en pleno Barroco Juan de Zabaleta, en *El día de fiesta por la mañana* (1654) dice refiriéndose a la mujer: «Fingir hablando parece liviandad, fingir escribiendo parece delito. No sé si es acertado, enseñar a escribir a las mujeres»¹⁰⁷. Y es que todavía estaba muy presente esa idea de que la mujer era inconstante y dada a fantasear en exceso, olvidando pronto sus obligaciones caseras y su respeto de la castidad, por lo que había que atar en corto sus ocupaciones y pensamientos. Este mismo autor llegaba a advertir: «La mujer poeta es el animal más imperfecto y más aborrecible de cuantos forman la naturaleza»¹⁰⁸, que recuerda muy bien la VI sátira de Juvenal –el autor clásico que más influyó, quizá, en la misoginia medieval–, que tras enumerar varios vicios de las mujeres, exclama:

[...] más inaguantable es ésta que, apenas tumbada a la mesa, ensalza a Virgilio, justifica a Dido dispuesta a morir, hace paralelismos con los poetas, los compara; en un platillo coloca a Virgilio y en el otro a Homero. Pone en retirada a los gramáticos, vence a los retóricos, todo el mundo calla, ni un abogado, ni un pregonero, ni otra mujer, pueden decir ni una palabra, tal es la verborrea que suelta, parece que suenan al mismo tiempo calderas y campanas¹⁰⁹.

Será muy difícil, aunque la mujer reivindique su derecho a expresarse y poco a poco lo consiga, que desaparezca del todo esa imagen de la mujer como ser chocarrero, que habla mucho y mal, y que tan profundo arraigo, por la comicidad que implicaba, encontró también en la cultura popular.

Pero, debemos acabar este epígrafe insistiendo en que *La cité des dames* –pese a las limitaciones que en la práctica encontró la expresión femenina–, creó una nueva imagen de las mujeres, cuestionando el silencio que la sociedad les había impuesto. Tuvo la audacia de reescribir su historia, con extraordinaria sinceridad y desde la propia experiencia, sin reproducir el discurso patriarcal. Con ello, se convirtió en la obra que impulsó definitivamente la «Querelle», siendo el referente de numerosas obras posteriores que ensalzaron a las mujeres. La reina Isabel la Católica poseyó un ejemplar de esta obra en francés y su continuación, *Le livre des trois vertus* –que muestra,

¹⁰⁷ Juan de Zabaleta, *Día de fiesta por la mañana*, Madrid: Castalia, 1983, p. 131; *apud* Ana Suárez Miramón, *Ibid.*, p.104.

¹⁰⁸ Juan de Zabaleta, *Errores celebrados*, Madrid: Espasa Calpe, 1972, p. 44.; *apud* Ana Suárez Miramón, *Ibid.*, p.104.

¹⁰⁹ Persio y Juvenal. *Sátiras completas, con los colambios de Persio* (traducción de José Torrens Béjar), Barcelona, Obras maestras, 1959, pp. 83-104; véanse textos en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p.72.

efectivamente, la necesidad de que las mujeres reciban una educación de acuerdo con su clase social-, obtuvo una gran difusión en su corte ilustrada y en la de Isabel de Lancaster, mujer de Alfonso V de Portugal, que mandó traducirlo a este idioma. Y obras ya del XVI, como el *Tratado en loor de mugeres* de Cristóbal Acosta (1525-1594), reconocerán su huella:

Dama Cristina de Pisa, ytaliana, a la cual se da el nombre no solo de más sabia y máscumplida en todas las graçjas que todas las otras sabias mujeres de su tiempo, más aún a muchos y muy doctos varones, que han tomado la pluma para escriuir, hace ventaja, como ella misma bien mostró en aquel tratado, que con tan viuo artifiçio escriuió, de los loores, virtudes y excellençias de las mujeres, respondienddo a todas las objeciones que los calumniadores del género femíneo le pueden poner donde mostró bien, su claro iuizio fertilíssima memoria y singular elocuencia¹¹⁰

3.4. Mujeres españolas en la «Querelle». La voz sabia de Teresa de Cartagena

El verdadero logro de la «Querelle» fue, como hemos dicho, el que las mujeres pudieran expresarse por sí mismas, desde su propia experiencia y siguiendo su propia conciencia, atendiendo al espejo de su propia alma, sin necesidad de reproducir el discurso de los tratados profeministas masculinos.

Una coetánea de Christine de Pizan, la española Leonor López de Córdoba creyó, de esta forma, en el interés de su vida y la dictó a un escribano. Sus *Memorias*, conservadas en una copia del S.XVIII y escritas a modo de confesión, relatan las dificultades que tuvo que superar durante los primeros cuarenta primeros años de su vida, antes de convertirse en la privada de la reina Catalina de Lancaster, madre de Juan II. En estas páginas, doña Leonor muestra su habilidad y astucia ante toda suerte de adversidades, sintiéndose protagonista activa de una historia donde ocupan un lugar muy relevante las relaciones femeninas: con su madre, sus tías, sus primas, su hija, o la reina, en quien encuentra el apoyo que necesita. Milagros Rivera¹¹¹ destaca, así, que la única figura masculina trazada en este mundo de mujeres es la del padre, Martín López

¹¹⁰ *Apud* Ana Vargas, «La ciudad de las damas de Chistine de Pizan», en op. cit., p.42.

¹¹¹ Rivera Garretas, M^a Milagros, «Las prosistas del humanismo y del Renacimiento (1400-1550)», en Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Barcelona: Anthropos, 1997, pp.103-104.

de Córdoba; idealizada por el amor de una hija que quería demostrar su lealtad a la monarquía castellana.

A mediados del S.XV aparecieron, por otro lado -y ya de su propio puño y letra-, las obras de dos prestigiosas abadesas: Isabel de Villena y Constanza de Castilla –a las que nos referíamos en el *Capítulo I*-; mujeres que gozaron en el convento de una libertad que tal vez les hubiera estado vedada en la vida doméstica. Ambas reivindicaron en sus obras -*Vita Christi* y *Libro de oraciones*, respectivamente- la expresión femenina. Sor Isabel de Villena promovía, incluso, que la mujer pudiera hablar sobre religión, al sostener que la Virgen era doctora de la Iglesia, con una capacidad de predicación que le había sido negada anteriormente por autores como Tomás de Aquino y dio un gran paso en la consideración de la mujer, como ser capaz de razonar, de argumentar y, especialmente, de sentir y de sentir como mujer. Se ha destacado, en este sentido, que Sor Isabel ofrece en la *Vita Christi*, escenas muy bellas de amor y deseo, como la del diálogo entre Jesús y María Magdalena poco antes de la muerte de Él, en el que el sentimiento de ella adquiere un especial protagonismo¹¹².

Sin embargo, es la monja burgalesa Teresa de Cartagena, la que más directamente se relaciona con la «Querelle». Ésta defendió en su breve tratado *Admiración Operum Dei* la escritura femenina frente a los que la criticaron por haberse atrevido en su anterior obra (*La arboleda de los enfermos*), a tratar de temas demasiado elevados para una mujer; pues si es voluntad de Dios –piensa-, incluso el ser más débil puede hacer grandes obras:

[...]¿qué debda tan excusada es dubdar que la mujer entienda algún bien y sepa hacer tactados o alguna otra obra loable y buena, aunque no sea acostumbrado en el estado femíneo? Ca aquel poderoso Señor soberano que dio preeminencias al varón para que las haya naturalmente y continua, bien las puede dar a la hembra graciosamente y en tiempos debidos, así como la su profunda sabiduría sabe que conviene y ha lo hecho algunas veces, y aunque no lo haya hecho lo puede hacer¹¹³.

¹¹² Rivera Garretas, Milagros, «El cuerpo femenino y la querella de las mujeres (Corona de Aragón)», en Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en occidente. 2. La Edad Media*, op.cit., pp. 600-604.

¹¹³ Teresa de Cartagena, *Admiración operum Dey*, ed. Lewis J. Hutton, Madrid, RAE, 1967. Véanse textos en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, op. cit., p.330.

La mujer, en efecto, siempre se había tenido que excusar al usar públicamente la palabra, ya que entraba en un campo de hombres, donde éstos le llevaban mucha ventaja, y ello le suponía tener que renunciar, en cierta medida, a su condición femenina para acercarse a actitudes propias de los varones y no subvertir, así, el orden patriarcal. No obstante, tras ese tono humilde empleado por Teresa de Cartagena, encontramos la valentía de una mujer que, lejos de amilanarse por su doble defecto –debilidad femenina y sordomudez- defendió su libertad para escribir lo que le había dictado un Dios de amor, creado en su propia conciencia. No guardó silencio ante las provocadoras acusaciones de plagio que se vertieron sobre ella y, apoyada por Juana de Mendoza –a quien va dirigida su *Admiración Operum Dei*-, supo hacer valer su voz sabia ante una sociedad patriarcal que la atacaba por haberse atrevido a utilizar como método de conocimiento y autoridad la revelación divina –tal y como habían hecho las místicas medievales a las que nos hemos referido, en la búsqueda de una religiosidad íntima, basada en el amor y no en la razón, y también por ello perseguidas-:

Mas sola ésta es la verdad: que Dios de las çiençias, Señor de las virtudes, Padre de las misericordias, Dyos de toda consolaçion, el que nos consuela de toda tribulacion nuestra, Él solo me consoló, e Él solo me enseñó, e Él solo me leyó. Él ynclinó su oreja a mí que çercada de grandes angustias e puesta en el muy hondo piélago de males ynseparables, le llamaua con el Profeta diciendo: «Sáluame, Señor, ca entra el agua en el ánima mía»¹¹⁴.

En su pensamiento no interviene el saber masculino, sino que nos pone en contacto directo con sus sentimientos: los sentimientos de una mujer que sufre y que encuentra el consuelo en un Dios misericordioso, que la ama tal y como es, que la enseña a ser paciente y a huir de la soberbia y al que ella muestra su agradecimiento. En *La arboleda de los enfermos* nos ofrece, de esta forma y en contra de todo pronóstico, una exaltación de su propio cuerpo, al que Dios ha hecho así de imperfecto para glorificarlo: la humildad, el desprecio de los demás, el dolor, la soledad..., lo hacen más hermoso y lo acercan a la perfección divina. En el autoconocimiento y la aceptación de la desgracia como algo ennoblecedor está su felicidad, su paraíso, su liberación:

¹¹⁴Apud Milagros Rivera, «Las prosistas del humanismo y del Renacimiento (1400-1550)», en *Breve historia feminista de la literatura española...*, op. cit., p.91

Mi deseo es ya conforme con mi pasyón y mi querer con mi padecer son asy abenidos, que nin yo deseo oyr nin me pueden hablar, nin yo deseo que me hablen. Las que llamaua pasyones agora las llamo resureçiones¹¹⁵.

En La complejidad de su introspección psicológica se ha visto una gran modernidad. Así, Milagros Rivera relaciona esta búsqueda y deseo de comunicación con Dios por el que Teresa de Cartagena supera su aflicción, con unas palabras de Luce Irigara y en las que esta autora muestra que sin dimensión divina, sin dios en femenino, las mujeres carecemos de subjetividad y, por tanto de libertad:

A la mujer le falta un espejo para devenir mujer. Tener un Dios y devenir su género van juntos [...] El amor de Dios no tiene en sí nada de moral. Indica un camino. Es motor de un devenir más perfecto...Dios no obliga a nada, más que a devenir. Ninguna otra tarea, ninguna otra obligación nos incumbe sino ésta: devenir divinas, devenir perfectamente, no dejarnos amputar partes de nosotras a las que podamos dar forma¹¹⁶.

Teresa de Cartagena, por tanto, en *La arboleda de los enfermos* muestra un diálogo directo con un Dios que la ama y que la lleva a crear su forma y su figura femeninas en un espacio propio, sustentado en sus propias experiencias y sentimientos; lo cual es muy importante para la «Querelle des femmes», porque la aleja del mimetismo de lo masculino. Pero, sobre todo, lo será el hecho de que en su segunda obra, *Admiración operum Dei*, reivindique su expresión libre y personal en un mundo que no entiende que una mujer sordomuda, monja y de origen converso, sea capaz de hablar de forma tan abierta y sincera. De esta forma, con gran ironía, alude a lo extraño que le parece que su modesta obra haya despertado tanta expectación en personas tan principales y fue consciente de que no se criticaban sus contenidos, sino a ella como autora, por la osadía de haber tomado la palabra, de forma tan original, para hablar de sí misma:

Muchas vezes me es hecho entender, virtuosa señora, que algunos de los prudentes varonese asy mesmo henbras discretas se marauillan o han marauillado de un tratado que, la graçia divina administrando mi flaco mugeril entendimeinto, ni mano escriuió. E, como sea vna obra pequeña, de poca sustancia, estoy maravillada. E no se crea que los prudentes varones se inclinasen a quererse marauillar de tan poca cosa, pero si su marauillar es cierto, bien paresçe que

¹¹⁵ *Ibíd.*, p.110.

¹¹⁶ Irigaray, Luce, «Femmes divines», en *Sexes et parentés*, París: Les Éditions de Minuit, 1987, pp.79-81; *apud* Milagros Rivera, *Ibíd.*, p. 111.

mi denuesto non es dudoso, ca manifiesto no se faze esta admiración por meritoria de la escritura, mas por defecto de la abtora o conponedora della¹¹⁷.

Además, hemos de tener en cuenta que, en su propia apología, está la de todas las mujeres que se encuentran marginadas como ella y obligadas al silencio porque se piensa que son defectuosas frente al hombre. La hemos visto defender que la mujer puede también actuar con inteligencia si Dios lo quiere y ser capaz de hacer grandes cosas a pesar de su debilidad y, pone después, como ejemplo, a Judith:

[...] bien parece que la industria y la gracia soberana exceden a las fuerzas naturales y varoniles, pues aquello que gran ejército de hombres armados no pudieron hacer, hizolo la industria y gracia de una sola mujer¹¹⁸.

Con ello, evidencia que hay mujeres mejores que muchos hombres. Además, la mujer -a diferencia de lo que defendían los tratadistas masculinos-, no tendría por qué ser más virtuosa cuanto más se acercara al hombre. Judith utiliza sus encantos femeninos para vencer a Holofernes y éstos resultan más efectivos que la violencia de las armas.

Y, de manera harto inteligente, se adelanta a las reservas que le pudieran hacer sus receptores sobre este argumento, afirmando que Dios no concede sus favores sólo a las personas excepcionales en virtudes y sabiduría como Judith o sólo a quien lo sirve con rigor –como hacen los reyes y príncipes con sus súbditos más fieles, a los que conceden riquezas y honores -, sino a quién Él, en su infinita bondad y misericordia, desea (“así a los pecadores como a los justos, así a los malos como a los buenos”). De esta forma, defiende que una mujer como ella, sin cualidades destacables, pudiera «ser enseñada y leída» por Dios.

Teresa de Cartagena no recalca, por tanto, la sabiduría y castidad de Judith como signos excepcionales y difíciles de obtener en una mujer –como había hecho Don Álvaro de Luna y otros defensores pro-fémína-, sino que este ejemplo le sirve para demostrar, muy al contrario, que toda mujer es capaz de realizar los actos más

¹¹⁷ Teresa de Cartagena, *Arboleda de los enfermos y Admiración operum Dei*, ed. de Lewis J. Hutton, Madrid, RAE, 1967, p. 113; *apud* Milagros Rivera en «El cuerpo femenino y la querrela de las mujeres», en *Historia de las mujeres en occidente, 2, La Edad Media*, op. cit., p.599.

¹¹⁸ Teresa de Cartagena, *Admiración operum Dey*, ed. Lewis J. Hutton, Madrid, RAE, 1967; véanse textos en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, op. cit., p.331.

admirables; que cualquier mujer, por débil y defectuosa que sea, es equiparable a la heroína Judith:

Así que deben notar los prudentes varones que Aquel que dio industria y gracia a Judit para hacer un tan maravilloso y famoso acto, bien puede dar industria o entendimiento y gracia a cualquier hembra para hacer lo que a otras mujeres, o por ventura alguno del estado varonil no sabría¹¹⁹

Tampoco duda Teresa de Cartagena en proponer su propia interpretación del *Génesis*, transformando la diferencia de la mujer en algo positivo, como complemento necesario del varón, y en ningún caso cree que Dios pretendiera dar prioridad a un sexo sobre otro:

Las hembras [...] estando inclusas o encercadas dentro en su casa, con su industria y trabajo y obras domésticas y delicadas dan fuerza y vigor, y sin dubda no pequeño subsidio a los varones. Y así se sostiene e conserva la natura humana, la cual es hecha de tan flaco almacén que sin estos ejercicios y trabajos no podría venir [...] si plogo a Dios de hacer al sexu viril robusto e valiente y el fimíneo flaco y de pequeño vigor, no es de creer que lo hizo por más ventaja o excelencia al un estado que al otro, mas [...] porque ayudando lo uno a lo ál, fuese conservada la natura humana [...]

De ser la hembra ayudadora del varón, leémoslo en el Génesis, que después que Dios hovo formado del hombre del limo de la tierra y hovo inspirado en él el espíritu de la vida, dijo: «No es bueno que sea el hombre solo; hagámosle adjutorio semejante a él». Y bien se podría aquí argüir cuál es de mayor vigor, el ayudado o el ayudador: ya vedes lo que a esto responde la razón¹²⁰.

Pero, pese a su argumento en favor de la necesaria complementación de los contrarios, no puede evitar decantarse por el sexo femenino, por el «ayudador»; pues - tal y como afirma Miriam Majuelo¹²¹ -, si la autora utiliza una metáfora que pretende mostrar la equiparación y apoyo mutuo entre mujeres y hombres; deja sin embargo, a través de ella, muy clara su inclinación hacia lo femenino. Así, identifica al varón con la «corteza» de un árbol y a la mujer con el «meollo», siendo ésta última la parte más importante; pues si la primera, más fuerte, protege a la segunda, caracterizada por su debilidad, es el meollo el que encierra el alimento y la vida. De esta forma, las mujeres

¹¹⁹ *Ibíd.*, p.331.

¹²⁰ Teresa de Cartagena, *Admiración operum Dey*, ed. Lewis J. Hutton, Madrid, RAE, 1967; véanse textos en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, op. cit., pp. 329-330.

¹²¹ Majuelo Apelañiz, Miriam, «Teresa de Cartagena en la Querrela de las mujeres», en *La querrela de las mujeres III*, op. cit., pp.102-103.

serían las depositarias una religiosidad interior, superior a la masculina, más externa y volcada en lo público.

Ya otras mujeres habían escrito antes, pero Teresa de Cartagena –como también Christine de Pizan, Isabel de Villena y otras autoras de la «Querelle»-, hablaba desde una perspectiva propia y autónoma, como elaboradora de un discurso inspirado por Dios, pero centrado en ella misma y construido sobre sus experiencias de mujer enferma, con el fin de consolar a otras personas como ella. En sus dos tratados encontramos, en consecuencia, la voz de una mujer sabia y llena de autoridad que quiso escapar de su dolor a través de la escritura, que rompió el silencio impuesto a la mujer por la sociedad patriarcal, ansiosa de comunicar al prójimo el amor infinito e incondicional aprendido en un Dios misericordioso y comprensivo, sentido por su propio corazón.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO II

La Iglesia se encargó de propagar, desde la Alta Edad Media, una imagen de la mujer como ser diabólico y lujurioso, heredera de la pecadora Eva, del que había que protegerse, defendiendo la misogamia y desarrollando una misoginia exagerada, que rebasó la barrera de los escritos cultos, para poblar los sermones de sacerdotes y predicadores y conseguir un férreo arraigo en todos los estratos sociales. La llegada del S. XIII y su devoción mariana, consiguió, no obstante, que la mujer casta consiguiera una oportunidad para redimirse del pecado de Eva, y la sociedad patriarcal se alió, entonces, con la Iglesia para lograr una interesada sumisión de la mujer, propugnándose en numerosos tratados, tanto religiosos como laicos, el modelo femenino a seguir tanto por casadas como por solteras. Un modelo de sacrificio, generosidad, obediencia y silencio, que tomaba como ejemplo a la Virgen María, humanizada en el Pleno Medievo para acercarla al pueblo y a quien también los escritores -pensemos en Bernardo de Claraval, Berceo o Alfonso X-, ensalzan y convierten en Amada cortés, difundiendo una imagen de pureza y perfección deseado para todas las mujeres y especialmente, para las damas nobles y burguesas. Éstas, sin duda, conscientes y convencidas de sus

imperfecciones –tantas veces proclamadas en los tratados y sermones y justificadas, incluso, por la Medicina medieval, que las hacía frías y húmedas, frente a los hombres y, por ende, más inconstantes y frágiles-, comprenderían la necesidad de su custodia y su recogimiento al amparo de la voluntad de padres, hermanos y maridos. De ahí que se las apartara, con facilidad, de la vida pública, de la escritura, de las lecturas amorosas o fantásticas y de todo aquello que pudiera perjudicar, en opinión masculina, su endeble e inestable espíritu. A la sociedad patriarcal sólo le interesaba, según se desprende de los numerosos tratados sobre educación femenina analizados, que fuera una buena madre y una buena esposa.

La llegada del Humanismo renacentista, con el nuevo valor otorgado al individuo, saca a la mujer de esa marginación cultural en la que había permanecido durante tanto tiempo y le da un realce social inédito –pensemos en los escritos de Erasmo de Rotterdam-, si bien con las limitaciones propias de un mundo en el que, aunque se predique, no se cree ni se comprende verdaderamente la igualdad entre los sexos. Hay, así, un control sobre lo que ésta debía aprender y ni siquiera Luis Vives considera la formación intelectual de la mujer equiparable a la del hombre. No hay sino advertir cómo en un texto italiano que concede gran valor a las damas, *El Cortesano* de Castiglione –con el que abrimos el capítulo precisamente por su defensa-, a pesar de que se insiste en las cualidades y capacidades que hacen similares a mujeres y hombres – se considera, incluso, que ésta es apta para realizar ejercicios físicos y para hablar en público y gobernar-, se aconseja a las primeras una dulzura y delicadeza en su forma de hablar y en sus ademanes, que las distinga de la fuerza y agresividad varonil, y también un mayor recelo en lo que respecta a la salvaguarda de su honra, pues «la mujer no tiene tantas armas para defenderse de lo que le levantan como el hombre»¹²². Y, por supuesto la belleza física se considera en ella más necesaria (“...la mujer que no es hermosa no se puede decir que no le falte gran cosa”¹²³). Aspectos que, incuestionablemente, siguen respondiendo a un modelo femenino deseado por la ideología patriarcal.

¹²² Castiglione, Baldassare, *El cortesano*, op. cit., p.306.

¹²³ *Ibid.*

La «Querelle des femmes» surge en el S.XV con el decidido empeño de echar por tierra todas las acusaciones que injustamente se habían ido extendiendo durante la Edad Media sobre las mujeres. Son muchos los autores y autoras que –amparados en las nuevas ideas humanistas que llegaban de Italia-, escribieron tratados pro-fémina, siguiendo el *De Mulieribus Claris* de Boccaccio, que ofrecía un amplio muestrario de mujeres virtuosas y propiciando un nuevo modelo femenino que respondiera mejor a la sociedad en transformación del ocaso medieval, donde existían casos reales y actuales de mujeres cultas e inteligentes –pensemos en las escritoras mencionadas, en Isabel la Católica y en su círculo de mujeres ilustradas, en las damas italianas de los brillantes salones renacentistas...-, capaces de desmontar, con su ejemplo palpable, todas esas afirmaciones misóginas que se venían arrastrando por inercia y sin argumentos sólidos.

En la corte castellana del Cuatrocientos aparecen, así, importantes tratados apologéticos, al amparo de la reina doña María –los de Rodríguez del Padrón, Diego de Valera y Álvaro de Luna-, como reacción a obras tan irreverentes con las mujeres como el *Corbacho* del arcipreste de Talavera. Pero, en ellos, aunque se exalte la figura de la mujer y se reivindique su papel social, no se atiende ni se respeta la naturaleza femenina, pues se entiende que ésta es más perfecta cuanto más se acerque a la del hombre y se aboga por un sumiso modelo de virtud y castidad en total consonancia con la perspectiva patriarcal que hemos descrito. Incluso, en un tratado posterior, el de fray Martín de Córdoba, dedicado a la formación de Isabel la Católica, se muestran los numerosos defectos inherentes a la naturaleza femenina para que la entonces princesa huyera de ellos, a través de la «vergüenza»; declarándose abiertamente que la educación no era necesaria a todas las mujeres, sino únicamente a aquellas que, como Isabel, estaban destinadas a gobernar.

Serán, finalmente, las mismas mujeres las que con su esfuerzo y talento, expresándose por sí mismas y ajenas a la repetición de los modelos patriarcales, logren encontrar una auténtica apología del rol femenino, que anule esa enorme distancia -que hemos podido comprobar a lo largo de todo el capítulo- entre realidad y teoría. Christine de Pizan, Leonor López de Córdoba, Constanza de Castilla, Isabel de Villena o –de forma muy especial- Teresa de Cartagena, ofrecen, con su labor de escritoras y su

profundización en las causas de la marginación cultural y social de la mujer, el culmen de ese camino tan dificultoso que algunas antepasadas tuyas, a las que nos referíamos en el *Capítulo I*: Hildegarda de Birgen, Matilde de Magdeburgo, Margarita Porete, Eloísa...-miradas desde la rareza y la excepcionalidad-, ya habían recorrido en esa ruptura del silencio, para que su esfuerzo concreto, su lucha diaria, su inteligencia, su espiritualidad, su valentía..., se hiciera visible bajo la tupida cortina de leyes, normas e ideas que las apartaban y las ninguneaban de forma injusta e interesada.

*De alegría y juventud me sacio,
y alegría y juventud me sacian,
porque mi amigo es el más alegre,
por lo que yo soy graciosa y alegre;
y ya que con él soy sincera,
bien pretendo que conmigo sea sincero,
que nunca de amarlo me abstengo,
ni tengo corazón para hacerlo.*

La Condesa de Día

(trad. M^a Milagros Rivera y Ana Mañeru).

**CAPÍTULO III.
LA REIVINDICACIÓN
FEMENINA A TRAVÉS DEL
AMOR LITERARIO**

CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO III

Las mujeres -marginadas jurídica y socialmente, e injustamente atacadas y menospreciadas por teólogos y tratadistas laicos-, ocupan un lugar de privilegio en la literatura medieval. Tienen, así, un papel importante en la narrativa épico-legendaria y caballeresca, en las colecciones de *exempla*, en el género hagiográfico –donde actúan como protagonistas: *Vida de Santa María Egipcíaca*, *Vida de Santa Oria...*–; en la narrativa sentimental, en la lírica cancioneril y en la tradicional y, por supuesto, en el teatro. Y, aunque sea la misógina y soez visión de las innumerables sátiras que se realizan sobre las costumbres femeninas –enraizadas en la más honda tradición popular– la más característica y célebre del Medievo; también en numerosas obras cortesanas se las ensalzarán por su gracia y su belleza y se convertirán en objeto de no pocos debates literarios.

Nuevamente, nos encontramos aquí con esa dificultad de las propias mujeres para ser escuchadas. El mundo femenino se nos ofrece, generalmente, a través de la perspectiva y las palabras del masculino. No obstante, esta condena al silencio no hace que sus voces sean menos significativas. Son muy interesantes cuando se dejan oír; como veremos, por ejemplo, al penetrar en la labor de las *trobairitz* y poetas italianas relacionadas con el *Dolce stil novo*, en la poesía femenina de los cancioneros castellanos del XV o de la lírica popular puesta en boca de mujer. Estas creaciones femeninas demuestran que, tanto la perspectiva de los nobles como la de los clérigos –que las idealiza o demoniza en exceso–, tiene muy poco que ver con su auténtica naturaleza, con esa persona real que comparte su vida y sus sueños con el hombre, que es capaz de sentir amor y dolor con la misma intensidad y de demostrar abiertamente su virtud, su ingenio, su gracia o su inteligencia.

Por otro lado, es preciso tener en cuenta su relevancia como receptoras. Los mismos textos literarios, como ocurre en el caso de la ficción sentimental o de las novelas de caballerías, nos dan cuenta de la afición de la mujer a la lectura y, como ya veíamos en el *Capítulo I*, son numerosos los catálogos y noticias de bibliotecas

medievales que evidencian a la mujer como poseedora de libros. Ella inspira, pero también consume literatura y determina, en consecuencia, temas y formas literarias.

El presente capítulo pone la mirada en esta perspectiva que ensalza a la mujer desde la literatura, analizando los pros y los contras de este encumbramiento en las distintas manifestaciones laicas del Medievo, desde los cantares de gesta a la narrativa sentimental; y se detendrá, especialmente, en las obras en que la figura femenina ha logrado escapar del patrón fabricado por el patriarcado y ha ofrecido un carácter más humano y más cercano a las auténticas preocupaciones de la mujer medieval.

1. DE LA NARRATIVA ÉPICO-LEGENDARIA AL AMOR CORTÉS

1.1. La mujer y el amor en los cantares de gesta

Los *cantares de gesta* dan cuenta de guerras, venganzas y traiciones, adquisición de nuevos territorios y de poder a cambio de victorias o alianzas matrimoniales; asuntos todos ellos que preocupan exclusivamente a los nobles varones. Su perspectiva e intereses son los que prevalecen en esta literatura épica y la mujer importa únicamente como transmisora de linaje, bienes y fama para su marido y descendientes. A través del matrimonio, adquiriría el joven noble la condición de *senior*: podía fundar su propia casa y familia -sin depender ya de otro noble-, y tener pleno poder sobre sus vasallos. La mujer debía someterse a la voluntad de su marido, para que éste no encontrara obstáculos en el gobierno del *domus* y asumir que los intereses de éste eran los suyos propios y los de sus hijos.

Por tanto, si entre las virtudes de los héroes de gesta destacan la fortaleza, la generosidad, la lealtad, la justicia y la medida; las mujeres debían poseer las cualidades que les permitieran desempeñar lo mejor posible sus deberes de esposas y madres. Ellas debían estar, en su ámbito doméstico, a la altura de los admirables varones que protagonizan estos textos. La obediencia, la modestia, el recato en el vestir y el hablar y, especialmente, la salvaguarda de su castidad, serán fundamentales.

El amor no entraba en el matrimonio; más bien era considerado una pasión incontrolable, que sólo podía traer problemas a la relación de pareja y romper su armonía o equilibrio afectivo. Jimena Díaz acata en todo momento las decisiones de su marido en el *Cantar de Mío Cid* y comparte -silenciosa y humildemente- la vergüenza del héroe desterrado; encerrada en Cardeña con sus hijas, a las que educa piadosa y castamente, a su imagen y semejanza. De esta forma, doña Elvira y Doña Sol estarán dispuestas a morir como mártires cristianas, tras ser violadas y humilladas como prostitutas por los Infantes de Carrión, que pretendían con ello únicamente hacer daño a su padre. Son meros objetos al servicio de los intereses masculinos, ya de venganza, ya de encumbramiento político y económico. Las nuevas bodas de éstas al final de la obra, no son, en efecto, sino el apogeo de la fama y valía del Cid, que ve lavado su doble deshonor de la forma más gloriosa: emparentando con los mismos reyes de España, tras pedir sus manos públicamente los infantes de Navarra y Aragón.

Es más, si en algún momento encontramos en los poemas épicos alguna referencia al amor, ésta se hará siempre en boca de mujer y se achaca, como hemos de suponer, a su debilidad. Jean Verdon destaca, de este modo, que mientras Roldán, a punto de morir, no piensa en absoluto en su prometida, sino que sus últimos pensamientos son para sus tierras, para Carlomagno, que lo crió, y para Dios –aunque el héroe épico se tome en serio el amor y la fidelidad, no centra jamás su universo en su vida privada, sino en problemas más relevantes para el bien de la patria-; doña Alda -a la que no puede consolar ni el mismo emperador, proponiéndole un matrimonio con su hijo-, muere repentinamente de dolor al conocer la triste pérdida de su amado Roldán, pues para ella esa relación amorosa lo es todo:

He aquí que se le ha acercado Alda, una hermosa doncella,
Y dice al rey: «¿Dónde está el capitán Roldán,
Que me juró tomarme por compañera».
Carlos siente dolor y pesadumbre.
Lloran sus ojos y mesa su barba blanca:
«Hermana, querida amiga, me preguntas por hombre muerto
Te daré compensación muy ventajosa:
Es Ludovico, no podría decir otro mejor;
Es mi hijo y poseerá mis marcas».
Alda responde: «Extraño me es este lenguaje.
¡No plazca a Dios, ni sus santos ni sus ángeles
Que yo siga viva después de Roldán».

Pierde el color, cae a los pies de Carlomagno.
Al instante ha muerto. ¡Dios tenga piedad de su alma!¹

Esta escena, que supone una bella y literaria muerte por amor, da mayor relevancia al personaje femenino -siempre a la sombra del héroe y con escasa voz en la épica castellana, como demuestran Jimena y sus hijas-, pero su finalidad es la misma: engrandecer aún más a Roldán y evidenciar que ella no puede tener existencia propia sin su magnífico compañero. Su castidad y su fidelidad al héroe es, de este modo, eterna, aunque no sea todavía su esposa; acercándose a la situación de las jóvenes y bellas viudas y vírgenes, que preferían morir a perder su honor y que se utilizaban como ejemplos de mujeres virtuosas en los tratados pro-fémmina comentados en el capítulo anterior.

1.2. Doña Sancha en el *Poema de Fernán González*

Hay casos, no obstante, que se desvían del modelo. La infanta Doña Sancha de Navarra; personaje del *Poema de Fernán González* -obra del Mester de Clerecía, escrita hacia la mitad del S. XIII tal vez por un monje de San Pedro de Arlanza-, ofrece un caso interesante y original dentro de esta narrativa épico-legendaria, pues desobedece a su padre y libera al héroe de prisión, casándose con él por decisión propia, tras comprender las ventajas políticas de este matrimonio para la lucha contra los árabes; lo cual era socialmente reprobable y atentaba, incluso, contra los fueros. Su actuación recuerda, sin duda, el de uno de los personajes clásicos demonizados por la tradición cristiana, el de Medea –princesa de la Cólquide que, cegada por su amor a Jasón, traiciona y genera la destrucción de su propia familia-. Sin embargo, a diferencia de Medea, que se pierde por la fuerza egoísta de su pasión, degradándose hasta convertirse en asesina de sus propios hijos; Doña Sancha es admirada por su valentía, sirviendo a los intereses de Castilla y al bien colectivo con su actuación.

¹ Riquer, Martín de, *Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona: Acantilado, 2003, p.347; *apud* Verdon, Jean, en *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo y el sentimiento*, Barcelona: Paidós, 2008, pp.75-76.

Así, es ella la que decide presentarse ante el conde prisionero y exigirle que le prometa matrimonio a cambio de ser liberado, dándole, incluso, un ultimátum, que da cuenta de su fuerte carácter:

Si vos luego agora d' aquí salir queredes,
pleito e omenaje en mi mano faredes,
que por dueña en el mundo a mí non dexaredes,
conmigo bendiciones e missa prenderedes.
Si esto non fazedes en la cárcel morredes,
como omne sin consejo nunca d' aquí saldredes;
vos, mesquino, pensat lo, si buen seso avedes,
si vos por vuestra culpa atal dueña perdedes²

Y no duda, después, en cargarlo sobre sus espaldas, con cadenas y todo, porque éste no puede andar, adentrándose con él en el espeso bosque; episodio que se convirtió en uno de los más célebres de las gestas castellanas:

El camino francés ovieron a dexar,
tomaron a siniestra por un gran enzinar,
el conde Don Fernando non podía andar,
ovo l' ella un poco a cuestas a llevar³

Llega, incluso, esta infanta navarra, con su astucia y su habilidad en la lucha cuerpo a cuerpo, a engañar y matar después al arcipreste libidinoso que los sorprende en su huida, y que los chantajea diciéndoles que les permitirá escapar sólo si Fernán González lo deja gozar del cuerpo de Doña Sancha. En este episodio, el héroe castellano se mantiene siempre en un segundo plano, justificado siempre por el autor por la escasa movilidad que le dejan las cadenas, y es la dama la que toma la iniciativa en todo momento, vencéndolo tanto con su ingenio –capaz de preparar un ardid, que utiliza el motivo folklórico del cazador cazado-, como por la fuerza:

Dixo l' luego la dueña. “Pensat vos despojar
aver vos ha el conde los paños de guardar,
e por que él non vea atan fuerte pesar,
plega vos, arçipreste , d' aquí vos apartar.”
Quando el arcipreste ovo aquesto oído,
ovo gran alegría e tovo s' por guarido,
vergüença non avía el falso descreído,
confounder cuidó a otro, mas él fue confondido.
Ovieron se entramos ya quanto d' apartar,

² Martínez, H. Salvador, ed., *Poema de Fernán González*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 195), 1995, vv. 638-639, p.152.

³ *Ibíd.*, v.644. p.153.

cuidarase la cosa él luego de acabar,
 ovo el arcipreste con ella de travar,
 con sus braços abiertos iva se la abraçar.
 La infant doña Sancha, dueña tan mesurada
 -nunca omne non vio dueña tan esforçada-,
 travó l' a la boruca dio l' una grand tirada,
 dixo: “Don traidor de ti seré vengada”⁴

Sin duda, la ridiculización del mal arcipreste resulta, así, más grotesca: privado de sus ropas por su debilidad carnal y vencido por una mujer. Pero, es curioso comprobar cómo finalmente la responsabilidad del asesinato del arcipreste recae en los dos, en Doña Sancha y en Fernán González por igual, por el carácter ejemplar de esta muerte, que el autor cree justa y merecida:

El conde a la dueña non podía ayudar,
 ca tenía grandes fierros e non podía andar,
 su cuchuello en mano ovo a ella llegar,
 ovieron le entramos al traidor de matar⁵

La futura esposa de Fernán González tiene mucho que ver, en palabras de Yolanda Beteta Martín, con la amazona clásica (“belleza, valor, fuerza física y la actitud que mantiene hacia los hombres, prefiriendo elegir a ser elegida, rescatar a ser rescatada”⁶); esto es, una mujer transgresora, que sabe valerse por sí misma y que para nada necesita la protección masculina. Además, Doña Sancha, a diferencia de la reina Talestris –personaje de otra obra de la Clerecía: el *Poema de Alexandre*–, no sucumbe al amor por el héroe, por lo que no deslegitima su actuación *viriliter*. Si esta seducción por el sexo masculino supone a Talestris renunciar a su ginecotropía e, incluso, mostrar su debilidad mujeril, como había sucedido a Circe ante Odiseo o a Pentasilea ante Héctor; la infanta navarra muestra una fuerza y una determinación que permanecen siempre intactas, y es ella, precisamente, la que logra que sobrevivan tanto Fernán González como el condado de Castilla.

No obstante –siguiendo nuevamente a Yolanda Beteta–, Doña Sancha encarna ya ese modelo de amazona cristianizada que aparece en la Edad Media y que tendrá amplia

⁴ *Ibíd.*, vv.653-656, p.154-155.

⁵ *Ibíd.*, v.657, p. 155.

⁶ Véase Beteta Martín, Yolanda, «Transgresión femenina y canon androcéntrico en la ficción bajomedieval», en *La Querella de las mujeres IX. Súcubos, hechiceras y monstruos femeninos. Estrategias de desautorización femenina en la ficción bajomedieval*, Madrid: Al-Mudayna (Querella-Ya), 2011, p.179.

proyección literaria, el de la *virgo bellatrix*: una mujer cuya masculinización se acepta porque no supone una inversión de los roles de género, sino que ésta actúa de forma *viriliter* sólo esporádicamente, para lograr un interés social que no entra en contradicción con el sistema patriarcal, sino que, muy al contrario, lo justifica y lo ensalza. La *virgo bellatrix*, aparece en las colecciones de mujeres ejemplares utilizadas en sermones y tratados medievales y tiene el modelo cristiano más célebre en Juana de Arco, aunque encontrará su apogeo literario en las narraciones caballerescas de los siglos XV y XVI; donde, frecuentemente, una bella joven se disfrazará de hombre por amor o por motivos familiares, como ocurre en *Platir* o en el *Romance de la condesa guerrera*⁷.

1.3. Luciana y Tarsiana en el *Libro de Apolonio*

Otra obra del Mester de Clerecía de tema épico-legendario interesante en cuanto al tratamiento que hace de las protagonistas femeninas es el *Libro de Apolonio*. Este texto del S.XIII –cristianización de las aventuras que la tradición latina había difundido sobre Apolonio de Tiro-, acumula muchos más lances novelescos y folklóricos que los *cantares de gesta* y anticipa ese género narrativo de amor y aventuras que triunfará en el S.XVI con *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso, que presentaba la separación de los protagonistas y todas sus tribulaciones y penurias por diversos lugares, hasta llegar al emotivo reencuentro final.

Esta obra muestra, en efecto, una visión de las mujeres totalmente atípica, pues valora su inteligencia y habilidades artísticas, con las que consiguen escapar a la subordinación masculina y hacer que prevalezca su voluntad.

⁷ *Ibíd.*, pp.183-188. Esta autora, tras estudiar la deslegitimación del mito de las amazonas clásicas durante el Medioevo y su conversión en *virgo bellatrix* por intereses patriarcales, ahonda en el *Amadís de Gaula* y sus continuaciones para mostrar cómo en Calafia –reina de las amazonas de California-, se produce el paso de esa mujer autosuficiente y andrófoba a la mujer que se enamora y acepta la sumisión del matrimonio en los últimos capítulos de *Las sergas de Esplandián*. Este personaje será recuperado, incluso, por Feliciano de Silva en la séptima parte del *Amadís*, *Lisuarte de Grecia*(1525), donde se enfrenta, ya convertida en *virgo bellatrix*, a la amazona transgresora Pentasilea, con la que mantiene una lucha simbólica y la vence. Según Yolanda Beteta este episodio (XL) representa el triunfo final del patriarcado en el largo proceso que se inicia en la Baja Edad Media para deslegitimar la «Querelle des femmes». Se deconstruye la identidad de las mujeres transgresoras: curanderas, parteras, escritoras, beguinas, marginadas..., para imponer un nuevo modelo de mujer más dócil (véase Beteta Martín, *Ibíd.* p.197).

Luciana, la princesa de Pentápolis con la que casará Apolonio y de la que trágicamente estará separado durante tantos años –al creerla muerta de sobrepardo en alta mar-; destaca, precisamente, por su dedicación al estudio y su talento para la música y la danza, sólo superado por Apolonio –ejemplo no sólo de fuerza física, sino también de cultura y educación, al modo clásico-; que se convierte, por deseo de la joven, en su preceptor. La dedicación intelectual de Luciana es tal, alentada por el amor que siente hacia su maestro, que llega incluso a enfermar: «Por el estudio que hace está tan desnutrida/que de endeblez se encuentra en dolencia caída...»⁸.

Pero, ante todo, la princesa muestra una gran resolución a la hora de decidir quién ha de ser su esposo, rechazando a tres valiosos pretendientes, en favor de Apolonio; un extranjero que poco podía entonces aportarle, exiliado de su patria y perseguido por el malvado Antíoco. Envía, así, a través del mismo Apolonio –que se muestra humilde y prudente en todo momento-, un enigmático mensaje a su padre, donde ofrece su decisión (“que con el peregrino quería ella casar, / el que con solo el cuerpo se salvó de la mar”⁹), que luego explica ella misma directamente a su progenitor, mostrando claramente su voluntad y anteponiendo ésta a cualquier otro interés:

Padre, bien os lo advierto, ya que lo preguntáis,
si al buen rey Apolonio por otro me cambiáis,
no os lo miento, y esto quiero seguro tengáis,
en pie no me veréis cuantos días viváis¹⁰

El rey, al que importa sobre todo la salud y felicidad de su hija, acepta de buen grado este matrimonio y será recompensado por ello, pues su yerno recibe pronto la noticia de la muerte de Antíoco y su subida al trono de Antioquía; lo que convierte a su hija en reina de tanpreciado y próspero país. Se premia, por tanto, el amor por encima de la ambición. Luciana no sólo es admirada por su belleza, sino mucho más por sus dotes artísticas e intelectuales: es capaz de hacerse oír por su padre, de conseguir el amor del hombre que ella desea y de casarse, finalmente y por decisión propia, con él. Si bien recibe influencias de la literatura clásica -donde mujeres como Penélope también

⁸ Bermúdez, Alejandro, ed., *Libro de Apolonio*, Madrid: Clásicos Modernizados Alhambra, 1986, v.208, p. 51.

⁹ *Ibíd.*, v.223, p. 53

¹⁰ *Ibíd.*, v.237, p. 55.

habían hecho valer su ingenio y virtudes, a la altura del héroe al que aman- y, por supuesto, de la literatura oriental –donde personajes femeninos como Sherezade dan cuenta de su habilidad de palabra para lograr sus objetivos-; parece anticipar también ese tipo de mujer resuelta y cultivada que habrá de tener gran importancia en la corte, como inspiradora, ejecutora y consumidora de obras de arte.

Pero, más aún que el caso de Luciana, es destacable el de su hija Tarsiana. Tras arrojar el cuerpo de Luciana, a la que todos creen muerta, al mar; Apolonio llega a Tarso y entrega a su hija a un matrimonio que cree amigo. Ésta, digna heredera de unos padres tan virtuosos e instruidos, también es educada con gran esmero y consigue ser admirada no ya sólo por su singular belleza, sino ante todo por sus virtudes y dedicación al estudio y a la música; formación que luego va a ser decisiva en su vida. El anónimo autor del *Libro de Apolonio*, no duda en enfatizar la instrucción de Tarsiana:

[...]
Cuando tuvo siete años, mandáronla a la escuela;
aprendió bien gramática y a tañer la vihuela,
aguzó como el hierro que afilan en la muela.
[...]
Cuando llegó la dama a quince años de vida,
era en todas las artes maestra muy cumplida;
otra de tal belleza no había conocida.
Por su índole se hallaba toda Tarso vencida.
No quería ni un día sus estudios perder,
pues voluntad tenía de llegar a aprender;
aunque mucho pasaba, sintió en ello placer,
pues se estimaba en mucho, quería algo valer¹¹

Pero, su madre adoptiva, la envidiosa Dionisa -ejemplo, frente a las protagonistas, de esa perfidia femenina tan típica de la cuentística medieval-, manda asesinarla. Justo entonces, es robada por unos ladrones y vendida después al dueño de un burdel. Su suerte la hace ir desde la seguridad y el regalo de una vida acomodada, al infierno que para la mujer supone la esclavitud y la violencia sexual de la prostitución. Sin embargo, es entonces, situada en este entorno realista y hostil, cuando demostrará su auténtica valía y adquirirá un protagonismo inusual para la mujer.

¹¹ *Ibíd.*, vv.350-353, p.69-70.

Tarsiana está totalmente sola ante la adversidad y, lejos de amedrentarse, utiliza todo lo que sabe para salir airosa de la situación. Convince a Antinágoras, el hombre que compra generosamente su virginidad, de que respete su virtud y le dé, además, dinero con el que engañar al dueño de la mancebía:

Puedo yo por tus obras perder ventura y hado,
caerás por lujuria tú en mortal pecado;
hombre eres de valía, ¡Qué te veas logrado!;
contra una pobre huérfana no hagas desaguisado¹²

Y lo mismo hace con todos los hombres que vienen a yacer con ella, hasta que propone a su explotador un negocio más lucrativo que su cuerpo: se hará juglaresa. Y en este momento comprobamos su extraordinaria elocuencia; pues sabe aprovechar la avaricia del dueño del lupanar para lograr su objetivo:

[...]
Señor, si lo tuviese yo por ti dispensado,
otro oficio sabía que se hace sin pecado,
que más ganancioso es y es mucho más honrado.
Si tu me lo concedes, dada tu cortesía,
que ponga yo mi entrega en esa maestría,
cuanto tú me pidieres yo tanto te daría,
tú obtendrías gran lucro y yo no pecaría.
De cualquier condición que ello pudiese ser,
mayor ganancia tú podrías obtener,
por eso me compraste, eso debes hacer,
en provecho tuyo hablo me lo debes creer¹³

Su inteligencia y dotes de observación la llevan a lograr siempre lo que se propone. Y, aunque ya su excepcional manejo de la vihuela y dulce voz le dan el éxito profesional que desea, no duda en utilizar su propia tragedia personal para atraerse la atención y el cariño del público y conseguir, así, su ayuda:

Cuando con su vihuela hubo bien solazado,
a gusto de las gentes bastante hubo cantado,
se puso a recitarles un poema bien rimado
sobre sus propios trances por que había pasado.
Su historia hizo a la gente claramente entender,
llegó más de cien marcos su trabajo valer;
el traidor fue alegrándose con este quehacer,
pues ganaba con ello un espléndido haber.
Cobraron a la dama todos muy grande amor,

¹² *Ibíd.*, v.409, p. 77.

¹³ *Ibíd.*, vv.422-423-424, p.79.

todos de sus sucesos sentían gran sabor;
es más, como sabían que era de muy mal señor,
ayudábanla todos con voluntad mejor¹⁴

Incluso es su habilidad artística la que consigue enamorar a Antinágoras, del cual se nos dice que «el día que su voz o su canto no oía, / comida que comiese mal provecho le hacía» (v. 431) y que la quiere ya no por la extrema belleza que lo sedujo al principio, sino casta y virtuosamente: «que si su hija ella fuese él más no la amaría» (v. 431). Si su padre es el que decide dejarla a buen recaudo para buscar un buen marido para ella y promete no cortarse uñas y cabellos hasta conseguirlo, finalmente es ella – como hizo también Luciana- la que elige libremente a su esposo. Ella rinde a Antinágoras y logra su apoyo para reencontrarse con Apolonio.

En Mitelene, de donde Antinágoras es señor, tañe y canta ante su padre –triste y derrotado al creer muerta también a su hija-, contándole su historia y sometiéndolo a una serie de juegos y adivinanzas, que no parecen, en principio, surtir efecto. Entonces, muestra Tarsiana su lado más humano, cuando viendo que su ingenio fracasa, decide abrazar a su padre, que la rechaza, golpeándola en la cara «tanto que las narices le hubo de ensangrentar» (v. 528). Este momento da cuenta de la difícil situación real de las mujeres, sometidas en ocasiones a la violencia masculina. Sólo cuando Tarsiana empieza a llorar y a relatar su trágica vida, cae Apolonio en la cuenta de que esa juglaresa a la que ha pegado es su propia hija, a la que pide perdón.

Esa vuelta a los brazos del padre marca, sin embargo, la vuelta de Tarsiana al redil y a la protección masculina. A partir de ese momento, apenas tiene ya importancia. Son Antinágoras y Apolonio los que pactan su boda, como agradecimiento a la protección y ayuda del primero –no se acuerda ahora nadie del esfuerzo e ingenio de Tarsiana ante la adversidad- y se decide que el matrimonio ocupe el trono de Antioquía. Mientras, el rey de Tiro se retira con su esposa –con la que se reencuentra más tarde- a Pentápolis, donde aún Luciana dará a luz a un varón, que heredará el trono y el nombre de su abuelo, Architrastes; convirtiéndose en la alegría de todos. Si el nacimiento de Tarsiana abría un cúmulo de desgracias para la familia –el padre sólo piensa en proteger y casar

¹⁴ *Ibíd.*, vv. 428-429-430, pp. 79-80.

bien a la hija-, el nacimiento del hijo culmina su trayectoria vital. Supone a Apolonio una gloria que perdurará más allá de su muerte.

La caracterización de Tarsiana se relaciona con el tono folklórico y didáctico-moralizador de las colecciones de *exempla* medievales, analizadas por Marta Haro¹⁵ con el fin de obtener la imagen social, intelectual y moral de la mujer deseable y deseada por la ideología medieval, que se desprende de ellas. De esta forma, la autora establece tres grandes grupos de mujeres admirables, dentro de los cuales se pueden hacer otras divisiones y establecer más matices, en los que no entraremos ahora porque desbordarían nuestros intereses:

1. La mujer desde el punto de vista de su ventajosa aportación económica y social al matrimonio. Ésta debe plegarse a los gustos e intereses del marido – como ocurría también en la concepción de la mujer ofrecida en los poemas épicos-, que tan bien se muestra en el ejemplo XXVII de *El Conde Lucanor*, con la total sumisión y dedicación de doña Vascañana a su marido: «Et daquel día acá, fincó por fazaña que si el marido dize que corre el río contra arriba, que la buena muger lo deve creer et deve decir que es verdat». Su contraejemplo estaría en en la mujer reacia a cumplir con sus obligaciones, de la misma colección (XXXV: “De lo que contesçió a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte y muy braua”), a la que hay que transformar para obtener ese equilibrio que se veía necesario entre el ámbito privado y el social.
2. La mujer sabia, cuyos ejemplos más destacables son el de la doncella Teodor, cuyos conocimientos abarcaban todas las disciplinas del saber, y el de las cuatro doncellas del rey Sorobabel, que argumentan sobre «quál era la más fuerte cosa del mundo» en los *Castigos e documentos para el bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*. Y, tanto en el caso de la mujer con poder, que aconseja en el ámbito doméstico (Cap. XI del *Calila e Dimna*, “Del

¹⁵ Haro Cortés, Marta, « “De las buenas mujeres”: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en Juan Paredes, ed., *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre-1 Octubre 1993), vol.II, Granada: Universidad de Granada, 1995, pp.457-476.

rey Çederano et del su alguacil Beled et de su muger Elbed”), como la que resuelve problemas ajenos (fábula II de las “fábulas coletas” del *Esopete Ystoriado*: “De la pecunia encomendada”), se consideran como beneficiosas al hombre, pues aplican el sentido común y la experiencia de los privados y consejeros tan típicos de estos ejemplos medievales.

3. La mujer casta y virtuosa, como las hijas de la duquesa Rosinalda, que cuando los hombres de Cavacus cercaron su castillo: «...posieron carne de pollos so las tetas por que el calor de la carne e de las tetas saliesse fedro, e assi guardarían virginidat» (*Exemplos por a.b.c.*, división 192); la paciencia y resignación de las madres de los mártires cristianos; o la entereza moral de las incorruptibles esposas que son tentadas por lascivos poderosos, como Lucrecia y Eufresina (*Exemplos por a. b.c.*, división 62 y 190, respectivamente), o el caso extremo de Sinfronia (*Espéculo de los legos*, Epígrafe 483), mujer de un adelantado romano que llegó a llagarse la cara cuando fue requerida por el Emperador.

Tarsiana se amolda perfectamente a estas tres perspectivas señaladas por Marta Haro, que ensalzan a las buenas mujeres sobre las malas (que también son, de otra parte, muy abundantes en los cuentos: alcahuetas, adúlteras, mentirosas) y que responden a los tratados al uso, escritos generalmente por hombres de Iglesia. Como princesa, cuando recupera su estatus es un buen partido para el matrimonio y su educación intelectual y moral es intachable, lo que la convierte en una hija y una esposa ejemplar, tan sabia como virtuosa. No obstante, pese a esa clara preeminencia de lo masculino que se da sobre todo –como advertíamos– al final de la obra y que deja entrever claramente el pensamiento patriarcal, con la vuelta de Tarsiana al redil paterno, concluiremos que *El Libro de Apolonio* ofrece una clara apología de la educación y la prudencia femenina, que escapa ciertamente a la mera propaganda de sumisión encerrada generalmente en los *exempla*.

La habilidad de Tarsiana como juglaresa deja más beneficios que su belleza, y su inteligencia y excepcional educación son un arma valiosísima para vencer los problemas

que le plantea el destino; desenvolviéndose como una auténtica heroína cuando la ocasión se presenta. Su parecido con personajes como Sherezade, la doncella Teodor o la muchacha que responde a las preguntas de su padre en *El Libro del Caballero Zifar*, dado su gusto por acertijos y adivinanzas y su facilidad de palabra, es muy significativo. Pero, por otro lado, su fortaleza moral la acerca a las vírgenes cristianas, como Juana de Arco, cuyo celibato elegido y mantenido por decisión propia, como señala Milagros Rivera, «proporciona a las mujeres el privilegio (masculino) de tener un cuerpo inviolable [...] y de no dejarse dominar por el deseo de hombres»¹⁶. Si la vida la obliga a ser Eva, ella se las ingenia para no perder nunca la castidad, la pureza de María, burlando la lascivia masculina y la ambición económica de su explotador, y todo ello lo hace única y exclusivamente por ella misma y no simplemente para satisfacer intereses sociales o familiares; consiguiendo por méritos propios y eligiendo libremente lo que ella piensa que la va a hacer feliz: su matrimonio deseado con Antinágoras.

1.4. El triunfo del Amor sobre la Guerra

En la mayoría de las narraciones épico-legendarias a las que nos hemos referido, que muy raras veces aluden a casamientos desiguales -reflejo de los intereses políticos de la nobleza-, los héroes se toman muy en serio el amor y la fidelidad; pero no prodigan las frases ni las escenas de afecto, pues su aparición es secundaria en la narración, ante el mayor protagonismo de las glorias bélicas. El protagonista masculino, a diferencia del femenino –que vive sólo por y para él-, tiene cosas más importantes en qué pensar, que afectan al bien de la colectividad y que le impiden centrarse en sus propios sentimientos. También el caso de Apolonio es atípico, en este sentido, pues este personaje –más cercano al caballero cortesano, que canta y toca magistralmente la vihuela-, se sonroja ante su suegro al descifrarle el enigma que lo sitúa a él como el favorito de su hija y, sobre todo, muestra su gozo, rompiendo esa frialdad de sentimientos propia del héroe épico, al reencontrarse con Tarsiana, a la que creía muerta:

Tomóla en sus brazos con muy grande alegría

¹⁶ Rivera Garretas, M^a Milagros, *Textos y espacios de mujeres (Europa, S. IV-XV)*, Barcelona: Icaria, 1995, p.205.

diciendo: «ay, hija mía, que por vos yo moría,
ahora ya he perdido el dolor que sentía,
¡jamás amaneció para mí tan buen día!»¹⁷

Y es que la sensibilidad y el amor van a ocupar cada vez más espacio en la literatura medieval, fundamentalmente por la influencia del *amor cortés* y el deseo de conmover a los receptores en la intimidad de su espíritu individual y no ya en la fuerza colectiva del sentimiento patrio. La medida y civilización del caballero occitano Oliveros, triunfa, finalmente, sobre la fuerza de la espada y las bárbaras costumbres nórdicas de su amigo Roland.

De esta forma, en las obras de los trovadores encontraremos, frente a la narrativa épica, una conducta amorosa completamente distinta. El amor se convertirá en una pasión poderosa, que se adueña completamente del alma del que la padece:

Es una pasión innata que nace de la visión de la belleza del otro sexo y de su desmedida obsesión por la misma, que lleva a desear, por encima de todo, la posesión de los abrazos del otro¹⁸.

Ya no se manifiesta en la paz y serenidad del hogar, dentro de la convivencia de un matrimonio en el que la mujer demuestre su obediencia y sumisión a un marido justo, que vela por los intereses suyos y de sus hijos –como predicán tanto las canciones de gesta como los tratados medievales-; sino que es un deseo profundo y ardoroso, situado por encima de cualquier otro interés. No hay sino recordar el sacrificio de Lancelot al subir a la carreta del grotesco enano. El valioso y noble caballero, por saber de su amada reina, desoye las recomendaciones de Razón y se arroja a la infamia y el deshonor:

Pero Razón, que de amor disiente, le dice que se guarde de montar, le aconseja y advierte de no hacer algo de lo que obtenga vergüenza o reproche. No habita el corazón, sino la boca, Razón, que tal decir arriesga. Pero Amor fija en su corazón y le amonesta y ordena subir enseguida a la carreta. Amor lo quiere y él salta, sin cuidarse de la vergüenza, puesto que amor lo manda¹⁹

¹⁷ *Libro de Apolonio*, op. cit., v.544, p.94.

¹⁸ Rodríguez Santindrián, Pedro, ed., Andrés el Capellán, *Libro del amor cortés*, Madrid: Alianza Editorial (Literatura 5085), 2006, p. 29.

¹⁹ Alvar, Carlos, ed., Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, Madrid: Alianza Editorial (Biblioteca temática/Biblioteca artúrica, 8704), 1998, p. 24.

En la literatura épica, es siempre el héroe el que tiene la prioridad en el juego amoroso. Él puede rechazar a las damas que se enamoren de él –lo cual es comprensible por su extrema gallardía y lo hace aún más grande-; pero, cuando es él el que solicita a la dama –intachable en su pudor y piedad y, por ello, sabiamente elegida por el protagonista masculino-, es impensable que ésta no sucumba a sus encantos y, a partir de ese momento, se dará en cuerpo y alma al que habrá de ser su marido. El hombre es, por tanto, en la literatura épica, el que lleva las de ganar, tanto en la guerra como en el amor. En cambio, el amor cortés ensalzará a la dama por encima del caballero. Es ella, en confesión de Guillermo de Poitiers –el primer trovador-, la que lo pone a prueba para comprobar la fuerza de su amor, la que lo lleva a comportarse de manera educada, a ser paciente y la que incita ese *Joi* (mezcla de alegría y sufrimiento, que implica el amor noble y verdadero). La literatura toma una orientación claramente femenina, convertidas las mujeres en sus principales consumidoras e inspiradoras. Incluso, en muchos aspectos, los hombres deben pensar y sentir en femenino. Leonor de Aquitania y sus hijas, María de Champaña y Juana de Tolosa, Ermengarda de Narbona y otras damas, mecenas y protectoras de poetas, hablan frecuentemente por boca de éstos, cuando no toman ellas mismas la palabra como trovadoras, como es el caso de la célebre Condesa de Día. Esta *trobairitz* –lejos de la sumisión de doña Alda o doña Jimena- se alza con independencia y autonomía para decir a las mujeres el amante que deben elegir, siguiendo su ejemplo:

Dompna que en pretz s'enten
 deu ben pausar s'entendenssa
 en un pro cavallier valen;
 pois qu'il conois sa valenssa,
 que l'aus amar a presenssa;
 que dompna, pois am'a presen,
 ja pois li pro ni li valen
 non dirant mas avinenssa²⁰

²⁰ «Una dama que mire el buen valor/bien debe poner su intención/en un caballero valiente y cortés/desde que conoce su valor; /y que ose amarle abiertamente:/porque de una dama que ama sin esconderse/los valerosos y los valientes/no dirán más que bien». Véase Martinengo, Mariri, ed., *Las trovadoras. Poetisas del amor cortés*, Madrid: horas y HORAS la editorial (Cuadernos Inacabados, 28), 1997, p.59.

Jean Verdon cita, para destacar la importancia de esta nueva concepción del amor, una consideración de Pierre Le Bec que bien puede servirnos para enlazar con el epígrafe siguiente:

Guillaume se presenta ante nosotros como el genial artesano, el creador (a partir de corrientes anteriores que absorbe y sintetiza) de una poesía lírica y una religión de amor que, tras su surgimiento en la corte de Poitiers y las regiones occitanas, iban a suscitar, desde comienzos del S. XII, una verdadera metamorfosis del arte y las conciencias²¹.

2. FIN'AMORS Y DOLCE STIL NOVO

2.1. Los roles del vasallo y la dama en la literatura cortés

La *fin'amors* de los trovadores provenzales, vinculada al sistema feudal de la Alta Edad Media, se encargó, efectivamente, de elevar la importancia del ideal amoroso-cortesano a alturas jamás conocidas. «Amor» es, además, en la lengua occitana, un sustantivo de género femenino; lo cual propicia esa curiosa ambigüedad entre el sentimiento y la mujer objeto de ese amor:

q'amors marves plan'e daura
mon chantar que de lieis mueu
cui pretz manten e governa²²

Uno de los géneros que más han influido en la literatura amatoria, la *Cansó*, se dedicaba, precisamente, al servicio de las damas (“midons”<meus dominus, “domna”<domina), mientras los poetas se humillaban ante ellas como fieles vasallos. Recordemos la sumisión de Bernart de Ventadorn ante su dama como *homo ligius*, simulando la ceremonia del vasallaje y aspirando a una recompensa o galardón por su fidelidad:

Ja no m'aya cor felo ni sauvatge,
ni contra me mauvatz cosselh no creya,
q'eu sui sos me liges, on que m'esteya,
si que de sus del chap li ren mo gatge ;
mas mas jonchas li venh a so plazer
e ja no·m volh mais d'a sos pes mover,
tro per merce·m meta lai o·s despolh²³

²¹Apud Jean Verdon, en *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo y el sentimiento*, op. cit., pp.83-84.

²²Apud Jaume Vallcorba, *De la primavera al Paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*, Barcelona: Acanalado, 2013, p. 17.

Pero, aunque el poeta soñara con el momento de la culminación amorosa y llegara a imaginarlo (*assai* o *assag*); el placer no residía en la satisfacción, sino en la espera: las reglas del amor cortés imponían la contención. Y esto igualaba a todos los trovadores, desde los reyes a los más humildes. De esta forma, -como señala Martín de Riquer- la *fin'amors* acrecentaba en el poeta «todos los valores y virtudes de la cortesía, perfección moral y social que intentará alcanzar gracias a su empeño en hacerse merecedor del premio de la dama»²⁴. Además, se trataba de un amor adulterino, que debía permanecer en secreto y expresarse mediante símbolos, por lo que el riesgo en este juego amoroso -ya fuera sincero o fingido-, era aún mayor. El nombre de la persona amada se ocultaba mediante un seudónimo (*senhal*) y en la Cansó solían aparecer también las figuras del *gilós* (el marido celoso, visto siempre de forma negativa) y los *lausengiers* (aduladores que expiaban a los amantes).

También en los relatos caballerescos, donde se mezclaron el amor cortés y la materia de Bretaña procedente del *roman courtois* con elementos mágicos y folclóricos, el amor se convertiría en una fuerza omnipresente a la que debía sujetarse el esforzado y valiente caballero, que por servir a su dama estaba dispuesto a sufrir toda una suerte de pruebas y humillaciones. Y este poderoso amor solía sentirse, asimismo, en estas narraciones, como algo imposible, prohibido; aunque, curiosamente, el iniciador del género caballeresco en Europa, Chrétien de Troyes, mostrara ciertos reparos a esa pasión fuera del matrimonio que conllevaba el amor cortés, siendo su *Cligés* una réplica moralizadora de *Tristán e Isolda* y hay que tener en cuenta que aceptó sólo a regañadientes²⁵ el encargo de María de Champaña de relatar los amores adulterinos de Lancelot y Ginebra en *El caballero de la carreta*; obra que acabaría Godofredo de Leigni. En cualquier caso, tanto el amor caballeresco como el cortés, pese a desarrollar

²³ «Ya no tendrá conmigo corazón perverso ni arisco ni creará malvados consejos contra mí, pues soy su hombre ligo dondequiera que esté, de modo que puedo darle gaje de lo de encima de mi cabeza, con las manos juntas acudo a su voluntad y no quiero dejar de estar a sus pies, hasta que por piedad me meta allí donde se desnuda». Véase Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, I, Barcelona: Ariel, 2001, 4ªed., p.83.

²⁴ Martín de Riquer, *Ibíd.*, p.87.

²⁵ Al inicio de la obra, elogiando a «su señora de Champagne» afirma Chrétien de Troyes: «en esta obra actúan más sus requerimientos que mi talento y mi esfuerzo», en *El caballero de la carreta*, *op. cit.*, p.17.

generalmente pasiones ilegítimas, mostraban en su servicio fiel y desinteresado, un claro sentido ético y un profundo ennoblecimiento de lo humano.

Por su parte, la dama –imagen idealizada por la imaginación masculina-, era depositaria de un honor que debía preservar para no sufrir las críticas de la corte. Su rol le exigía dureza y, de esta forma, hubo trovadores que -en contra de ese deseo ardiente de amadores que les llevara tantas veces a atacarlas por sus desdenes-, censuraron la costumbre del *assai* y criticaron a las damas deshonestas en sus versos; así Guilhem de Montanhagol o Raimbaut de Vaqueiras²⁶.

El prototipo de dama cruel lo encontraremos, sin embargo, en la lírica en lengua francesa del siglo XIV. *La belle dame sans merci* de Alain Chartier mostraba, así, a una fría y hermosa mujer que con sus continuos rechazos provocaría la muerte del amante. Se escribieron muchos poemas contrarrestándolo por la extrema virulencia en su ataque a estas damas que hacían sufrir a los caballeros e, incluso, se sometió al poeta a un proceso cortesano en el que Chartier –secretario del rey de Francia-, al son de trompetas, resultó declarado culpable, para satisfacción de las tres damas que se querellaron contra él. Este juego o farsa da cuenta de hasta dónde llegaba la íntima unión de vida y literatura. La influencia de *La belle dame sans merci*, llegaría hasta la ficción sentimental del siglo XV, cuyas inaccesibles heroínas –sírvanos de ejemplo una dura Laureola obsesionada por preservar su honestidad -, responden muy bien a este modelo; si bien Leriano, a diferencia de lo ocurrido en el poema francés, morirá ensalzando a la mujer.

Podríamos afirmar, por tanto, que el amor cortés reforzaba el dominio del individuo sobre su cuerpo: reprimía los impulsos masculinos, marcando la distinción entre el refinamiento del caballero frente al villano, y servía también para formar a las mujeres, exigiéndoles prudencia y coraje. No obstante, ese carácter sensual del onírico *assai*; la unión carnal que implicaba un género como el *Alba*; la aparición del denominado *drutz* (o momento cumbre en el que el poeta es aceptado en el lecho) en ciertos textos provenzales; o los amores realizados –más o menos ficticios- entre damas

²⁶ Véase Martín de Riquer, op. cit., p.93.

y trovadores de algunas *Vidas* y *Razós*; muestran que el amor de la lírica provenzal no era siempre platónico y evoca, en ocasiones, un erotismo similar al que desprenden los episodios amorosos y bodas secretas de las narraciones caballerescas, que se pondrían tan de moda entre el sector femenino de todas las cortes europeas. No hay sino pensar en la concepción ilegítima de Amadís de Gaula, fruto de la secreta unión de la infanta Helisena y el rey Perión; o, en el *Tirante el Blanco* de Martorell donde, si aparecen todavía huellas del influjo provenzal como la discreción del amante o la turbación ante la aparición de la dama, encontramos un componente erótico muy importante, con la intervención, incluso, de una mediadora entre los amantes, llamada, de forma muy significativa, Plazer de mi Vida.

2.2. La sensualidad de Iseo y Ginebra

De hecho, dos de las damas más célebres de la narrativa cortés, la rubia Iseo y la reina Ginebra, muestran abiertamente sus deseos carnales y se las ingenian para conseguir burlar las normas sociales que implicaban su dureza y castidad, mostrándose, por ello, en ocasiones, como personajes complejos, que escapan al tópico que para este tipo de personajes femeninos se había establecido.

Así, Iseo que, desflorada por Tristán, no quiere que se sepa su deshonra en su noche de bodas con el rey Marcos, convence a su criada para que sea ella la que yazga con su marido. Iseo, en efecto, abandonará el lecho marital frecuentemente para reunirse con su amante, al que da pistas sobre dónde va a pasar la noche, con canciones y picardías; tanto es así, que su doncella la compara con Richeut –protagonista de un célebre *fabliau*, que destaca por su vida alegre y su astucia-. Y, en efecto –siguiendo a Berta Vías²⁷-, demuestra su habilidad para el ardid cuando, ante las sospechas de sus relaciones ilícitas con Tristán, debe jurar ante las reliquias de Cornualles en el episodio de la *Blanca Landa*, que es fiel al rey Marcos, y proclama que sólo ha penetrado entre sus piernas su marido y el enfermo que la llevó a horcajadas el día anterior, para evitar su paso por un lodazal –siendo en realidad este enfermo su amado Tristán, disfrazado de

²⁷ Vias Mahou, Berta, *La imagen de la mujer en la literatura occidental*, Madrid: Anaya, 2000, pp.23-35.

leproso, para no ser reconocido en la corte-; con lo cual salva su honra por un tiempo, sin recurrir a la mentira:

Señores –dice Iseo-. Juro por dios, por san Hilario, por estas sagradas reliquias y por todas cuantas existen en el mundo que nunca hombre entró entre mis piernas, salvo el malato que me tomó sobre su espalda para cruzar el vado y el rey Marcos, mi señor. Si alguien pide que haga otra prueba estoy dispuesta a aceptarlo²⁸

También la reina Ginebra baja, en ocasiones, de su pedestal. De esta forma, llega a llorar amargamente cuando cree muerto al caballero y muestra su angustia y arrepentimiento por no haber podido antes encontrarse con él a solas, desnudos los dos, para intercambiar caricias:

-... ¡Dios mío! ¿Podré algún día rescatarme de este crimen, de este pecado? Bien sé que no, antes se secarían todos los ríos y el mar se agotaría. ¡Ay! ¡Cómo me confortaría y cuanto mejor me sentiría si, al menos, una vez antes de muerto, le hubiese tenido entre mis brazos! ¿Cómo? muy fácilmente: desnuda yo y desnudo él, para que mayor fuese el placer²⁹

Piensa, sincera y humanamente, que ha sido demasiado cruel, que en el juego del amor cortés ha ido demasiado lejos:

Yo cuidaba que todo era un juego, pero él no lo entendió así y no ha podido perdonarme. Nadie sino yo le he asestado el golpe mortal, por mi fe. Cuando llegó a mí sonriendo, seguro de que yo me alegraría al verle, ¿no fue un golpe mortal el no querer concederle una mirada? Cuando le retiré la palabra, cuido que en ese instante le arranqué la vida con el corazón³⁰.

Ginebra evidencia en estas palabras el enorme poder de la dama sobre el caballero: capaz de darle la vida o la muerte. Después, cuando Lancelot vuelve a la corte, el corazón de Ginebra estalla de gozo; tanto que le cuesta trabajo reprimir sus deseos, aunque sabe que debe disimular delante de los demás y pone cuidado en concertar una cita a solas, en la que se le entrega totalmente. De esta forma, tras arrancar los barrotes de hierro de la ventana y aprovechar el sueño profundo del senescal Keu, que duerme frente a ella para custodiarla, Lancelot se postra ante el lecho de Ginebra, que lo aguarda ansiosa, dando lugar a una bellísima escena de amor, en la cual es ella la que toma la iniciativa:

²⁸ Yllera, Alicia, ed., *Tristán e Iseo*, Madrid: Alianza Editorial (Libro de Bolsillo, L13), 2012, p. 163.

²⁹ Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, op. cit., pp.96 y 97.

³⁰ *Ibid.*, p.96.

La reina le encuentra enseguida con sus brazos, le besa, le estrecha fuertemente contra su corazón y le atrae a su lecho, junto a ella. Allí le dispensa la más hermosa de las acogidas, nunca hubo otra igual, que Amor y su corazón la inspiran³¹

En ese momento de gozo amoroso, la mujer se equipara al hombre, porque no sólo se unen dos cuerpos, sino también dos almas:

[...] y la tiene entre sus brazos y ella a él entre los suyos. Tan tiernos y agradables son sus juegos, tanto han besado y han sentido, que les sobreviene en verdad un prodigio de alegría: nadie oyó hablar jamás de maravilla semejante³².

2.3. La liberación de la dama en los *Lais* de María de Francia y en el *Roman de Flamenca*

También en los *Lais* de María de Francia podemos encontrar esa liberación de la dama a través del amor cortés. En el lai de *Yonec*, por ejemplo, se muestra a una dama encerrada en una torre por su viejo y celoso marido; que, cuando lo desea, hace venir a su habitación a un apuesto amante, que llega de forma mágica, bajo la apariencia de un azor, penetrando por el vano estrecho de la ventana y que colma todos sus deseos y le hace conocer toda la felicidad y dulzura que la sociedad de su tiempo le había negado:

...La dama queda en la cama al lado de su amigo. ¡Nunca vi pareja tan hermosa!

Después de haber reído y jugado bastante y de haber hablado de su secreto, el caballero le ha pedido licencia para marcharse: quiere volver a su tierra. Ella le ruega con dulzura que vuelva frecuentemente a verla³³

Ese erotismo que implicaba el amor cortés y caballeresco y, por supuesto, el adulterio, fueron rechazados por la poderosa cultura eclesiástica del Medioevo. Tempier, obispo de París, condenó, así, en 1277, el *De amore* de Andrés el Capellán, -cuyos dos primeros libros ofrecen una serie de normas inspiradas en el amor trovadoresco de la corte de María de Champaña, dirigidas al aleccionamiento de un personaje, al parecer ficticio; el joven Gualterio- por contener «vanidades y locuras falsas, así como también algunos manifiestos y execrables errores»³⁴. Aunque, sin ir tan lejos, ya el simple hecho de convertir a la mujer en señora y al hombre en su fiel

³¹ *Ibíd.*, p. 104.

³² *Ibíd.*, pp.104-105.

³³ Alvar, Carlos, ed., María de Francia, *Lais*, Madrid: Alianza Editorial (Literatura, 5652); p.116.

³⁴ Véase «Introducción» de Pedro Rodríguez Santidrián, en Andrés el Capellán, *El libro del amor cortés*, op. cit., p. 15.

servidor chocaba violentamente con la ideología oficial; ese cristianismo que desde el siglo XII, según el *Decreto de Graciano*, consideraba al género femenino inferior al masculino y, por ende, a la mujer como sierva o, incluso, como una posesión más del marido. Esta oposición en la consideración de la mujer –literariamente ensalzada y oficialmente marginada y menospreciada- se reflejaba en los frecuentes *Debates* entre caballeros y clérigos y estaba originada, en palabras de la profesora Suárez Miramón, en «el deseo de los laicos de desprenderse de la tutela de la iglesia»³⁵.

Además, -tal y como afirma Daniel Rocher- «los ejercicios del amor cortés liberaron en gran parte de su tosquedad al comportamiento de los varones y a la política matrimonial de los linajes»³⁶. En este sentido, podríamos afirmar que el amor cortés, aunque fuera fundamentalmente un juego de hombres –tanto el trovador como el caballero andante entendían la conquista amorosa como un medio de aumentar su fama y la mujer no era las más de las veces más que un bello trofeo-, ayudó a la promoción de la mujer en la Europa feudal. Recordemos, en este sentido, la fuerza con que la protagonista del *Roman de Flamenca* –narración occitana del siglo XIII que exalta la *fin'amors*-, se queja de su matrimonio, impuesto por intereses familiares, y de un marido, celoso e injusto, que la encierra en una torre para preservarla de la vista de otros hombres:

Flamenca dis: “Que no i tarzet,
bel(s) seguer cars, qui ajostet
mi e vos grant peccat y fes,
quar unquas pois que mi agues
vostre pres non fes mas caser;
e vos solias tan valer
que totz le mont de vos parlava,
e Dieus e segles vos amava;
mais ar est tornatz tan gilos
que mort aves a mi e vos”³⁷

³⁵ Suárez Miramón, Ana, «Entre el silencio y la palabra: escritura femenina en el Renacimiento», en Miguel Ángel Pérez Priego (coord.), *Melchor Cano y Luisa Sigea. Dos figuras del Renacimiento español*, Seminario de estudios renacentistas conquenses, Tarancón: Centro Asociado de la UNED de Cuenca – Estudia Académica-, 2008, p.86.

³⁶ Rocher, Daniel, «Le débat autour du mariage chez les clercs et les écrivains mondaines á la fin du XIIème et du début du XIIIème siècle», *Cahiers d'Études Germaniques*, 1987; *apud* G. Duby, «El modelo cortés», en *Historia de las mujeres.2. La Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, p.318.

³⁷ «-Noble y querido señor-respondió Flamenca, sin tardar-, el que nos casó cometió un grave pecado. Desde que vos me habéis obtenido por esposa, vuestro valor no ha hecho más que decaer, solfais valer tanto, que todo el mundo hablaba de vos, y Dios y los hombres os amaban, pero, os tornasteis tan celoso,

(vv. 6675-6684)

2.4. De la *midons* a la *donna angelicata*

La máxima glorificación literaria de la dama llegaría, no obstante, con el *Dolce Stil Novo* italiano de finales del XIII y principios del XIV, donde el amor de los trovadores, auxiliado por la filosofía y la teología, adquirió un sentido distinto, más abstracto e ideal, convirtiendo a la mujer en intermediaria entre el hombre y Dios. Ésta - que suele aparecer ahora junto a otras jóvenes doncellas que no logran eclipsar su belleza-, evocaba el paraíso en la tierra; era como un ángel cuya mirada despertaba en el corazón del poeta y en todos cuantos la contemplaban, un profundo sentimiento de paz y amor que antes se hallaba sólo en potencia. Como reza un soneto de Dante Alighieri:

De gli occhi suoi gittava una lumera,
la qual parëa un spirito infammato
e i' ebbi tanto ardir ch'in la sua cera
guarda', e vidi un angiol figurato...
Credo che de lo ciel fosse soprana,
e venne in terra per nostra salute:
là 'nd' è beata chi l'è prossimana³⁸

El amor irrumpía como una fuerza todopoderosa que dictaba dulces y sinceros versos; ya llenos de alegría y embelesamiento ante la hermosura de la amada (“Avete’ n vo’ li flor’ e la verdura/ e ciò che luce ed è bello a vedere...”)³⁹, ya llenos de dolor y tristeza por su inaccesibilidad (“...I’ vo come ocluí ch’ è fuor di vita,/ che pare, a chi lo sguarda, ch’ omo sia/ fatto di rame o di pietra o di legno,/ che si conduca sol per maestria/e porti ne lo core una ferita/ che sia, com’ egli è morto, aperto segno”)⁴⁰ Superado ya el feudalismo, esta nueva lírica no se basaba en la constitución política de la sociedad, sino en algo mucho más espiritual: cualquier hombre, independientemente

que me matasteis a mí y a vos». Véase Corvasi, Jaime, ed., *Roman de Flamenca*, Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia. Editum, 2010, p.43.

³⁸ «De sus ojos esparcía una luz que parecía espíritu ardiente; / yo me atreví a mirarla a la cara, / miré y vi de un ángel la imagen...creo que del cielo era soberana/ y bajó a la tierra para salvarnos:/ por eso es feliz la que está a su lado». Véase Dante Alighieri (soneto 2), en Alvar, Carlos, ed., *El dolce stil novo. 47 sonetos y 3 canciones (Antología)*, Madrid: Visor (vol. CLXXXI), 1984, pp. 74-75.

³⁹ «En vos están las flores y el verdor/ y todo lo que luce y es hermoso». Véase Guido Cavalcanti (soneto 2) en Alvar, Carlos, *Ibid.*, pp.48-49.

⁴⁰ «...Voy como aquel que ha dejado la vida, / a quien lo mira le parece hombre/ de bronce, de piedra o de madera, / que puede caminar por artificio/ y en el corazón lleva una herida/ que es claro signo de cómo ha muerto...». Véase Guido Cavalcanti (soneto 7), en Alvar, Carlos, *Ibid.*, pp.58-59.

de su condición social, podía desarrollar la capacidad de amar, pues esta dignificación que se conseguía mediante el amor estaba abierta a toda la humanidad; se trataba de una nobleza de alma (“Foco d’amore in gentil cor s’aprende/ come vertute in petra preziosa...”)⁴¹, y no ya de una nobleza de nacimiento.

Pero, curiosamente, esta poderosa mujer, la *donna angelicata* –que carece del encanto de ciertas heroínas medievales a las que nos hemos referido, como Tarsiana, Iseo o Ginebra-, era más un símbolo de perfección y armonía, que un ser de carne y hueso. Berta Vias habla, en este sentido, del amor intelectual y frío que Dante muestra hacia Beatriz:

En el caso de Dante, que vio a Beatriz cuando sólo tenía nueve años y ya no la pudo olvidar, ese amor se va sublimando a medida que la imagen de la mujer se va borrando. Se convierte, así, en concepto, ejemplo inspirador de la tendencia dantesca a la gloria eterna y a la beatitud⁴².

El amor del *Dolce Stil Novo*, que habría de influir tanto en la espiritualidad renacentista, es un sentimiento delicado y poderoso, capaz de hacer mejor a quien lo padece, pero tan ideal, tan etéreo e irrealizable, que no permite, en muchos casos, ese afecto que encontramos en el amor cortés.

La excesiva idealización de la mujer (que también se da en los tratados que pretenden –como hemos visto en el capítulo anterior-, ofrecer un modelo de dama virtuosa y sumisa, siguiendo el modelo de la Virgen María); ha sido concebida por la crítica feminista como un retroceso en la consideración de la mujer, no menos pernicioso que el ataque⁴³. Y, efectivamente, si lo consideramos desde la perspectiva actual y comprobamos las repercusiones que tuvo para el modelo de «mujer ángel» que interesó al patriarcado burgués y en ese silencio y distancia que adquiere en la poesía cortesana una dama que –como señala M^a Eugenia Lacarra- aparece despojada de su

⁴¹ «...El fuego del amor prende en corazón noble/ como la virtud en las piedras preciosas...». Véase la canción de Guido Guinizzelli, en Alvar, Carlos, *Ibíd.*, p.13.

⁴² Vias Mahou, Berta, *La imagen de la mujer en la literatura occidental*, op. cit., p.37.

⁴³ En palabras de Rosamaría Aguadé, por ejemplo: «La sublimación que la sociedad cortés hacía de las mujeres significó para ellas un retroceso. De ser consideradas inferiores fueron trasladadas a su lado opuesto, el de la sublimación, y ahí las mujeres dejaron de ser reales y, por lo tanto, humanas [...] Situadas al lado de la Virgen y los coros celestiales, no había quien las pudiera bajar a la tierra»; en Cristina Segura (coord.), *La querrela de las mujeres III*, Madrid: Al-Mudayna, 2011, p.40.

cuerpo y se convierte en una mera «proyección de los deseos del poeta»⁴⁴, poco hace por mejorar la imagen de la mujer esta literatura. Tanto la *midons* como después la *donna*, se ofrecen simplemente como un camino para alcanzar el *pretz* en el caso de los trovadores (palabra mágica, que significa «precio», y que engloba todas las virtudes de la sociedad caballeresca) o el idealizado Paraíso cristiano en el caso de los estilnovistas.

Sin embargo, hemos de separarnos de la teoría feminista si nos situamos en el contexto medieval que envuelve la aparición y el desarrollo de esta poesía cortesana. Así, la dama adquiere un valor muy positivo y representa—aunque sea así: en abstracto e irrealmente sublimada—, un papel cada vez más relevante en una sociedad que, a través de la literatura y el arte en general, comprende los efectos beneficiosos de la belleza, la gentileza y la alegría femenina, ejerciendo un fuerte contrapeso a la ideología misógina imperante:

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'ære
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?

O Deo, che sembra quando li occhi gira,
dical' amor, ch'i' nol savria contare:
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam'ira⁴⁵

Hemos de reconocer que el auge de lo femenino en la literatura de los siglos XII y XIII, transcenderá el ámbito de lo simbólico para penetrar en la realidad cotidiana de las mujeres y lograr una inusitada defensa del amor humano. Los trovadores y sus continuadores (trouvères, minnesinger y, después, dolcestilnovistas italianos), impulsan —como sostiene Carlos Alvar— «el arte del bien hablar, el placer de la conversación elegante, la medida, la liberalidad y el respeto a la dama»⁴⁶. A través de poemas, relatos e imágenes, se difundieron socialmente, desde la aristocracia a círculos cada vez más

⁴⁴ Lacarra, M^a Eugenia, «Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del S.XV», en Iris Zavala (coord.), *Breve Historia Feminista de la Literatura Española. II. La mujer en la literatura española*, Barcelona: Anthropos, 1995 (reimpresión 1999), p.160.

⁴⁵ «¿Quién es la que viene que todos miran/que por su resplandor tiembla el aire, /acompañada por Amor, que nadie/consigue hablar y todos suspiran?/Ay, Dios, lo que semeja cuando mira/que lo diga amor, pues yo no sabría» (cuartetos del soneto 4 de Guido Cavalcanti, traducidos por Carlos Alvar, en *El dulce stil novo...*, op. cit., pp.52-53).

⁴⁶ Alvar, Carlos, *Trovadores, trouvères y minnesinger*, Madrid: Alianza Editorial (“Alianza tres”), 1982, p.69.

amplios, actitudes espirituales y gestos galantes que mejoraron el trato dado a la mujer. Ésta no era concebida ya como un simple cuerpo, importaba también conquistar su corazón y para ello había que tener en cuenta su sensibilidad e inteligencia. La mujer se hace imprescindible en la vida de la corte y, de esta forma, Guido Cavalcanti teoriza sobre el amor en una famosa canción que se convertirá en texto canónico del *Dolce Stil Novo*, precisamente –y dejando lo que pueda tener de artificio-, «porque se lo pide una dama»⁴⁷.

Pero, no sólo eso, sino que desde mucho antes, en el sur de Francia, mujeres -no literarias, sino reales-, habían alcanzado una extraordinaria relevancia durante las cruzadas, asumiendo mayor responsabilidad administrativa y el control sobre las tierras, en ausencia del esposo. Y, por supuesto, tanto la doctrina cátara como la *fin'amors*, terreno en que la mujer encontró libertad y protagonismo, contribuyeron también enormemente a ello. Régine Pernoud ha destacado la influencia que ejerce la mujer en el siglo XIII, refiriéndose a la importancia en ámbitos políticos y culturales de Leonor de Aquitania y de sus hijas y nietas -a las que ya nos hemos referido en varias ocasiones-. Según esta autora, estas reinas:

[...] dominan realmente su siglo, ejercen el poder sin discusión en caso de que el rey esté ausente, enfermo o muerto, tienen su cancillería, su viudedad, su campo de actividad (que podrían reivindicar como un fecundo ejemplo los movimientos más feministas de nuestro tiempo)⁴⁸.

Además, a la acción benefactora de estas célebres señoras, mecenas de las artes, debemos añadir la no tan conocida labor de las *trobairitz* –pertenecientes también, en su mayoría, a la aristocracia occitana- y de ciertas trovadoras italianas, vinculadas al *Dolce Stil Novo*, que contribuyeron sobremanera a civilizar las relaciones entre hombres y mujeres.

⁴⁷ Véase Guido Cavalcanti, 1, «Donna me prega, per ch'eo voglio dire», en Alvar, Carlos, *El dolce stil novo...*, op. cit., pp.39-47.

⁴⁸ Pernoud, Régine, *Para acabar con la Edad Media*, Barcelona: Medievalia, 2010, 4ªed., p.89.

3. LAS TROVADORAS Y OTRAS VOCES LITERARIAS FEMENINAS

3.1. Las trobairitz

Los siglos XII y XIII se convierten por el enorme influjo de las poetisas provenzales «en los siglos del amor» –en palabras de Marirì Martinengo⁴⁹–; pues, sin duda, estas hábiles y cultas trovadoras anuncian el relevante papel que tendrán las damas en los salones de las brillantes cortes renacentistas.

A las damas de la aristocracia se las educaba, frecuentemente, en importantes monasterios, donde las monjas poseían conocimientos musicales –recordemos que Hildegarda de Birgen fue una compositora nada desdeñable- y se les daba una instrucción bastante completa, o también podían, como en el caso de Eloísa –perteneciente a una familia acomodada-, recibir enseñanza privada. De ahí que muchas nobles fueran capaces de conversar con agudeza, de tocar instrumentos musicales o de componer versos; habilidades que, sin duda, desarrollarían en las diversiones cortesanas; ya ellas mismas, ya mediante juglaresas. Las *Vidas* conservadas de las trovadoras provenzales nos dan cuenta de mujeres «ben enseñadas» y que sabían «ben trobar». Esto es, además de cultas, tenían talento para la música y la poesía y, por ello, fueron admiradas y respetadas por sus contemporáneos:

Na Tibors si era una dompna de Proensa, d'un castel d'Enblancatz qe a nom Sarenom.
Cortesa fo et enseignada, avinens e fort maïstra; e saup trovar.

E fo enamorada e fort amada per amor, e per totz los bons homes d'aqela encontrada fort honrada, e per totas las valens dompnas mout tensuda e mout obedida. E fetz aquestas coblas e mandet las al seu amador⁵⁰

Incluso, en algunos casos, aparecen indicios del conocimiento de autores clásicos; así, Azalais de Porcairagues –dama que vivió hacia la mitad del S.XII, bajo la protección de Ermengarda de Narbona- parafrasea en una de sus composiciones un

⁴⁹ Martinengo, Marirì, *Las trovadoras. Poetisas del amor cortés*, op. cit., p.31.

⁵⁰ «Tibors fue una señora de Provenza, de un castillo de Blancatz que se llama Sarenom. Era cortés y culta, graciosa y muy sabia; y sabía componer. Estuvo enamorada y fue amada por amor, y por todos los hombres de bien de aquella comarca fue muy honrada y muy temida y muy obedecida por todas las señoras de valía. E hizo estas coplas y se las envió a su amante» (véase Martinengo, Marirì, *Las trovadoras...*, op. cit, p. 55). Tibors es la primera trovadora de la que se tiene noticia, nacida hacia 1130. Fue hermana del célebre trovador Rimbaud de Orange –del que se enamoraron varias trobairitz- y esposa de Beltrand de Les Beaux, con el que animó un importante centro de cultura trovadoresca.

verso de Ovidio (“nec in una sede morantur majestat et amor”...), para desprestigiar a la mujer que se deja llevar por las riquezas –siguiendo una animada querella en la que también estuvo involucrada María de Francia⁵¹-, pues el amor debe ser desinteresado y debe existir en él fidelidad mutua:

Dompna met mot mal s'amor
que ab ric omne plaideia,
ab plus aut de vavassor,
e s'il o fai, il folleia;
car so diz om en Veillai
que ges per ricor non vai,
e dompna que n'es chauzida
en tenc per envilanida⁵²

Y también en el apasionado clima amoroso de algunas composiciones de la Condesa de Día –probablemente Beatriz, esposa de Guillermo de Poitiers y enamorada, como Alzalais, del trovador Rimbaud de Orange- se han observado huellas de las *Heroidas* de Virgilio. Esta poetisa, a la que más arriba nos referíamos por su valentía e independencia, al aconsejar a las otras mujeres el amante que debían elegir, exalta frecuentemente la felicidad que da el amor:

Ab joi et ab joven m'apais,
e jois e jovens m'apaia
que mos amics es lo plus gais,
per qu'ieu sui coindet'e guaia;
e pois ieu li sui veraia,
bei.s taing qu'el me sia verais,
qu'anc de lui amar non m'en estrais
ni a icor que m'en estraia⁵³

La Condesa de Día se entrega a su pasión, pasando por encima de la opinión de los maldicientes, que envidian su alegría:

⁵¹ Isabel de Riquer (“María de Francia y la querella sobre el ric home”, en *La querella de las mujeres. I. Análisis de textos*, Madrid: Al-Mudayna (Querella-Ya), 2010, pp.47-57), señala que en el lai *Equitan* de María de Francia, donde la mujer de un senescal se deja cortejar por un rey que se enamora de ella y llega a planear la muerte del marido para casarse con el monarca, se abrió la querella sobre el amor del “ric ome” (entre 1170 y 1173), en la que participaron muchos poetas, entre ellos la citada Alzalais de Porcairagues.

⁵² «La señora dirige muy mal su amor/ si a un rico hombre lo da/más en alto que un valvasor/y la que lo hace loca está. /De hecho, Ovidio lo dice/que amor y riqueza juntos no van/ y la señora que no escoge/me parece vulgar» (véase Martinengo, op. cit., p. 67).

⁵³ «De alegría y juventud me sacio/ y alegría y juventud me sacian/porque mi amigo es el más alegre, /por lo que yo soy graciosa y alegre; / y ya que con él soy sincera, /bien pretendo que conmigo sea sincero, /que nunca de amarlo me abstengo, /ni tengo corazón para hacerlo» (véase Martinengo, op. cit., p.58).

Fin ioi don'alegransa,
per qu'eu chan plus gaiamen,
e no mó teing a pensansa,
ni a negun penssamen,
car sai que son a mon dan
fals lauzengier e truan,
e lor mals diz non m'esglaia:
anz en son dos tanz plus gaia.⁵⁴

Actitud ésta muy cercana a la exaltación del amor cortés que se produce en el *Roman de Flamenca*. Recordemos que la protagonista del célebre relato provenzal, se abandona a los juegos cortesanos, que son la única manera que tiene una mujer como ella –utilizada por su belleza como mero objeto de transacción– para ser feliz, despreciándose en la obra a los murmuradores:

Ja mais no.s rancura ni.s doille
Per amor negus cavalliers
Ni laisse par folz lauzengiers
Que non sia cortes e pros,
E, quant luecs er, ben amoros.⁵⁵
(vv. 7656-7660)

Y tampoco duda Beatriz de Día, en mostrar sus necesidades carnales, como hacía la reina Ginebra en el episodio de *El Caballero de la carreta*, al que nos referíamos más arriba. La trovadora sueña con historias apasionadas que ha leído, como la de Flores y Blancaflor, y fantasea con tener a su amante entre sus brazos, para mayor placer de ambos:

Ben volria mon cavallier
tener un ser en mos bratz nut,
qu'el s'en tengra per ereubut
sol qu'a lui fezes cosseillier;
car plus m'en sui abellida
no fetz Floris de Blancheflor:
ieu l'autrei mon cor e amor
mon sen, mos huoills e ma vida⁵⁶.

⁵⁴ «La alegría cortés me da felicidad, / por ella canto más gozosamente/y no me produce pesar/ni me causa ninguna preocupación/saber que quieren mi mal/los falsos y viles envidiosos, /y sus palabras malévolas no me atemorizan:/al contrario, soy dos veces más dichosa» (véase Martinengo, op. cit., p.63).

⁵⁵ «Que ningún caballero recrimine ni se queje jamás del amor, ni deje de mostrarse cortés y valiente por culpa de los murmuradores y, llegado el momento, sea bien enamorado». Véase *Roman de Flamenca* (traducción y edición de Jaime Corvasi Carbonero), op. cit., p.43.

⁵⁶ «Cómo querría una tarde tener/a mi caballero, desnudo, entre los brazos, /y que él se considerase feliz/con que sólo le hiciese de almohada;/lo que me deja más encantada/que Floris y Blancaflor: yo le dono mi corazón y mi amor,/mi razón, mis ojos y mi vida» (véase Martinengo, op. cit., p.62).

La mujer rechaza y desafía esa hipocresía de las costumbres impuestas por una sociedad dominada por valores masculinos y reivindica la libertad amorosa. Castelloza –señora de Augvernia, casada con un héroe de las cruzadas, Truc de Maiona, y enamorada de Arman de Brion, al que encubre con «Bell Noms» (Bello Nombre); uno de los pocos ejemplos de *senhal* dado a un hombre por una mujer-, sobrepone su gusto a los que no consideran correcto que una dama corteje a un caballero y así lo manifiesta insistentemente en la canción titulada «Amics, s'ie.us troves avinen»⁵⁷.

Pero, en contrapartida, este amor también conoce momentos de nostalgia y tristeza, por la ausencia o abandono del enamorado (*mala cansó* o canción de dolor) y se destapan en el alma femenina sentimientos muy humanos, que van desde la humillación, al rencor o los celos y que nos muestran a una dama que poco tiene que ver con esa fría e inaccesible *midons* de la que nos hablan los manuales de literatura y que, a través de la poesía, nos ofrece un fino análisis de sus sentimientos. Recordemos, por ejemplo, unos apasionados versos de desamor de la misma Castelloza:

Ja de chantar non degr'aver talan,
quar on mais chan
e pietz me vai d'amor,
que plaing e plor
fan en mi lor estatge;
[...]
Despois vos vi, fui al vostre coman,
et anc per tan,
amics, no.us náic meillor;
que prejador
no.m mandetz ni messatge.
que ja.m viretz lo fre,
amics, non fassatz re;
car jois non mi soste,
a pauc de dol non ratge⁵⁸

⁵⁷ «Ieu sai ben qu'a mi estai gen,/si bei.s dizon tuich que mout descove/que dompna prei a cavallier de se...Assatz es fols qui m'en repren/de vos amar, pois tan gen mi cove,/e cel qu'o ditz no sap cum s'es de me» (“Yo sé bien que a mí me place,/mientras todos dicen que es muy inconveniente./que una dama corteje a un caballero...Es muy insensato quien me reprende/por amaros/ya que tanto me place,/y quien lo hace no sabe cómo soy...”). Véase Martinengo, pp.90 y 91.

⁵⁸ «No debería tener más deseo de cantar/ya que cuanto más canto/peor me va en el amor/porque el lloro y el lamento han hecho en mí su morada [...] Desde que os vi quedé en vuestro poder/y además allá de esto, amigo,/no he tenido nunca otro mejor que vos./No me enviéis ni suplicante ni mensajero/para decirme que habéis vuelto el freno en otra dirección./Amigo, no hagáis nada:/ya que la alegría no me sostiene,/basta poco para hacerme enloquecer de dolor» (véase Martinengo, op. cit., pp.92 y 93).

No obstante, la actitud más común es la de oponer y comparar la valía del amor que ellas sienten con la del enamorado que las abandona o las rechaza; lo cual sirve para sobreponer la generosidad del amor de la dama a la del ingrato y vil caballero. Las mujeres quieren con ello emular la cortesía masculina: no quedarse atrás y demostrar que su constancia amorosa –tantas veces puesta en entredicho en los textos de ataque a la mujer-, puede ser superior a la del varón:

E fauc hansson per tal qu'ieu fass'auzir
Vostre bon pretz, don ieu non puocs sofrir
Que no.us fassa lauzar a tota gen,
On plus mi faitz mal et adiramen⁵⁹

Incluso, es el hombre el que aparece, en no pocas ocasiones, como responsable del conflicto y no ya sólo porque muestre su interés por otra dama, sino porque no responde como debe a la cortesía. Así, Alamanda hace notar a un trovador, Giraut de Bornelh –el cual le pide que interceda por él ante su señora-, que es él con su actitud el responsable del rechazo que sufre. Ésta se muestra como «educadora» del caballero, según destaca Marirì Martinengo en la introducción a su valiosa antología de la poesía de las trovadoras occitanas, que tomamos como base en este epígrafe:

En nombre de Dios, Giraut, la voluntad del amante
no se cumple en absoluto sin tener en cuenta al otro,
porque si uno ha faltado, el otro debe disimularlo,
de modo que su discordia no crezca ni se expanda
y si ella os ha dicho que una alta montaña es una llanura
vos debéis creerla,
y que os plazca el bien y el mal que os manda,
porque es así como seréis amado⁶⁰

El amor es una fuerza civilizadora, que provoca que seamos mejores. Unos versos de mujer, procedentes de una tensó anónima rezan: «vos e s de cui sui mielz hoi que non era» (“vos sois aquel por quien hoy soy mejor que ayer”)⁶¹. Tanto en el hombre como en la mujer, ofrece una vía de refinamiento y virtud. Y es curioso, en este sentido,

⁵⁹ Castelloza, «Amics, s'ie.us troves avinen»: «...y compongo canciones con el fin de aumentar/ vuestro buen mérito, ya que no puedo soportar/no hacerlos de todos loar, /por más que me hacéis mal y me hacéis enfadar» (véase Martinengo, op. cit., pp.88-89).

⁶⁰ Véase Martinengo, Marirì, I. «Maestras de civilización», en *Las trovadoras. Poetisas del amor cortés*, op. cit., p.23.

⁶¹ Véase «Anónima III», en Martinengo, op. cit., pp. 138-139.

comprobar cómo cuando una mujer habla de otra no la considera nunca tan cruel ni tan dura como para provocar la muerte del enamorado -como sí ocurre, con frecuencia, en la masculina-; sino que destaca en ella la cortesía y mesura como características esenciales y no cree que el caballero deba temer nunca su reacción (“...nunca una dama hirió a un caballero”). Los siguientes versos de Bona Domna acercan, sin duda, esa imagen de la mujer objeto del amor cortés, tan idealizada por la imaginación masculina, a la tierra:

Seigner, ben dic, segon lo mieu semblan,
que ben o fai qui bona domna enquier,
e cel sap pauc qui la va readoptan;
car anc domna no ferí cavalier,
mas s’el no ill platz que s’amor li profera,
no i a plus dan e neguna manera,
que bonna domna a tan d’ensegnamen,
qu’ab gen parlar s’en part cortesamen⁶²

En otras ocasiones, en cambio, nos encontramos con la disputa amorosa entre un hombre y una mujer en *tensós* de gran dramatismo –como la de los trovadores Isabel y Elías Cairel-, que nos dicen mucho sobre el comportamiento cortesano de la época y sobre la manera de concebir el amor que cada sexo tiene. En cualquier caso y aunque se muestren posturas opuestas, se da siempre el tono mesurado y respetuoso propio de la literatura cortés. Muy interesante es también, en este sentido, el *partimen* que María de Ventadorn intercambia con Gui d’Ussel, en el que se debaten los derechos y deberes de ambos enamorados: caballero cortés y señora. Este trovador había dejado de cantar por despecho; porque la dama a la que servía, Gidas de Mondas, se había casado –y esto a pesar de que él podía haber optado a su mano, si hubiera querido-. Las damas de la corte estaban tristes por su silencio, y María lo incita nuevamente a componer, advirtiéndole que la mujer está siempre en el amor cortés situada por encima del hombre y no le debe nada a su vasallo (“Yo le juzgo en buen derecho traidor,/si se entrega como igual/quien se ofreció como servidor”); cosa que Gui se niega a admitir cuando hay amor verdadero y considera –celoso y posesivo-, que si ésta vuelve la mirada a otro, está traicionando al

⁶² Bona Domna, «Bona Domna, un conseil vos deman» (en Martinengo, op. cit., pp.124-125): «Señor, yo os digo, según mi parecer/ que procede bien quien se declara a una señora cortés/y que es poco sabio quien la teme;/ porque nunca dama hirió a un caballero,/mas si no le place que le declare su amor/no causa daño de ninguna manera,/porque una dama noble tiene gran cortesía/que sabe negarse con palabras gentiles».

amor. Parece, entonces, que sólo cuando al trovador le conviene, hombre y mujer deben ser iguales:

Dompna, so es plaich vergoignos,
Ad ops de dompn'a razonar,
Que cellui non teigna per par
Ab cui a faich un cor de dos.
O vos diretz, e no.us estará gen,
Que.l drutz la deu amar plus leialmen,
O vos diretz qu'il son par entre lor,
Pois ren nol.lh deu drutz mas quant per amor⁶³

María, como mujer, defiende y comprende la libertad de la otra dama para amar o desamar a quien desee y rechaza el egoísmo de Gui y su huida del sacrificio cortés; actitud que evidencia que muchos varones renunciaban al juego del amor cuando no existía esperanza de galardón. En otras ocasiones, en cambio, las trovadoras se solidarizan con el sufrimiento del caballero rechazado e interceden por él ante otra dama. En estos casos, resulta significativo que aparezcan descritas minuciosamente las virtudes y cualidades que debe tener el perfecto enamorado, incidiéndose especialmente en la medida y la constancia. Este fenómeno otorga, nuevamente, un gran protagonismo a la mujer, ya que, sin duda, los varones intentarían seguir este modelo impuesto por el gusto femenino, si querían conseguir el premio amoroso y el triunfo en la corte:

Si m'amor vol, na donzela, que renda,
ben lie r obs que sia gais e pros,
francs et umils, qu'ab nulh om no.s contenda
e a cascun sia de bel repos;
qu'a me non tanh om fél ni orgulhos
per que mon pretz dechaja ni dissenda,
mas francs e fis, celans et amors,
s'el vol que.l don lezer que mi entenda⁶⁴

En definitiva, la poesía trovadoresca muestra el deseo de que el amor, a través de la generosidad y el respeto mutuo, se convierta en la fuerza rectora de las relaciones

⁶³ «Señora, es una opinión vergonzosa,/para ser defendida por una dama,/no considerar como igual a aquel/con quien ha hecho un corazón de dos;/o bien sostenéis, y esto no os honra,/que el amante la debe amar más/o bien acordáis que son iguales; porque el amante/no le debe nada a la dama, si no es por amor» (Martinengo, op. cit., pp.72-73).

⁶⁴ «Si quiere que le devuelva mi amor, doncella,/ es bien necesario que sea cortés y valeroso,/ sincero y humilde, que con nadie entre en contienda, /y que sea amable con todos; /porque no me place un hombre malvado y orgulloso/por cuya causa mi valor decaiga o disminuya, /sino sincero y file, discreto y enamorado:/si quiere que le conceda merced, que me escuche» (Véase “Anónima II”, en Martinengo, op. cit., pp.134-135).

sociales. Y, por supuesto, tras analizar el indiscutible papel que las trovadoras tuvieron en su desarrollo, no se puede entender como un juego en el que sólo se esfuerza y se sacrifica el varón. Esta poesía muestra sentimientos sinceros, basados en experiencias femeninas autónomas y concretas, que no se dejan embaucar ni adormecer por el cúmulo de elogios recibidos y que no pocas veces evidencian la artificiosidad del comportamiento masculino. De ahí que Rosamaría Aguadé relacione la labor de estas poetisas del amor cortés con la reivindicación que Chistine de Pizan hizo en *La cité des dames*. Así, esta autora afirma:

[...] si las trobairitz, de ser vistas por el varón o ser cantadas por el trovador de turno, eran capaces de analizarse desde sí mismas, sin demasiadas manipulaciones o reducciones, quiere decir que habían dado un paso de gigante en la toma de conciencia de su condición⁶⁵.

Y, aunque no fueran, en realidad, planteamientos elaborados que defendieran la causa de las mujeres, sembraron el terreno para consideraciones posteriores; en palabras de Aguadé:

[...] ni la misma Christine hubiese podido llegar a la profundidad de su discurso si antes que ella no hubiesen existido otras muchas mujeres que, como las trobairitz, fueron capaces de lanzar pensamientos desde su mundo y desde su experiencia al vacío de otro mundo que no sabía responderles⁶⁶.

Aludamos, en este sentido, a un *sirventés* –destacado también por esta autora–, en el que una trobairitz anónima ataca a los trovadores que se quejan de las mujeres y muestra una encendida defensa de éstas; como claro precedente de la «Querelle des femmes»:

1. No puedo contenerme de decir mi opinión sobre lo que hace sufrir a mi corazón un gran dolor, y ello me será muy duro y difícil de exponer porque opino que los antiguos trovadores que hubo otro tiempo son muy culpable, que han difundido por el mundo un gran error, pues abiertamente dijeron mal de las damas, y como todos los que los oyen los creen y les conceden que ello es muy verosímil, de este modo han puesto incertidumbre en el mundo.

2. Todos los que fueron buenos trovadores aparentan ser leales enamorados, pero yo sé bien que no es leal amador quien dice mal del amor, sino que os digo que es engañador con el amor y tiene costumbres de traidor el que, cuanto más anhela una cosa, peor habla de ella abiertamente, pues nadie puede tener gran felicidad sin dama, aunque poseyera toda Francia.

⁶⁵ Aguadé Benet, Rosamaría, «Christine de Pizan y las trobairitz: miradas entrecruzadas frente a la fin'amors», en Cristina Segura (coord.), *La querella de las mujeres III. La querella de las mujeres antecedente de la polémica feminista* (Querella-Ya), Madrid: Al-Mudayna, 2011, p.42.

⁶⁶ *Ibíd.*

3. Nunca consentirán que se digan necedades sobre ellas, y los que son engañadores e inconstantes en amor que se vayan y que se las tengan entre ellos. Porque Marcabrú, al estilo del predicador que en la iglesia o en el oratorio dice gran mal de la gente incrédula, él, del mismo modo, habla mal de las damas; y os aseguro que no dice mucho a su favor quien habla mal de aquello de lo que se nace.

4. Que nadie se admire de lo que digo ni quiera mostrar a los demás que cada hombre debe defender a su hermano y cada dama a su hermana; porque Adán fue nuestro primer padre y todos tenemos a Dios por criador. Y, si por eso quiero hacer la defensa de las damas, no me lo reprochéis, pues una dama debe honrar a otra, y por esta razón he manifestado mi parecer⁶⁷

3.2. Las poetas italianas de los siglos XIII y XIV

En el *Cancionero del Vaticano* sitúa Francesco Massi a las dos únicas poetas que se conocen del S.XIII: Nina Siciliana -de cuya existencia real aún se duda- y Compiuta Donzella⁶⁸.

De Nina Siciliana se conservan dos sonetos. El primero de ellos: «Qual séte voi, che clara preferenza», muestra el tema del enamoramiento sin haber visto físicamente al caballero, del cual sólo posee una carta; motivo que enlaza no sólo con la espiritualidad del *Dolce Stil Novo*, sino con esa necesidad de expresar la admiración por el amante que expresaba la Condesa de Día⁶⁹. Mientras que el segundo soneto atribuido a esta autora: «Tapina me ché amava uno sparviero», enlaza directamente con el tema del falso e ingrato amante, que abandona a la amada por otra, faltando a la fidelidad que exige la cortesía, que también recuerda, sin duda, los ataques de Castelloza contra su infiel caballero cortés, en los versos referidos en el epígrafe anterior. Sin embargo, la actitud de humildad de Nina Siciliana y su triste y dulce nostalgia –tan parecida a la que muestra Plácida en la *Égloga* dramática de Juan del Encina, que analizaremos en el *Capítulo VIII*-, distan mucho del bronco tono de reproche que emplea la trobairitz. Así, utiliza la alegoría del halcón que ya no desea volver con su dueño, para referirse al amante infiel y, con resignación, exclama en los tercetos:

Ispaver mio, ch'io t'avea nodrito;
sonaglio d'oro ti facea portare,

⁶⁷ Cita de Rosamaría Aguadé, «Christine de Pizan y las Trobairitz...», en op. cit., pp. 38-39.

⁶⁸ Véase el completo e interesante estudio crítico que sobre las poetas italianas realiza Mercedes Arriaga, argumentando la hipótesis sobre la existencia de ambas poetas en Arriaga Flores, Mercedes, Daniele Cerrato y María del Rosal Nadales (eds.), *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querrela de las mujeres*, Sevilla:ArCiBel (col. Escritoras Europeas, ser. Ausencias), 2012, pp.29-48.

⁶⁹ Véanse poema y comentarios de Mercedes Arriaga en op. cit., pp. 31-33.

perchè nell'uccellar fossi più ardito
or sei salito siccome lo mare,
ed hai rotti li geti e sei fuggito
quanto eri fermo nel tuo uccellare⁷⁰

En los versos de *Compiuta Donzella* encontramos esa rebeldía femenina a la férrea custodia paterna (“Che lo mi padre m’ha messa in errore,/ e tienemi sovente in forte doglia”⁷¹) y la necesidad del alma joven de amar en libertad (“la franca gente tutta s’innamora/ ed in servir ciascun traggessi avanti”⁷²) y de entregarse a los deleites del cuerpo como hemos visto en personajes literarios como Ginebra, Iseo o Flamenca y que fácilmente se relaciona también con la Melibea de Rojas. Rechaza el matrimonio impuesto (“donar mi vole, a mia forza...”⁷³), exalta la belleza del amor cortés y el secreto de una naturaleza confidente:

Alla stagion che il mondo foglia e fiora
Accresce gioia a tutti I fini amanti:
Vanno insieme alli giardini allora
Che gli augelletti fanno nuovi canti⁷⁴

Compiuta Donzella muestra, además, en el segundo de los sonetos que se conservan de ella, la amargura del sometimiento femenino a la potestad paterna. Desea huir, como seguro que pasaría con muchas jóvenes medievales, de un matrimonio impuesto (“ond’io marito non vorria ne sire”⁷⁵) por medio de la religión (“Lasciar vorria lo mondo, e Dio serviré”⁷⁶); pero, aun así, la autoridad de un padre poco comprensivo, le niega esta salida:

Lo padre mio mi fa stare pensosa
chè di serviré a Cristo mi distorna:

⁷⁰ «Halcón mío, te había alimentado,/ cascabel de oro te hacía llevar/ por que en la caza fueras atinado,/ Ahora te has elevado y como el mar/has quebrado la cuerda y desertado/mientras planeas tu vuelo alzar» (Véase el soneto y la traducción de María Rosal Nadales, en *Poetas italianas de los Siglos XIII y XIV en la Querrela de las mujeres*, op. cit., pp.86 y 87).

⁷¹ «Que mi padre me encierra en el error, /me tiene retenida en gran lamento», vv.9-10. *Ibíd.*, p.88-89.

⁷² «La gente libre ama con pasión y se presuran al amor, andantes», vv.5-6. *Ibíd.*

⁷³ «Quiere casarme, contra mí...», v.11. *Ibíd.*

⁷⁴ «Cuando el mundo florece, la estación/ aumenta el deleite de los amantes. / Juntos van al jardín en comunión/do los pájaros cantan incesantes», vv.1-4. *Ibíd.*, pp.88-89.

⁷⁵ «no querría marido al que servir», v.7. *Ibíd.*, pp.90-91.

⁷⁶ «Dejar querría el mundo, y a Dios servir», v.1. *Ibíd.*

non saccio a cui mi vuol dar per isposa⁷⁷

La desgarradora sinceridad del poema y su implicación en los problemas reales de las mujeres solteras de su tiempo y esfera social, siguen conmoviéndonos hoy y muestran la queja, tan humana, de la joven sometida, a la que injustamente se le niega la felicidad. Su intimidad y subjetividad la acerca, sin duda, a autoras como Florencia Pinar, a la que nos referiremos enseguida y, a través de su sentida protesta, muestra una clara relación con los escritos de Christine de Pizan y la reivindicación propugnada por la «Querelle des femmes».

En el S.XIV son más las poetas italianas de las que tenemos noticia: Leonora della Genga, Ortensia de Guglielmo, Livia del Chiavello y Bartolomea de Mantugliano – todas bajo la influencia de la poesía petrarquista-. Sin embargo, tal y como sostiene Mercedes Arriaga «se colocan a mitad de camino entre la Querella académica y la Querella como experiencia femenina, porque aunque viven ajenas a los ambientes universitarios, participan de los ambientes cultos»⁷⁸. Se deja notar en su poesía la impronta del Humanismo, regodeándose en un lenguaje elegante, con abundantes referencias a la mitología y al mundo clásico y se permiten tratar temas relacionados con la política o la filosofía⁷⁹. Incluso, a veces, se asemejan en su defensa de la condición femenina a esos tratados masculinos analizados en el *Capítulo II*, que utilizaban la genealogía de mujeres ilustres, al modo del *De Mulieribus Claris* de Boccaccio:

[...]
L' Amazone Orizia mi si propone,
E Nicoastra poi detta Carmente,
Che nel Lazio le lettere dispone.
L' alta Pentasilea sempre è presente
[...]⁸⁰

⁷⁷ «Por mi padre, voy turbada y ojerosa/pues me aparta de Cristo celestial:/ no sé a quien quiere darme por esposa», v.14. *Ibíd.*

⁷⁸ Véase estudio crítico de Mercedes Arriaga, en op. cit., p.73.

⁷⁹ Véanse, por ejemplo, los sonetos de Ortensia de Guglielmo «Ecco, Signor, la greggia tua dintorno» y de Livia del Chiavello «Veggio di sangue uman tutte le strade». *Ibíd.*, pp. 100-102.

⁸⁰ Poema de Bartolomea da Mantugliano, vv.24-27: «...La amazona Orizia se me propone/y Nicoastra, llamada Carmente, /que en el Lazio las letras dispone/ Pantasilea siempre está presente...». *Ibíd.* pp.106-107.

Aunque la voz de estas poetas suene menos sincera y personal que la de Nina Siciliana y Compiuta Donzella y se base en modelos aprendidos; da cuenta también de esa importancia cultural que alcanzará la mujer en la Baja Edad Media y el Renacimiento, y que será también un factor muy importante para conseguir esa reivindicación femenina que, aunque conscientes de su impotencia, demandaban las primeras.

3.3. El original acento femenino del amor cortés

Tanto las trovadoras provenzales como las poetas italianas Nina Siciliana y Compiuta Donzella, invirtieron en los siglos XII y XIII el discurso masculino del amor cortés, pasando a ser la dama la que suplicaba amor y pasión y se esforzaba ante un caballero que no estaba situado en un plano superior -como la *midons* provenzal o la *donna angelicata* del *Dolce Sil Novo* italiano-, sino mucho más cerca, en un estadio más real y concreto. Significativo es, en este sentido, el término *amigo* utilizado por las trobairitz para referirse al objeto de sus anhelos. Esta igualdad les permitía, en consecuencia, mayor libertad expresiva.

Las repercusiones de este amor cortés sincero y reivindicativo de una libertad y una felicidad que no se permitían social ni jurídicamente a las mujeres, la encontramos también en Eloísa; que nunca aceptó el convento como una vocación que colmara sus anhelos. Hubiera preferido seguir siendo la *amiga* de Abelardo, vivir este amor ilegítimo, pero puro y desinteresado –a la vez que fuertemente pasional-, que se asemeja también al de las trovadoras. Así, confiesa en una de sus cartas a Abelardo:

He de confesar que aquellos placeres de los amantes-que yo compartí con ellos- me fueron tan dulces que ni me desagradan ni pueden borrarse de mi memoria...Y no sólo lo que hice, sino también estáis fijos en mi mente tú y los lugares y el tiempo en que lo hice, hasta el punto de hacerlo todo contigo, sin poder quitaros de encima, ni siquiera durante el sueño⁸¹

Mientras que Abelardo, castrado, ya no puede gozar de ella y la insta a hacerse monja, tras un matrimonio frustrado y obligado por las circunstancias de su embarazo – que ella rechaza, como hemos comentado en el *Capítulo II*, porque prefiere ser su «puta» a fin de preservar la gratuidad de su amor-; Eloísa será, durante toda su vida y

⁸¹ Rodríguez Santidrián, Pedro, ed., *Cartas de Abelardo y Eloísa*, op. cit., p.121.

aun abrazando la vida religiosa, «prisionera del amor, del amor verdadero, del cuerpo y del corazón»⁸². En palabras de Georges Duby, la locura amorosa de Eloísa, denostada por los moralistas e idolatrada, después, por los poetas románticos -que iban a recogerse sobre su tumba-, la convierte en «paladín del libre amor que rechaza el matrimonio porque encadena y transforma en deber el don gratuito de los cuerpos; [en] la apasionada que arde en sensualidad bajo su hábito monástico; [en] la rebelde que se enfrenta al mismo Dios; [en] la heroína precocísima de una liberación de la mujer»⁸³.

Ya hemos hablado, asimismo, de la apología del amor cortés como medio liberador de las mujeres en los *Lais* de María de Francia, al relacionar sus personajes femeninos con los de la narrativa caballerescas; en concreto con la reina Ginebra y la rubia Iseo. En la historia de *Yonec* -ya comentada-, como también en la de *El ruiseñor*, en la de *Guigemar*, o en el célebre lai de *La madre selva* -que recrea, con extraordinario lirismo, la historia de Tristán e Iseo-, estos encuentros clandestinos entre la dama y el *amigo*, logran que el éxtasis amoroso iguale a ambos sexos. En todos ellos la mujer -lejos de la mirada inquisitiva y recriminadora de la sociedad-, en la intimidad de su alcoba, toma la iniciativa, se convierte en «señora» y puede mostrar abiertamente sus sentimientos y ser feliz: la dama decide cuándo quiere que la visite su misterioso caballero-azor en el lai de *Yonec*, o hace un peculiar nudo a la camisa de *Guigemar*, que sólo ella puede soltar para poder recuperarlo, o inventa un ardid -el de escuchar el canto del ruiseñor-, para justificar al marido sus ausencias nocturnas del lecho conyugal; o, llega -como la reina Iseo- a burlar a su séquito, fingiendo querer descansar, para reunirse con su amado Tristán en el bosque, cuando reconoce la vara de avellano que éste clava en el suelo. Es muy hermosa la manera que en el lai de *La madre selva* se expresa el amor entre sus protagonistas; un amor tan auténtico como la propia naturaleza, donde ambos son iguales y dependen el uno del otro:

⁸² Duby, Georges, *Damas del Siglo XII. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras. I* (versión española de Mauro Armijo), Madrid: Alianza Editorial, 1995 (2ª reimpresión 1999), p.74.

⁸³ *Ibíd.*, p. 67.

Entre ellos ocurría como con la madreSelva, que se agarra al avellano cuando está sujeta: cuando está sujeta y prendida y se pone alrededor de la madera, juntos sobreviven sin dificultad; pero cuando luego se separan, el avellano muere rápidamente y la madreSelva también⁸⁴

El gozo sublime de estos momentos se ve, no obstante, teñido de tragedia, cuando los amantes son descubiertos. La dama del lai de *Yonec* muere de tristeza, tras la muerte de su mágico caballero, aunque no sin antes dar a luz al hijo que da nombre a la narración y que vengará a sus padres; y el marido cuya mujer sale del lecho para reunirse en secreto con su vecino, mata al ruiseñor que ella había puesto como excusa de sus frecuentes ausencias. Sin embargo, aunque la fuerza social termine acabando con estos bonitos momentos de libertad y alegría para la mujer, no consigue apagar la hermosura de este amor ilícito, que rebasa los límites del tiempo y el espacio. María de Francia ha querido, así, inmortalizar el amor cortés en sus lais; pues, aunque breve – como el pequeño ruiseñor-, tiene la fuerza suficiente para inundar de alegría, con sus dulces cantos, el alma de las tristes y encerradas damas medievales:

La dama toma el pequeño cuerpo y llora amargamente, maldiciendo a quienes traicionaron al ruiseñor, a los que hicieron trampas y lazos, pues le han quitado una gran alegría.

-¡Ay, desdichada –dice-, en mala hora! Ya no podré levantarme más por la noche ni ir a estar a la ventana en la que veía a mi amigo. Una cosa sé en verdad: él pensará que lo abandono; tengo que tomar una decisión. Le haré llegar el ruiseñor, le contaré lo ocurrido.

En un trozo de jamete bordado de oro y escrito por entero, envuelve el pajarillo; llama a un criado suyo y le entrega el mensaje, enviándolo a su amigo. El criado ha llegado ante el caballero; lo saluda de parte de su dama y le cuenta todo su mensaje, presentándole al ruiseñor. Cuando le hubo contado y dicho todo, que el caballero ha escuchado bien, éste se entristece mucho por lo ocurrido; pero no fue villano ni lento. Mandó hacer un cofrecillo, en el que no había ni hierro ni acero, sino oro puro con buenas piedras, muy preciosas y muy caras; colocó una tapa bien sujeta. Metió al ruiseñor dentro y después hizo sellar la caja. Siempre hace que la lleven con él⁸⁵.

Sobre la base del amor cortés y de la cristianización del lenguaje erótico que hizo San Bernardo del *Cantar de los Cantares* bíblico, se expresan también las escritoras místicas más o menos coetáneas, como Margarita Porete, Juliana de Norwich o Haderwich de Amberes, a las que nos referíamos en el *Capítulo I* de esta tesis; que – como las trovadoras-, sostienen su discurso amoroso en su propias experiencias, en una mirada a su mundo interior. Sus obras se muestran, así, más sinceras y auténticas y, por

⁸⁴ Véase «La madreSelva», en Alvar, Carlos, ed., María de Francia, *Lais*, op. cit., p.151.

⁸⁵ Véase “El ruiseñor”, en María de Francia, *Lais*, op. cit., p. 128.

supuesto, mucho más cercanas al amor divino, que las frías disquisiciones de muchos teólogos. Estas «trovadoras de Dios» –como las llaman Georgette Epiney-Burgard y Emilie Zum Brunn⁸⁶–, vieron en el amor el mismo camino de perfeccionamiento que ofrecía *la fin' amors*. Llenos de pasión y deseo se muestran los poemas de Haderwich en los que alternan la voz femenina del alma y la masculina de Dios y *El espejo de las almas simples* de Margarita Porete –obra alegórica que sigue muy de cerca el amor cortés del *Roman de la Rose*–, compara la relación entre Dios y el alma con una doncella, hija de un rey, que un día se enamora de Alejandro y que al tenerlo lejos, lo hace pintar en un retrato. Esta imagen es, como señala Blanca Garí, «la representación del amor que la tiene “presa” y que le permite “soñar” al rey y apropiarse de él»⁸⁷; de forma parecida a cómo la Condesa de Día imaginaba estar entre los brazos de su amado.

Ángela de Foligno explica al hermano A. –transcriptor de su *Libro de la experiencia*–, la dulzura de su relación con Cristo, tan excelsa y sublime, que después de experimentar este amor, nada le parece feo o pecaminoso:

Y después de permanecer en este amor estoy tan contenta, tan angélica, que amo a los sapos o batracios, y a las serpientes e incluso a los demonios. Y todo lo que yo viese –incluso el pecado mortal–, no me desagradaría, es decir no sentiría ningún desagradocreyendo justamente que Dios lo permite. Y si entonces me devoraran los perros, no me importaría y tampoco creo que sentiría o sufriría dolor⁸⁸

En la literatura mística, el alma es la amada que busca al amado o esposo, que, en este caso, es Dios. Y, en este sentido, los místicos que aparecieron posteriormente tuvieron que «feminizar» su discurso; utilizando las correspondencias e imágenes que habían sentido estas experiencias y sentimientos de mujeres. Pensemos, por ejemplo, en San Juan de la Cruz que pone en voz femenina los encendidos versos de pasión amorosa que su alma expresa.

En definitiva, las mujeres medievales –junto a las trobairitz y poetas italianas habría que considerar a las místicas, a Eloísa, a María de Francia,...–, rompieron su

⁸⁶ Georgette Epiney –Burgard, Emilie Zum Brunn, *Mujeres trovadoras de Dios: una tradición silenciada de la Europa medieval*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.

⁸⁷ Garí, Blanca, ed., Margarita Porete, *El espejo de las almas simples*, Madrid: Siruela, 2005, p. 19.

⁸⁸ García Acosta, Pablo, ed., Ángela de Foligno, *Libro de la experiencia*, Madrid: Siruela (El árbol del Paraíso, 80), 2014, p.96.

silencio para contribuir a la civilización de una sociedad que las alienaba y las trataba injustamente y lo hicieron enarbolando la bandera del amor cortés, que las dotó de poder y de libertad -y no sólo simbólicamente-; despojando a éste de sus convencionalismos e introduciendo un discurso más sincero y cercano, basado en sus propias vivencias.

4. LOS CANCIONEROS CASTELLANOS DEL XV

4.1. La imagen de la mujer: entre la adoración religiosa y el erotismo

En la Península Ibérica, la influencia del amor cortés fue muy importante en la lírica gallego-portuguesa del siglo XIII -donde la tristeza y el tono quejumbroso de la *Cantiga de amor*, heredera directa de la *Cansó*, convierte al amor en sinónimo de muerte- y también en la poesía catalana, en la que junto a la admiración e imitación de los trovadores provenzales, se produjo una temprana aclimatación de las tendencias humanistas e italianizantes en poetas de la talla de Jordi de San Jordi o Ausiàs March. En Castilla, sin embargo, no aparecerán los rasgos característicos del amor cortés hasta el siglo XV, muy influidos por la escuela gallego-portuguesa⁸⁹ -que decae precisamente cuando se produce la gran expansión cultural castellana a finales del siglo XIV-. Entre 1370 y 1500 se han censado más de ochocientos poetas; pues todos los que vivían en las cortes tenían como pasatiempo favorito componer, cantar o recitar versos en servicio de alguna dama, convertida la poesía en vehículo de refinamiento espiritual para una nobleza que iba perdiendo poder. El Marqués de Santillana manifiesta el carácter excelso de la poesía en su *Proemio* con estas palabras:

[...] asy como la materia busca la forma e lo imperfecto la perfección, nunca esta sciencia de poesía e gaya sciencia buscaron nin se fallaron synon en los ánimos gentiles, claros ingenios e eleuados spíritus⁹⁰.

⁸⁹ Véanse cap.5 «La poesía cortés en la Península Ibérica» (pp.52-67) y cap. 7 «Poesía cancioneril del siglo XV: los cancioneros cuatrocentistas» (especialmente pp.81-87), en Alvar, Carlos y Ángel Gómez Moreno, *La poesía lírica medieval*, Madrid: Taurus (Historia Crítica de la Literatura Hispánica-1), 1987. Estos autores destacan como significativo en el nacimiento de la poesía cortesana en Castilla el momento en que Villasandino sustituye el gallego-portugués por el castellano; síntoma de la creciente hegemonía de éste sobre los idiomas de los otros reinos peninsulares.

⁹⁰ Proemio del Marqués de Santillana (1446-1449), en López Estrada, Francisco, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1984, p.52.

Los cancioneros castellanos del XV muestran, así, ese servicio amoroso nunca recompensado, generador de un profundo sufrimiento que, paradójicamente, se acepta y se desea; pues se trata de un sacrificio ennoblecedor para el amante, prefiriéndose esa muerte en vida a la ausencia de amor (“Vos me matáis de tal suerte, / con pena tan gloriosa, / que no sé más dulce cosa/ que los trances de mi muerte”⁹¹). Del amor –que es un sentimiento racional y hasta lógico, dadas las perfecciones objetivas de la amada-, no se espera galardón como en la lírica provenzal o en la ficción caballeresca. Ya no hay grados o pruebas que superar: el amante soporta pasivamente una tristeza que ha anulado su voluntad y hasta su juicio (“Los hombres de amor tocados/ ni hoyen, ni sienten, ni veyen, / si saver o seso proveyen/muy poco son escuchados; /los más subtiles provados/aquí pierden su sciencia,/qu’ en esta fuerte dolencia/todos andan rebatados”)⁹². Por ello, aunque se siga utilizando la metáfora de la servidumbre amorosa para mostrar la fidelidad a la dama; la situación dolosa y desesperada del amante se equipara también a ese cautiverio o «cárcel» que haría célebre la narración de Diego de San Pedro.

El poeta está en el lugar más triste y horrendo, privado de la luz y los placeres de la vida, como indica también metafóricamente el célebre *Romance del prisionero*, recogido en el *Cancionero de Rennert* de 1510. Y, todo este infierno que el enamorado sufre, su encierro en esa oscura prisión, se debe al silencio de la mujer, a la imposibilidad de comunicarse con ella: «Mortales son los dolores/que se siguen del amor/mas absençia es el mayor»⁹³ -rezan unos versos de un romance de Garci Sánchez de Badajoz-. La mujer debía estar callada, dentro de este pacto poético del amor cortés en el que ella era elevada a un pedestal de virginidad y pureza y el poeta, por su parte, compensando ese silencio necesario, la hacía elemento omnipresente en sus versos. El nombre y la voz de la mujer real permanecían en silencio y tan sólo la contemplación y reverencia de su belleza sin par, interesaba. Ésta se convierte en una estatua, a la que tan

⁹¹ Comendador Escrivá (núm.127), en Alonso, Álvaro, ed., *Poesía de Cancionero*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 247), 2008, p.367.

⁹² Pedro de Santa Fe, «El poder d’ Amor» (CII), en Álvarez Pellitero, Ana M^a, ed., *Cancionero de Palacio*, Salamanca: Biblioteca Universitaria de Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, pp.97-98.

⁹³ Garci Sánchez de Badajoz, «Caminando por mis males», recogido en el *Cancionero de Rennert*, en Brian Dutton, *Cancionero del siglo XV* (c.1360-1520), vol. I, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-91, p.139.

sólo se le lanzan, a veces, preguntas retóricas para dar más protagonismo aún a las quejas del amante. Tal y como afirma Virginie Dumanoir:

Ver a la mujer basta para desencadenar el amor y su séquito de sufrimiento. La palabra de la mujer, por inútil en el proceso amoroso poético, no se oye [...] ¿Cómo imaginar las palabras de una diosa? ¿Cómo podría hablar sin hacer vacilar el pedestal de admiración extática y estática en el cual fue puesta por la tradición del amante cortés?⁹⁴

La mujer de esta poesía cortesana, que ya no tiene por qué ser casada –no aparecen aquí espías ni maridos celosos–; se muestra, a través de este discurso exclusivamente masculino, igual de cruel y esquiva que en la lírica provenzal (“Si verme desesperado/ os da, señora, plazer, / acabá ya de hacer/ lo que tenéis començado...”)⁹⁵, en esa hiperbólica idealización que, tanto la ficción sentimental como el Cancionero castellano, hacen de su hermosura y virtudes, elevándola a esa categoría semidivina que hace al autor sentirse indigno, incluso, de alabarla:

...Humano poder no fuera
bastante de vos fazer,
ni vuestro padre pudiera
acabado que quisiera
sin el divino poder.
Non reclamando herejía,
que non lo digo, par Dios,
non nació ni nacería,
salvo la Virgen María,
ninguna tal como vos.

Este processo que sigo
vuestro, quiero que miréis,
y si merezco castigo
de lo que dexo e non digo,
conviene que perdonéis.
Porque no puede bastar
de savio ningún saber,
para poder publicar
lo qú en vos puede mirar
quien ha dicha de vos ver⁹⁶

El amor llega, de este modo, a expresarse en términos religiosos. Aunque esta religión de amor, que ya existía en la poesía provenzal y en la narrativa caballeresca;

⁹⁴ Dumanoir, Virginie, «Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI», en *Cancionero General*, 2 (2004), pp.39 y 40 (consultado en edición digital: <http://ruc.udc.es/bitstream/2183/2651/1/CG-2-2.pdf>).

⁹⁵ Lope de Sosa (254) en Joaquín González Cuenca, ed., Hernando del Castillo, *Cancionero General*, II, Madrid: Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 2004, pp.361-362.

⁹⁶ Juan de Mena (31) en Alonso, op. cit., p.135.

puede llegar a encontrar en el Cancionero castellano expresiones harto extravagantes y hasta blasfemas. Así, el dolor del poeta se equipara a un martirio o, incluso, a la Pasión de Cristo (“Yo me querría morir, / con tanto que resurgir/ pudiese dende a tres días”)⁹⁷; fenómeno que alcanzaría su expresión más significativa también en la *Cárcel de amor* de San Pedro, donde el horrible sufrimiento de Leriano, -coronado de espinas al enamorarse-, se identifica con los Estigmas y acaba con el sacrificio voluntario de la muerte.

Como la religión, este amor anhela lo inalcanzable; aspecto destacado por Parker, que relaciona el amor del Cancionero castellano con el de la poesía mística⁹⁸ en ese deseo de ennoblecer o revalorar el amor humano que se vive en los albores del Renacimiento. Este autor se ha esforzado en destacar el carácter idealista y platónico del amor cortés, basándose en la distinción establecida por René Nelli⁹⁹ entre *amour chivaresque* (caballeresco), que es el que aparece en los poemas épicos y en las posteriores obras de amor en prosa francesa, donde se expresa la fidelidad hacia una dama que acabaría, según las leyes de la Caballería, por recompensar el valor, la constancia y la generosidad de su servidor, y el *amour courtois* (cortés), vinculado a la lírica, que muestra la total sumisión del poeta a la dama y en el que ya no se exigiría la consumación, sino que se trataría más bien, en palabras de Parker, de «un amor imposible por una mujer inalcanzable en el que la continencia forzada causa sufrimiento»¹⁰⁰. El primero sería, para este autor, el amor de los libros de caballerías, mientras que el amor cortés de los cancioneros castellanos, -donde se desea la unión carnal, pero ésta permanece siempre como aspiración-, evolucionaría hasta fundirse con el Neoplatonismo del XVI.

No obstante, la confluencia entre lo carnal y lo espiritual que ya aparecía en la lírica provenzal y, de forma más clara, en la ficción caballeresca, también llega a la poesía del Cancionero. Encontramos, así, expresiones obscenas, dotadas algunas de

⁹⁷ Juan Rodríguez del Padrón (23), en Alonso, op. cit., p.123.

⁹⁸ Parker, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid: Cátedra, (Crítica y Estudios Literarios), 1986, pp.34-38.

⁹⁹ Nelli, René, *L'Erotique des troubadours*, Toulouse, 1963; *apud* Parker, op.cit., pp.29-30.

¹⁰⁰ Parker, op. cit., p.30.

gran realismo (“Avría plazer, sin duda/ si fuesse oy el día/que vos viesse yo desnuda/ en el lugar que querría”)¹⁰¹ y se ha hecho especialmente célebre la postura de Keith Whinnom¹⁰², que descubre el empleo de numerosos símbolos o eufemismos sexuales (“gloria”, “muerte”) y llama la atención sobre los encabezamientos de algunos textos del *Cancionero General* como la «Canción que hizo un gentilhombre a una dama que le prometió si la hallase virgen, de casarse con ella, y él después de haberla a su plazer gelo negó», o la *esparsa* de Guevara «A su amiga estando con ella en la cama»; además de observar la aparición en el *Cancionero de Palacio* de ilustraciones con figuras desnudas copulando¹⁰³.

También Alan Deyermond¹⁰⁴, al analizar dos de los tres poemas que con seguridad son obra de Florencia Pinar de entre los que se le atribuyen en cancioneros de finales del XV y principios del XVI (el del British Museum, Constantina y el General), observa las implicaciones eróticas de la imagería animal. Detengámonos en ella.

4.2. La sincera voz de Florencia Pinar y su relación con la lírica popular puesta en boca de mujer

En la canción que comienza «Destas aves su nación», Florencia Pinar relaciona sus sentimientos con unas perdices apresadas, siendo la perdiz en el bestiario castellano un animal tan lascivo que sus hembras sólo con el olor del macho quedan embarazadas y, especialmente, este autor se refiere al tercer poema (“El amor ha tales mañas”), donde la identificación del amor con un gusano que penetra en las entrañas, ofrece un

¹⁰¹ Véase Canción de Pedro de la Caltraviessa, (CCXXXVII), en Álvarez Pellitero, ed., *Cancionero de Palacio*, op. cit., pp.225-226.

¹⁰² Whinnom, Keith, «Constricción técnica y eufemismo en el Cancionero General», en Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española. I. Edad Media* (a cargo de Alan Deyermond), Barcelona: Crítica, 2001, pp.346-349.

¹⁰³ Whinnom, Keith, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham, 1981, pp.21-46. Véanse citas de Álvaro Alonso en la «Introducción» a su edición de *Poesía de Cancionero*, op. cit., pp.15-17.

¹⁰⁴ Véase «El gusano y la perdiz: reflexiones sobre la poesía de Florencia Pinar», en Deyermond, Alan, *Poesía de Cancionero del siglo XV* (ed. a cargo de R. Beltrán, J. L. Canet y M. Haro), Valencia: Universidad de Valencia (Honoris Causa, 24), 2007, pp.262-265.

claro simbolismo fálico –opinión que ha sido rebatida, no obstante, por algunos autores; especialmente desde el ámbito de la crítica feminista¹⁰⁵ -:

Ell amor ha tales mañas
que quien no se guarda dellas,
si se l'entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.

Ell amor es un gusano´
bien mirada su figura:
es un cánçer de natura
que come todo lo sano.
Por sus burlas, por sus sañas,
d'él se dan tales querellas
que, si entra en las entrañas,
no puede salir sin ella¹⁰⁶

En cualquier caso, hemos de destacar la originalidad de esta voz femenina que centra su poesía en el tormento de un amor tremendamente apasionado y sincero: «Tanto más creçe el querer/ y las penas que sostengo, / quanto más quiero esconder/ el grado que de vos tengo»¹⁰⁷. Florencia Pinar ofrece, asimismo, en ese realismo y concreción y, especialmente, en la manifestación de sus ardorosos deseos de mujer, una innegable relación con esa antigua voz femenina de la lírica tradicional, donde la enamorada, sin reparar en prejuicios sociales o morales, manifestaba abiertamente su pasión amorosa. Recordemos ese «¡Ayres, ola!/ que me abraso de amor toda», esa negativa a la abstinencia que se le exige socialmente a la mujer «Que non dormiré sola, non, /sola y sin amor», o la valiente iniciativa femenina que pide al varón «Llevadme por el río, amigo/llevádeme por el río», teniendo en cuenta que el símbolo del río y el agua, en general, tienen en esta poesía popular un claro referente sexual¹⁰⁸. Esas anónimas voces femeninas, como la poesía de cancionero de Florencia Pinar, muestran

¹⁰⁵ Véase repaso sobre las distintas interpretaciones de la poesía de Florencia Pinar en Navas Ocaña, Isabel, *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid: Fundamentos, 2009, pp.101-103. Se comentan aquí diversas posturas que señalan las perdices apresadas como símbolos de la falta de libertad de la mujer o como la urgente necesidad de ser ella el sujeto deseante y la imagen del gusano como transgresión de la idealización de la figura femenina en la poesía petrarquista.

¹⁰⁶ *Apud* Deyermond, Alan, *Poesía de Cancionero del siglo XV*, op. cit., p.264.

¹⁰⁷ Véase «Florencia Pinar», en Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer (Biblioteca de escritoras), 1990, p.93.

¹⁰⁸ Los ejemplos se han tomado del estudio de Mariana Masera titulado “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona: Azul, 2001. Esta autora analiza la rebeldía de esta voz femenina popular, que rebasa continuamente las normas y que nos muestra a una mujer concreta y humana.

a una mujer cercana, que se expresa por sí misma y que está junto al hombre, ya en los goces ya en los dolores del amor. Pues, no es que el sexo femenino sea más lúbrico que el masculino (lo cual daría la razón a la misoginia de los Santos Padres: San Agustín afirmaba que la mujer vive *secundum sensum carnis, non secundum spiritum mentis*¹⁰⁹); sino que esta poesía femenina funde lo espiritual y lo carnal del amor –imposible de separar en la realidad-. No es extraño, en efecto, que el *Cancionero de Rennert* atribuyera a Florencia Pinar ciertos versos que aparecen generalmente como obra de Rodríguez del Padrón¹¹⁰, que hablan de un sentimiento nuevo y desconocido, de un amor tremendamente vivo y apasionado, que hace arder en deseos a quien lo padece, aunque no sea correspondido:

Cuidado nuevo venido
me da de nueva manera
pena la más verdadera
que jamás yo he padecido.

Yo ardo sin ser quemado,
en bivas llamas d'amor.
pero sin haver dolor
muero sin ser visitado
de quien, con beldad vencido,
me tiene so su bandera.
¡Oh mi pena postrimera,
secreto huego encendido!¹¹¹

Y, especialmente bellos son también estos versos tradicionales, de tono más risueño y placentero, donde el amor joven y puro une, en total igualdad espiritual y corporal, a hombre y mujer:

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

En la fuente del agua clara
con sus manos lavan la cara.
él a ella y ella a él,

¹⁰⁹ De Genesi ad Litteram Libri XII, Patrología latina, XXXIV, cols. 452-53; *apud* Pilar Lorenzo Gradín, «Voces femeninas y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales», en Iris Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. IV, op. cit., p.79.

¹¹⁰ Véase cita de Pedro César Moya, «Florencia Pinar: Canción», en Romero, Dolores, Icíar López, Rita Catrina Imboden, Cristina Albizu (eds.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujer: Pautas poéticas y revisiones críticas*, Bern: Peter Lang S.A, Editorial Científica Internacional, 2007, p. 59.

¹¹¹ Sigo la edición de Álvaro Alonso, *Poesía de cancionero*, op. cit., p.122, que lo atribuye a Rodríguez del Padrón, nº22; aunque este autor advierte que, según los cancioneros, aparece como anónimo, o bien atribuido a Florencia Pinar o a Pedro de Quiñones.

lavan la niña y el doncel.

En la fuente del rosel
lavan la niña y el doncel¹¹²

Concluiremos, por tanto, que el lenguaje tradicional y el cortés son iguales en materialismo e idealismo amoroso –lo demuestran también Melibea y Calisto, respectivamente- y se ofrecen, solamente, como dos modos ideológicos de distinguir dos tipos de deseo¹¹³. La represión y el silencio al que se condena a la mujer en esta época provocan, simplemente, que su pasión amorosa se exprese a menudo con más concreción y ahínco. Si se despoja a la mujer de esa dual visión teórica, como Eva o como María –como lujuriosa pecadora, atenta a la carne; o, como pura y casta criatura angelical, atenta únicamente al espíritu-, podremos descubrir la autenticidad humana de estos versos femeninos, tanto en la lírica culta como en la popular.

4.3. La presencia del amor conyugal: Gómez Manrique y doña Mayor Arias

Otro rasgo que chocaría también con la concepción platónica del amor cortés y con su preferencia por el adulterio, sería la aparición del amor conyugal en algunos poemas –aspecto estudiado por Ana Orozco¹¹⁴-; que adquiere una gran sinceridad en la poesía de Gómez Manrique. Éste –en cuya literatura influyen muchísimo las mujeres de su familia-, dedica a su esposa, Juana de Mendoza, unas *Estrenas* en las que no hiperboliza su belleza, sino su virtud, elevándola por encima de las demás mujeres a las que, en tiempos más jóvenes, pudo dedicarles sus versos de amor según las convenciones de la lírica cortés:

Amada tanto de mí
e más que mi salvación,
más por la virtud de ti
que por ninguna pasión:
la mejor de las más buenas,
recibe estas estrenas

¹¹²Juan Vásquez, Recopilación, II, 42, en Frenk, Margit, ed., *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas,60), 1990, 8ªed., n°78, pp.80-81

¹¹³Una interesante opinión sobre este tema lo ofrece también Pedro César Moya, en op. cit., p.57-60.

¹¹⁴Orozco, Ana, «El amor conyugal en algunos textos cancioneriles», en Paredes Núñez, Juan (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993), vol.III, Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 513-530.

que te da
quien nunca jamás querrá
tanto ya
ninguna de las ajenas¹¹⁵

Este amor conyugal había aparecido ya en la primera muestra de poesía amorosa femenina, en época de Enrique III: la cantiga de doña Mayor Arias a su esposo Ruy González de Clavijo, con motivo de su embajada a Shamarkanda, a la corte del gran Tamorlán en 1403:

¡Ay, mar brava, esquiva,
de ti doy querella,
fázesme que viva
con tan gran mansela!
Tenía meus amores
que avía conocido,
gentil más que flores,
onrado marido.
Por servir señores,
en ti es metido:
dime adónde es ido,
dó volvió la vela¹¹⁶.

En ella vemos que se produce el empleo de la forma zejelesca, que fácilmente relaciona el poema, nuevamente, con las tradicionales canciones femeninas de ausencia¹¹⁷. Su vocabulario se ofrece más concreto y su forma sencilla, a base de quiasmos y de estructuras sintácticas yuxtapuestas o coordinadas, la aleja de la abstracción y el gusto por lo conceptual de la poesía cortesana del XV. Veamos cómo describe la llamada del rey y el momento en que su marido debe embarcar, con mal tiempo, provocando sus temores. Da cuenta aquí de un amor doméstico –similar al que observábamos en Gómez Manrique–; totalmente alejado del amor adulterino de la lírica cortés y que muestra una situación que evoca la de un matrimonio bien avenido de la época:

En su casa estava

¹¹⁵ Apud Alan Deyermond en *Poesía de Cancionero del siglo XV*, op.cit., p. 243.

¹¹⁶ Doña Mayor Arias, «A la partida de su marido, Ruy González de Clavijo», en Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., *Poesía femenina en los cancioneros op.cit.*, vv.5-12, p. 43.

¹¹⁷ Esta temática aparece tanto en la lírica gallego-portuguesa, con las célebres cantigas de Martín Codax, como en la provenzal (*“Altas undas, que venez suz la mar”*, atribuido a Raimbaut de Vaqueiras), o en el famoso lamento por la partida del cruzado del italiano Rinaldo d’Aquino: *Già mai non mi conforto*. Véase Lorenzo Gradín, Pilar, «Voces femeninas y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales», en Iris Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. IV, op. cit., p. 56.

rico e sosegado,
çiertas no pensava
de en ti ser metido.
El rey que lo amava,
enbióle mandado
qu' él tenía ordenado
en la mar carrera.

Para ir mensajero
al rey Tavorlán,
quel' daría dinero
en un trujamán;
diole marineros
e viscocho pan.
Por siempre lo avrán
por noble en Castilla.

Vendaval fazía
aquesa mañana,
levavan por vía
a la trasmontana;
derecho sería
de ser en Triana,
si tú hobieras gana,
ya fuera en Sevilla¹¹⁸.

Como buena cristiana y fiel esposa se dirige, después, a la Virgen, para pedirle que vuelva pronto Ruy González y promete «sacar de pena dos almas mortales/ e vestir dos fraires de fina burneta» –ejemplo testimonial de esa dama piadosa, que sale de su encierro a través de la participación en obras caritativas-; añadiendo, incluso, según ha destacado Pérez Priego, detalles de gran ternura:

Creo en Dios del çielo,
en Santa María,
en santo evangelio,
que no mentiría
bendiçión de abuelo
que lo trairía
a ver a María
que dejó pequeña¹¹⁹

Este poema contrasta con el frío lamento de la reina de Aragón (“Retraida estaba la reyna”) por la partida de su esposo, que aparece en el *Cancionero de Estúñiga*. Las palabras de la reina María, aparecen aquí tras un marco simbólico, plagado de referencias clásicas, y no muestran ningún atisbo de sinceridad femenina, sino tan sólo

¹¹⁸ Doña Mayor Arias, «A la partida de su marido...», en Pérez Priego, ed., *Poesía femenina en los cancioneros*, vv.21-45, op. cit., pp.44-45.

¹¹⁹ *Ibíd*, p.47.

las palabras de una reina que no baja en ningún momento de su pedestal y se limita a elogiar a su esposo, Alfonso V, el Magnánimo. La «casta doña María» se halla, de este modo, haciendo sacrificio en el templo de Diana y en sus palabras no ofrece ningún rasgo de familiaridad, sino el empleo de tópicos tan manidos en la poesía culta como el de la muerte preferida a la vida, que podrían atribuirse, con pocas variantes, a un yo poético masculino:

[...] maldigo la mi fortuna
que tanto me perseguía.
¡Para ser tan malfadada,
muriera quando nascía
e muriera un uegada
et non tantas cada día!
O muriera en aquel punto
que de mí se despedía
mi marido et mi sennor.
Para ir en Beruería¹²⁰

Sin duda, la franqueza amorosa de las *Estrenas* de Gómez Manrique, así como la intimidad femenina de la poesía de Florencia Pinar o incluso la emotividad familiar de Doña Mayor Arias, en esa clara tendencia a la expresión sincera de las vivencias personales, son casos particulares y excepcionales dentro de la poesía de la época.

4.4. Los intercambios poéticos festivos entre damas y caballeros

Más frecuente es, sin embargo, encontrar el amor cortesano del Cuatrocientos como protagonista de las fiestas y diversiones colectivas, en las que el artificio, las galas o el tono chistoso o ingenioso de las composiciones –sírvanos de ejemplo los versos cruzados entre Diego de Núñez y una muchacha, plagados de alusiones eróticas en torno al tema del amor entre un viejo y una mujer hermosa¹²¹-, servían de delicioso pasatiempo a la nobleza. De esta forma, se producían públicos intercambios poéticos entre damas y caballeros, juegos de preguntas y respuestas, invenciones -con sus *devisas* y *motes*-; recogidas muchas en el *Cancionero General*, dentro de su sección de «Invenciones y letras de justadores».

¹²⁰ Salvador Miguel, Nicasio, ed., *Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1987, vv. 17-26, p. 537.

¹²¹ Recogida por Pérez Priego, Miguel Ángel, en *Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., pp.72-79.

Gran número de ellas hubo en las fiestas de Valladolid de 1475¹²², con motivo de la proclamación real de los Reyes Católicos, donde el mismo rey Fernando y numerosos nobles –entre ellos, Jorge Manrique–, lucieron su ingenio poético. Y, por supuesto, fue muy relevante la participación femenina, como demuestran los versos que junto a un bordado que representaba unos fuegos (“en forma como de la çebolla”), lució en la manga de su vestido doña Leonor Centellas, marquesa de Cotrón¹²³:

Mi hazer ansí me conviene
contenta con lo que fuere.

Y también doña Catalina Manrique, haciendo alarde del desdén propio de la dama cortesana, exhibió otro mote, recogido en el *Cancionero General*: «Nunca mucho costó poco», que fue glosado por Pedro de Cartagena, que le brinda como recompensa su servicio y fidelidad (“Con merecello se paga”). Además, se destaparon en estas fiestas doña Marina Manuel (bisnieta de Don Juan Manuel, a la que dedicaron versos Diego de San Pedro y López de Haro), con el atrevido mote: «esfuerce Dios el sufrir», que raya claramente en la irreverencia y otra dama anónima que exhibió en latín el lema *Transeat a me calix iste*; palabras bíblicas que pudieran interpretarse como el deseo de liberarse del sufrimiento amoroso o, incluso –según interpretaciones más arriesgadas–, como la entrega de su virginidad¹²⁴.

Por otro lado, los juegos de preguntas y respuestas que se producen en la poesía de cancionero dan lugar, en ocasiones, a la expresión de la femineidad textual. Esta voz

¹²² Según las crónicas, estas justas fueron espectaculares e Isabel la Católica acudió a ellas con un numeroso cortejo de damas: «*fue la Reyna vestida de brocado e con una corona, e asimismo las damas iban con tabardos, mitad de brocado verde y mitad de terciopelo pardillo, e todas con tocados fechas coronas, todas en una manera tocadas; eran las damas quatorce que así iban...*» (*Cronicón de Valladolid*, ed. P. Sainz de Barranda, CODOIN, XIII, Madrid, 1984); *apud* Pérez Priego (*Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., p. 55). Para el repaso de estas invenciones y motes seguimos a Miguel Ángel Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., pp.43-93.

¹²³ Pérez Priego señala (en *Poesía femenina en los cancioneros*, p. 55) que tal vez los «fuegos» que exhibía la marquesa de Cotrón y los lujosos atuendos femeninos, acordados entre las damas de la reina Isabel, inspiraran, como recuerdo, la copla de Jorge Manrique: «¿Qué se hicieron las damas/ sus tocados, sus vestidos, sus olores?/ ¿Qué se hicieron las llamas/de los fuegos encendidos /de amadores?» y también Juan del Encina, en un romance que recuerda la trágica muerte del marqués de Cotrón apresado por los turcos, nos habla de su esposa, doña Leonor Centellas, como «de las invenciones gala» y «de las galas invención».

¹²⁴ La interpretación erótica de que la dama portadora de un «cáliz», pudiera estar ofreciendo su virginidad se debe a K. Whinnom, en *La poesía amorosa cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, op. cit., pp.58-61.

femenina suele ocultarse, sin embargo, tras la de un poeta masculino que contesta o finge contestar por una mujer, como el famoso caso de Isabel González, amante del Conde de Niebla, que tras ser alabada en el *Cancionero de Baena* por Francisco Imperial como gran poeta (“¡Oh, tú, poetría e gaya çiençia!”¹²⁵) y por Diego Martínez de Medina, que siguiendo esta línea laudatoria la compara con el mismo Ovidio (“¿Quién podría disponer/vuestros dezires perspicuos/ e limados e melifluos/nin a ellos responder?/ Creo que sobreseer/quiso venus en tal caso/ de non proveer a Naso/de tan agudo saber”¹²⁶); no contesta a la pregunta que le lanza este último –la de si se es más feliz amando a pesar de no ser correspondido o dejando este amor- por sí misma, sino que lo hace a través de un fraile anónimo, mostrando –lejos de todo tópico- que lo mejor es no forzar la voluntad ni a lo uno ni a lo otro, sino hacer lo que más nos plazca en cada caso:

Por ventura, si vos fuerdes
tan pagado de amar
atán mucho en tal lugar
donde nunca bien ovierdes,
o si más plazer sintierdes
en ser vuestro que ajeno,
aquello vos es más bueno
de que más provecho vierdes¹²⁷

Aunque, otras veces sí se ofrece esta voz de mujer. Los textos mencionados de Doña Mayor Arias o de la reina María de Aragón entraban en un proceso comunicativo donde también intervenían sus esposos y son varios los textos recogidos en los cancioneros en los que se produce este intercambio o debate entre la voz masculina y la femenina. Célebre es el caso, entre otros, de Vayona, que aparece en el *Cancionero de Herberay des Essart* (h.1463); dama que elogia la medida de la infanta doña Leonor, frente al poeta Diego de Sevilla, el cual llega a insinuar que parece dormida. Esta voz muestra, además, uno de los pocos casos en que una mujer repara en la belleza física

¹²⁵ Micer Francisco Imperial, 238 (ID1373), v. 25, en Orozco, Ana, «El amor conyugal en algunos textos cancioneriles», en *Actas V AHLM*, III, pp.513-530, p.290.

¹²⁶ Diego Martínez de Medina, 329 (ID 1455), vv.25-32; *ibíd.*, p. 584.

¹²⁷ Diego Martínez de Medina, 330, «Respuesta que dio por ella un fraile» (ID1456), vv.49-56; *ibíd.*, p.586.

femenina¹²⁸, aunque sea en la de otra mujer y la existencia de esta dama Vayona sea más que dudosa:

PREGUNTA DE DIEGO DE SEVILLA

Dezítme señora sí Dios vos dé vida,
pues la discreción con vos siempre mora,
la viril infanta de todas señora
¿para qué se nos muestra en son de dormida?
Si es por estar tan bien basteçida
de noble mesura sossiego en oír,
la cara serena con poco reír,
acto es de dama, por cierto, entendida.

RESPUESTA QUE FIZO VAYONA

Si mirares más vezes, Diego y hermano,
aquesta señora tanto excelente,
falleres que su real continente
es muy más divino que no humano;
su rostro y sossiego con tanta mesura,
su mirar tan honesto de sabia entendida,
todos aquestos con gran fermosura
la tienen velada y no adormida¹²⁹

4.5. La irrupción de lo popular en los versos cortesanos

El creciente gusto cortesano por lo popular, hará entrar, además, en los cancioneros de la corte de los Reyes Católicos viejos cantarcillos que son glosados y reelaborados en villancicos y, en el teatro, a personajes rústicos, con su habla característica -como el sayagués de los pastores de Encina o Lucas Fernández- y sus sabrosas canciones; tan importantes en muchas piezas de Gil Vicente. Y, precisamente, entre todos los temas, el más recurrido será el amoroso, visto no sólo desde la perspectiva masculina, sino también, a menudo, desde la femenina; de larga tradición en la literatura universal y que en la Edad Media se desarrolló en géneros como la *chanson de femme*, en las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas o en las *jarchas* mozárabes.

¹²⁸ Véase el interesante artículo de Rafael Mérida Jiménez «La mujer medieval ante el espejo: la intimidad imposible de la lírica», en Carabí, Angels y Marta Segarra (eds.), *Belleza escrita en femenino*, Barcelona: Centre Dona i Literatura/Universitat de Barcelona, 1998, pp.57-68 (<http://www.ub.es/cdona/belleza/MERIDA> [17.05.2005]); donde muestra el poco interés que las escritoras medievales tuvieron por hablar de su belleza –territorio privilegiado de los hombres–, sometidas a una retórica impuesta, generalmente.

¹²⁹ Véase Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., pp.70-71. Este autor aclara que pudiera tratarse de una dama de origen francés, de la ciudad de Bayona, perteneciente a la corte de doña Leonor, condesa de Foix y gobernadora de Navarra en nombre de su padre, Juan II, entre 1457 y 1461. Esta infanta tenía fama de enérgica y viril por su interés en los temas políticos y formó en torno a sí una brillante corte literaria, en cuyo seno se gestó el *Cancionero de Herberay* y se destacaron poetas como el propio Sevilla o Hugo de Urriés.

Así, Pérez Priego muestra cómo la confidencia de la doncella a la madre, que aparecía en el viejo cantarillo: «No puedo apartarme/ de los amores, madre; / no puedo apartarme», queda incluida en el *Cancionero musical de Palacio*, con el añadido de una breve glosa, que lo reelabora y lo desarrolla interpretándolo como el tema cortés del poder de Amor:

No puedo apartarme
de los amores, madre;
no puedo apartarme.
Amor tiene aquesto,
don su lindo gesto,
que prende muy presto
y suelta muy tarde.
No puedo apartarme¹³⁰

También son frecuentes la queja por la ausencia o partida del enamorado, la alegría del encuentro amoroso, la muchacha que va a la fuente o el tópico de la malmaridada. Vicenta Blay Manzanera¹³¹ comprueba, estadísticamente, que la voz femenina se incrementa a medida que nos acercamos al Renacimiento en los Cancioneros, sobre todo en los musicales, donde los polifonistas introducen el gusto por lo popular y las *fauenlied* y muestra la facilidad con que los poetas masculinos reproducen el discurso femenino al modo de las canciones tradicionales. Estas voces, sin duda, enriquecen el discurso único patriarcal, aun cuando no se salgan de él –sino en raras excepciones-, y van a aproximar a la tierra y a la palabra la imagen inaccesible y silenciosa de la mujer-diosa. Imágenes como la del «cántaro quebrado» para mostrar la pérdida de la virginidad o motivos eróticos de la lírica popular, como el lavado de camisas y cabellos en el río, los baños de los enamorados, la recogida de frutos y flores o la caza de amor, se introducen en los cancioneros castellanos al son de la música. Incluso –como destaca Pilar Lorenzo Gradín- en ocasiones encontraremos detalles originales, como la aparición de la mujer morena para referir la primera experiencia amorosa, que entra en conflicto con el canon de belleza establecido por la tradición culta y sigue de cerca el *Nigra sum, sed formosa* del Cantar de los Cantares:

¹³⁰ *Ibíd.*, p.136.

¹³¹ Blay Manzanera, Vicenta, «El discurso femenino en los Cancioneros de los siglos XV y XVI», en Sevilla Arroyo, Florencio y Carlos Alvar Ezquerro (coord.), *Actas XIII Congreso AIH*, Madrid 6-11 julio 1998 (Tomol), Madrid: Castalia, 2000, pp.48-58.

Morenita me llaman, madre,
desde el día en que nací
y [al] galán que me ronda la puerta
blanca y rubia le parecí(131)

Por el río del amor, madre,
que yo blanca me era, blanca
y quemóme el ayre (136)¹³²

Esta dignificación de lo popular traerá un mayor interés por lo cotidiano, por un vocabulario más concreto, por los apuntes paisajísticos o por la descripción física de la mujer. Virginie Dumanoir¹³³ señala, en este sentido, que la mujer de la poesía cortesana baja de su pedestal, precisamente, cuando contesta al hombre hablando públicamente de sus deseos en los romances que a fines del XV se introducen en los Cancioneros y en los que su cuerpo está muy presente. Así, esta autora cita tres romances dialogados, «Gentil dona», «Romance de Moraima» y «Yo me yva para França», donde el protagonismo lo tiene la mujer: ella es la que habla primero y domina la voz narrativa. En el primer caso se invita a un «escudero mesurado y cortés» (vv.5-6) a tocar «las titilles agudillas» bajo el brial (vv.11-12); Moraima se presenta desnuda, cubierta por una ligera «almexia» (v.21) y la francesita del tercer romance muestra al caballero que la acompaña su cuerpo de «malata» (v.25). Y, en los tres casos se invierten los códigos cortesés, pues la mujer se burla de la falta de virilidad del varón en dos de ellos, por no saber aprovechar la ocasión de yacer con ella («Allí fabló la doncella,/bien oirés lo que diría:/-“Es cobarde el escudero, bien lleno de cobardía,/tuvo a la niña en sus braços/pero no supo servilla”¹³⁴); mientras que en el caso del «Romance de Moraima» -cuya glosa se atribuye a Jerónimo Pinar en el *Cancionero General*-, se utiliza un vil ardid y la fuerza para conquistar a una mujer; muy lejos del sacrificio del caballero enamorado:

Con palabras engañosas
que él se supo componer,
hizo mis ansias dubdosas

¹³² Los dos textos (131 y 136) proceden de M. Frenk Alatorre, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Cátedra, 1997; citados por Pilar Lorenzo Gradín en «Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales», en Zavala, Iris (coord.), *Breve historia feminista de la Literatura española*, IV, op. cit., p.68.

¹³³ Dumanoir, Virginie, «Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI», en *Cancionero General*, op. cit., pp.49-51.

¹³⁴ Véase «87. Romance del caballero burlado», vv.31-36, en Débax, Michelle, ed., *Romancero*, Madrid: Alhambra, 1982, p.407

y con razones mintrosas
él me quisiera ofender,
llamándome muy sabida,
loándome mi callar.
Dixome: “Daifa garrida,
si no me abres tú, mi vida,
aquí me verás matar”[...]

A oscuras, sin claridad,
Atinó por do sabía.
Fui a darle santidad,
creyendo fuese verdad
la maldad que él encubría.
no durmiendo ni despierta,
ni con placer ni pesar,
mas con vergüença cubierta,
“fuérame para la puerta
Y abrila de par en par”¹³⁵

Fuentes diversas y heterogéneas de lo tradicional y lo culto se alían, en definitiva, a través un discurso propio y original, que cobra unidad y sentido bajo el sello de su femineidad -ya sea ésta genética o sólo textual-.

5. LA FICCIÓN SENTIMENTAL

5.1. Damas situadas entre la Razón y la Fe

La representación de la mujer en la narrativa sentimental es muy similar a la de la poesía de cancionero, pues iba dirigida al mismo público cortesano y era escrita, frecuentemente, por los mismos autores. Retórica, honor caballeresco y amor cortés, se unen en este género para elevar a categoría artística la vida y la moral aristocrática de la época¹³⁶.

Si en los cancioneros, podían aparecer esporádicamente villanas, en la ficción sentimental, las protagonistas son siempre damas nobles, sublimadas hasta el extremo; rígidos objetos de culto, veneradas por el sufridor enamorado hasta rayar en el

¹³⁵ González Cuenca, Joaquín, ed., Hernando del Castillo, *Cancionero General* (t. II), Romances. Jerónimo Pinar, op. cit., vv. 92-101 y 122-131, pp. 540 y 541.

¹³⁶ Algunos de los numerosos estudios sobre el tema: P. Earle, «Love concept in la cárcel de amor and La Celestina», *Hispania*, XXXIX (1956), p.95; E. Auberbach, «La salida del caballero cortesano», cap. IV de *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Mexico, F.C.E., 1979, J.L. Varela, «La novela sentimental y el idealismo cortesano», en *La transfiguración literaria*, Madrid: Prensa Española, 1970, p. 39.

sacrilegio¹³⁷. Toda la heroica actividad del caballero (duelos, batallas, justas, sacrificios...) tiene como norte la mujer, convertida en ideal amoroso. Su hiperbólica perfección y su casto recato -exigido socialmente-, las hace ser, a menudo, frías y distantes; prototipos de crueldad y dureza, que no acostumbran a bajar de su pedestal y que causan, con su desdén, la muerte del amante. Sin embargo, las mujeres de la ficción sentimental traen como novedad su «piedad», a la que apela continuamente el triste cautivo de amor:

Lucenda, si yo tanto saber tuviesse para de ti quexarme como tú poder para quexoso hacerme, no menos discreto que tú hermosa yo sería; pero no a los desconciertos de mis razones, mas a la fee de mis lágrimas mira, las cuales por testigos de mis males te do [...] No quieras nombre de matadora cobrar, ni quieras por precio tan poco servicios de fee tan grande perder¹³⁸.

Además, a ellas –a diferencia también de la dama-diosa del cancionero-, sí les está permitido hablar y actuar; no a través del diálogo –sólo obligatorio en la obra dramática– sino del monólogo que le proporciona el cauce epistolar frecuente en estas narraciones. Laureola expresa que las palabras son «imagen del corazón»¹³⁹ y, teme el peligro que entraña la comunicación con Leriano, advirtiendo y amenazando al intermediario: «te torno a requerir que sea ésta la postrimera vez que en este caso me hables; si no podrá ser que te arrepientas y que buscando salud agena te falte remedio para la tuya»¹⁴⁰. Y es que el *Auctor* -voz principal en la *Cárcel de amor* de San Pedro-, halla en la bella princesa un resquicio del que decide aprovecharse para interceder por Leriano: su indecisión. La encuentra, así, al principio de la obra, dudosa y mudable; lo cual le infunde esperanza. Las palabras de rechazo son contundentes; pero en su actitud y en la concesión de una respuesta escrita a Leriano, le parece que pudiera haber cierta inclinación amorosa hacia el caballero:

Cuando estava sola veíala pensativa; quando estava acompañada no muy alegre; érale la compañía aborrecible y la soledad agradable. Más vezes se quexava que estava mal por huir los

¹³⁷ Leriano dice a Tefeo que las mujeres «no menos nos dotan de las virtudes teologales que de las cardinales»; Grisel dice a Mirabella «usareis conmigo como Dios con los hombres». Gerli, Michael, «La religión de amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV», HR, 49, (1981), estudia la capacidad de unir el amor humano y el divino en los cancioneros y en la narrativa sentimental; tema al que nos hemos referido ya en el epígrafe anterior.

¹³⁸ Ruiz Casanova, José Francisco., ed., Diego de San Pedro, *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 8), 2008, 5ªed., p.172.

¹³⁹ *Ibíd.*, p.84.

¹⁴⁰ *Ibíd.*

plazeres. Cuando era vista, fengía algund dolor; cuandola dexavan, dava grandes sospiros. Si Leriano se nombrava en su presencia, desatinava de lo que dezía, volvíase súpito colorada y después amarilla, tornávase ronca su boz, secávasele la boca; por mucho que encobría sus mudanças, forçábale la pasión piadosa a la disimulación discreta¹⁴¹

No obstante, como privilegiado conocedor de lo que va a ocurrir, aclara inmediatamente: «digo piadosa porque, sin dubda, segund lo que después mostró, ella recibía estas alteraciones más de piedad que de amor»¹⁴².

Esa apreciación ya baja a Laureola de su pedestal, aunque sea momentáneamente y a través de la perspectiva subjetiva del *Auctor*, que puede ser errónea o inexacta. Se nos describe como persona turbada por el amor, utilizando los tópicos comunes en tales casos: sonrojo, intranquilidad, balbuceo, búsqueda de soledad y huida del placer, amarillez de rostro... Y, aunque estos altibajos imprudentes se deban a la piedad, ya hay en ellos un atisbo de corazón o de bondad. Esta posibilidad de palabra y actuación marca, por tanto, la diferencia con la dama silenciosa e inaccesible de la poesía cancioneril; otorgándole un papel más activo y también, en ocasiones, la posibilidad – aunque sea leve- de salir de su molde. Y ello se verá de forma más clara en las obras de Juan de Flores. Pero, por otro lado, también estas palabras nos dan cuenta de ese ambiente de disimulo y cautela que envuelve a la mujer noble, vigilada y recluida permanentemente en el ámbito de lo privado; de ahí el papel esencial de la carta. Tendrá que ser el caballero, con más libertad de movimiento, el que busque maneras de acercarse a ella, normalmente mediante intermediarios, como sucede en las obras de San Pedro –donde Arnalte llega, además, a disfrazarse de mujer para llegar a Lucenda-.

El análisis del sentimiento amoroso predomina en este género sobre todo lo demás; es un concepto superior que da sentido a la existencia humana y todos los elementos de la novela giran alrededor suyo, en un estilo artificioso de complejo aparato alegórico, donde el tono triste y grave nunca baja de intensidad y no deja paso al gracejo o tono lúdico que en ocasiones proporcionaban a la poesía cancioneril los estribillos populares. Este amor es sentido siempre como una contradicción insalvable y dolorosa, en una eterna paradoja que lo sitúa entre la Fe y la Razón. La Fe, relacionada con la

¹⁴¹ *Ibíd.*, pp.79-80

¹⁴² *Ibíd.*

constancia y la fidelidad amorosa, con el sentimiento incontrolable que priva al caballero de juicio y de voluntad, lo empuja emocionalmente hacia la dama. Por su parte, la Razón, que representa el sentido común, la huida de un amor que sólo produce sufrimiento y que propiciaría la vuelta del amante a la vida, a la realidad; es aniquilada, progresivamente, por la primera. Según Cvitanovic: «el personaje es el testimonio de un ideal imposible y esta imposibilidad recibe continuamente [en obras como las de San Pedro], la forma de un fracaso en la esperanza del amor humano»¹⁴³.

De ahí que sea el sufridor caballero el que mejor llegue al lector por la vía sentimental y provoque si no la piedad de su amada, la de las mujeres a las que frecuentemente se destinan las narraciones sentimentales, como bien muestra San Pedro en la dedicatoria de su *Arnalte y Lucenda* a las damas de la reina Isabel. Estos caballeros –pongamos el caso de Leriano– lloran frecuentemente y muestran abiertamente su sensibilidad y ternura; en oposición a la agresiva firmeza que muestran damas como Lucenda o Laureola. Ellos son portadores de la Fe, mientras que ellas son de la Razón. Estas mujeres se convierten, de este modo, en portavoces de la sociedad que persigue y castiga los amores ilícitos de la juventud; aunque ello las conduzca a renunciar a sus deseos y, muchas veces, como sucede en el caso de Laureola, no lleguemos nunca a descubrir sus verdaderos sentimientos. Ésta es la enseñanza que se desprende también del *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón, donde la razón humana es capaz de vencer a la pasión e, incluso, es lección implícita de otras narraciones sentimentales donde interviene la ironía, como el caso de *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores. Aquí, los enamorados –como sucederá también con Calisto y Melibea–, se han dejado arrastrar por los pecaminosos placeres sensuales de la carne, y son destruidos por ello.

Las damas firmes en la virtud, como la Laureola de San Pedro, se mueven entre la alabanza colectiva de la sociedad patriarcal y la crítica de los lectores, identificados literariamente con el sufrimiento personal e individual del caballero –no hay sino pensar en los gritos de dolor y exagerados alaridos que da el *Auctor* ante la derrota amorosa de Leriano, con el que se siente identificado afectivamente; o la necesidad de Nicolás

¹⁴³ Cvitanovic, Dinko, *La novela sentimental española*, Madrid: Prensa Española, 1973, p.154.

Núñez (autor en 1496 de una continuación de la exitosa obra de San Pedro), de mostrar a una Laureola arrepentida, por no considerar tal dureza propia del alma femenina, de natural más sensible que la masculina-. En este sentido, podríamos hablar del cambio de los roles asignados tradicionalmente a mujeres y hombres; pues él es el inconstante, el que se deja arrastrar por la pasión inconsciente y ella es la voz de la cordura y la prudencia. Él es el débil y ella la fuerte. Y es que, como señala M^a Eugenia Lacarra, se creía, según demuestran tratados médicos como el de Francisco López Villalobos, que el hombre enamorado se convierte en mujer. Su voluntad se rige por la de su amada y, de ahí que pierda su libertad y se convierta en su cautivo. Cito el texto, muy oportunamente traído por esta autora:

Dejaste de ser hombre, y tornaste mujer, dejaste de ser hombre suelto y háceste mujer captiva y atada, dejaste de ser todo y tornaste parte. E ya sabes que toda mujer desea ser hombre, y todo esclavo desea ser libre, y la parte desea la perfección del todo; así tú desearías todas esas cosas; y como cualquiera bien que se desea es más fuerte y aquejosamente deseado si primero fue poseído y se perdió, síguese que tú ternás estos deseos de volverte a tu ser primero con gran hervor y tormento y tu voluntad ya no consentirá porque ya no estuya ni quiere lo que tú deseas. Esta contradicción tan grande y discordia tan íntima dentro del alma, es un martirio y tristeza secreta que padesce el amador, sin saber de dónde le viene. De ahí nasce el quejarse y no saben de qué se quejan ni saben satisfacerse; y de aquí se complican dos mil desatinos que no lo entiende él mismo que los padesce¹⁴⁴

La mujer enamorada, en cambio, se debate entre la voluntad y la vergüenza, que es el arma que se le da socialmente, mediante la educación, para escapar de su naturaleza imperfecta y su inclinación al pecado. Lacarra¹⁴⁵ señala, en este sentido, cómo en la ficción sentimental se pone de manifiesto el conflicto de intereses entre hombres y mujeres en materia de amores. La mayoría de las damas rechaza el amor porque es contrario a la defensa de su honra e, incluso, de su propia vida:

[...] más tú ya conoces cuánto las mujeres deven ser más obligadas a su fama que a su vida, la cual deven estimar en lo menos por razón de lo más, que es la bondad. Pues si el bevir de Leriano a de ser con la muerte desta, tú juzga a quien con más razón devo ser piadosa, a mí o a su mal¹⁴⁶

¹⁴⁴ En su traducción del *Anfitrión* de Plauto, en A. de Castro (ed.), *Curiosidades bibliográficas de obras raras de amenidad y erudición*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1855, p. 488. *Apud* M^a Eugenia Lacarra, «Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV», en Zavala, Iris (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española, II, La mujer en la literatura española*, op. cit., p. 172.

¹⁴⁵ Lacarra, M^a Eugenia, «Representaciones femeninas...», en op. cit., p.

¹⁴⁶ Ruiz Casanova, ed., Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, op. cit., p. 84.

Laureola, acusada falsamente por los celos de Persio, de mantener relaciones secretas con Leriano, es condenada a muerte por su padre, que no escucha su defensa, ni las súplicas de su madre y está dispuesto siempre a creer lo peor. El castigo reservado a la mujer transgresora es muy superior al del varón, al que le es lícito demostrar su honorabilidad con la victoria en un duelo. Y de ello se queja Laureola en la carta que envía a su padre; haciéndole ver, además, la diferencia entre un rey cruel y un rey magnánimo. A partir de ese momento, el amor cede terreno ante la honra en la obra de San Pedro y, aunque Leriano logre salvar la vida de Laureola, tras una larga guerra en la que resulta herido; la princesa comprende –como también Lucenda, que se retira a un convento-, que el amor acarrea a las mujeres más inconvenientes que ventajas y dice a Leriano en su última carta:

Pues tanto me quieres, antes devrías querer tu pena con mi onra que tu remedio con mi culpa. No creas que tan sanamente biven las gentes, que, sabido que te hablé, juzgasen nuestras limpias intenciones, pues tenemos tiempo tan malo que antes se afea la bondad que se alaba la virtud; assí que es escusada tu demanda, porque ninguna esperança hallarás en ella, aunque la muerte que dizes te vieses recibir, aviendo por mejor la crueldad onesta que la piedad culpada¹⁴⁷

Laureola cierra, así, esa comunicación –o esperanza- que había abierto al principio de la obra con ese rotundo: «y así acabo para siempre de más responderte ni oírte»¹⁴⁸. Y, Leriano, instantes antes de morir, romperá las dos cartas se su amada y se tragará los trozos tras depositarlos en una copa con agua, emulando el Sacramento de la Eucaristía y fundiendo, así, eternamente palabras y sentimiento. La crueldad de la princesa es consecuencia de una sociedad dominada por la honra que, especialmente, se exigía a las mujeres nobles y que encubría una realidad: la vulnerabilidad de la mujer en las relaciones pasionales, pues tras la consecución por parte del hombre de su virtud, eran frecuentemente abandonadas –que es lo que le ocurre a Fiometa en la ficción sentimental *Grimalte* y *Gradisa* de Juan de Flores-. Laureola no hace sino mirar por sí misma y sobrepone la honra a un amor que, aunque poderoso ahora, tal vez se extinga después. De ahí que esté dispuesta a dar a Leriano todas las riquezas de su reino antes que un amor que lleva implícito su honor. En sus palabras podemos ver, por tanto, un anhelo femenino de libertad y resistencia bastante valiente, que el mismo San Pedro, a

¹⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 128-129.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p.129.

través de la defensa de las mujeres que hace a través del debate entre Tefeo y Leriano, al final de la obra, parece comprender y compartir:

¿A qué mujer deste mundo no harán compasión las lágrimas que vertemos, las lástimas que dezimos, los sospiros que damos? ¿Cuál no creará las razones juradas? ¿Cuál no creará la fe certificada? ¿A cuál no moverán las dádivas grandes? ¿En cuál corazón no harán fruto las alabanzas devidas? ¿Cuál se podrá defender del continuo seguir? Por cierto, segund las armas con que son combatidas, aunque las menos se defendiesen, no era cosa de maravillar, y antes devrían ser las que no pueden defenderse alabadas por piadosas que retraídas por culpadas¹⁴⁹

Frente a Laureola, las damas que se dejan arrastrar no por la razón, sino por el sentimiento, pagan demasiado cara su rebeldía. Mirabella se entrega sin reservas a Grisel y, delatados por una sierva, los amantes llegan a ser sorprendidos en pleno acto sexual. La princesa de Escocia no muestra ese celo por la honra característico de estas mujeres y asume su responsabilidad, intentando exculpar a Grisel. Los dos enamorados actúan aquí en el terreno de la Fe, están en el mismo bando, en el de la individualidad de sentimientos; frente a la Razón social que representa ese padre inflexible que, como rey, debe hacer cumplir las leyes. Y, también hay en esta obra mayor igualdad en la aplicación de los castigos. De esta forma, no se establece la pena capital directamente a Mirabella, sino que hay un juicio para determinar cuál de los dos enamorados es más culpable. El que pierda será condenado a muerte y el otro sólo a destierro; sin embargo, Grisel se precipita a la hoguera destinada a Mirabella –perdedora en el debate en pro o en contra de las mujeres, defendido por dos personajes célebres de la época, Torrellas y Braçaida-, decidiendo él mismo su propia muerte, en plena rebeldía de la Fe contra la Razón. Sin embargo, su sacrificio es baldío, pues Mirabella no puede vivir ya sin el amor de Grisel y -como Melibea y otras heroínas del amor imposible- se suicida arrojándose a un patio donde la devoran unos leones que su padre tenía enjaulados. Se ha señalado la sensualidad de esta escena (“de las delicadas carnes cada uno contentó el hambriento apetito”¹⁵⁰), que poco tiene que ver con el idealismo etéreo e inaccesible de la dama prototípica de la literatura cortesana.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 140.

¹⁵⁰ Véanse citas de M^a Jesús Lacarra y José Manuel Cacho Bleuca, en *Historia de la Literatura Española. I. Entre la oralidad y la escritura. La Edad Media*, Barcelona: Crítica, 2012, p.546.

5.2. La ironía y el profeminismo de las obras de Juan de Flores

En las ficciones sentimentales de Juan de Flores será, no obstante, donde más claramente se perciban las contradicciones que todo este código caballeresco-cortés encuentra al enfrentarse a la realidad del siglo XV, a través de la ironía que se desprende de estas obras y de su juego continuo entre realidad y ficción. El tono grave del debate entre Leriano y Tefeo, se torna parodia en el caso de Torrellas y Braçaida; personajes tomados de la realidad y ridiculizados por el extremo al que llevan su defensa bien de la misoginia, bien de las ideas profeministas. Tras la trágica muerte de los amantes, se alude al inicio de una relación amorosa entre tan agresivos rivales, que resulta grotesca y acaba con la cruenta venganza de las damas escocesas, incitadas por misma reina de Escocia, sobre Torrellas. Este episodio resulta una auténtica ridiculización de motivos hagiográficos:

Los huesos fueron quemados, y de su ceniza guardando cada cual una buxeta por reliquias de su enemigo. Y algunas ovo que por culto al cuello lo traían, porque trayendo más a su memoria su venganza, mayor placer les diese¹⁵¹

El carácter satírico de este debate, incluida la muerte de Torrellas, y la derrota de este amor sensual e inconsciente de Grimalte y Mirabella, se contradicen, incluso, con la aparición del propio Flores, al principio de la obra y su identificación con el típico amante cortés, que se entrega totalmente a la voluntad de su dama. Aunque, eso sí, puesto que se pone totalmente a su servicio, a ella deja también la responsabilidad de su obra y si gusta o no, ella será la depositaria de las alabanzas o las críticas:

Vos senyora merezcays la pena de mi culpa, pues sta claro que sin esfuerço, vuestro yo no hazara atreuer me en tan loco ensayo. Que si poruentura lo que no creo: algo de bien habrá en ello: a vos que se ha de dar la pena: den las gracias, pues yo desto solamente soy scrivano que por la comunicación de vuestra causa he trabaiado por fazer alguna parte delas obras de vuestra discreción: para me aprouechar en esta necesidad dellas. Por lo qual ahun que non quepa en el número de las loadas: yo pienso que ahun no tan buena se crea de mi¹⁵²

También el autor entra en la ficción de su *Grimalte y Gradisa*, cuando en el mismo comienzo afirma: «Comiença un breve tratado compuesto por Johan de Flores,

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 343.

¹⁵² *Apud* M^a Eugenia Lacarra en «Juan de Flores y la ficción sentimental», Actas del IX Congreso de la AIH, Frankfurt ad Main, Cuaderns Cremà, 1987, p.223 (consultada en ed. digital del Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_021.pdf).

el cual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte»¹⁵³; añadiéndose a lo largo de todo el relato un interesante juego metaliterario, donde no sólo el autor, sino también los lectores y los personajes fluctúan entre la realidad y la ficción¹⁵⁴; anticipándose a lo que más tarde hará Cervantes en *El Quijote* y ofreciendo un aviso sobre los riesgos de la lectura y los difusos límites entre literatura y realidad.

La protagonista es, de este modo, una lectora apasionada de la *Elegía di madonna Fiammetta* de Boccaccio, que exige a su fiel enamorado Grimalte –que curiosamente le había regalado el libro para conseguir su favor-, que logre un final justo y feliz para esta historia, uniendo a la desdichada protagonista con su inconstante e ingrato amante Pánfilo. Grimalte emprende, así, un largo viaje, en el que entra en contacto directo con ambos personajes boccaccescos. Pero el suicidio de Fiometa, tras un segundo abandono de Pánfilo, lo hace fracasar en su misión y ser rechazado, finalmente, por Gradisa; que conoce lo sucedido en el viaje de Grimalte también por la lectura de lo que éste le escribe. Gradisa es, por tanto, más que la dama piadosa característica del género, una ávida lectora e interpretadora de ficciones, que pone todo su interés en esta actividad y que se relaciona nuevamente, con el ámbito de la Razón –más cercana a Laureola que a Mirabella-, por su extrema dureza e intransigencia. Como señala Carmen Parrilla «Gradisa no se manifiesta por una actitud abierta con su único dialogante, sino que se expresa de modo asertivo, apenas dejando lugar a la réplica verbal. Su voluntad se manifiesta por dos operaciones: orden y rechazo»¹⁵⁵. Sabe extraer la mala fe del sujeto masculino en las relaciones amorosas y, en definitiva, se muestra precavida ante un posible engaño; concedora de que la felicidad amorosa muchas veces aburre al caballero.

Como ya afirmaba Menéndez Pelayo «la penetración psicológica que Boccaccio tuvo en tan alto grado y aplicó antes que ningún moderno al estudio del alma de

¹⁵³ Parrilla, Carmen, ed., Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p.89.

¹⁵⁴ M^a Eugenia Lacarra explica muy bien en el trabajo mencionado (“Juan de Flores y la ficción sentimental”) la interesante relación entre autor externo, ficción y lectores, por un lado y autor-narrador, historia y lectores internos, por otro, y no sólo en *Grimalte y Gradisa*, sino en las otras dos obras de Juan de Flores: *Triunfo de amor y Grisela y Mirabella*.

¹⁵⁵ Véase «Estudio Introdutorio» de Carmen Parrilla a su edición de *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores, op. cit., p.44.

mujer»¹⁵⁶ dejó su impronta en la ficción sentimental. Y, en Juan de Flores la relevancia de la mujer resulta indiscutible. El sufrimiento de Fiometa es visto, de este modo, con gran seriedad y resulta más auténtico y profundo que el de muchos lamentos cortesanos al uso. Así, su suicidio conmueve sinceramente a Grimalte, que –como ella- sufre el rechazo de la persona amada:

Y cuando vi su beldad muerta, dolor que nunca sentí entonces me atormentava, y no menos así como ella mortal me mudé. Y los ojos, con lágrimas de dolor turbados, perdieron luz¹⁵⁷.

También Grimalte, como había hecho Fiametta en la obra de Boccaccio, refiere en primera persona el relato, aunque no sin antes quejarse de tan difícil misión y no sólo por la dificultad del viaje, sino porque no sabe si será capaz de expresar con la fidelidad que Gradisa le exige, su texto. El caballero español muestra una actitud claramente profeminista, en este sentido, pues no sólo da cuenta de la inteligencia de damas cultas como Gradisa –que sin duda eran frecuentes en la corte y pedían narraciones cada vez mejor estructuradas-, sino que alaba la gracia y habilidad expresiva de Fiometa, ante la que confiesa sentirse en desventaja -modestia de Flores en homenaje al gran maestro italiano-:

Esto fazeis por crescer pena en mi pena, que bien conocéis vos que la gracia con que Fiometa quexa sus males carece de mí para recontaros aquellos. Y aún sería muy gran dichoso si la fortuna quisiese que el loor que hasta aquí ella tiene merecido por su gentil razonar, que agora por mi rudeza no lo pierda. Pues a mí no sería posible que la memoria ni el sentido me bastase a recordar las cosas tan bien dichas como a ella las oyese¹⁵⁸

Ésta defiende con valentía –sin los temores que asaltan a Laureola o Gradisa- la pureza de su amor, no reduciéndolo al sexo. Y, lo que es más importante: frente a la condena social del adulterio, Fiometa muestra un profundo remordimiento moral por la ilicitud de su amor, que la corroe por dentro, aunque sin que se produzca en ella la total renuncia del sentimiento individual (que hemos llamado Fe). Muy interesante es la respuesta que da a Pánfilo, cargada de ironía, tras recibir una carta de éste en la que la llama a la moderación, erigiéndose hipócritamente en defensor del honor conyugal:

¹⁵⁶ Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Vol. II, Santander: Editora Nacional, 1962, p.53.

¹⁵⁷ *Grimalte y Gradisa*, op. cit., p.90.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 98.

Y el peligro de mi marido, con que tantos temores me pones, estaba dudosa, porque no todas las que pecan padescen luego la pena, mayormente yo, por el mi adulterio, más penitencia que muerte me busco. La Fortuna y los dioses usarían más de crueldad que de justicia si otro verdugo buscas en sino a ti para satisfacer un yerro que tan común por las mujeres acontece. Pues para esto, sin más morir, de lo muerto devrían el cielo y la tierra contentarse. Así que tus palabras más de lo engañado no me pueden engañar, que me tengas por tan simple que me fagas entender que te soy en cargo, por aquello que de solo miedo tuyo lo dexas¹⁵⁹

En ningún momento acepta la cordura colectiva de la Razón y elige la muerte por no traicionar lo que verdaderamente siente; lo cual la aleja claramente del tópico. Su suicidio la liberará de ese amor ingrato, que la daña profundamente, devolviéndole su dignidad:

Quítate ya, pues, Pánfilo, de mi vista, y la muerte que no me diste, déxamela tomar, porque si los malditos ojos engañados del amor y ocupados de sus desseos se deleitan en te ver, no me plaze ni la quiero esta gloria rescebir, porque todos son agravios del corazón y del alma, que se siente del menosprecio de mí¹⁶⁰

Y es que, en palabras de Martínez Latre: «La mujer comienza en esta época a tomar conciencia del mito cultural de su inferioridad contra la verdad de su naturaleza»¹⁶¹ y ello se refleja en estos personajes literarios que ofrecen salidas inesperadas. Flores juega, en efecto, a representar el mundo al revés; como ocurre, por ejemplo, de forma paródica, en el *Triunfo de amor*, donde un grupo de mujeres invierten los papeles con los hombres y son ellas las que cortejan bajo los balcones a sus amantes.

Sin duda, las damas cultas e instruidas de finales del XV, según predicaban las nuevas modas renacentistas, estarían fascinadas -como Gradisa-, por la lectura de estas obras del género de la ficción sentimental, como también lo estaban y habían estado por las novelas de caballerías. No en balde, la mayoría están dedicadas a la *amiga* o a importantes damas de la aristocracia castellana. La variada temática de estos relatos les proporcionaba un ambiente exquisito, de torneos, justas poéticas, cacerías, suntuosos vestidos y apasionados amoríos, presididos por el tópico del amor cortés que desde el siglo XII llevaba presidiendo la literatura en ámbitos palaciegos. Pero, ante todo, debemos insistir en la evolución social sufrida a fines del Medievo, que se manifiesta en

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p.155.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 164.

¹⁶¹ Martínez Latre, M^a Pilar, «Estatuto y evolución del personaje femenino de la novela sentimental de los siglos XV-XVI a la luz de los tópicos misóginos y profeministas», en VVAA, *Investigación humanística y científica en La Rioja: homenaje a Julio Luis Fernández Sevilla y Mayela Balmaseda Aróspide*, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, p.156 (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=570743>).

la aparición de ese conflicto de roles entre hombres y mujeres, que ya se vislumbraba en Diego de San Pedro y que aparece de forma más clara en las novedosas y desconcertantes obras sentimentales de Juan de Flores; que acercarían sus intereses, claramente, a los de la *Querelle des femmes*. La mujer tiende, en esta transición al Renacimiento, a reivindicar su autonomía personal y su igualdad jurídica frente al varón y no son pocos los autores que, en éste y otros géneros, se deciden a desenmascarar las contradicciones del amor literario al uso.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO III

Tras analizar el papel de la mujer en las narraciones épico-legendarias y descubrir casos como el de Doña Sancha o Tarsiana –claros precedentes de la reivindicación femenina que nos ocupa, pero insertos aún en el mundo colectivo y masculino de las gestas-, llegábamos en el segundo epígrafe a un hito literario fundamental: la aparición en el Siglo XII del amor cortés; que sublimaba a las damas y las convertía en objeto de devoción para el hombre, procurando el triunfo del sentimiento individual sobre la acción bélica. El amante servía a su dama como el vasallo a su señor, pues sólo a través del amor que le profesaba conseguía la virtud, tanto personal como literaria.

La *Fin'amors* y, después, el *Dolce Stil Novo*, otorgaron, en efecto, a la mujer un poder inaudito que mejoró, sin lugar a dudas, su consideración social. Inteligentes e ingeniosos se nos muestran personajes como Ginebra, Iseo, Flamenca o ciertas heroínas de los *lais* de María de Francia, que tienen sus referentes reales en grandes e influyentes señoras, como la célebre Leonor de Aquitania; mecenas de la literatura trovadoresca y ejemplo del poder efectivo y concreto que muchas mujeres alcanzaron en el S.XIII. Estos personajes muestran la sensualidad del amor cortés y buscan, a través de él, ese placer o plenitud individual, que socialmente se les niega. Asimismo, a la Beatriz de Dante se la aclama en el cielo de la *Comedia* con las mismas palabras con las que se aclamó a Cristo a su entrada a Jerusalén. Ésta libera al poeta italiano de sus imperfecciones y le permite contemplar la hermosura y perfección absoluta. Su acción

benefactora es muy destacable¹⁶² y, con ella, la de todas las damas que con su dulzura y belleza animan la vida en la corte y consiguen, por medio del amor que inspiran, que el mundo sea mejor.

Aunque, ante todo, debemos destacar del recorrido literario que hemos hecho, la sincera voz de las trovadoras provenzales, las poetas italianas de los siglos XIII y XIV y otras escritoras altomedievales –Eloísa, María de Francia, las místicas-, que se valieron del amor cortés como medio de liberación. Se atreven, de esta forma, a hablar de sí mismas, de sus sentimientos, dejando entrever, además, la crítica a unos convencionalismos masculinos que marginaban o agredían injustamente a su sexo (así, los matrimonios impuestos, la falta de cortesía en el comportamiento amoroso de algunos varones, la queja ante los ataques de algunos trovadores como Marcabré, la reivindicación de su sacrificio amoroso y de su derecho a la felicidad...); mostrando una solidaridad y una unión entre ellas que fácilmente las relaciona con la posterior *Querelle des femmes*.

Como señala Jacques Le Goff, todas estas mujeres, las damas inspiradoras y las poetas –«heroínas de carne o de ensueño», como él las llama-, a las que habría que sumar ciertos personajes femeninos de ficción –según ha demostrado nuestro estudio-, desempeñan un papel decisivo: son «las auténticas creadoras del amor moderno»¹⁶³.

Los Cancioneros castellanos del XV, herederos de esta literatura, evidencian también una importante presencia de la mujer y no sólo como objeto de perfección al que dedicar encendidos versos de amor. Es muy interesante la aparición de una voz femenina, ya sea real o simplemente textual, que contraviene los tópicos cortesanos y que ofrece mayor concreción; buscando, en ocasiones, un acercamiento a la frescura y al detalle de la literatura popular, que logra dotar de vida a estos versos. Por tanto, aunque sólo contemos con escasos ejemplos de poesía femenina en los Cancioneros –cuyo

¹⁶² Jaume Vallcorba dice refiriéndose a la Beatriz de Dante: «siempre será inalcanzable para el poeta, mucho menor en méritos y virtud. Pero, será precisamente por eso, por su anhelo y esfuerzo en seguirla en su ascensión, por lo que el poeta habrá podido aumentar los suyos», en Vallcorba, Jaume, *De la Primavera al Paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*, Barcelona: Acantilado, 2013, p.100.

¹⁶³ Véase Jacques Le Goff, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona: Paidós, 1999 (5ª reimpresión 2012), pp.257-258.

mejor y más perfecto exponente es Florencia Pinar-, su omnipresencia en esta literatura cortesana es indiscutible.

Hemos de tener presente, en este último sentido, que el papel de las mujeres de la nobleza fue muy intenso en la vida cultural de toda la centuria, alentado por las nuevas ideas humanistas que llegaban de Italia y ello desde 1403, fecha del poema de despedida de doña Mayor Arias, al *Cancionero General* de 1511. La primera esposa de Juan II, la reina doña María, impulsó ya todo un movimiento literario e intelectual de defensa de la mujer, dentro de la animada vida cultural de su corte, que se extendió a la de Leonor de Navarra, en cuyo selecto círculo literario se encontraba la dama Vayona. Posteriormente, a Juana de Avis –madre de la Beltraneja-, se atribuyen unos versos de despedida del poeta Juan Rodríguez del Padrón¹⁶⁴; y, sobre todo, durante el reinado de los Reyes Católicos, las damas de la reina y hasta la misma Isabel –cuyo interés por la cultura ha sido tratado en el *Capítulo I-*, no se limitaron a ser inspiradoras de poesía, sino que se atrevieron en las fiestas y juegos caballerescos a componer sus propios versos; aunque fueran las más de las veces intervenciones esporádicas y circunstanciales¹⁶⁵. En palabras de Pilar Lorenzo Gradín:

[...] frente a la postergación casi generalizada de la mujer en la vida pública, el contacto directo con la corte y con la cultura facilitará la transgresión de la ideología dominante por parte de un número limitado de trovadoras, decididas a participar como sujetos activos en la cultura laica y, concretamente, en la experiencia lírica de su tiempo¹⁶⁶

Finalmente, la ficción sentimental, dirigida a las damas, ofrece, en no pocas ocasiones, una declarada apología del rol social de la mujer. Pensemos en esa protesta de Brazaida, en el *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, contra la obsesiva salvaguarda de la castidad que se exige solamente al sexo débil:

¹⁶⁴ Miguel Ángel Pérez Priego (*Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., pp.13-14), señala que la canción, un tanto fría, que reza: «Verdadero amigo mío/ pues que te partes de España, /trata bien esta compañía, /que llevas en poderío/mi libertad y alvedrío...»; es atribuida en el llamado *Pequeño Cancionero* a la reina doña Juana; que buscó la pasión fuera del lecho conyugal, como es sabido. Sin embargo, según la leyenda, la partida de Juan Rodríguez del Padrón a Jerusalén en 1411 habla de que la reina de la que separó sería la suegra de ésta, doña María -esposa de Juan II y madre de Enrique IV-, de quien estuvo, al parecer, enamorado y a quien dedicó los famosos versos: «Bive leda, si podrás...».

¹⁶⁵ Véase Pérez Priego, Miguel Ángel, *Poesía femenina en los cancioneros*, op.cit, pp.8-9.

¹⁶⁶ Lorenzo Gradín, Pilar, «*Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales*», en Zavala, Iris (coord.), *Breve historia feminista de la Literatura española...*, op. cit., p.79.

Y pues dadme un solo hombre que por la defensión de su castidad haya de alguna mujer recibido muerte; de nosotras sabéis bien puedo deciros infinitos millares¹⁶⁷.

Esa misma reivindicación es la que advertíamos en las *trobairitz* y en otras escritoras y personajes literarios femeninos que hemos ido destacando a lo largo del capítulo y que escapa a esa obsesión masculina por acercar a las mujeres al frío modelo de la Virgen María, para preservarlas de su propia naturaleza defectuosa y lasciva, en tanto que hijas de Eva. Personajes como Mirabella, Brazaida, Fiometa, Gradisa, o como la recatada Laureola, conducen hasta finales del siglo XV esa tímida voz femenina, cuyo firme y poderoso susurro se escuchaba ya desde el siglo XII, y establecen un puente de comunicación directo con esas damas y pastorcillas del teatro medieval, a las que nos dedicaremos después en profundidad.

¹⁶⁷ *Apud* Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, op. cit., p.247.

MELIBEA: [...] ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones?

Fernando de Rojas, La Celestina (X, 1ª).

CAPÍTULO IV.
EL DEBATE LITERARIO
ACERCA DE LAS MUJERES

CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO IV

Frente a esa literatura idealizada a la que nos acabamos de referir, en la que la dama aparecía como un símbolo de belleza al que dirigir las aspiraciones; se dieron también toda una serie de obras que seguían una visión más «realista» –y hasta soez, en ocasiones- de la mujer y el amor. Tendencia que bien podrían ejemplificar la poesía goliárdica, los *fabliaux* o el teatro de Rutebeuf, antecedentes de François Villon y el Arcipreste de Hita, y que llegaría a la narrativa italiana de Boccaccio o Sachi. Pero, no sólo eso, sino que obras como la segunda parte del *Roman de la Rose* o el *Sendebart*, desde la alta Edad Media, habían ayudado a extender una profunda misoginia que repetía, una y otra vez, ataques como el de que la mujer es un ser imperfecto, inestable mentalmente, voluble, superficial amante de los vestidos y afeites, hipócrita, mentiroso, caprichoso, pérfido...; vituperio avalado durante siglos por la cultura eclesiástica y científica y al que no fue ajena tampoco la literatura cortesana del Cuatrocientos.

En efecto, en las obras bajomedievales se analiza con especial interés la dialéctica del amor y fluyen todos los deseos e inseguridades que el hombre siente ante su congénere femenina. Los tiempos han cambiado y la sociedad feudal se derrumba en toda Europa, produciéndose el desgaste de los ideales cortesanos. Éstos eran duramente criticados, bien por graves moralistas que advertían de los peligros de esa *religio amoris*, bien por autores que –en tono humorístico y desde la perspectiva más materialista que enarbola la nueva clase dominante (la burguesía)-, desenmascararan su carácter obsoleto y absurdo al enfrentarse a la realidad.

Las galanterías cortesanas eran, a menudo, objeto de burla por parte del pueblo llano, como demuestran muchos personajes secundarios que se ríen del comportamiento de sus señores. La medicina –como veíamos al tratar de la narrativa sentimental-, veía al enamorado como enfermo mental, que incluso adquiría características femeninas. Y la Iglesia concebía el amor casi como una herejía contra la que había que luchar, rescatando viejos argumentos misóginos. La sociedad estaba, en definitiva, experimentando una crisis de ortodoxia, de la que se hacía responsable última a la literatura amorosa. El idealismo cortés había traspasado las fronteras de la ficción y las

mujeres, inspiradoras y consumidoras de ella, resultaban también, por ende, peligrosas. De ahí que junto a las obras sentimentales y caballerescas, a los poemas cortesanos y a los tratados que ensalzaban a las mujeres tan de moda a lo largo de toda la centuria, se alzara una remozada corriente antifeminista que, bajo la excusa de preservar el orden medieval y la moral cristiana esconde, en realidad, el miedo ante la importancia que iban adquiriendo las mujeres –tengamos en cuenta que la reivindicación de la *Querelle des femmes* ya se había extendido y notorios eruditos humanistas centraban también sus obras en la educación femenina-.

Este enfrentamiento que se vive en la literatura castellana del XV es reflejo, por tanto, de la larga controversia que desde la Biblia hasta el *Roman de la Rose* y *La cité des dames* de Christine de Pizan, ha vivido la cultura occidental. Muchas de las obras de ficción que se escriben en la segunda mitad de este siglo, introducen el tema de la condición femenina y muestran el debate entre argumentos misóginos y profeministas en el diálogo de sus personajes. O, ya a fines de siglo, en la polémica abierta en la corte entre distintos poetas del Cancionero, que bien se muestran cortesanos defensores de las damas, bien sus firmes detractores, utilizando en este último caso los gastados argumentos que los tratados científicos, los sermones eclesiásticos o la sátira didáctica de los cuentos y refranes populares propagada durante siglos. Todo ello en una interacción real, que va desde el tono serio y comprometido con los valores cristianos vigentes, hasta el más desenfadado y festivo del juego cortesano y su gusto por la polémica en sí misma, como modo de lucimiento personal.

Para comprender el valor de la defensa de la mujer a través de la literatura del siglo XV –aspecto que analizaremos en el tercer apartado de este capítulo-, se hace necesario que penetremos antes en dos de las obras misóginas que más influyeron en el S.XV. La primera de ellas, el *Corbacho* del arcipreste de Talavera, aparece en la primera mitad de la centuria, inserta en la controversia acerca de la mujer que ya existía en el discurso eclesiástico-moral; mientras que la segunda, las *Coplas de maldezir de mugeres* de Pedro Torrellas, entra de lleno en el animado ambiente poético de la corte y va a generar su propia polémica.

1. REPARICIÓN DE VIEJOS PREJUICIOS MISÓGINOS

1.1. La sátira de tono didáctico-moral: El *Corbacho* del arcipreste de Talavera

El capellán de Juan II, Alfonso Martínez de Toledo, desató un fuerte escándalo en la corte por las duras acusaciones que lanzara contra el género femenino en su *Arcipreste de Talavera* (1438); proponiéndose, con su obra, denunciar los pecados que acarrear las pasiones desordenadas y mostrar lo equivocado que está el que se deja llevar por el amor de una mujer. El arcipreste no hacía sino reincidir en los «vicios y tachas» que sobre las mujeres habían expuesto ya obras como el *De reprobatio amoris* -tercer libro del *De amore* de Andrés el Capellán que utilizaba la sátira misógina para rechazar, curiosamente, las ideas sobre el amor cortés defendidas en los dos primeros libros-; o como *Il Corvaccio* de Boccaccio –obra con la que se le relacionó hasta el punto de dársele a su texto el nombre de *Corbacho*-, en la que el autor italiano recoge la tradición misógina de Juvenal, utilizando escenarios fantásticos como la *Pocilga de Venus* o el *Laberinto de amor*; donde los hombres, convertidos en animales, se hallan purgando sus penas de amor, engañados por las pérfidas mujeres. Recordemos, en este último caso, cómo muchos autores que ensalzaron el amor e idealizaron a la mujer en su juventud –así Boccaccio en su *De mulieribus claris*, pero también Piccolomini o San Pedro-, se volvieron en la vejez graves moralistas, que rechazaron el desorden de las pasiones ilícitas y que, como el arcipreste de Talavera, recordaron a los mortales (especialmente a los que “non han follado el mundo, nin han bevido de sus amargos brevages”¹), que sólo el amor cristiano merece la pena y que «lo ál amar todo es burla e viento e escarnio»².

Otro texto del S.XIV que influye decisivamente en la composición del *Arcipreste de Talavera* es el *Llibre de les dones* de Francesc Eiximenis, que buscó a través de la enumeración de los defectos que tradicionalmente se venían considerando inherentes al sexo femenino, la reforma moral de las mujeres. La base conceptual para la denuncia de las mujeres es prácticamente la misma en las dos obras: la avaricia, la vanidad, el uso de

¹ Véase «Prólogo», en Marcella Ciceri, ed., Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, Madrid: Espasa Calpe (Austral, 95), 1990, p.50.

² *Ibíd.*, p.53.

cosméticos, la inestabilidad emocional e intelectual, la mentira, la desobediencia, el orgullo, la malicia, la verborrea, la lascivia...; apoyándose en las autoridades bíblicas, patrísticas y escolásticas. Sin embargo, tal y como aclara Archer³, el tratamiento que hace Alfonso Martínez de Toledo es muy distinto al que hace Eiximenis de este material común. El franciscano catalán, aunque utilice argumentos tan agresivamente misóginos como el de que el parto y la regla son castigos de Dios por el pecado de Eva o que las mujeres son venenosas de acuerdo con la naturaleza de la serpiente que la sedujo – amparadas en creencias médicas de la época-; mantiene siempre un tono serio y severo, que lo lleva a alejarse del «malparlar», pues no quiere ser injusto generalizando en exceso y considera que la inferioridad intelectual o la vergüenza son cualidades de las mujeres que mitigarían su responsabilidad en estos pecados. El arcipreste de Talavera, en cambio, no rechaza calumniar a las mujeres si con ello logra su fin moral y en ningún momento se vale de esas «carencias» que se les suponen para resarcirlas de su culpa; ampliando el mal que describe en el mundo a la locura de los dos sexos y mostrando, en definitiva, que el hecho de ser más o menos pecador, no depende de si se es hombre o mujer, sino de la voluntad de la persona. De esta forma justifica su «maldecir»:

Enpero, sy algo fuere, segund sus viçios e malvevir que oy se usa, de algunos o algunas aquí dicho he escrito, nos sea notado ha detractaçión, nin querer afeiar, mal decir e fablar nin disfamar, salvo de aquellos e aquellas que en los tales viçios e males fueron fallados exerçitar e usar e continuar, los buenos e buenas loando e aprobando; que sy el mal non fuese sentido, el bien non sería conoçido; mal decir del malo, loança es del bueno; por lo creo que, el que su tiempo e días en amar loco despiende, su sustancia, persona, fama e rrenombre aborresçe. E quien de tal falso e caviloso amor abstenerse puede, el mérito le sería grande, sy poder tiene en sý; que aquel que non puede por vejedad o por ynpotencia, e de amar se dexa, non diga ese tal que él se dexa, que ante amor se dexa dél; porque mucho más plase a dios de aquel que tiene oportunidad de pecar con poderío, e la dexa absteniéndose e non peca, que non de aquel que, aunque pecar en tal guisa quisiese, non podría. Por ende, algunos o algunas, a las vezes, sintiendo en sý poca constancia e firmeza de rresistir a tal pecado, dizen: «Señor, dame el poder pues me diste el querer», esto por pecar, o, por el contrario: «Señor, quítame el querer pues me quitaste el pode», por virtud⁴

La «poca constancia y firmeza» en resistir al pecado la halla el arcipreste –según expresa en el *Prólogo*- tanto en hombres como en mujeres; sin embargo, se ensaña de

³ Archer, Robert, «El arcipreste de Talavera y el problema de las mujeres», en *Memorabilia, Boletín de Literatura Sapiencial*, 9 (2006). El texto se ofreció como conferencia en la Universidad de Valencia en marzo de 2005 y se basa en el cap. 2 del libro de Archer *The problem of women in Late-Medieval Hispanic Literature* (London: Támesis, 2005).

Consultado en edición digital: <http://parnaseo.uv.es/memorabilia/memorabilia9/archer/archer.htm>

⁴ Véase «Prólogo», en *Arcipreste de Talavera*, op. cit., pp.54-55.

manera brutal con las féminas en la Parte II de su obra. Es cierto que se cuida de salvar a las mujeres buenas y virtuosas de tales críticas –lo mismo que hace cualquier escritor de la época, por muy profeminista que sea-; esto es, excluye a las castas, a las que se alejan del amor no reglado y de las pasiones insanas, que –según su opinión- escasean en ese mundo del S.XV dominado por la corrupción moral y que son como «rruby preçioso», como «oro entre escoria»⁵. Sin embargo, son tantos los detalles que plasma y tan variadas las situaciones que trae a colación, que casi parece que esas mujeres tan perfectas no existen y que es imposible que en tan prolija enumeración no se encuentre reflejada, de una u otra manera, cualquier mujer. Parece empeñado en que no se le escape ningún defecto en las múltiples situaciones que presenta de la realidad y eso aunque, a veces, llegue a insinuar que aún podría decir mucho más: «por quanto las mujeres que malas son, viçiosas e desonestas o enfamadas, non puede ser dellas escripto nin dicho la meytad que decir se podría...»⁶; «...Destos exienplos millares se podrían escrevir, pero cada día contesçen tantas destas porfías quel escrevir es por demás»⁷.

La exageración de algunos tipos femeninos raya, incluso, en lo esperpéntico y llega a producir rechazo y hasta repugnancia, como sucede en el caso de la mujer que «se mete en el vino»:

Primeramente, desde terçia adelante que ya bevido ha, con el quemor quel mucho beber de antenoche le dio, comiença a se escalar, e su entendimiento a se levantar, e alça los ojos al cielo, e comiença de sospirar, e abaxa la cabeça luego e pone la barva sobre los pechos, e comiençase a sonreyr, e fabla más que picaça, e da rruydo e bozes con quantos ha de fazer. Anda muy presurosa e fazendosa dacá e dallá, los ojos inflamados, forrados de tafatá, la luenga trastavada; fabla por las nariçes; faziendo va la çancadilla, a vezes amenazando a todos, brava como leona⁸

Otras veces el retrato grotesco procede de la propia visión distorsionada que se supone a la mujer poseedora del defecto. Así, cuando habla por boca de la mujer envidiosa que alevosamente animaliza el físico y el comportamiento de la envidiada:

[...] flaca que non paresçe synon a la muerte; sus cabellos negros como la pes, la cabeça gruesa, el cuello gordo e corto como de toro; los pechos todos huesos, las tetas luengas como de cabra; toda uniza, egual, non tiene facçión de cuerpo; las piernas muy delgadas paresçen de

⁵ *Ibíd.*; los dos ejemplos en Parte I, cap. XXXVIII, p.158.

⁶ *Ibíd.*, Parte II, cap. I, p.160

⁷ *Ibíd.*, Parte II, cap.VII, p.200.

⁸ *Ibíd.*, Parte II, cap. XI, p.214.

çigüeña; los pies tiene galindos. De gargajos nos fartó la suzia, vil, podrida, el otro día en el baño, asco nos tomó a las que ay estábamos, que arrendir nos cuydó fazer a las más de nosotras⁹

Su saña contra las mujeres es tal que se nota, a veces, un intento de equilibrar la crítica a los dos sexos. En el último capítulo de la Parte I, que sirve de enlace con la II, advierte, así, que en las faltas que va a exponer sobre las mujeres pueden verse reflejados también muchos hombres, a los cuales también les debería servir su lección (“Comienço en el pecado de la avariçia de las mujeres, e sy algund hombre dello en sy algo sintiere, tome el enxienplo de “A ti lo digo, nuera”¹⁰); y, en la Parte III ridiculiza también algunos tipos masculinos, como el «onbre sanguino», o el «colórico», o el «flemático», mostrando que estas «Conplisiones» de los hombres también afectan e interfieren negativamente en la vida de las mujeres, a las que aconseja, por ejemplo que «non curen de creer locos amadores, por mucho que sean bayladores, loçanos nin cantadores: que todos son burladores»¹¹. En muchas ocasiones, se iguala, además, el proceder de hombres y mujeres en las relaciones amorosas; así, cuando se justifica el que se pueda amar a una persona fea o cobarde por dinero (Parte III, cap.VII), haciendo el interés propio de los dos sexos –y ello aunque haya insistido en el cap. I de la II Parte en la avaricia de la mujer-; o, cuando se alude –siguiendo el pensamiento popular de los refranes- a los matrimonios en casos de gran diferencia de edad, censurándose igualmente los que contrae una vieja con un joven que un viejo con una joven. También ridiculiza el emparejamiento de dos viejos y cree Martínez de Toledo que la mejor relación conyugal es la de dos jóvenes (“el moço con la moça y la moça con el moço”), en la cual debe existir amor –idea defendida por la Iglesia desde la Alta Edad Media, que lo aparta de los matrimonios de conveniencia buscados por las familias nobles y los plebeyos ricos-: «bendito es el matrimonio donde amor Dios dio e ellos lo procuraron»¹².

Y es que el arcipreste no se propuso como único objetivo criticar a las mujeres –si bien es lo que más se recuerda de su obra-, ni tampoco provocar ningún debate cortesano; sino hablar sobre las nefastas consecuencias que acarrear la lascivia y los

⁹ *Ibíd.*, Parte II, cap. IV, pp.179-180.

¹⁰ *Ibíd.*, Parte I, cap. XXXVIII, p.158

¹¹ *Ibíd.*, Parte III, cap. VII, p. 246.

¹² *Ibíd.*, p. 261.

amores apasionados, por su enfrentamiento a la razón y al sentido común, por un lado – que le permite la ridiculización y exageración de ciertas actitudes- y por su huida de los mandamientos de la Iglesia, por otro, y que él -como eclesiástico-, desea evitar. Lo que ocurre es que todos los modelos patrísticos y didáctico-morales en que se basa, no le sirven ya para abordar la convulsa y compleja realidad de su tiempo. La mujer que él observa en el mundo que le rodea y que conocen sus receptores, no se puede únicamente someter a lo dicho de sus pecados en los escritos misóginos altomedievales¹³ y decide concretar ese viejo material con actitudes y ejemplos reales y conocidos por todos, aplicando incluso el lenguaje coloquial de su tiempo a los modelos de mujer que crea. Él insiste, en este sentido, que ha visto y oído los casos que cuenta y está seguro de que todos, en algún momento, los hemos corroborado o los podemos corroborar:

El quinto mandamiento es: “no matarás a ninguno nin alguna”. Pues, dyme, ¿oíste, viste e entendiste que ombre, que amase alguna mujer, o alguna mujer onbre amase, que fiziese matar alguno por esta razón? Dígote que innumerables son los muertos por este caso, o los matan o fazen matar[...] Dentro de Tortosa yo vi fazer justicia de una mujer que consintió que su amigo matase a su fijo, porque los non descubriese[...]Una mujer cortó sus vergüenças a un onbre enamorado suyo, al qual llamavan Juan Orenga, guarnecedor d’espadas, natural de Tortosa, porque sopo que se era con otro echado[...]Y yo fui fablar con él a su cama, e me lo contó todo como le engañara[...]Destas muertes e lysiones otras muchas te contaría; pero oy al mundo son tan notorios estos males que superfluo es alegarlos¹⁴

Para obtener más difusión e impacto social y lograr que su escrito cumpla su misión moralizadora, evita convertirlo en otro frío discurso teórico contra fémína, implicando, conscientemente, a sus posibles lectores en el texto; en una ágil conversación con un “tú”, que debe ser capaz de interpretar sus ironías y al que divierte con anécdotas y graciosas descripciones, razonando con él todos los improprios del amor cortés y, entre ellos, el convertir en diosa a la mujer; poseedora, en la realidad, de tantos defectos. Pero estos lectores ya no serán siempre masculinos –dada la mayor participación en la cultura, que él comprueba en la corte de la reina María y en la formación de muchas monjas- y ahí lo vemos dar tímidos pasos hacia atrás en su «maldecir» e intentar igualar la responsabilidad de hombres y mujeres en los deslices

¹³Robert Archer estima, en este sentido, que el arcipreste se encontró con la dificultad de «definir la naturaleza de la mujer, ante las contradicciones que ofrecían las fuentes autoritativas de la sabiduría» y se vio obligado a «enfrentarse directamente con el problema de la mujer que yace oculto tras las posturas más cómodas de misoginia y defensa que evidencian otros muchos textos» (en “El arcipreste de Talavera y el problema de las mujeres”, art. cit.)

¹⁴ *Arcipreste de Talavera*, Parte I, cap. XXIV, op. cit., pp.120-123.

amorosos o mostrar que los males que conlleva (muertes, guerras, peleas...), afectan a los dos sexos.

Yolanda Beteta Martín insiste además en que, consciente de la fuerza de su ataque a las mujeres, muestra en la descripción del sueño de la polémica «*Demanda de perdón*» –considerada apócrifa por críticos como Marcella Cicceri o Martín de Riquer-, un claro temor a las represalias femeninas:

[...] que sobre mi veyá señoras mas de mil quel mundo ya por cierto no las aborresciera por ser de tal gala de nombre y rrenombre famosas mas de tanto hermosas ya sin par graciosas e par de gentiles si en estima del pie hasta encima trayan esecusiones a manera de martyrio dando los golpes tales de ruelas e chapines puños e remesones qual sea en penitencia de los males que hize e aun de mis pecados. Diziendo locoatrevido do vino osar de escrevir ni hablar de aquellas que merescen del mundo la victoria. Haue, heue memoria quanto de nos houiste algund tiempo pasado gasajado[...]E en esto estando paresciome la una que se auentajaua a tirar por mis cabellos rastrándome por tierra que merced no valía demandarle de quedo que conocer me pluguiese. La segunda quel pie me puso en la garganta a fin de me ahogar que la lengua sacar me hazia un palmo. Las otras non pude deuisar: quel golpe de los chapines me cerraua la uista. Las ruelas e las aspas quebrauan sobre mi como sobre un mancebo que fuera de soldada a mi semblar que mas quede muerto que no biuo que morir mas amaui que tal dolor pasar [...] ¹⁵

Este sueño –que se anticipa a la brutal paliza que recibe Torrellas en *Grisel y Mirabella*-, constata la intranquilidad patriarcal hacia el ascenso de esas mujeres instruidas e independientes, que se empezaron a cuestionar las normas vigentes y que Beteta Martín asocia a la imagen onírica de las amazonas:

La imagen de las mujeres como nuevas amazonas que luchan por lograr una visibilidad social que sobrepase los muros conventuales y el fuego del hogar causa un fuerte recelo en los poderes androcéntricos y el texto de *El Corvacho* es un buen ejemplo de ello. No es casual que el arcipreste recurra a la figura onírica de las amazonas para proyectar su temor ante las reacciones que puede provocar su obra, de la misma manera que no es casual que las amazonas sean los monstruos femeninos que experimentaron un mayor proceso de cristianización ¹⁶.

El contenido del *Corbacho* se relaciona, además, por su carácter didáctico-moral, con las viejas colecciones de *exempla* que, durante toda la Edad Media y especialmente a partir del concilio de Letrán (1215), servían para ilustrar los sermones eclesiásticos y

¹⁵ *Ibíd.*, nota 17 del Cap. IV de la Parte IV, pp.344-345. Marcella Cicceri rechaza en su edición que esta «*demanda*» que aparece en los incunables, sea obra del arcipreste y estima que más bien pudo ser redactada por el amanuense o editor para ganarse el favor de las lectoras; pues su estilo e intención es muy diferente.

¹⁶ Beteta Martín, Yolanda, «El poder de la autoría masculina. Transgresión femenina y canon androcéntrico en la ficción literaria bajomedieval», en Beteta Martín, Yolanda, *La querrela de las mujeres IX. Súcubos, hechiceras y monstruos femeninos. Estrategias de desautorización femenina en la ficción bajomedieval*, Madrid:Al-Mudayna (Querrela-Ya), p.191.

donde –como señala M^a Jesús Lacarra¹⁷– se mezclaban cuentos orientales, procedentes de la *Disciplina Clericalis*, con fábulas, milagros o cualquier otro tipo de narración breve que fuera susceptible de utilizarse en un discurso religioso o didáctico-moral; tradición que sigue muy viva en el XV, como demuestran el *Libro de los gatos*, el *Libro de los exemplos por a.b.c* de Clemente Sánchez de Vercial o el *Espéculo de los legos*, donde se combina la enseñanza doctrinal con decenas de fábulas y ejemplos, convertida en lectura ascética de refectorio.

De esta forma, la II Parte del *Corbacho* asume toda la misoginia de que hacen gala los cuentos medievales. Las mujeres que aparecen en estas colecciones (*Calila e Dimna*, *Sendebat*, *El Conde Lucanor*...) suelen ser malvadas, avariciosas, glotonas y, sobre todo, mentirosas, además de murmuradoras y adúlteras; por lo que el hombre debe guardarse de sus trampas. Es cierto que ofrecen modelos femeninos de diversa procedencia estamental y social y muestran una mujer más vital y activa que la de la idealizada dama cortés; sin embargo su anonimidad e inconcreción han favorecido la inmutabilidad y permanencia de estos tipos literarios femeninos a lo largo de muchísimos siglos, en obras y culturas muy diversas. Martínez de Toledo toma, en ocasiones, estos ejemplos tal cual aparecen en los manuales de predicadores al uso; notándose el contraste entre el estilo sencillo de estos relatos populares y el suyo propio, mucho más elaborado. Así sucede con las cuatro anécdotas que introduce para ilustrar el tema de la mujer mentirosa (II Parte, cap. X) y con los cuatro cuentecillos que apoyan sus tesis sobre la mujer desobediente (II Parte, cap.VII). Como subraya Marcella Ciceri, en los ocho cuentos, sólo advertimos una vez la irónica intervención del autor. Sucede en el primer ejemplo del cap. X (“De como la mujer miente jurando e perjurando”), donde la esposa adúltera echa leche de su pecho a los ojos del marido, para que no descubra al amante que se escapa: «O, fija de puta, cómo me escueze la leche» Respondió el otro que se yva: «¿Qué deve fazer el cuerno?»; todo lo demás responde fielmente a anécdotas y relatos populares muy conocidos.

¹⁷ Lacarra Ducay, M^a Jesús, «Cuento medieval y cuento oral: “La triple tasa”» (AT 1661), en *Garozza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura popular*, 5 (2005). Consultado en su edición digital: <http://webs.ono.com/garozza/G5lacarra.htm>.

La gracia humorística con la que se trata en el tema de la esposa adúltera que saca al amante de su casa, en las mismas narices del esposo, sin que éste se dé cuenta, bien nos recuerda a algunos *fabliaux* y nos hace olvidar, por momentos, el tono severamente moral de la obra. Recordemos, por ejemplo, el parecido entre relatos como *Le villain de Bailleu* de Jean Bodel –que alude a las frecuentes relaciones entre los curas de aldea y las villanas- y los que introduce el arcipreste en el cap. X, donde también aparecen frailes en camas de mujeres, que salen airosos de la situación, en un tono alegre y desenfadado:

Otra mujer tenía un frayre en tras la cama escondido. Desque vino su marido non sabýa cómo le sacar fuera. Fuese a su marido e díxole: «¿dónde vos arrimastes, que venís lleno de pelos?» el marido bolvióse para que la mujer le alimpiase los pelos e, vueltas las espaldas, salió el frayre que estaba escondido. E dixo el marido: «Paresçióme como que salió onbre por allí». Dixo ella: «Amigo, ¿dónde venides? ¿O estades en vuestro seso? ¡Guay de mí! E ¿quién suele entrar quí? ¡Guay, turbado venís de alguna enamorada, los gatos vos paresçen onbres, señal de buena pascua!» Luego calló el marido e dixo: «¡Calla, loca, calla! que por probarte lo dezía»¹⁸.

Raros son, en efecto, los *fabliaux* –de gran influencia en los tipos del teatro popular-, que no presentan esta misma depravación en la mujer: las esposas son adúlteras y mentirosas, las doncellas tontas y las viejas, brujas maliciosas¹⁹. Si bien, su carácter eminentemente lúdico, evita siempre la condena moral²⁰. No es extraño, por tanto, que los autores de estos relatos franceses se regodeen, así, en la narración de la anécdota, exponiendo muy brevemente su moraleja al final –Bodel la expone en dos líneas: «Le fabliau dit a la fin qu'on doit tenir pour fou celui qui croit mieux sa femme que lui»²¹-; mientras que, por el contrario, el arcipreste expone los hechos de forma resumida y se extiende en la reflexión. Lo que para los franceses es pura diversión a

¹⁸ *Arcipreste de Talavera*, op. cit., Parte II, cap. X, p. 211.

¹⁹ En el célebre fabliau de «Las perdices» (*Les pertrix*) aparece una villana golosa que se come unas perdices y que tras un divertido juego de engaños sale indemne de su delito; por lo que el autor del relato concluye, con una moraleja contra todas las mujeres, a las que hace mentirosas y confundidoras por naturaleza: «Ce fabliau nous a montré que femme est faite pour tromper: mensonge devient vérité et vérité devient mensonge» (en Barre, Aurélie, ed., *Fabliaux*, Paris: Gallimard (Folioplus Classiques, 37), 2005, p. 21).

²⁰ No hay sino atender al resumen que el narrador de *Les Trois Aveugles de Compiègne* hace de las finalidades del género: «*Fableaux sont bons a écouter: ils font oublier mainte peine, mainte douleur et maint ennui*» (Cortebarbe, «Les trois Aveugles de Compiègne», en *Fabliaux*, op. cit., p.11).

²¹ Bodel, Jean, «Le vilain de Bailleu», en *Fabliaux*, op. cit., p.82. Observamos que es la misma moraleja que también expresa el texto de Martínez de Toledo, que la extrae tal cual de su fuente y sólo al final del capítulo X reflexiona sobre ella: «E asý fizó e faze su mentira la mujer verdad» (*Arcipreste de Talavera*, op. cit., p. 211).

través de un marido bobo y hartamente confiado, del que la astuta mujer sabe aprovecharse para conseguir lo que quiere; para el arcipreste es una mentira condenable y vil. Al final del capítulo X acaba diciendo que estos casos son muy frecuentes y aunque con los ejemplos que ha puesto avise a las mujeres adúlteras, también pondrá en guardia a los que tengan que castigarlas²². Deja ver abiertamente el desprecio que estas mujeres le merecen y, por ello, vuelve a justificar la finalidad edificante de su «maldecir» –tema que le obsesiona y le remuerde, en el fondo-, excusándose en que muchos han abordado ya estas historias:

Mas podría venir a caso que alguno que non lo sabe, lo aquí leerá e dará castigo dello a quien deva; e sy non, sy lo soportare, non se maraville de algund syniestro que le venga...A buena parte, por Dios, lo tome el que lo leyere, toda murmuración çesada; que el mundo es oy tan malo que bien decir es muerte, mal decir es gloria delectable. Esto sea quanto a mi escusaçión por quanto sé byen que, sy dixere, que de mí ha de ser dicho; pero que otros muchos dixeron, a los cuales non sería digno descalçar su çapato²³

No obstante, Martínez de Toledo obtiene sus mejores logros cuando prescinde de estos cuentecillos conocidos y con su punzante ironía y su profundo saber popular, consigue unos arquetipos femeninos propios (la avarienta, la mentirosa, la curiosa, la orgullosa, la envidiosa...) de una inusual y extraordinaria viveza. Ello lo hace a través, no de la abstracción –como ocurre en los cuentos y en los refranes populares que el arcipreste tiene siempre tan presentes-, sino de la acumulación de innumerables detalles concretos sobre la forma de hablar, el físico o las actitudes morales de las mujeres, en una hábil mezcla de monólogo, diálogo y descripción, de agilidad casi dramática. El *Arcipreste de Talavera* nos ha dejado, de esta forma, pasajes tan cómicamente exagerados como el capítulo XII de la II Parte, que lleva por título «De cómo la muger parlera sienpre fabla de fechos agenos», que muestra uno de los defectos que con más frecuencia se han atribuido y se suelen –aún hoy- atribuir a la naturaleza femenina:

²² Es curioso, en este sentido, cómo el tema del adulterio es tratado en España, frente a otras literaturas, de forma trágica; como una ofensa que el marido debe vengar y hemos visto, incluso – Capítulo I de nuestro estudio-, que los castigos a la mujer adúltera eran amparados por las leyes de la época. Michelle Débax, en su edición del *Romancero* (Madrid: Alhambra, 1982, pp.362-365) señala, en este sentido, cómo romances como el de el de la Blanca Niña (“Blanca sois señora mía...”) o el de la Bella malmaridada (“La bella malmaridada/de las más lindas que yo vi...”), cuyo asunto es tratado de forma burlesca en cuentos y fabliaux franceses, acaba con la muerte de la mujer a manos del marido y eso aunque, como en el segundo caso, no se llegue a consumir el adulterio.

²³ *Arcipreste de Talavera*, Parte II, cap.X., p. 213.

La muger ser mucho parlera, rregla general es dello; que non es muger que non quisyere syenpre fablar e ser escuchada. E non es de su costunbre dar logar a que otra fable delante della; e sy el día un año durase, nunca se fartaría de fablar e non se enojaría día nin noche[...] E asy pasan su tiempo despendiéndolo en locuras e cosas vanas que aquí espeçificarlas sería ynposyble[...] Alléganse las benditas en un tropel –muchas matronas, otras moças, de mayor e menor hedad- e comiençan e non acaban, diziendo de fijas ajenas, de mugeres estrañas –en el ynvierno al fuego, en el verano a la frescura- dos, tres oras syn más estar diziendo: “Tal, la muger de tal, la fija de tal, ¡a osadas! ¿quién se la vee? ¿quién non la conoçe?, ovejuela de Sant Blas, corderuela de Sant Antón; ¡quién en ella se fiasse!”etc^a. Responde luego la otra: “O bien sy lo sopiésedes, cómo es de mala luenga!”²⁴

Eileen Power, refiriéndose a los *fabliaux*, expresaba que éstos ofrecen: «auténticos dibujos de la vida real, verdaderas punzadas del zapato que aprieta»²⁵. Y, por su talante realista (muestran la vida en el campo y en las ciudades, ampliando su visión fuera de los límites palaciegos: con villanas astutas y hábiles para salirse con la suya; pendientes de placeres mundanos, impensables para una dama), tal vez constituyan una mejor defensa para la mujer medieval que las idealistas obras de la corte. En palabras de esta autora:

[...] la mujer de las *fabliaux*, pese a lo odiosa que es, muestra algo de esa igualdad práctica que prevaleció entre hombre y mujer en las clases medias. La mujer está sometida, pero su sujeción se mantiene de manera muy imperfecta y el marido dominado es un tema sospechosamente favorito. Es una justicia poética que el hombre cuya mujer ideal era una Paciente Griselda se encontrase de manera bastante frecuente casado con la mujer de Bath²⁶.

Esta atrevida afirmación de la autora británica quizá también podría hacerse extensiva a la obra del arcipreste; aunque solamente si nos situamos en una perspectiva actual y excluimos su valor moral –tan importante para Alfonso Martínez de Toledo y para sus seguidores-; lo cual no parece muy pertinente, puesto que se haya en la médula misma de su concepción. De cualquier forma, la obra logra un realismo costumbrista muy interesante, que Dámaso Alonso ponía, incluso, en el camino de la novela moderna²⁷. A diferencia de los cuentos y refranes, que con la abstracción de sus modelos, impedían observar los conflictos sociales de su época y pasaban por diferentes tiempos y culturas prácticamente sin inmutarse; o de las largas listas de mujeres castas y pecadoras de los tratados pro y contra mujeres; los arquetipos femeninos del arcipreste,

²⁴ *Ibíd.*, Parte II, cap. XII pp.218-219.

²⁵ Eileen Power, *Mujeres medievales*, Madrid: Encuentro, 1999 (4ªreimpresión), p.17.

²⁶ *Ibíd.*, p. 16.

²⁷ Alonso, Dámaso, «El arcipreste de Talavera a medio camino entre moralista y novelista», en *Obras completas II*, Madrid: Gredos, 1972.

dada su extrema concreción, ofrecen vivas estampas de la forma de vestir, de acicalarse, de las maneras de hablar y comportarse, de las pasiones, deseos y vicios de las mujeres del Cuatrocientos.

En el S.XV el *Corbacho* se concibió, ante todo, como una agresiva invectiva contra el género femenino, celebrada por moralistas y rechazada por autores que la tomaron de excusa para atacarla y exponer, así, sus ideas en favor de la bondad de las mujeres y, especialmente, de las castas y honradas. Estos preceptistas castellanos sí se plegaron con fidelidad a los modelos profeministas que circulaban por toda Europa, utilizando y recreando los típicos argumentos en favor de las damas. En este sentido, las réplicas de autores como Diego de Valera, Juan Rodríguez del Padrón, o Álvaro de Luna, que escribieron serios y meditados tratados pro-fémmina –comentados en el *Capítulo II* de este trabajo, en relación con Boccaccio y la «Querelle des femmes»-, no se hicieron esperar; favorecidos por ese ambiente de defensa de la mujer generado en torno a la reina María; primera esposa de Juan II y que continuaría en el reinado de Sancho IV y en el de los Reyes Católicos.

1.2. La sátira misógina en la corte: las *Coplas de Torrellas*

En los cancioneros castellanos del XV hay algunos ejemplos –no muchos- de vituperio a la mujer. Así, Villasandino, Martín el ciego, Guevara, Jorge Manrique y otros poetas anónimos insultan a una dama, una prostituta o una vieja, recurriendo a vulgares obscenidades. Resulta sorprendente, en este sentido, que un poeta tan excelso en amores como Diego de San Pedro, en el poema titulado «A una señora que rogó que le besasse y ella le respondió que no tenía culo», se exprese en estos términos:

Mas hermosa que cortés,
donde la virtud caresce,
el culo no le negués,
que en el gesto le tenés
si en las nalgas os fallece.
Y si hay algún primor
para no tener ninguno,
yo digo que algún gordor
el coño y el salvonor
os ha hecho todo uno.
Assí como Dueratón
pierde el nombre entrando en Duero,

assí, por esta razón,
perdió el nombre el abispero
quando entró en el coñarrón²⁸

El principal ataque que recibe la mujer en todos estos poemas jocosos es debido a su promiscuidad. Como señala M^a Eugenia Lacarra, «faltado la castidad no hay belleza, nobleza, bondad ni gentileza posible»²⁹. Algunas descripciones de mujeres son auténticos retratos esperpénticos, como ocurre en el siguiente poema anónimo, recogido en el *Cancionero General*, en el que a la repugnancia por la vejez de la dama, se une el ataque antisemita y lascivo:

Visarma del tiempo viejo
hecha de cuernos de buey,
dama para bucarejo,
primera voz de concejo
de los de barrio de rey,
visión pintada en pared,
abominable por cabo:
no digáis que no os alabo,
que un fraile de la Merced
os vi colgando del rabo³⁰

Recordemos, en este sentido, que tradicionalmente se consideraba que la mujer fea era más lujuriosa que la mujer hermosa y, por lo tanto, más fácil de seducir; siempre dispuesta a entregarse a cualquiera. Con esa idea juega ingeniosamente el doble sentido de una canción de burla de Antón de Montoro «A una mujer de grandes caderas, que cuando andaba parecía que amblava» (entendiéndose “amblar” por la imitación del movimiento rítmico del coito):

Gentil dama singular,
honesta en toda doctrina,
mesuraos en vuestro amblar,
que “por mucho madrugar
no amanece más aína”.
Las nalgas baxas, terreras,
mecedlas por lindo modo,
poco a poco y no del todo,

²⁸ San Pedro, Diego de, “A una señora que le rogó que le besasse y ella le respondió que no tenia culo (ID6764), n°893, en González Cuenca, Joaquín, ed., Hernando del Castillo, *Cancionero General*, t.III, Madrid: Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 2004, p.524.

²⁹ Lacarra, M^a Eugenia, «Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del S.XV», en Zavala, Iris (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española. II. La mujer en la literatura española*, Barcelona: Anthropos, p.165.

³⁰ «Otra de otro tobador, a una dama fea» (ID6776), en Hernando del Castillo, *Cancionero General*, t.III, op. cit., p.555.

al traer de las caderas.
Y, al tiempo del desgranar,
que el ombre se desatina,
mesuraos en vuestro amblar,
que “por mucho madrugar
no amanece más aína”³¹

La fealdad femenina es, en fin, imagen de su corrupción moral. No hay sino referirse a las «Coplas que hizo Guevara, de maldezir, contra una muger»³², donde se recrea en la descripción caricaturesca de todos los rasgos de la cara y el cuerpo de la dama denigrada: «La nariz tenéis torcida/hecha de mala facción/y la boca sometida/mas no a buena razón...» (vv.49-52), y tras toda una larga lista de imperfecciones físicas añade: «No quiero de la bondad/decir algo, si sabría, / porque vuestra fealdad no me lo consentiría...» (vv.58-60). Pero también las mujeres se degradan y devienen feas por malos hábitos, como las borracheras. Son varios los poemas que se burlan de la mujer dada al vino; bien en la línea grotesca del arcipreste de Talavera, que suele arremeter contra las viejas y las viudas alcoholizadas –como el conocido de Jorge Manrique «A una beuda que tenía empeñado un brial en la taberna», a la que hace incluso hablar, mostrando sus desvaríos-; bien en otra más inofensiva y risueña, como la «Del Ropero a una moça llamada Catalina, porque le hurtó una botilla de tener vino», donde el poeta parece tan aficionado al vino como la joven a la que se dirige, instándola a que haga un conjuro para que aparezca la botella que le ha quitado:

Catalina, mientras merco
otra mejor en Sevilla,
haz de mosquitos un cerco
y parezca mi botilla.
Conjura, beudas y beudos,
cubas, lagar y tinaja,
pues que todos son tus deudos,
y parezca mi alhaja³³

En cambio, si la mujer vilipendiada es hermosa, lo normal es que se ataque su corrupción espiritual. Así, en las «Coplas de Per Álvarez de Ayllón a una mujer que se le encareció, y después vínolo a otorgar por un ducado. Y él antes de la tocar, embióle

³¹ Montoro, Antón de, «Canción suya a una mujer que traía grandes caderas y quando andava parecía que amblava» (ID 6771), n°902, *Ibíd.*, pp. 543-544.

³² ID 6754, n° 880, *Ibíd.*, p.499.

³³ Montoro, Antón de, «Del Ropero a una moça llamada Catalina, porque le hurtó una botilla de tener vino» (ID3037), n°930, *Ibíd.*, p.592.

estas coplas», que muestran la indignación de este caballero toledano, que quiso yacer con una hermosa prostituta, y ésta quiso engañarlo, cobrándole más de lo debido y tratándolo, por ende, como a un comerciante (“porque aunque soy extranjero, /no había de ir por el rasero/que pasan los ginoveses”, vv. 33-35) –en ese despliegue de orgullo caballeresco, que se considera superior al burgués-. El interés de esta dama, frente a las atenciones cortesananas del poeta, queda de manifiesto en los siguientes versos, que dan cuenta de esa crisis de valores que afecta al Bajo Medievo:

Yo os pensaba de agradar
Y andava al revés la rueda.
Yo os servía con sospirar,
con músicas y trobar;
Y vós queriédeslo en moneda³⁴

Pero, todos estos poemas de burlas no pasaban de ser divertidos y superficiales juegos cortesanos, donde la nota jocosa y obscena se vertía sobre mujeres concretas. Fueron las *Coplas de maldecir de mujeres*, compuestas a mediados de siglo por el poeta catalano-aragonés Pere Torroella (Pedro Torrellas), las que realmente encendieron en la corte castellana el debate sobre la condición femenina. Este autor había dado el paso que otros habían temido dar: escribir en verso y en castellano contra las mujeres entendidas como generalidad; práctica que hasta entonces sólo tenía tradición en catalán³⁵. Su popularidad fue enorme: se recogieron en el *Cancionero de Estúñiga*, fol. 160v-162v (“Coplas fechas por mosén Pedro Torrellas de las calidades de las donas”) y, después, se incluyeron en muchos cancioneros más; así en el de *Herberay des Essarts*, el de *Ixar*, el de *Vindel* o el *Cancionero General* (“Otras suyas de maldecir de mujeres”, fol.94r-95r):

Quien bienamando persigue,
Dona, a sí mesmo destruye
que siguen a quien las fuye
e fuyen de quien las sigue.
Non quieren por ser queridas
nin galardonan servicios,
mas todas desconocidas,
por sola tema regidas,

³⁴ ID 4120, nº905, vv.21-25, *Ibíd.*, p.548.

³⁵ Véase Archer, Robert, «Pere Torroella y la renovación de la misoginia como tema literario», en *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid: Cátedra (Feminismos, 63), 2001, p.268.

reparten sus beneficios (vv.1-9).
[...]
Son todas naturalmente
malignas e sospechosas,
non secretas e mintrosas,
e movibles, ciertamente.
Vuelven como foja al viento,
ponen l'absente en olvido,
quieren comportar a çiento
así que el que más contento
es cerca de aborresçido...(vv.55-63)³⁶

Si, al principio, parece que Torrellas se queja contra los desdenes de su amada como tantos otros poetas del Cancionero, proclamando, con desengaño, que el que ama se destruye a sí mismo; después se ensaña violentamente contra el género femenino, haciendo, un repaso pormenorizado de todos los tópicos misóginos que corrían en la Edad Media: son hipócritas; interesadas; saben disimular muy bien para conseguir lo que quieren; son comparables a animales como la loba, la anguila y el erizo por su elección inadecuada del macho más vil, la imposibilidad de deshacerse de ellas y su tendencia a defenderse siempre y a llevar la contraria³⁷, mientras que desechan toda bondad y virtud; fingen querer lo que no quieren y dudan cuando están convencidas; se maquillan y utilizan adornos para atraer y engañar; adoran las lisonjas y lo prohibido (“por gana de ser loadas/ cualquier alabança cogen;/van a las cosas vedadas; desdeñan las sojuzgadas/ e las peores escogen”)³⁸; en tanto que menosprecian el buen juicio y la humildad; se resienten al ver que están sometidas al hombre y encienden, así, unas tremendas ansias de poder; todo lo hacen para su provecho y su placer y, en fin, su tendencia a cualquier tipo de maldad es tan grande que sólo el temor o la necesidad de ocultar sus intenciones hacen que se pueda vivir con ellas. Torrellas asestaba, además, el golpe final al género femenino utilizando la extendida idea de que la «Muger es un animal/ que se dize hombre imperfecto, / procreado en el defecto/del buen calor natural»³⁹, por lo que la eximía, más adelante –dada su imperfección- de

³⁶ Pere Torroella, «Coplas de las calidades de las donas», en Pérez Priego, Miguel Ángel, *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid: Castalia, 1989, pp.135 y 137 (este autor sigue el texto del Cancionero de Estúñiga, fol 160v-162v).

³⁷ Véanse aclaraciones a este pasaje hechas por Nicasio Salvador Miguel en «La tradición animalística en las Coplas de las calidades de las donas de Pere Torrellas», *El Crotalón*, 2 (1985), pp.215-224.

³⁸ Pere Torroella, «Coplas de las calidades de las donas», en Pérez Priego, Miguel Ángel, *Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., pp.137-138 (vv.68-72).

³⁹ *Ibíd.*, p.139 (vv.91-94).

responsabilidad en todos los vicios enumerados; negando con ello, implícitamente, a las mujeres, su entidad humana y acercándolas, en su inconsciencia, en su irracionalidad, a los animales.

Todos esos ataques contra el género femenino estaban, en efecto, ampliamente respaldados por una larga tradición filosófica y médica, además de literaria. Sin embargo, tal y como ha señalado Robert Archer⁴⁰, en las coplas de Torrellas la influencia que más destaca es la del género occitano-catalán del *maldit*.

1.3. La influencia del *maldit* catalán: Torrellas y Ausiàs March

Prueba clara de ello es el hecho de que, en la primera estrofa, el autor tome como punto de partida la idea de que las mujeres son inconstantes en el amor y no saben premiar a quien de verdad las quiere (“...que siguen a quien las fuye/ e fuyen de quien las sigue...”). El *maldit* consistía, generalmente, en el ataque de un poeta a una *mala domna*; esto es, a una dama que ha permitido que éste la corteje durante mucho tiempo, sin otorgarle el premio de su amor, o lo ha traicionado con otro amante, y esta acusación iba acompañada de la detallada exposición satírica de sus defectos físicos y morales. El origen del *maldit* está en la *mala cansó* provenzal, de la cual es ejemplo célebre «Can vei la lauzeta mover» de Bernart de Ventardorn, donde el poeta comienza atacando a la dama que lo ha rechazado y después hace extensiva su crítica a todas las mujeres:

[...]
De las domnas me dezesper,
ja mais en lor no·m fiarai;
c’assicom las solh chaptener,
enaissi las deschaptenrai.
Pois vei c’una pro no m’en te,
vas leis que·m destrui e·m cofon,
totas las dopt’e las mescre,
car be sai c’atretals se son.⁴¹
[...]

⁴⁰ Archer, Robert, *La tradición del vituperio de las mujeres antes y después de Ausiàs March*, Alacant: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2010.

⁴¹ «Me desespero de las damas; nunca más me fiaré de ellas; y así como las solía defender, de la misma manera las desampararé [en adelante]. Puesto que veo que ninguna me ayuda contra ella, que me destruye y me confunde, las temo a todas y no las creo, pues bien sé que todas son iguales»; Bernart de Ventardorn, «Can vei la lauzeta mover», vv.25-32, en Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Tomo I, Barcelona: Ariel, 2001, 4ªed., p. 385.

Pero, Archer destaca, especialmente, el influjo en Torrellas de un *madit* de Ausiàs March, que ha dado mucho que hablar a la crítica, por la agresividad misógina con la que el poeta valenciano – «el pus extrem amador»; según se autodefine en otro de sus poemas- se dirige a una dama. La referimos completa⁴², traducida al castellano, para comprobar el alcance de esta auténtica obra maestra del vituperio:

Vós qui sabeu de la tortra-l costum,
e si no ho feu, plàcia'l-vos oir:
quan mort li tol son par, se vol jaquir
d'obres d'amor, ne beu aigua de flum,
ans en los clots ensutza primer l'aigua,
ne-s posa mai en verd arbre fullat.
Mas contra açò és vostra qualitat,
per gran desig no cast que en vós se raiga.

VV. 1-8. *Vos conocéis la costumbre de la tórtola, y si no es así, que os plazca oírla: cuando la muerte le arrebató a su pareja, quiere abandonar las obras de amor y no bebe agua de río, sino que en los hoyos ensucia primero el agua, ni se posa jamás en frondoso árbol verde. Pero vuestra naturaleza es contraria a esto, a causa del gran deseo no casto que en vos arraiga.*

E no cuideu, dona, que bé us escaiga;
que, pus hagués tastat la carn gentil,
a mercader lliuràs vostre cos vil,
e son dret nom En Joan me pens caiga.
E si voleu que us ne don coneixença,
sa faç és gran e la vista molt llosca;
sos fonaments són de llagost o mosca.
Cert no mereix draps vendre de Florença.

VV.9-16: *Y no penséis, mujer, que os espere bien alguno, porque tras haber probado la carne gentil, entregasteis vuestro cuerpo vil a un mercader, que pienso que lleva el nombre de Juan. Y si queréis que os lo identifique es aquel de la cara grande y la vista corta; tiene piernas como las de una langosta o una mosca. Seguro que no merece vender paños de Florencia.*

E coneixent la vostra gran fallença,
volgué's muntar, en amar, cavaller.
E sabent ell tot vostre fet en ver
en vós amar se tengra a consciència,
sabent molt clar la sutzeada vida,
prenent public les pagues del pecat.
Vostre cos lleig per drap és baratat;
vostre servir és bo sol per a dida.

VV.17-24. *Y conociendo vuestra gran falta, quiso, a través del amor, montar, montando, a caballero. Y si supiera él la verdad de vuestros actos, y supiera toda la verdad sobre vuestra ensuciada vida, le sería un cargo de conciencia amaros, y haría penitencia pública de su pecado.*

⁴² Seguimos a Archer, Robert, *La tradición del vituperio de las mujeres antes y después de Ausiàs March*, op. cit. Consultada la edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsq9f8>:

Vuestro cuerpo asqueroso se ha vendido por un trozo de tela; para nada servís si no es para nodriza.

E no cuideu filla us hagués jaquida,
vos alletant aquella ab vostra llet,
car vostre cos és de verí replet,
e mostren-ho vostres pèls fora mida;
car si us jaquiú vostra barba criada,
e la us toleu, puis ab los pèls dels braços
poran-se fer avantajosos llaços,
prenints perdius, tortra, o cogullada.

VV.25-32. Y no penséis que él os hubiera dejado una hija para que le dierais de mamar vuestra leche, pues vuestro cuerpo está repleto de veneno y lo muestran vuestros pelos desmedidos, porque si os dejáis crecer vuestra barba y os la cortáis, juntándola con los pelos de los brazos se podrían hacer espléndidas redes para atrapar perdices, tórtola o cogujada.

Quan oireu «Alcavota provada!»,
responeu tost, que per vós ho diran.
E puis per nom propi vos cridaran,
ja no us mostreu en l'oír empatxada,
enterrogant, «Amics, ¿e què voleu?
¿En dret d'amor voleu res que fer pusca?
Tracte semblant jamés me trobà cusca.
Presta seré a quant demanareu».

VV.33-40. Cuando oigáis “¡alcahueta probada!”, no tardéis en responder, ya que lo dirán por vos. Y ya que os estarán llamando por vuestro nombre propio, no pretendáis tener problemas de oído y preguntad «Amigos, ¿y qué queréis? ¿En asuntos de amor queréis algo que yo pueda hacer? En tratos semejantes nunca se me ha visto perezosa. Estaré lista para todo lo que me pidáis».

Tornada

Tots los qui torb, o cunçament volreu
en fets d'amor, emprau Na Monboí.
Ella us farà tot lo que féu a mi.
No-s pot saber l'endrec que hi trobareu!

VV.41-44. Envío. Todos los que [el amor] ya trastorne, o los que busquen quien os arregle un asunto amoroso, usad los servicios de Na Monboí. Ella os hará todo lo que me hizo a mí. ¡No os figuráis qué arreglo encontraréis!

Ausiàs March, valiéndose de la simbología del bestiario medieval alude - como Torrellas-, a la inconstancia de la mujer; pero esta vez no para buscar la identificación con ese animal (la loba, la anguila, o el erizo), sino para afirmar que es peor que él. Si la tórtola es siempre fiel a su pareja y muestra un gran dolor cuando muere; la dama ha roto con el poeta con toda frialdad y descaro. Por ello, amenaza que le va a hacer todo el daño de que pueda (“E no cuideu, dona, que bé us escaiga”). Su dignidad, inferior a la de un animal, no merece menos.

Este afán vengativo es el mismo que va a demostrar Torrellas, que también escribe desde la frustración amorosa; lo que ocurre es que él despliega su ira contra todo el género femenino desde un principio y March circunscribe su ataque a un caso muy particular, mostrando, incluso, los detalles de la ruptura: la dama le ha sido infiel con un mercader llamado Juan, y para colmo no muy agraciado físicamente. De ahí que lo ridiculice (“sa faç és gran e la vista molt llosca; sos fonaments són de llagost o mosca”) y le recuerde, utilizando la vulgaridad obscena, que ha picado demasiado alto (“volgué’s muntar, en amar, cavaller”).

Esta circunstancia concreta le sirve para burlarse de la dama –sobre la que proyecta toda la culpa-, utilizando el argumento de la bajeza que supone la relación amorosa con un burgués, inferior en la escala social, habiéndose vendido «por un trozo de tela». Esta es la misma idea en la que insiste Torrellas varias veces en sus coplas (la mujer, débil e inconstante, se da, por interés, no importa a quien):

No estiman virtud ni alteza,
seso bondad nin saber,
mas catan avinenteza,
talle de obrar e franqueza
do puedan bienes aver (vv.23-27)

Sintiendo que son subjectas
E sin nengún poderío,
A fin de aver señorío,
Tienen engañosas sectas (vv.73-76)⁴³

Al tratarse en el *maldit* de un ataque personal, March lleva esta imperfección moral al plano físico, descubriendo también la de su cuerpo. Alude, así, a la deformación que sufrirá si queda embarazada; cuando no sirva ya si no para nodriza – caracterizadas éstas por su fealdad, según la estética vigente en la época-. Y, no contento aún, da un paso más, atacándola donde más le duele como mujer: le pronostica su incapacidad para ser una buena madre; asegurándole que este mercader, si supiera de su lascivia, no la dejaría amamantar a su «hija» –la maldice, incluso, con este deseo misógino-. Le está negando a esta Eva la posibilidad de ser María; transformándola en

⁴³ Véase Pere Torroella, «Coplas de las calidades de las donas», en Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., p136 y 138.

un auténtico monstruo del pecado y la corrupción. No daría leche, sino veneno⁴⁴; siendo la lactancia en la Edad Media un período prohibido para el coito, del que ella no podría abstenerse, pues como también dice Torrellas: «Provecho e deleite son/ el fin de todas sus obras/, en guarda de las çoçobras/suplen temor e ficción» (vv. 82-85)⁴⁵.

Pero, especialmente desde el verso 28 hasta el final, el vituperio alcanza su grado máximo de destrucción. Con gran sarcasmo concibe una imagen horrenda de la dama, totalmente convertida en ser infernal: los pelos de su barba se unen a los de sus brazos, exageradamente largos, para cazar tres pájaros simbólicos: la tórtola (constancia), la perdiz (deseo sexual reprimido, como en el poema de Florencia Pinar) y la cojugada (relacionada fonéticamente con la «cogúcia», que en catalán se refiere al adulterio de la mujer)⁴⁶. Y, convertida ya en mujer barbuda⁴⁷, baja después March del plano alegórico al real, identificándola, en fin, con una alcahueta que trafica con el sexo, y que no esconde su oficio, sino que, como Celestina, sonrío cuando la llaman «alcahueta» por la calle⁴⁸. Insinúa, maliciosamente que cualquiera puede solicitar sus servicios en cuestiones de amor; pues él la ha probado y la recomienda porque está dispuesta a satisfacer al varón en todo. Esto es para lo único que vale, para lo único que no es perezosa, pronosticándole una larga vida de ramera.

¡Qué inofensivas parecen ahora las burlas contra la fealdad física de alguna dama en los cancioneros castellanos, motivo de risas, junto a otras que satirizan el vestido de

⁴⁴ La menstruación era considerada un veneno en la Edad Media y el hombre debía abstenerse de yacer con una mujer durante la regla, el embarazo, el posparto y el período de lactancia, según los estudios médicos e la época, que tan bien sirvieron a la Iglesia para perseverar en el matrimonio casto. Véase, a este respecto, Canet Vallés, José Luis, «La mujer venenosa en la época medieval», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1 (1996-1997).

⁴⁵ Pere Torroella, «Coplas de las calidades de las donas», en Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., p.138.

⁴⁶ Sigo aquí la explicación de Archer, en «La tradición del vituperio de las mujeres antes y después de Ausiàs March», art. cit.

⁴⁷ José Luis Canet, en «La mujer venenosa en la época medieval» (art. cit.), menciona que los tratados médicos medievales mostraban cómo en la menopausia la mujer, por la ausencia de menstruación, participa de la complexión de los hombres, haciéndose caliente y seca y tremendamente lujuriosa; expulsando sus vapores venenosos ya mediante la vista –provocando el mal de ojo-, ya mediante el crecimiento e pelos en la barba.

⁴⁸ En *La celestina* (I, 7^a), Pármeno advierte a Calisto sobre la vieja alcahueta: «si entre cient mujeres va alguno y dize “¡puta vieja”, sin ningún empacho vuelve la cabeça y responde con alegre cara» (Russell, Peter E., ed., Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid: Castalia, 2007, 3^aed., p.255)

algún caballero o alguna anécdota derivada de la adhesión del denigrado o denigrada a los placeres mundanos! La misoginia de *maldits* como el de Ausiàs March, entrañan una profunda perversidad, bebida de los mismos textos bíblicos y patrísticos, escritos por recios y austeros moralistas que querían apartarse de la mujer como del demonio⁴⁹. Esta dama es convertida en ese monstruo perverso y horrendo, venenoso y falso; alegoría del pecado, que encontramos, frecuentemente, en el arte medieval devorando al hombre o aliada a la serpiente. Pero, que encuentra encarnación real en la alcahueta –personaje femenino de amplias resonancias literarias, que une un cuerpo y un alma deleznable-.

También Torrellas, en el plano general, se ensaña demasiado violentamente contra el género femenino, mostrando –como March-, la imposibilidad de su redención; pues son todas, de natural, mentirosas e inconstantes y, especialmente si pensamos en la dama del valenciano, dadas a los pecados de la carne. Asimismo, los dos parecen avisar al hombre de los peligros de las mujeres, de las que hay siempre que desconfiar y si Ausiàs March hace publicidad de su dama ante el lector varón como prostituta, aludiendo de manera explícita a su nombre: «Na Monboí», para que, si lo desea, busque sus servicios, pero también para que se guarde de creerla; Torrellas llega a sentenciar, abiertamente, que la mujer es enemiga del hombre y de toda virtud:

Si por temor detenida
la maldad dellas no fuesse,
o por ficción escondida,
no sería hombre que vida
con ellas fazer pudiese
(vv. 86-90)⁵⁰

Archer estima que, en la *Tornada*, Ausiàs March niega toda relación sentimental con esta dama, mostrándose sólo como un cliente satisfecho con sus servicios y que tal vez escribiera este *maldit* por encargo. También Pérez Priego afirma que en la composición de las coplas de Torrellas –que acaban, sorprendentemente, con un elogio a su dama, cuyas altas cualidades venían a «deshacer lo que contienen sus versos»- tal vez no hubiera otra intención que la de puro juego poético cortesano. Y más cuando

⁴⁹ Véase el apartado 1 «Origen y evolución de la misoginia medieval» del *Capítulo II* de nuestro trabajo; y, más concretamente el epígrafe 1.1: «La herencia de Eva», donde se repasan estas teorías misóginas.

⁵⁰ Véase Pere Torroella, «Coplas de las calidades de las donas», en Pérez Priego, ed., *Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., pp.138-139.

parece que esa dama es Juana de Aragón, reina de Nápoles⁵¹. Pero lo cierto es que esa finalidad no libera a estas *Coplas* de su feroz y desmedida carga misógina; de la que el poeta catalano-aragonés se retractaría, más tarde, en una obra en prosa (“Razonamiento de Pere Torroella en defensa de las donas contra maldicientes por satisfacción de unas coplas que en decir mal de aquellas compuso”). Ello no evitaría, sin embargo, que se creara la leyenda de un Torrellas archimisógino, tal y como aparecía en *Grisel* y *Mirabella* de Juan de Flores.

1.4. La infamante estela de las *Coplas de maldecir de mujeres*

Son varios los autores que, tomando a Torrellas como modelo, se lanzaron a atacar a las «perversas mujeres»; aunque, en general, como puro divertimento cortesano. Pensemos en el poema de Hernán Mexía (“Otra suya en que descubre los defectos de las condiciones de las mujeres, por mandado de dos damas, y endereça a ellas estas primeras”); en el que vemos hasta qué punto las propias damas de la corte estaban implicadas en la controversia, pues muchas querían ver resaltada su excelencia y excepcionalidad sobre el resto:

Porfiáis, damas, que diga
al revés de quanto dixé,
indiziendo que persiga
aquella seta enemiga,
la qual por vos contradixé...
(vv. 1-5)

Pero por satisfacer
vuestra causa principal,
qu'es querer, saber y ver
quanto mi flaco saber
sabe bien decir del mal;
de vuestro mando vencido,
de vuestra gracia rogado,
pláceme con tal partido
qu'en público ni escondido
no se impute a mí el pecado
(vv. 21-30)

Pues agora, oíd, oíd,

⁵¹ Véase «Introducción» de Pérez Priego, Miguel Ángel a *Poesía femenina en los Cancioneros*, op. cit., p.35 y la nota de la p.140, donde aclara el verso 117 de estas Coplas. Este autor explica que Torrellas escribió una glosa independiente a la última copla, donde loa a esta dama y la separa del resto de las mujeres vituperadas, dirigida a la reina Juana de Nápoles (Cancionero de Vindel, fols.273-274); por lo que esa dama pudiera ser también la misma reina.

vos tan grandes rogadoras,
oirés bien y sentid
mis dichos puestos en lid
contra vos las rogadoras...
(vv. 31-35)⁵²

Este ataque se encuentra, en efecto, muy lejos de la agresividad de las *Coplas* de Torrellas; mostrando un irónico y exagerado homenaje a las obras cumbres del vituperio. Así, si al principio se encomienda a ellas y, a modo de *Capitatio Benevolentiae*, pide perdón por su torpeza que jamás podrá llegar al magisterio de éstas (*Perdonad, Pedro Torrellas, / mis renglones torcederos, vv.41-42*), a mitad del camino en la enumeración de los defectos de las mujeres, se pone a orar a estos textos, convertidos en musas inspiradoras:

Poder del padre Corvacho,
saber del hijo Torrellas,
dad a mi lengua despacho
por que diga sin empacho
aquel mal que siento dellas:
préstame, Señor del mundo,
lengua de verdad entera
y del espíritu facundo,
y del santo, santo segundo,
me preste gracia y manera
(vv. 81-90)⁵³

En este sentido, también hay que aludir a los versos de Tapia (“Glosa suya a la canción de Torrellas que dize...”), recogidos asimismo en el *Cancionero General*. Este poeta, perteneciente a la corte de los Reyes Católicos y ya lejano en el tiempo, afirma hablar mal de las mujeres porque una dama se lo exige y a ella, por tanto, deben ir los reproches:

Veis aquí, dama hermosa,
La canción que vos glosastes;
No digo que la trobastes,
Mas que hezistes la glosa,
Pues que vos me lo mandastes.
Que os den la pena, señora,
Pues tenés la culpa della,
Y con vos, la malhechora,
Tengan toda la querella

⁵² Hernán Mexía, «Otras suyas en que se descubre los defectos de las condiciones de las mujeres, por mandado de dos damas, y endereça a ellas estas primeras», en Perez Priego, *Poesía femenina en los Cancioneros*, op. cit., pp.171-172 (el texto que se sigue es el del Cancionero General, fol. 70r-72r).

⁵³ *Ibíd.*, p.174

Y a mí déxenme sin ella
(vv. 155-164)⁵⁴

Más seria parece la invectiva contra fémína que viene del clero, como la pesada y repetitiva de Fray Antonio de Medina (“Coplas contra los vicios y deshonestidades de las mugeres”), que parece pretender con su tono de letanía que el varón aprenda de memoria los defectos de la mujer, para guardarse mejor de ella. O, los versos didáctico-morales de fray Íñigo de Mendoza, que separan, tajantemente, a las mujeres malas de las buenas; como también habían hecho muchos tratados considerados profeministas. De esta forma, las malas son las que utilizan afeites para seducir, las que enamoran a los hombres con ilícitos procedimientos, a las que compara con el negro lodo, de cuya conversación no se puede sacar, sino «el caldo de los huevos» (v.144) y las buenas son las castas, de caras limpias y luminosas, a las que compara con el oro, en un estilo sencillo, donde el entusiasmo popular prevalece sobre la razón:

Vengan ya las otras damas,
pues es cierto que hay muchas,
en esta nuestra Castilla,
que sus famas e sus camas
de los conbates y luchas
defendieron de manzilla;
por qu’el oro con el lodo,
puesto junto cotejado,
destos tales dos extremos
pongamos luego en tesoro
el oro limpio, açendrado,
y el vil del lodo pisemos
(vv. 145-156)⁵⁵

Concluiremos señalando que las coplas de Torrellas habían recuperado la misoginia como tema literario en una época en la que las nuevas ideas humanistas parecían ir en la dirección contraria: buscando superar esa vieja cultura contra fémína que resultaba tan irracional y desmesurada y, de ahí, las numerosas recriminaciones que se le hicieron e, incluso, su arrepentimiento posterior. Muchas veces, como hemos visto, el ataque a la mujer no pasó de ser una moda literaria, fomentada, incluso, por las

⁵⁴ Tapia, «Glosa suya a la canción de Torrellas que dize...», en Pérez Priego, *Poesía femenina en los Cancioneros*, op. cit., pp.169-170.

⁵⁵ «Coplas que hizo fray Íñigo de Mendoza, doze en vituperio de las malas hembras, que no pueden las tales ser dichas mujeres, e doze en loor de las buenas mujeres, que mucho triunpho de honor merecen», en Pérez Priego, *Poesía femenina...*, op. cit. p.196.

mismas damas; aunque esta estela anti-fémina del poeta catalano-aragonés dejó su huella también en obras tan agresivas como la *Repetición de amores* (1497) de Luis Ramírez de Lucena, cuyo texto se ofrece como una glosa a la primera de las coplas de Torrellas. Podemos comprobar, así, su filiación con el ataque a la inconstancia de la mujer y a su interés por las riquezas, que denunciaban tanto el *maldit* de Ausiàs March, como los controvertidos versos de su discípulo:

No pienses ser tan fuerte que de ellas no pienses poder ser burlado; pues no es verdad que hay en la mujer alguna firmeza, sino que agora te ama y mañana te deja, allegándose a otro, o juntamente contigo querrá bien a otros ¿Qué piensas que es tal amor así repartido por muchos? Una hambre mayor que queda y deseo, como si de un buen guisado no alcanzase a nadie más de untarse los dedos. Ninguna mujer pudo así amar a alguno que, viniendo otro nuevo con nuevas lisonjas e dádivas, no mudase el amor. [...] Es comparada la mujer a cera blanda que siempre está aparejada a recibir nueva forma. Y porque tiene así vario y mudable su propósito, no esperes que ha de cumplir lo que te prometiere, y por lo tanto as de venir con la talega abierta al tiempo de la promesa⁵⁶

Serían, precisamente, los autores conversos, como Lucena, los que inaugurarían en la literatura castellana una vertiente misógina profunda y desmitificadora, cruda e hiriente, al modo que en que los siglos XIII y XIV se había manifestado en otras literaturas europeas. Centrémonos en la obra de Lucena y en otras *remedia amoris*, en las que se asienta la misoginia del siglo XV.

2. DESVALORIZACIÓN DE LAS MUJERES EN LAS *REMEDIA AMORIS*: LAS BURLAS SOBRE EL AMOR CORTÉS Y EL MATRIMONIO

2.1. Luis Ramírez de Lucena y otros autores conversos

La *Repetición de amores* se compuso, al parecer, para parodiar el ejercicio universitario de la *repetitio* –discurso en que se exponía un tema de forma exhaustiva, apoyándose en las autoridades correspondientes-. Y, de esta forma, Lucena ofrece una argumentación sobre el amor y la mujer, basándose en fuentes clásicas, como las de Aristóteles, Cicerón, Ovidio, Séneca o Juvenal; pero también en obras mucho más recientes, como el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* y la *Sátira de felice e infelice vida* de Pedro de Portugal⁵⁷. Bienvenido Morros ha destacado, además, la

⁵⁶ Véase Luis de Lucena, *Repetición de amores*, en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, op. cit., pp.281-282.

⁵⁷ Véase Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres...*, op. cit., p.281.

influencia de las obras de Eneas Silvio Piccolomini, pues toma como punto de partida una experiencia pseudo-amorosa muy similar a la que aparece en la *Historia de duobus amantibus*, desde la descripción de la amada hasta la reacción de ésta al recibir la visita de una alcahueta. Lo que ocurre es que Lucena, frente a la insistencia del caballero italiano, desiste pronto y decide, para lograr sanarse y superar esta pasión dañina, construir todo un discurso de desprecio al amor y a la mujer; tomando como base, entre otros modelos misóginos, la *Remedia amoris* que Piccolomini –futuro Papa Pío II– dirige a Hipólito de Milán⁵⁸. Hasta tal punto sigue esta epístola, que a veces no cambia el tú masculino del interlocutor, a pesar de que la *Repetición* –como muchas de las obras a las que nos hemos referido en la segunda mitad del XV– está dirigida a unas damas. De esta forma, al definir el amor, razona con su receptor:

¿Qué piensas que es el amor de que hablamos? Los antiguos dixeron ser aquél un niño de Vulcano y Venus nacido, ciego y con alas y con saetas en las manos, con las quales a los hombres y mujeres hiriendo, les infunde de tal amor un ardor. Amor, como dixo Séneca en sus tragedias, no es otra cosa sino una gran fuerza del pensamiento y un blando calor del ánimo que se cría en los mozos por lujuria y ocio y grande abundancia de bienes⁵⁹

Pero, si el amor, en principio, puede afectar tanto a hombres como a mujeres; él enfatiza sus efectos negativos en los varones y convierte a las mujeres –no a todas, por supuesto; pues excluye a las buenas cristianas, castas y virtuosas⁶⁰– en los agentes patógenos de esta enfermedad; de los que no duda en exponer la larga lista de dolores y males que entrañan a quien pone sus ojos en ellas:

Es otrossí la mujer principio de pecado, arma del diablo, expulsión del paraíso, vivera de delitos, transgresión de la ley, doctrina de perdición, desuelo muy sabido, amiga de discordia, confusión del hombre, pena que desechar no se puede, notorio mal, continua tentación, mal de todos deseado, pelea que nunca cesa, daño continuo, casa de tempestad, impedimento solícito, desvío de castidad, puerta de la muerte, sendero herrado, llaga de escorpión, camino para el fuego[...]⁶¹

⁵⁸ Véase Morros, Bienvenido, «Piccolomini y la Repetición de amores», *Revista Filología Española* (RFE), LXXXIII, 3º.-4º (2003), pp.299-300 (<http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es>).

⁵⁹ *Apud* Bienvenido Morros en art. cit., pp.300-301. Este autor se basa para esta cita del texto de Lucena en García Bermejo, Miguel M., «Tratados de amor en el entorno de La Celestina (S. XV-XVI)», en Pedro M. Cátedra (coord.), Madrid: España Nuevo Milenio, 2001, p.134.

⁶⁰ «No quiera Dios que esto por todas lo diga, ca muchas leemos buenas y viven hoy día otras, las cuales con gran reverencia son de nombrar» (Archer, *Misoginia y defensa de las mujeres...*, op. cit., p.286).

⁶¹ Luis de Lucena, *Repetición de amores*, en Archer, op. cit., p.285.

Y así, suelta una larga letanía de exagerados términos peyorativos que parece no tener fin y que, sin duda, buscan la burla de todos estos tópicos. El sentido del humor es patente en algunos pasajes, como aquel en el que se regodea en la descripción de la mujer alcohólica, o en la que es incapaz de guardar un secreto; o cuando ofrece la pormenorizada enumeración de los afeites que utiliza, que bien recuerdan los correspondientes pasajes del *Corbacho*:

Dime, ¿Para qué se afeita la mujer?, pues el marido a la noche no puede gozar de besarla sin que se engrude la boca y ensucie la cara con las cosas que se pone para agradar de día a sus amigos, que ni dejan leche de burras y unguento argentado, unguento citrino, lanillas, mudas, blanduras, agua de solimán, agua de rasuras, agua serenadas, aguas de pámpanos, de calabazas, aceite de mata, de huevos de triigo, de pepitas de almendras amargas, dormideros, albayaalde, solimán, alcanfor, borra, esclaramiento, atincar, lanzarotes, angelotes, brasil, harina de habas, de altramuzes, judielos, haba de mar, garbanzos negros, neguilla, alcohol y atutía, y color y grana de escarlata para adobar los labios. De suerte que así embarnizadas y las llamaría antes templo polido edificado sobre albañal, o sartén con manteca para freír necios que hermosas ni bien apuestas⁶².

No obstante, la nota amarga apaga la risa, pues recuerda bien Lucena –siguiendo una tradición misógina que parte de Lucrecio-, que todo ello es para nada; pues la hermosura femenina será destruida por la vejez; utilizándose la descripción de la misma como terapia para el amante frustrado:

Que aquella tierna cara delicada y linda tornará rugos. Y aquellas partes de su cuerpo que así loas, por curso de tiempose tornarán secas, negras, y hediondas y gargagientas. Y los ojos no darán aquel resplendor: El cuello se curvará y el cuerpo todo se tornará tan seco que parezca un tronco⁶³.

Lucena estima locura dejarse engañar por el amor y, en general, por los placeres mundanos, que son perecederos y mudables; avisando de que la lozanía de la mujer, tan perseguida por ella misma y tan apreciada por el hombre –que como decía el arcipreste de Hita, trabaja «por aver juntamiento con fenbra plazentera»⁶⁴–; no dura demasiado:

¡Oh qué ceguedad de juicio cobdiciar lo que no aprovecha y gemir por lo que daña y empece, y trabajar por guardar lo que no es necesario, que por más que hagan no quitarán que las enfermedades no amarillezcan la cara, o de la vejez no se enruguezca...!⁶⁵

⁶² *Ibíd.*, p.284.

⁶³ *Ibíd.*, p.282.

⁶⁴ Blecua, Alberto, ed., Juan Ruiz, arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas), 1992, p.28 (71).

⁶⁵ *Ibíd.*, p.285.

En este sentido, podríamos relacionar a Lucena con la visión pesimista y lúgubre que sobre el mundo en general y, en especial, sobre el amor, se desprende de la poesía de cancionero de escritores conversos como Fernando de Rojas, Álvarez Gato, Montoro o Rodrigo de Cota. Según esta perspectiva, el que se enamora se engaña a sí mismo, pues bajo la apariencia más dulce, se esconde el dolor más amargo, en un sentimiento contradictorio y falso que se burla irónicamente de todas nuestras ilusiones. Si en *La Celestina* ese amor vitalista y exacerbado lleva consigo, en su mismo reverso, la tragedia de la muerte, Rodrigo de Cota define el amor, en un juego de antítesis muy ilustrativo de su falsedad y tremendas contradicciones:

Vista ciega, luz oscura,
gloria triste, vida muerta,
ventura de desventura,
lloro alegre, risa incierta,
hiel sabrosa, dulce agrura,
paz y ira y saña presta
es Amor, con vestidura
de gloria que pena cuesta⁶⁶.

Aunque, sin duda, uno de los ataques más agresivos que se han lanzado en verso contra el amor está en el célebre *Diálogo entre el Amor y un Viejo* -que será refundido en el texto dramático *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, del que nos ocuparemos más adelante-. En él, a través de un crudo realismo, se burla Cota de la decrepitud física del hombre anciano que, olvidando toda prudencia, pretende rejuvenecerse a través del sentimiento amoroso, llegándose a descripciones de lúgubre esperpentismo:

¡Quién te viesse entremetido
en cosas dulces de amores,
y venirte los dolores
y atravesarte el gemido!
¡O, quién te oyese cantar
“Señora de alta guisa...”
y temblar y gargadear
los gallillos engrifar,
tu dama muerta de risa”⁶⁷

⁶⁶ Rodrigo de Cota, «Esparsa suya en que describe las propiedades de Amor» (121), en Hernando del Castillo, *Cancionero General*, t. II, op. cit., p.23.

⁶⁷ Rodrigo de Cota, «Diálogo entre el amor y un viejo» (120), en Hernando del Castillo, *Cancionero General*, t.II, op. cit., vv. 595-603, p.22.

2.2. El amor como síntoma de enfermedad y locura

Junto a los ataques a la mujer, gran parte de la literatura medieval también rechazaba el sentimiento amoroso hacia ella. El único amor verdadero es el amor a Dios, pues el amor mundano entraña la destrucción del cuerpo y del alma (“¿Y qué es otra cosa estar yuntos el hombre y la mujer que bruñir un vaso de vidrio con otro hasta que se quiebren entrambos?” –dice Lucena⁶⁸). Ya el arcipreste de Talavera, en su *Corbacho* exclamaba, en este sentido, con una gran dosis de ira:

¡O malaventurado e ynfame aquél e aún más que vestia salvaje e peor aun debe ser dicho e rreputado el que, por un poquito de delectación carnal, dexa los gozos perdurables e perpetualmente se quiere condepnar a las penas ynfernales!)⁶⁹.

Y es que, si hemos visto que el amor cortés era concebido como un camino de perfección espiritual para el hombre, fueron muchos los que, desde una óptica moralista, lo criticaron, arguyendo que era una pasión malsana, al margen de los mandamientos de la Iglesia y que, sacrílegamente, adoraba la hermosura de una mujer a la que convertía en diosa, olvidándose de toda razón y cordura. El enamorado, según esta perspectiva, era un enfermo tanto física – amarillez, insomnio, pérdida de apetito...-, como mental y moralmente, pues se hallaba privado de libertad y de juicio y su obsesión lo conducía directamente al pecado. Tomando, nuevamente, las palabras del *Arcipreste de Talavera*:

¿Quántos, di, amigo, viste o oýste dezir, que en este mundo amaron, que su vida fue dolor y enojo, pensamiento, suspiros e cogoxas; non dormir, mucho velar, non comer, mucho pensar? E lo peor, mueren muchos de tal mal, e otros son privados de su buen entendimiento; e sy muere va su ánima donde penas crueles le son aparejadas por siempre jamás⁷⁰.

Una práctica literaria que había conseguido elevar la consideración de la mujer fue utilizada por tanto, y en contrapartida, como argumento misógino. Se ha hecho célebre, en este sentido, el debate que sobre la mujer y el amor mantienen Calisto y Sempronio en el Auto I de *La Celestina*; pues mientras el primero sostiene que para él no existe otro Dios que Melibea, a la que adora, y se regodea en su llanto sintiéndose indigno de ella, en esa idealización del amor que sigue los principales tópicos de la literatura cortés; el criado se ríe de él, creyéndolo loco y blasfemo, y ofrece una visión

⁶⁸ Lucena, Luis de, *Repetición de amores*, en Archer, op. cit., p. 282.

⁶⁹ *Arcipreste de Talavera*, cap. I «Cómo el que ama locamente desplase a Dios», op. cit., p.57.

⁷⁰ *Ibíd.*, Cap. VII «De cómo muchos enloqueçen por amores», p.73.

bastante negativa de la mujer, que se apoya en los ataques más frecuentes que sobre ellas fue extendiendo la literatura misógina y el Refranero popular (“Las mugeres y el vino hazen los hombres renegar”⁷¹), rechazando el amor hacia éstas -para él insoportables criaturas-, con las que sólo cabe la relación en el momento del goce carnal (“¡O qué plaga! ¡O qué enojo! ¡O qué fastío es conferir con ellas más [de] aquel breve tiempo, que aparejadas son [al] deleyte!”⁷²).

Pero, si no nos sorprenden los ataques contra el género femenino de un criado interesado y curtido en la vida como Sempronio, perteneciente a una clase social baja; sí resulta curiosa la actitud tan similar que adopta la princesa Carmesina en el *Tirante el Blanco* de Martorell, que en su debate con el caballero andante –defensor, frente a ella, de las damas-, se encarga de mostrar los vicios de su propio sexo. Su intervención se sitúa en esa misma línea de intentar disuadir a un hombre de su amor por una mujer, considerando que su valía y su dignidad no merecen rebajarse ante un ser inferior. Carmesina, al igual que Sempronio, recuerda a los grandes hombres que se perdieron por culpa de una mujer (Adán, Sansón, David) y se hace eco de acusaciones como la inconstancia, la astucia o la hipocresía femeninas, concluyendo -también como el criado de Calisto-, que sería imposible que un hombre amara a una mujer si conociera sus defectos y no estuviera empujado por la fuerza cegadora del apetito sexual:

[...] que no me parece buena cosa que por una donzella queráys perder tanto bien; que yo os hago cierto que no ay cosa en el mundo más secreta que es el corazón de una donzella, que muchas veces la lengua razona al contrario de lo que está en el corazón. Y si vos supiédes nuestras viles pláticas, que son tales que ningún hombre del mundo nos devría estimar en nada, sino por la gran magnificencia de vosotros, que es natural cosa los hombres amar a las mugeres. Empero si vosotros supiédes nuestros defectos, imposible es que nos quisiédes bien, sino que el apetito natural os fuerça que no miréys derecho ni envés⁷³.

⁷¹ Russel, Peter E., ed., *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (I, 4^a), op. cit., p.242.

⁷² *Ibíd.*, p.223.

⁷³ Véase Joanot Martorell, *Tirante el Blanco*, Libro III, cap.CLXXII (versión de Diego de Gumiel), en *Novelas caballerescas del siglo XV. Historia de Jacob Xalabín. Curial y Güelfa. Tirante el Blanco*, Madrid: Espasa Calpe (Biblioteca de Literatura Universal), 2003, p.976.

2.3. La concepción pragmática del amor frente a los excesos del idealismo cortés

Tanto la actitud de Sempronio como los ataques de Carmesina a su propio sexo - compartidos y asumidos por la mayoría de las mujeres que, salvo los casos mencionados, no pusieron en duda las normas de la sociedad patriarcal-; muestran una concepción pragmática y «cuerda» del amor, bastante más cercana al sentir general de la época que el idealismo de la literatura cortés, contemplado ya por muchos, en el otoño de la Edad Media, como falso y hasta ridículo. Pensemos en las *Coplas de Puertocarrero* que analizaremos; pero también, un siglo antes, en el *Libro de buen amor*; que pone en evidencia la urgencia sexual que se esconde tras las fórmulas amorosas cortesananas. Cristina Segura Graño⁷⁴ llega a afirmar, en este sentido, que si bien pone a la Virgen en el alto pedestal en que el amante cortés pone a su dama, perfecta e inmaculada, dedicándole su obra y ofreciéndose como fiel servidor; este afán moral y puro, ese «buen amor», se esfuma totalmente tras la lectura de la obra y el repaso de toda una serie de relaciones ilícitas frecuentes en su tiempo, tanto en ámbitos laicos como religiosos –pues la bagarranía estaba a la orden del día-, y la obra deviene, así, una auténtica apología del sexo; donde la mujer es entendida, de acuerdo con los intereses patriarcales, como bello objeto físico para disfrute del varón.

En el *Libro de buen amor*, no hay tipos femeninos individualizados; no importan, generalmente, la bondad o la inteligencia, sino sólo el exterior. Así, la mujer ideal, en respuesta del mismo Don Amor al arcipreste, debe ser:

Cata muger fermosa, donosa e loçana,
que non sea muy luenga nin otrossí enana;
si podieres non quieras amar muger villana,
que de amor non sabe es como baúsana.

Busca muger de talla, de cabeça pequeña;
cabellos amarillos, non sean de alheña;
las cejas apartadas, luengas, altas, en peña;
angosta de cabellos: esta es talla de dueña.

Ojos grandes, someros, pintados, relucientes,
e de luengas pestañas, bien claras, paresçientes;

⁷⁴ Segura Graño, Cristina, «Desvalorización de las mujeres en el Libro de Buen Amor», en *La querrela de las mujeres. I. Análisis de textos*, Madrid: Al-Mudayna (Querrela-ya), 2010, pp. 59-73.

las orejas pequeñas, delgadas; páral mientes
si ha el cuello alto: atal quieren las gentes.

La nariz afilada, los dientes menudillos,
eguales, e bien blancos, un poco apartadillos;
las enziás bermejas; los dientes agudillos,
los labros de la boca bermejós, angostillos.

la su boca pequeña, así de buena guisa;
la su faz sea blanca, sin pelos, clara e lisa.
Puna de aver muger que la vea sin camisa,
Que la talla del cuerpo te dirá.esto aguisa.⁷⁵

El cuerpo predomina sobre el alma, pues se piensa ante todo en el goce carnal. No hay sino pensar en la preferencia de Juan Ruiz por los modelos femeninos seductores, como María Magdalena, Ester, Susana, Betsabé, Dalila, Eva... -frente a los ejemplos de mujeres asexuadas y varoniles de algunos tratados a los que hemos aludido-. Entre las dueñas bellas y jóvenes –que son las que interesan al arcipreste-, se decanta, además, por las viudas o las casadas antes que las solteras, desde un punto de vista eminentemente práctico. Esto es, ya han tenido experiencia sexual y al no tener marido o hallarse éste lejos, están ansiosas por encontrar a alguien con quien retozar. Además, en caso de embarazo, no comprometen tanto como una virgen; y él, en tanto que clérigo y galante amante cortés, no está interesado en el matrimonio. Trotaconventos dice de la viuda Doña Endrina que aceptará el cortejo porque «non ay mula de alvarda que la troxa non consienta» y que la cera dura que ha sido con las manos amasada «después con el poco fuego çien vezes será doblada»⁷⁶. Se deduce que si ella, como otras dueñas, se muestran duras y desdeñosas es simplemente por guardar las pariencias, pues a lo largo de todo el libro se muestra la lascivia reprimida de las mujeres –de la que únicamente se libra la monja Garoza- y que tan sólo las serranas por su actitud de «machos», están dispuestas a manifestar⁷⁷.

De esta forma, esa tendencia al sexo de las mujeres, que tantas veces ha sido censurada en los escritos didáctico-morales, se aconseja aquí que sea aprovechada para el propio beneficio del hombre. Don Amor no duda en poner en guardia al arcipreste contra la pereza y proclama:

⁷⁵ *Libro de buen amor*, op. cit., pp.115-116 (431-436).

⁷⁶ *Ibíd.*, p.176 (710 y 711).

⁷⁷ Sigo aquí, nuevamente, a Cristina Segura, en op. cit., p. 66.

Fazle una vegada la vergüença perder;
por aquesto faz mucho si la quieres aver:
desque una vez pierde vergüença la mujer,
más diabluras faze de cuantas omne quier.

Talente de mujeres ¡quién lo podría entender,
sus muchas maestrías e su mucho malsaber!
quando son ençendidas e mal quieren fazer,
alma e cuerpo e fama, todo lo dexan perder.
[...]
Non olvides la dueña, dicho te lo he de suso,
muger, molino e huerta siempre quieren grand uso,
non se pagan de disanto en poridat nin a escuso,
nunca quiere olvido: trobador lo compuso⁷⁸

Revestido de saber popular y experiencia del mundo, Don Amor expresa una idea profundamente misógina, que asocia despectivamente a la mujer con la «huerta» o el «molino», haciéndola una posesión más del hombre, que necesita sexo para funcionar correctamente; además de burlarse de su falta de sentido común y su mal carácter, que la hace totalmente imprevisible e incomprensible.

Por mucho que el arcipreste muestre, en tono festivo, que ha nacido bajo el signo de Venus y que no puede dejar de amar -como ha destacado Antonio García Velasco⁷⁹- y que exprese, en ocasiones, una visión más amable de la mujer y hasta reivindicativa - así cuando habla de la primera mujer que lo rechaza, culta, risueña y habilidosa; capaz de argumentar con fábulas y que inteligentemente se niega a creer en las trampas de la alcahueta y en las palabras de un amador que se vanagloria de sus logros durante un tiempo y que después, una vez conseguido el premio, se olvidará de ella⁸⁰-; lo cierto es que se pronuncian sentencias como que la mujer «fará por los dineros todo quanto le pidieres» (489), que «por joyas e dineros salirá de carrera»(511) o que «todas las fenbras son de coraçón flacas» (1201), que muestran un declarado antifeminismo. Muy significativos son también, en este sentido, aunque caracterizados por una ambigua ironía, los últimos versos al elogio de la mujer pequeña:

Siempre quis muger chica más que grande nin

⁷⁸ *Libro de buen amor*, op. cit., pp. 123-124 (468, 469 y 472).

⁷⁹ García Velasco, Antonio, *La mujer en la literatura medieval española*, Málaga: Aljaima, 2000, pp.49-54.

⁸⁰ García Velasco señala la visión positiva de esta mujer avisada, que desmitifica los tópicos cortesés: «...cuando quiere casar hombre con dueña muy honrada, /promete e manda mucho; desde la ha ganada, /de quanto le promete, o da mucho o da nada...» (97); *ibíd.*, p. 52.

[mayor:
non es desagisado del gran mal ser foidor,
del mal tomar lo menos, dízelo el sabidor,
por ende de las mujeres la mejor es la menor⁸¹

2.4. Los refranes contra las mujeres

Como acabamos de ver, ya en el S.XIV el arcipreste de Hita introducía en su visión de la mujer toda la misoginia de los refranes y sentencias que corrían de boca en boca y que, como señala Jose Luis Martín, no hacen sino disfrazar de «sabiduría popular las enseñanzas morales de los dirigentes cristianos, herederos fieles de la cultura elaborada en los círculos religiosos de Israel y en el mundo clásico grecorromano»⁸². El enfrentamiento del galanteo cortés a la realidad materialista y viciosa de su época, de la que da buena cuenta su protagonista –como también luego harán de forma más compleja los personajes de *La Celestina*–; consigue una total desmitificación del idealismo amoroso. Reducida la utilidad de las mujeres al trato sexual –pues, como señala Cristina Segura: «para cualquier otra cosa son malas, causan problemas a los hombres y se las debe evitar fuera de esta relación»⁸³–, su interesada desvalorización social parece evidente. Pues nada hay, en efecto, más lejos del endiosamiento de la dama y de los sacrificios amorosos del caballero que esa sociedad medieval, tan profundamente machista, de la que da buena cuenta el Refranero.

Muchos son, en efecto, los refranes que aluden a la mala actuación de la mujer y justifican, en definitiva, el escepticismo amoroso. La influencia de estas sentencias populares en la obra de Rojas e, incluso, en el Cancionero castellano, es muy importante. Así, si *Celestina* exalta, por ejemplo, la infidelidad contándole a Areúsa la sabiduría de su prima, que tiene un hombre «...en la cama y otro en la puerta, y otro que sospira por ella en su casa...»⁸⁴, la poesía cancioneril certifica la inconstancia de la mujer y del amor en el estribillo «No fíe nadie en amor/que es mudable y burlador», en los versos de Fernando de la Torre:

⁸¹ *Libro de buen amor*, op. cit., pp.418-419 (1617).

⁸² Martín Rodríguez, José Luis, *Mujer y refranero en la Edad Media hispana* (artículos publicados en la revista *La Aventura de la Historia* en 2002), Madrid: Graficino, 2003, p. 30.

⁸³ Cristina Segura, «Desvalorización de las mujeres en el Libro de buen amor del arcipreste de Hita», en op. cit., pp. 68-69.

⁸⁴ *La Celestina...* (VII, 2ª) op. cit., p. 389.

Todas las damas que guerrear
por bienamadas que sean
en un hora que nos vean
toman nuevo amador;
nunca miran ser queridas
ni de gran tiempo servidas
ni tampoco ser heridas
de tener dado favor;
así que en esto que sigo
en el fin acabo y digo:
bien amar es enemigo
del constante servidor⁸⁵

O, si se quiere, incluso, en el tono más soez y sarcástico de ciertas composiciones de la lírica popular que aparecen en los cancioneros del XV, como los siguientes versos del *Cancionero musical de Palacio* que, en forma de sentencia, advierten al hombre de la lascivia femenina:

¡Cucú, cucú, cucucú!
Guarda, no lo seas tú.
Compadre, debes saber
que la más buena mujer
rrabia siempre por hoder.
Harta bien la tuya tú.
Compadre, as de guardar
para nunca encornudar,
si tu mujer sale a mear,
sal junto con ella tú.⁸⁶

Los refranes -como explica Elisa Martínez Garrido⁸⁷-, a caballo entre lo oral y lo escrito, son breves, sencillos y fáciles de recordar y de la misma forma que las leyendas o los exempla, contribuyen a propagar modos de conducta y lecciones morales que desde la Edad Media han dejado muy mal parada a la mujer (“Más desvaría el que de toda mujer no desconfía”, “Cojera de perro y lágrimas de mujer no has de creer”...). Esta autora insiste, especialmente, en que este tipo de enunciados llevan implícito un enfrentamiento sexual hombre-mujer, en el que el primero es una suerte de héroe, portador del Bien y el buen juicio, que lucha por someter al antihéroe, a la mujer, representante del Mal y del pecado.

⁸⁵ Apud Martín, José-Luis, *Mujer y Refranero en la Edad Media Hispana*, op. cit., p.25.

⁸⁶ Victorio, Juan, ed., *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid: Editora Nacional, 1983, p.227.

⁸⁷ Martínez Garrido, Elisa, «Palos, animales y mujeres. Expresiones misóginas, paremias...», Cuadernos de filología italiana, 8 (2001), pp.79-98.

La pasión amorosa y las galantes formas cortesanas, poco tienen que ver, en efecto, con refranes como «A la mujer y a la mula, vara dura» o «la mujer, con la pata quebrada y en casa», que incitan a los malos tratos con el fin de educarlas o amansarlas, como si de animales se tratara. Pensemos sólo en la importancia que el tema de la mujer brava y contestona domada por el marido ha tenido en la literatura (Boccaccio, Don Juan Manuel, Shakespeare), o en la comicidad teatral de los palos o del personaje del esposo pusilánime o ingenuo propio de las farsas medievales francesas. José Luis Martín recoge unos versos, procedentes de del *Teatro universal de proverbios* de Sebastián de Horozco, que muestran lo mal visto que estaba en la Edad Media el marido que se dejaba dominar por su esposa:

Doquiera que suele andar
la casa bien concertada,
del marido es el mandar
y de la mujer callar
mientras ella es más honrada.
Pero está ya un desatino
de tal forma introducido
que en casa del mezquino
mucho más manda contino
la mujer que no el marido⁸⁸

Sin duda, los refranes, representaciones y relatos cómicos que ridiculizaban al hombre cornudo o al débil de carácter, convertido en hazmerreír de los demás, tendrían más repercusión en los varones medievales de todas las clases sociales, que todas las lecciones devotas y los prejuicios que contra la mujer se había encargado de extender la Iglesia en sus sermones y tratados, propiciándose un sentimiento de recelo entre sexos nada favorable al amor.

2.5. La defensa literaria de la misogamia

De hecho, no sólo se rechazó y atacó el amor hacia una mujer en nombre la superioridad masculina o del sentido común, sino también el matrimonio, en pro de una vida casta y espiritual, que aleje al hombre de los placeres mundanos para acercarlo a la verdad, a Dios. De esta forma, desde que en los siglos XI-XII la reforma gregoriana ayudara a extender los *De contemptu mundi*, la misogamia se hizo eco de muchos textos

⁸⁸ *Apud* Martín, Jose- Luis, *Mujer y Refranero en la Edad Media Hispana*, op. cit., p.6.

medievales que intentaban inclinar a los jóvenes al celibato. San Jerónimo se expresaba ya con gran rotundidad, en contra de la vida conyugal, cuando afirmaba:

[...] un hombre sabio no debe tomar esposa. Porque en primer lugar le estorbará el estudio de la filosofía, y es imposible para cualquier hombre atender a la vez a la mujer y a sus libros. Las casadas necesitan muchas cosas –preciosos vestidos, oro, joyas, mucho gasto, sirvientas, todo tipo de muebles, litera y carruajes dorados-. Luego tenéis toda la noche las quejas sin cesar: que ésta sale a la calle mejor vestida, que a aquélla todo el mundo la honra, y aquello de «yo soy una pobre Doña Nadie despreciada en las reuniones de mujeres», «¿Por qué mirabas a la vecina?», «¿Por qué hablabas con la criada?» y «¿Qué has traído del mercado?». No podemos tener un solo amigo o compañero. Ella sospecha que cualquier amistad con alguien que no sea ella implica que su marido la odiará⁸⁹.

Por tanto, si en obras como el *Corbacho* o la *Repetición de amores* se atacaba un amor ilegítimo y se intentaba curar al hombre de esta pasión insana y enfermiza con el descarnizado ataque al género femenino; también en muchas obras medievales se atacará el amor reglado del matrimonio. E, igualmente, también es la esposa la culpable de las desavenencias e ingratitudes que este estado legal pueda acarrear al varón. Del matrimonio abominan, en efecto, numerosos autores en tono humorístico; fundamentalmente por la incomodidad que supone el compartir tu casa y tus cosas con alguien que quiere enseñorearse de ellas; además de por la pérdida de libertad que entraña. Así, con bastante ironía, Juvenal en la célebre Sátira VI –tan traída y llevada por la misoginia medieval-, se extraña de que su amigo Póstumo esté pensando en casarse y se burla de su decisión, creyéndolo loco y diciéndole que sería mejor el suicidio o la homosexualidad:

¿Puedes soportar una tal servidumbre, cuando tienes a salvo todas las cuerdas, cuando se te abren tan altas y oscuras ventanas, cuando próximo a tu casa se te ofrece el puente Emilio?. Pero si ninguna de estas fatales soluciones te agrada ¿por qué no piensas que es mejor dormir con un amigo? Uno cualquiera que no riña por la noche, que no te exija ningún pequeño regalo cuando descansa a tu lado y no se queje de que hagas descansar tus riñones y no anheles sus órdenes⁹⁰

Y también Petrarca jugará con esta idea de las molestias que acarrea a un hombre bueno y tranquilo el matrimonio, precisamente por las malas condiciones de las mujeres y alabará la vida del viudo:

Dolor: ¡Ay de mí, que perdí mi mujer!

⁸⁹ Apud Archer, Robert, en *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p.83.

⁹⁰ *Persio y Juvenal. Sátiras completas, con los colambios de Persio*, traducción de José Torrens Béjar (Barcelona, Obras maestras, 1959); en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p. 69.

Razón: ¡Oh ingenio trastocado y hombre para espantar que en la muerte de su mujer llora y en sus bodas baila!

Dolor: ¡Perdí mi mujer!

Razón: Oh loco, agora canta los cantares de las bodas que agora es el tiempo. Entonces estabas coronado y preso, agora ya de más nobles guirnaldas te corona, pues gran batalla has vencido y de luengo cerco te has librado [...] ⁹¹

En un tono más sentencioso y grave, el siglo XV vuelve a recuperar la misogamia por el anhelo de una pureza espiritual que, especialmente entre el clero, se hallaba en crisis. De esta forma, el *Espéculo de los legos* avisa «De cómo debe el home esquivar de estar con las mujeres»; afirmando, a través de la cita de prestigiosos filósofos y eruditos cristianos, que: «la mujer es confusión del home y bestia sin hartura y cuidado continuado y guerra que nunca cesa y daño cutidiano y casa de tempestad y emabargo de cuidado» ⁹².

Aunque, sin lugar a dudas, el mejor ejemplo de literatura misógama lo ofrecen los más de 16.000 versos del *Spill de dones* de Jaume Roig; obra escrita en catalán hacia la mitad del siglo, donde el narrador-protagonista pretende que su sobrino huya de la relación con mujeres, describiendo a las tres esposas que ha tenido y contando lo bien que se encuentra en la actualidad y la tranquilidad de que goza sin ellas; todo ello tras ser aconsejado por Salomón, que se le aparece en sueños y le explica extensamente los vicios y defectos del género femenino.

En el tercer libro Roig asegura, por boca de Salomón, que «una mujer cumplida, dotada de saber, virtud, bondad y claro criterio es por demás buscarla, pues no existe» ⁹³. No merece ninguna mujer, en su opinión el calificativo de buena, sólo de menos mala, y ésta última Dios otorga en suerte al hombre muy pocas veces. Por su poco seso, no se puede domesticar ni educar, al juzgar por los varios ejemplos que aduce; y, en consecuencia, un matrimonio pacífico y feliz es totalmente imposible. Roig llega,

⁹¹ Petrarca, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, Valladolid, Diego de Gumiel, 1510. Traducción de Francisco de Madrid; *apud* Robert, Archer, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p.116.

⁹² Véase Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p. 184.

⁹³ *El espejo de Jaume Roig*, traducción de Ramón Miquel y Planas (Barcelona, Orbis, 1936); en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p. 254.

incluso, hasta el extremo de afirmar que un hombre se envilece cuando entra en relación con una mujer:

[...] no hay hombre ninguno al que se pueda tachar de vicioso, o reputar de zafio, villano y malvado, sino al que ama, desea o tiene alguna participación con cualquiera de ellas⁹⁴.

Y no se conforma con eso, sino que –como médico de profesión que era- se dedica a indagar en asuntos como los abortos y las preñeces o la menstruación, elaborando un alevoso y premeditado ataque a las mujeres, que funde lo fisiológico a lo moral y que se atreve, incluso –como señalábamos en el caso de su compatriota Ausiàs March-, a poner en tela de juicio que una mujer pueda ser buena madre:

Además, la mayor parte de ellas, por deporte o gallardía, y también por orgullo, a fin de conservar hermosos sus pechos, tienen por viles a las madres que amamantan: dan avío a su carne y contratan nodrizas; alojan a su prole como hace el cuclillo, que va a poner sus huevos en nidos ajenos; no les place pasar afanes por los hijos y desmienten su propia simiente con sus errores y locuras⁹⁵.

Incluso, las hace responsables, por su blandura en la educación de los hijos –que siempre anda poniendo trabas a las correcciones que impone el padre-, de que haya tantas prostitutas y delincuentes; ensañándose principalmente con las madres que tienen hijos únicos y con las viudas:

Los padres les crían bien y les castigan con razón: y oiréis clamar a las madres ¡que les matan! Y blasfemar ¡Padre cruel!; mientras con su velo les enjugan los ojos. ¡Así tes preparan la horca y le hilan el dogal, y a los más les envilecen! Si tienen tan solo un hijo, todavía le hacen ser más loco y necio, y más grosero y malvado. Las viudas les crían más estultos si cabe y con peores vicios, pues la mayoría de los ahorcados son de los que han criado ellas, como también los alcahetes y galeotes, de las mujeres perdidas, vilipendiadas públicamente, te digo que de las viudas han sido criadas⁹⁶.

Todas estas acusaciones vuelven a estar respaldadas por conocidos dichos populares; que, como advertíamos, esconden claros intereses patriarcales, en una sociedad donde había una clara tendencia a desprestigiar el rol femenino. Así, el refrán «Más vale sudor de mama que leche de ama», que encontré varias versiones, incidiendo en la idea que habían expuesto tanto Eiximenis como Jaume Roig en sus escritos, sobre la necesidad de que sea la propia madre la que dé el pecho a sus hijos y no busque

⁹⁴ *Ibíd.*, p.257.

⁹⁵ *Ibíd.*, pp.260-261.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 262.

nodrizas, pues no sabe la calidad de la leche de éstas y puede estar causando graves e irreversibles perjuicios a su familia:

Procure la que pariere
ella misma de criarlo
porque como más lo quiere
cuando menester lo hubiere
mejor sabrá aptadallo.
Sobre madre no hay comadre
y ella es quien más lo ama,
aunque sea el mismo padre,
y vale sudor de madre
más que la leche de ama⁹⁷.

Y también por la misma necesidad de mantener a la mujer dentro de casa, se enseñaba a las hijas a coser, hilar, guisar, hacer conservas, supervisar el trabajo de los criados..., extendiéndose la idea de que «La mocedad ociosa causa vejez trabajosa» o que «Mula que hace hin y mujer que partla latín, nunca hicieron buen fin», apartándolas de los estudios, aunque muchos tratadistas e, incluso, frailes, vieran la necesidad de que la mujer se instruyera. La lectura podría incitar su fantasía y potenciar ese defecto natural que Roig les achacara a todas las mujeres, de cualquier estado, raza o religión que fueren:

[...]creen cosa de verdad todo lo que sueñan; hacen proceso mental de lo que no ven, sin oír la parte ni la defensa; se pronuncian por sola presunción; y sentencian, como sobre cosa de verdad, en lo que de cierto no saben⁹⁸

Esto es, confunden la mentira con la verdad y, no dudan, llegada la ocasión, en engañar al marido; al cual avisa la literatura popular:

Queremos hacer creer
lo que nunca fue ni ha sido
es hacernos entender
lo que la mala mujer
hace creer al marido[...]⁹⁹

El *Spill* alude, con sarcasmo, a que la mujer morisca finge estar embarazada durante siete años si es preciso, sin la compañía del marido y «si le llega a ver de regreso, le jurará que la criatura es de él y que ha estado durmiendo dentro, puesto que

⁹⁷ Martín Rodríguez, José Luis, *Mujer y Refranero en la Edad Media Hispana*, op. cit., p.13.

⁹⁸ *El espejo de Jaume Roig*, traducción de Ramón Miquel y Planas (Barcelona, Orbis, 1936); en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p. 252.

⁹⁹ Martín Rodríguez, José Luis, *Mujer y Refranero en la Edad Media Hispana*, op. cit., p.14.

hasta se la ha sentido»¹⁰⁰. Hay que evitar que las mujeres -casadas pero especialmente solteras-, salgan o hablen demasiado y que pasen tiempo en las ventanas, a merced de alcahuetas (“Moza ventanera, puta y parlera”):

Hay otra señal muy cierta
de ser liviana la moza:
estar cubierta y descubierta
en la ventana o a la puerta
y que con todos retoza.
Y lo que de ello se espera
es lo que dice el refrán:
que la moza ventanera
ha de ser puta y parlera
con cuantos vienen y van¹⁰¹

2.6. La astucia de la esposa y la sociedad mercantil

Con todo, ya en el ocaso de la Edad Media, la nueva forma de entender el mundo de la sociedad mercantil que se abría paso en Europa –no tanto en Castilla, donde el materialismo del espíritu burgués chocaba fuertemente con su concepción trascendente de la vida y ese apego a lo caballeresco¹⁰²-; no siempre fue pernicioso, pues disminuyó, por otro lado, la responsabilidad de la mujer y mostró que el marido también tenía gran parte de culpa. Dadas las necesidades repobladoras de la Baja Edad Media, éstos debían pasar más tiempo con su familia y ocuparse, personalmente, del buen funcionamiento de su casa, educando adecuadamente a hijos y mujer. Así, en materia de «cuernos», son muchos los relatos en los que se ataca, ante todo, la torpeza de los maridos (véase, por ejemplo, la actitud adoptada por el arcipreste de Hita en el «Exiemplo de lo que conteçió a don Pitas Payas, pintor de Bretaña» o los comentados *fabliaux* franceses). En el *Libro de los cuentos por ABC* de Clemente Sánchez de Vercial, se avisa al lector de que «La madre sabe a la hija enseñar cómo a su marido sepa engañar» y se relata un cuentecillo

¹⁰⁰ *El espejo de Jaume Roig*; en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., p. 260.

¹⁰¹ Martín Rodríguez, José Luis, *Mujer y Refranero en la Edad Media Hispana*, op. cit., p. 13.

¹⁰² Luis García de Valdeavellano, *Orígenes de la burguesía en la España medieval*, Madrid: Espasa Calpe (Austral Historia, 231), 1991, 4ªed. Este autor cita (pp.208-209) unos párrafos de *El Victorial* de Gutierrez Díez de Games que, aunque pertenecientes a una crónica nobiliaria, reflejan a su entender, la actitud castellana hacia la vida burguesa: «Ca los de los ofiçios comunes comen el pan folgando, visten ropas delicadas, manjares bien adovados, camas blandas,safumadas; hechándose seguros, levantándose sin miedo, fuelgan en buenas posadas con sus mugeres e sus hijos, e servidos a su voluntad, engordan grandes cervices, fazen grandes barrigas, quiérense bien por hazerse bien e tenerse biçiosos. ¿Qué galardón o qué honra merecen? No, ninguna» (Cf. *El Victorial*, Crónica de don Pedro niño, II, 89 –ed. Carriazo, p.27).

–muy similar al del «vendimiador» de la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso-, donde la esposa logra evitar que su marido, que vuelve del trabajo repentinamente al haberse herido un ojo; vea al amante que esconde en casa, tapándole el ojo sano con la boca y lamiéndoselo –según afirma ella, para evitar que enferme-. La diferencia es que en el cuento del siglo XV, la suegra actúa como coadyuvante y tiende una sábana por delante del marido, para que el amante salga con más seguridad y, para colmo, dice a la hija que la extienda luego sobre el lecho de su marido, para que descanse mejor. El juego irónico no puede ser más mordaz cuando, al final, el marido pregunta a la suegra: «¿Y tú sabes hacer tal lienzo?» y ésta le responde: «Oh, hijo, muchos tales como éste he hecho yo y aparejado»¹⁰³.

Aunque, sin lugar a dudas, fueron algunos de los cuentos del *Decamerón* de Boccaccio los que mejor recogieron esta tendencia. Así, en la historia de Alatiel, hija del Sultán de Babilonia, que tras haber tenido varios amantes, se hace pasar por virgen. La astucia de la mujer, que logra salir airosa de situaciones comprometidas y burlar al hombre, más que con misoginia es vista en estos cuentos con cómica comprensión, concebido el sexo como una manera de conducta aceptable y feliz¹⁰⁴. Este cuento de Boccaccio acaba, de esta forma, con un proverbio que incita al *carpe diem* – conservando, por supuesto, la intención irónica del autor-:

Y ella que con ocho hombres tal vez unas diez mil veces se había acostado, se acostó a su lado como doncella y le hizo creer que lo era; y luego vivió mucho tiempo con él felizmente como reina. Y por eso se dice: «Boca besada, no pierde ventura, es más se renueva como hace la luna»¹⁰⁵.

3. LA REACCIÓN ANTIMISÓGINA DE LA LITERATURA CORTESANA

Acabamos de ver que en el siglo XV se reactiva una fuerte corriente misógina, que enarbola la autoridad de toda una larga tradición científica, filosófica y literaria

¹⁰³ Tanto este cuento como el de la *Disciplina Clericalis* están recogidos en Robert Archer, *Misoginia y defensa de las mujeres*; op. cit., pp.97-98 y 206.

¹⁰⁴ María Hernández Esteban en su edición del *Decamerón* afirma que «pocos libros se han escrito tan decididamente feministas, y pocas veces se han reclamado con tanta fuerza los derechos de la mujer en materia sexual, familiar y social» como en la célebre obra de Boccaccio, dedicada explícitamente a sus lectoras, a esas damas urbanas consumidoras de literatura para el ocio que pedían un nuevo manejo del género cuento. Véase «Introducción», en Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, Madrid: Cátedra (Letras Universales, 150), 2010, p.52).

¹⁰⁵ *Decamerón* (II, 7), op. cit., p. 303.

anterior. Y esto ocurre tanto por intereses religiosos – que buscaban conductas más castas ante la irrefrenable corrupción de sus miembros-, como laicos. Así, el sistema patriarcal comprendió el beneficio económico y social de encerrar en la casa a las mujeres y el peligro de su acceso a la cultura y emprendió una reacción ideológica para marginar y minusvalorar su papel. No obstante, como hemos visto al tratar del movimiento intelectual conocido como «Querelle des femmes» en el *Capítulo II*; también, desde el comienzo de la centuria, aparecen no sólo tratados, sino numerosas obras literarias, que denuncian el injusto trato que están recibiendo las mujeres en ciertos textos coetáneos y que se proponen, como finalidad principal, su defensa.

Estas obras apologéticas surgen, en su mayoría, de la mano de los textos misóginos a los que nos hemos referido, con el fin de contrarrestarlos. Esto es, se crean con un afán combativo: el de echar por tierra las tesis desarrolladas en obras como el *Roman de la Rose*, *Il Corbaccio*, el *Arcipreste de Talavera* o las *Coplas* de Torrellas. Y, en este sentido, podemos afirmar que mantienen un vivo y animado diálogo con ellas; buscando, sobre todo, una lectura crítica de las mismas y una reflexión sobre el grave error cultural -arrastrado ya durante demasiado tiempo-, que había llevado a menospreciar a las mujeres.

3.1. La contundente respuesta a las *Coplas* de Torrellas y la nueva visión de la mujer

El ataque a la mujer de las *Coplas de las calidades de las donas* de Torrellas, desató en la corte castellana de mediados del XV la censura e inmediata respuesta de autores como Antón de Montoro, Carvajal, Suero de Ribera o Gómez Manrique. Este último fue quizá el que más enemigos encontró para la causa de Torrellas, evidenciando sus errores y despropósitos con una argumentación mesurada, basada en la razón y el sentido común:

Conviene que se castigue
quien contra donas arguye
pues de la verdad refuye
e con malicia consigue,
que muchas son las nascidas,
Inorantes de maleficios
e las que en ellos caídas

non deven ser retraídas
acatando nuestros vicios...(vv.1-9)

La razón nunca consiente
extremidad en las cosas,
que de malas e famosas
ay por el mundo simiente.
E por tanto no consiento
que ayan un apellido
las buenas que son sin cuento
e las que hanc, con mal tiento,
nuestros consejos seguido (vv.55-63)¹⁰⁶

Gómez Manrique ofrece, frente a Torrellas, una visión de la mujer más actual, más acorde con las nuevas ideas que llegaban de Italia; desechando los gastados argumentos misóginos y exaltando su inteligencia. Afirma, de este modo, que «*podrían en derredor todo el mundo regir*» (vv.89-909) e insiste en el valor positivo que añaden a la existencia del hombre (“Entre las obras de Dios es la muy más escogida/ esta simiente florida/ que sembrar quiso entre nos...”, vv.91-94).

La controversia acerca de las *Coplas* de Torrellas duraría aún muchos años. Así Hugo de Urriés -recopilador tal vez del *Cancionero de Herberay*, al que nos referíamos al destacar la importancia cultural de Leonor de Navarra-, compuso unas coplas en «Laor de las mujeres», que toman como punto de partida la belleza y gentileza de su dama para alabar a todas las demás; al contrario de lo que hizo Torrellas, que las denigró para que su dama brillara sobre las otras. Este autor destaca la bondad de las mujeres y, especialmente su alegría, animando las fiestas con su presencia:

¿Pues qual real sala, nin fiesta, ni dança,
Quál justa, torneo, nin plazer privado
Vistes delectables, nin nadapreciado
Sin ser las mujeres la su concordança?
Tan propias sois vos en todas las cosas
Como es el çucre en todas las salsas,
Todas las fiestas son frías e falsas
Adonde fallescen mujeres fermosas¹⁰⁷
(vv. 129-1369)

¹⁰⁶ Gómez Manrique, [Contra Torrellas], en Pérez Priego, ed., *Poesía femenina en los Cancioneros*, op. cit., pp.147 y 149 (el texto que se sigue es del cancionero de Gómez Manrique, Biblioteca Nacional de Madrid, ms.7817 fol.23r-26r, que alterna una a una las estrofas de “Torrellas” y “Manrique”).

¹⁰⁷ Urriés, Hugo de, «En laor de las mujeres», en Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., *Poesía femenina en los Cancioneros*, op. cit., p. 156.

E, incluso, sobrepone las virtudes de las mujeres a las de los hombres, advirtiendo a los difamadores que no son dignos de hablar contra ellas:

E digan qué quiere a vos infamando,
los que se precian de ser maldicientes,
qu'en muchas virtudes e obras placientes
a todos los hombres vivís trespassando;
pues callen e lloren su mucha tristeza
e loen e honren vuestra abilidad,
los dichos e fechos y la caridad
que quasi tenéis por naturaleza¹⁰⁸
(vv. 193-200)

Por tanto, Urriés se desmarca, incluso, de todos los que atacan a las mujeres por despecho a alguna en concreto y proclama que, aunque su dama lo rechace, su amor hacia ella lo ennoblece y lo hace feliz; introduciendo una perspectiva optimista que encontraremos también en muchas piezas del teatro profano medieval:

Mas nunca vos dixen: «Vos mal me tratáis»,
Ni aun me quexé de no ser querido,
Pero si lo fuesse, mi gozo conplido
Sería, por cierto, muy más que pensáis¹⁰⁹
(vv.3 17-320)

Todavía Juan del Encina, ya en el reinado de los Reyes Católicos, entrará en la polémica en su poema *Contra los que dicen mal de mujeres*; en el que amenaza a éstos con «dolores y tristura» (v.3), por sus mentiras y su mala fe; excluyéndolos de la felicidad que traen las mujeres al mundo, convertidas éstas en sus versos en un camino de perfección para el hombre, sea cual sea su origen o estrato social. De esta forma, él se define en el bando de los defensores, a los que loa con orgullo, frente al bando de los misóginos –el del Torrellas ficticio y archimisógino asesinado por las damas escocesas-, que no merece sino odio y repulsión; mostrando con sus palabras revanchistas y beligerantes, la pervivencia de un debate que penetrará aún en el siglo XVI:

No ay muger, según su estado,
La mayor ni la menor,
Que no tenga ningún primor
Que mereça ser loado;
Todas deven ser loadas,
Todas son dinas de gloria,

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p.158.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 162.

Todas sean acatadas
 Todas de todos amadas,
 Pues amarlas es vitoria (vv.163-171)

Bendito quien las sirviere
 Y ensalçare su corona;
 Viva, viva la persona
 Del que más suyo se viere.
 Muera quien mal les desea
 Peor muerte que Torrellas;
 En placer nunca se vea
 Y de Dios maldito sea,
 El que dixere mal dellas¹¹⁰ (vv. 172-180)

Estos poemas cortesanos ponen en verso las ideas profeministas que ya varios tratados habían expuesto, amparados por la autoridad de las fuentes antiguas y las listas de mujeres ejemplares que evidenciaban la valía y virtudes de muchas de ellas, siguiendo la estela del *De mulieribus claris* de Boccaccio. Y, si el debate era fácilmente localizable en la pugna poética de los cancioneros; también muchas obras de ficción castellanas, especialmente en la segunda mitad del XV, se hicieron eco de tan célebre controversia. De este modo, son varias las que introducen debates entre personajes que defienden ideas contrapuestas sobre las mujeres; así, las ficciones sentimentales de Diego de San Pedro y Juan de Flores comentadas, la *Triste Deleitación* –obra anónima donde hablan dos mujeres de diferente edad, la Doncella y la Madrina, sobre las acusaciones que los hombres lanzan contra su sexo; tomando como pretexto una conversación que la más joven escucha a unas damas, a raíz del *Triunfo de las donas* de Rodríguez del Padrón-, la misma *Celestina*, con la discrepancia aludida entre Calisto y Sempronio, el Tirante el Blanco de Martorell (que apareció en forma castellana en 1511) o la *Égloga de Fileno zambardo y Cardonio* de Juan del Encina, que analizaremos. Y aún la lista se hace más extensa si consideramos las obras que, aunque no muestren un debate expreso, se ven salpicadas por las repercusiones políticas y sociales de la «Querelle» y dejan entrever su defensa de las mujeres, mostrando que éstas no eran los seres inferiores y malvados que la corriente misógina había extendido. Válganos de ejemplo la *Sátira de felice e infelice vida* de Pedro de Portugal; por no hablar de la incidencia de este debate en el teatro cortesano, en el que profundizaremos

¹¹⁰ Encina, Juan del, «Contra los que dicen mal de mujeres», en Pérez Priego, Miguel Ángel, *Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., pp.207-208.

ampliamente más tarde. La preocupación sobre las mujeres fue creciendo, en efecto, a medida que avanza la centuria y rebasará, incluso, la barrera del año 1500, para introducirse de lleno en el XVI, donde proliferaron los tratados sobre la educación femenina, como hemos visto en el *Capítulo II* de esta tesis. Obras como el *Diálogo de las mujeres* (1540-44) de Cristóbal de Castillejo, que enfrenta a un defensor de las mujeres, Fileno y a un detractor, Alethio, o el *Diálogo en laude de las mujeres* (1580), donde discuten Philodoxo y Philalites, única obra Juan de Espinosa, son buen ejemplo de que el debate sobre las mujeres seguía muy de moda un siglo después de aparecer las controvertidas coplas de Torrellas¹¹¹.

Hemos de tener en cuenta, en este sentido, que toda esta literatura de defensa surge al amparo de la nobleza, responsable, por un lado, de mantener la tradición del trato cortés a las damas y abierta, de otro, a las nuevas ideas humanistas que llegaban de Italia; frente a los viejos y gastados argumentos de vituperio propagados y mantenidos, de forma imperturbable e irracional, por esa «sabiduría popular» a la que hemos aludido en el apartado anterior y que disfrazaron de experiencia tantos escritos didáctico-morales. Christine de Pizan, bajo la protección de los reyes de Francia, así como los tratadistas y literatos castellanos, al amparo primero de Juan II y de su primera esposa, la reina doña María y después de Enrique IV y los Reyes Católicos; encontraron un amplio campo de proyección para sus escritos.

La mayoría de estos tratados y obras pro-fémmina estaban dirigidos, en este sentido, a prestigiosas damas de la corte, que se preocuparon, personalmente, con su activa participación en la vida cultural y artística de su entorno, de fomentar una nueva imagen de la mujer, más acorde con los nuevos tiempos.

Esta nueva visión procedía de Italia, donde en el S.XV -especialmente en ciudades como Florencia o Venecia-, la nobleza había dejado el ocio y la caza para dedicarse al comercio y los negocios lucrativos. Los principales cargos eclesiásticos y municipales acudían a los palacios nobiliarios asiduamente, constituyendo una sóla y única clase

¹¹¹ Estos textos del XVI que continúan el debate sobre las mujeres, pueden leerse en la antología de Archer, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., pp.333-351.

poderosa, que derrochaba en lujos y se regocijaba en unas formas elevadas y elegantes de trato social. El estilo «curiale» ofrecía una expresión distinguida, común a las cortes y a sus poetas y favorecía la estima hacia las damas; convertidas en las auténticas protagonistas de las tertulias y eventos artísticos varios que se desarrollaban en los brillantes salones palaciegos.

En las clases superiores se educaba a las hijas en las lenguas clásicas, pues como señala Jacob Burckhardt: «la mujer debía, por lo menos, participar en la lectura de los hombres para poder seguir el hilo de la conversación, en la cual predominaba frecuentemente, el tema de la Antigüedad»¹¹² Y, por supuesto, con la cultura, se desarrollaba la individualidad de las mujeres, algunas de las cuales se destaparon como literatas en estas reuniones cultas y distinguidas, con la composición y recitado de canciones, sonetos e invenciones; así, la célebre Vittoria Colonna, amiga de Miguel Ángel y Castiglione, cuyos poemas amorosos y religiosos fueron ya en su tiempo muy admirados.

Esta participación de la mujer italiana en la cultura, alternando en fiestas y reuniones sociales con hombres ilustres, que buscaban acercarse al modelo de cortesano ideal, que recogería Castiglione más tarde, la alejaba de ese recato y de ese encierro que también los moralistas predicaban para ella; otorgándole una personalidad poderosa y definida. Lo que pudiera haber de dudoso o frívolo en su conducta, quedaba borrado por la celebridad y grandeza de estas mujeres, cuya riqueza e ingenio se ponía al servicio de la literatura y el arte. Así, nadie dudó en su tiempo de la reputación de Isabel Gonzaga, de la familia de Este y de su corte de señoritas, pues la mujer debía aspirar, como el hombre, a la belleza o perfección tanto física como espiritual y cultural. Hubo, incluso, cortesanas como Imperia –que había aprendido a hacer poemas con un tal Domenico Campana y demostró grandes dotes musicales-, la ingeniosa y bella Isabel de Luna o la majestuosa Caterina di San Celso –magnífica cantante, bailarina y ejecutante musical-, que eran altamente respetadas en su época. E, incluso, las amantes de reyes y príncipes

¹¹² Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Biblioteca EDAF (Biblioteca EDAF, 146), 1982 (4ª reimpresión 2012), p.305.

destacaban socialmente por sus habilidades artísticas y literarias y se convertían en protagonistas de las obras de escritores y poetas¹¹³.

En una obra como el *Decamerón* de Boccaccio, cuyo marco presenta, precisamente, esta reunión de amigos nobles y cultos –siete señoras y tres jóvenes–, que cuentan historias para debatir y reflexionar sobre distintos temas; la mujer, como narradora y receptora de las mismas, ocupa un lugar privilegiado por su cultura y está en total paridad intelectual y moral con el hombre. Así, si en ocasiones se nos muestra ese decoro que los tratados sobre educación femenina recomendaban a las damas y éstas enojecen al escuchar determinados relatos, vemos que no se trata más que de una pose social, sin ningún sustento real:

El cuento relatado por Dioneo hirió al principio con un poco de vergüenza el corazón de las señoras que escuchaban, y el honesto rubor que apareció en su rostro dio muestras de ello, pero luego, mirándose unas a otras, pudiendo apenas contener la risa, lo escucharon sonriendo. Pero, al llegar a su final, tras reprenderle con unas suaves palabritas, para hacer ver que semejantes cuentos no debían contarse entre señoras, la reina, dirigiéndose hacia Fiammetta que estaba sentada junto a él sobre la hierba, le ordenó que siguiese el turno. Y ella con gracia y con gesto alegre comenzó¹¹⁴

Pero, si esto ocurre con los personajes de ficción, también la voz de Boccaccio se refiere explícitamente a lo largo de toda la obra a las receptoras reales de su obra, a las que apela llamándolas «graciosísimas señoras», «queridísimas señoras», o simplemente «vosotras»; considerándolas ciertamente inteligentes y capaces de reflexionar sobre las cuestiones que plantean sus historias. Esas damas nobles y esas señoras burguesas, educadas en el laicismo de una nueva sociedad que se abría paso frente a la hegemonía religiosa del Medievo, se convierten –como destaca María Hernández Esteban– en consumidoras de literatura «para el ocio, pero un ocio inteligente y lúcido, donde manda la razón»¹¹⁵.

Es cierto que en otros países las mujeres e incluso las mismas princesas no tenían un lugar social o un individualismo tan destacado –excepcionales son los casos de

¹¹³ *Ibíd.*, pp.304-308.

¹¹⁴ «La marquesa de Monferrato, con un banquete de gallinas y unas amables palabritas reprime el amor del rey de Francia» (I, 5), *Decamerón*, op. cit., p.174.

¹¹⁵ Véase «Introducción» de María Hernández Esteban a su edición del *Decamerón* de Boccaccio, op. cit., p.52.

Isabeau de Baviera, Margarita d'Anjou o Isabel la Católica-; aunque, sin duda, esta nueva visión de la mujer procedente de la Italia más avanzada, influyó en la legitimación de la mujer para la cultura y en su mayor participación en fiestas y espectáculos cortesanos en toda Europa. Ya nos hemos referido a la omnipresencia de la mujer en la poesía de los Cancioneros castellanos del XV o a la importancia de ésta como receptora de la ficción sentimental.

Los defensores de las mujeres, por tanto, estaban situados en un bando progresista y moderno, que miraba hacia el futuro. Fueron aplaudidos por las damas -a las que satisfacía verse loadas- y respetados por los eruditos humanistas de su tiempo, que enarbolaban la bandera de la medida y la razón; frente a una tradición misógina que se sentía ya agotada. La educación en un ambiente laico de ciertas damas ponía, además, en evidencia el cambio de concepción sobre la mujer que traían los nuevos tiempos. Esa instrucción clásica y humanística que a Christine de Pizan dio su padre -médico y astrólogo italiano, secretario y consejero del rey Carlos V de Francia- y que también tuvieron -al margen del convento- mujeres como Laura Cereta, Maddalena Scrovegni, Casandra Fedele o la española Luisa Sigea; aunque fue excepcional (pues rebasaba los límites impuestos a la educación femenina por los nuevos tratados), les permitió entrar en los grupos intelectuales de élite y ofrecer, con su ejemplo y su palabra, la mejor apología para su sexo. Y, por supuesto, hemos de recordar aquí el asombro que causa a importantes maestros italianos, como Pedro Mártir de Anglería, Lucio Marineo Sículo o a Antonio y Alejandro Giral dini, comprobar la elevada preparación intelectual de las damas españolas -las denominadas «puellae doctae»-, en tiempos de los Reyes Católicos. A ellas dedicamos el epígrafe siguiente.

3.2. El ejemplo de las «puellae doctae»

Desde el siglo XV, efectivamente, se da en Europa el caso de mujeres que desde la infancia fueron educadas en las lenguas latina y griega, así como en otros saberes de moda en la época; con la única excepción de la retórica, ya que no tenían necesidad de ella por no poder dedicarse a la política. Estas mujeres tenían la venia masculina para hablar, instruidas con mimo por sus propios padres o por geniales maestros que les

enseñaban lo que ellos sabían, dentro –eso sí- de las limitaciones socialmente aceptadas para el modelo femenino.

Antonio Gargano¹¹⁶ ha destacado, en este sentido, cómo a fines de esta centuria llegaron a España numerosos humanistas italianos, en busca de una más ventajosa colocación como profesores de gramática -que en su patria era quizá más difícil de obtener-, instruyendo a una aristocracia que se interesaba cada vez más por los estudios clásicos y el aprendizaje del latín. El mecenazgo de Isabel la Católica potenció, así, un vigoroso prerrenacimiento en la corte española que hacía que los nobles rivalizaran con los hijos de los burgueses en la búsqueda de laureles académicos, válidos ahora para adquirir ascenso y prestigio social. Vicenta M^a Márquez de la Plata trae a colación unas palabras de Garret Mattingly, que resumen muy bien este impulso renacentista en la corte española:

El mecenazgo de Isabel había estimulado en España un Renacimiento precozmente vigoroso [...] en Salamanca se profesaban cátedras de griego y hebreo cuando en Oxford y París todavía estaban comenzando la batalla de los nuevos estudios, y los nobles, no sólo coleccionaban manuscritos y garabateaban versos en latín, como habían comenzado a hacer por toda Europa, sino que competían con los hijos de los burgueses por los laureles académicos [...]. Los italianos con más éxito: Pedro Mártir de Anglería, Lucio Marineo Sículo, y los hermanos Antonio y Alejandro Giraldini, no hallaron en el saber español cosas que mirar con condescendencia¹¹⁷.

Y de esa fuerte efervescencia cultural se beneficiaron las mujeres de la corte. El ideal de la laica culta, experta en el saber clásico, encontró entonces un gran auge y los nobles no vieron con malos ojos que sus hijas se instruyeran, como hacían los varones y como mostraba, con su ejemplo, la misma reina. Tanto es así que el importante erudito Lucio Marineo Sículo, maestro en la corte de los Reyes Católicos -tras una agitada etapa de profesor en la Universidad de Salamanca, donde se hizo famosa su rivalidad con Nebrija-, llega a decir en su *Hispanis Laudibus* que las españolas «eran elocuentes y sin complejos ante los hombres, en quienes ven sus iguales»¹¹⁸. La misma reina Isabel,

¹¹⁶ Gargano, Antonio, *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid: Gredos (Nueva Biblioteca Románica Hispánica), 2008, pp. 42-43.

¹¹⁷ *Apud* Vicenta M^a Márquez de la Plata y Ferrandiz, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Madrid: Castalia, 2005, pp.13-14.

¹¹⁸ Véase Suárez Miramón, Ana, «Entre el silencio y la palabra. Escritura femenina en el Renacimiento», en Pérez Priego (coord.), *Melchor Cano y Luisa Sigea. Dos figuras del Renacimiento español*, Tarancón: Seminario de Estudios Renacentistas Conquenses, 2008, p.111.

incluso, puede ser considerada como una «puellae doctae», como demuestran tanto las numerosas referencias de sus contemporáneos, como el inventario de sus libros y obras de arte. Políticamente le convenía, en efecto, tener una buena formación para estar bien informada de todo y llevar las riendas de su propio reino, evitando la subordinación a su esposo. Y ella misma, -haciendo un gran esfuerzo, porque ya no era tan joven-, se preocupó de conocer el latín de la mano de una de las mujeres más cultas de su tiempo, Beatriz Galindo, apodada la Latina, y de la formación intelectual de sus hijas (que tuvieron como tutores a Alejandro y Antonio Giral dini) y de su corte entera, incluidas sus doncellas y damas.

Isabel recibía sus clases con gran entusiasmo, tanto en palacio como a campo abierto, según las necesidades de su corte itinerante, y su joven maestra –Beatriz Galindo contaba sólo con dieciséis años cuando entro al servicio de la reina-, se desplazaba donde quiera que fuera su señora: guerras, asedios, cortes o juntas, para que no perdiera lección. Y, con la reina, también sus damas se beneficiaban de esta formación; entre ellas su inseparable Beatriz de Bobadilla, condesa de Moya y amiga desde la infancia de la reina, con la que había compartido juegos y estudios en Arévalo. De ella nos dice Vargas Ponce: «Su amor a las letras la había también elevado sobre el común de las matronas de su edad. También hacia estos años, ya contaba con 52, se había dedicado con feliz suceso al estudio del latín, para complacer a su señora»¹¹⁹ Esta dama, casada con el fiel Andrés Cabrera, influyó muchísimo en las decisiones de la reina, que valoraba enormemente su clara inteligencia.

Hay testimonios¹²⁰, además, de que la reina Católica hacía traer junto a sí a hijas de familias distinguidas para costearles unos estudios que les permitieran, después, transmitir el gusto por el saber a sus hijos y parientes. El nuevo modelo de Estado requería personas bien formadas en los distintos ámbitos del saber y los reyes estaban, además, ansiosos por prescindir de esa nobleza terrateniente y poderosa que tantos

¹¹⁹ Véase Márquez de la Plata, op. cit., p.63.

¹²⁰ Lucio Marineo Sículo, afirmaba, así: «Tenía consigo gran número de damas virtuosas y nobles a quienes distinguía con un trato llano y familiar. Educaba a sus expensas a un gran número de jóvenes hijas de los nobles atendiendo con solicitud a su custodia, después les procuraba un honorable partido...». (apud Márquez de la Plata, p. 152).

problemas había ocasionado con sus levantamientos y revueltas, sustituyéndola por una «nobleza de toga», culta, que conociera varios idiomas y supiera desenvolverse en los más diversos asuntos diplomáticos y no sólo en la guerra, o por burgueses bien instruidos en las cada vez más prestigiosas universidades. A Isabel le conviene rodearse de mujeres que le ayuden a difundir estos planteamientos acordes con la nueva educación humanística. Entre estas damas, proveniente de una familia protegida por los Reyes Católicos, está Luisa de Medrano¹²¹, que el 16 de noviembre de 1508 leyó públicamente en la Universidad de Salamanca¹²² haciendo alarde de su excelente oratoria y de su dominio del latín y que, tal vez, llegara a ejercer la docencia en dicha universidad. El humanista Sículo, al menos, así lo afirma: «En Salamanca conocimos a Lucía Medrana, doncella eloquentísima. A la qual oymos no solamente hablando como orador, mas también leyendo y declarando en el Estudio de Salamanca libros latinos públicamente» -testimonio que no fue tenido en cuenta, sin embargo, por Enrique Esperabé en 1910 al escribir la historia de esta universidad-¹²³.

De Beatriz Galindo, maestra que enseñó latín a la reina, a sus hijas y a las damas de la corte, no se conserva ninguna obra, aunque sí referencias a títulos: *Notas y comentarios sobre Aristóteles y Anotaciones sobre escritores clásicos antiguos* y se dice también que escribió poesía en lengua latina. Beatriz vivió, además, durante algún tiempo, con la infanta Juana, que según testimonio del alemán Hyerónimus Münster, recitaba y componía versos en latín parece ser que por influencia de ella¹²⁴. Sículo la alaba como «mujer muy adornada en letras y sanctas costumbres»¹²⁵ y es preciso destacar, además, la influencia que ejerció en Isabel de Castilla como consejera. En sus

¹²¹ La tradición de mujeres ilustres la menciona unas veces como Luisa y otras como Lucía. Thèrese Oettel (“Una *catedrática en el siglo de Isabel la católica. Luisa (Lucía) de Medrano*”, Boletín de la Real Academia de la Historia, 107 (1935), 289-368, p. 349), demuestra que su nombre completo sería Luisa de Medrano de Bravo de Lagunas de Cienfuegos, nacida probablemente en Atienza el 9 de agosto de 1484 y muerta antes de 1527.

¹²² Según nota de Pedro Torres sobre los sucesos de 1508 «hora tertia leyó filia Medrano in Cathedra Canonum» (véase Lacarra, M^a Jesús y José Manuel Cacho Blecua, en *Historia de la literatura española. I. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, Barcelona: Crítica, 2012, p. 256).

¹²³ Véase Milagros Rivera, «Las prosistas del humanismo y del Renacimiento (1400-1550)», en Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Barcelona: Anthropos, 1995, p.127.

¹²⁴ Véase Márquez de la Plata, op. cit., p.96.

¹²⁵ L. Marineo Sículo, *Cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, 1530, fol. 252v; *apud* Milagros Rivera, *ibíd.*, p. 125.

fundaciones –que ella misma gestionó- en la villa de Madrid, difundió no sólo la caridad, sino también la cultura.

Tampoco se han conservado escritos de otras damas pertenecientes a la corte ilustrada de Isabel la Católica, aunque sí testimonios sobre su gran interés por el saber y la cultura, que evidencian esa necesidad que la mujer sentía de dejarse oír. Así, de Juana de Contreras –aventajada alumna de Lucio Marineo Sículo en Segovia, con la que mantuvo correspondencia epistolar en elegante latín-, se ha dicho que dio conferencias en la universidad de Salamanca y su maestro vio en ella «muy claro ingenio y singular erudición»¹²⁶; y de Isabel de Vergara, traductora de Erasmo y entusiasta de las corrientes filosóficas de su tiempo, dice este erudito, tras conocerla en Alcalá de Henares, que fue «doctísima en letras latinas y griegas»¹²⁷. También gracias a Sículo sabemos de la extraordinaria sabiduría de la valenciana Ángela de Carlet, a la que no conoció personalmente, pero de la que le dio referencias su amigo Andrés Estaneo, preceptor de la joven («...muy adornada no solamente de letras latinas mas también de griegas y docta en otras lenguas. La qual no solamente compone epístolas y oraciones elegantísimas, mas también las escribe de su mano muy hermosamente...»)¹²⁸ y de Ana Cervató –perteneciente a la corte de Germana de Foix-, de la cual se conserva una carta enviada al erudito italiano, gran admirador de la cultura de las damas españolas, y a la cual se atribuye, además, una obra titulada *De sarracenorum apud Hispaniam damnis*¹²⁹.

Ya hemos hablado, por otro lado, de la extraordinaria educación de las cuatro hijas de Isabel de Castilla, que brillaron por su discreción y elocuencia en los países que las acogieron como reinas consortes; y especialmente, haremos hincapié en la contribución de Catalina de Aragón al desarrollo de la educación femenina, pues se llevó a vivir a Luis Vives a Inglaterra y lo convenció de que escribiera una obra revolucionaria en la época, *La Formación de la mujer cristiana* -obra a la que ya nos

¹²⁶ L. Marineo Sículo, *Cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, 1530, fol. 252v. El dato de las conferencias en el prólogo del marqués de Lozoya a Cristina de Arteaga, Beatriz Galindo, 20; *apud* Milagros Rivera, *ibíd.*, p. 126.

¹²⁷ *Ibíd.*, p.128.

¹²⁸ *Ibíd.*

¹²⁹ *Ibíd.*, p.124.

hemos referido en más de una ocasión-, que preconizaba la misma educación para príncipes y princesas, pensando en el papel de heredera al trono de su hija María, pues un/una gobernante instruida sería un/una gobernante buena. En este tratado –pese a las limitaciones que ya hemos comentado-, se defendía que la sabiduría no estaba reñida con la virtud, como se había sostenido, sino todo lo contrario, y se sugería la educación para todas las niñas desde la edad de siete años en sus casas o bien en «escuelas del socorro de los pobres» para las huérfanas o desfavorecidas¹³⁰. La educación moderna de Catalina y su brillante inteligencia fueron muy admiradas, además, por humanistas como Thomas Moro y Erasmo de Rotterdam, con los que mantuvo estrechas relaciones durante toda su vida, que la consideraron «un milagro de mujer culta»¹³¹.

También para ciertas familias nobles que ya desde el Medievo habían potenciado la educación de sus mujeres, este ambiente cultural nuevo y vigoroso, abierto a las ideas que llegaban de Italia, fue un importante acicate. Este es el caso del hogar de los Tendilla, donde la tradición literaria de Santillana y de Diego Hurtado de Mendoza debió de resultar muy propicia para la formación cultural de la condesa de Monteagudo y de María Pacheco; de cuya extraordinaria cultura nos informa, asimismo, Sículo:

Conoscimos también dos hermanas hijas de Don Yñigo de Mendeoça, conde de Tendilla, letradas en forma y muy eloquentes. De las cuales fue la una condessa de Monte Agudo y la otra (que se dezía María Pacheco) fue mujer de don Juan de Padilla. La qual muchas vezes platicó conmigo en letras en manera de philósopho muy sabio y orador eloquente¹³²

Pero, ese interés en el cultivo de la erudición femenina no se dio sólo en la nobleza, sino también en algunas familias vinculadas a los estudios universitarios. Si hemos mencionado ya a Luisa de Medrano, hemos de hablar también –ya en el siglo XVI- de Francisca de Nebrija –que llegó a sustituir a su padre en la cátedra de la Universidad de Alcalá- o de la extraordinaria Luisa Sigea; que proporcionan magníficos ejemplos de mujeres plebeyas y laicas que son muy superiores en formación a las nobles o a las monjas de su tiempo. El caso de Luisa Sigea es, sin duda, el más excepcional, pues recibió una profunda e inusual formación humanística, procurada por

¹³⁰ Véase Márquez de la Plata, op. cit., pp.270-274.

¹³¹ Mckendrich, Meelvena, *Women and society in the Spanish of the Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge: University Press, 1974, p.7.

¹³² L. Marineo Sículo, *Cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, 1530, fol. 252v (cita de Milagros Rivera en «*Las prosistas del Humanismo y del Renacimiento*», op. cit., p.128).

su padre Diego Sigeo, que había estudiado en la moderna Universidad de Alcalá – fundada por Cisneros en 1499- y que se convirtió en maestro de la ilustre y poderosa casa de Braganza. Luisa demostró, desde muy pequeña, grandes dotes intelectuales y musicales y, también como su padre, fue preceptora de importantes damas, como la infanta María de Portugal, con la que pasó trece años que le reportaron un extraordinario prestigio, siguiendo esta labor docente en la corte española tras su matrimonio con Francisco de Cuevas, que empezó como cesante en la corte de Juana la Loca y continuaría sus servicios en épocas posteriores. Escribió dos obras literarias, varios poemas en latín y castellano, veinte cartas latinas y seis castellanas y, según Nieves Baranda¹³³, su magnífico dominio de las lenguas clásicas –fruto de una exhaustiva y prolongada formación- y sus amplios conocimientos, la equiparaban a algunas de las damas más cultas de la Italia de finales del Quattrocento. No obstante, esta increíble mujer es culmen y al mismo tiempo cierre de ese esplendoroso ciclo de mujeres eruditas que sigue la estela de la Reina Católica y que ahogaría la Contrarreforma; pues morirá triste y sin trabajo, tras ser rechazados sus servicios por Felipe II –que no la quiso como preceptora de su segunda esposa, Isabel de Valois¹³⁴-, en una corte donde ya no interesaba apenas la educación humanística.

Es cierto, como apunta Cristina Segura¹³⁵, que las mujeres instruidas y cultivadas situadas entre el Medievo y el Renacimiento, se limitaron, en gran medida, a reproducir lo que el pensamiento dominante esperaba de ellas. Sabían música, artes, literatura, idiomas, ciencias; pero la mayoría no participaban en su elaboración, sino en el mantenimiento del sistema. Sólo unas pocas se dedicaron, a partir de esta más completa formación que le brindaron los nuevos tiempos, a reflexionar y a difundir sabiduría, tomando la pluma y ofreciendo un digno y más prolífico desarrollo de ese pensamiento femenino que ilustres antepasadas como Hildegarda de Birgen o Christine de Pizan habían inaugurado ya antes de la llegada del Humanismo. De ahí que esta autora

¹³³ Baranda, Nieves, «Luisa Sigea, la brillante excepción femenina», en Pérez Piego, Miguel Ángel (coord.), *Melchor Cano y Luisa Sigea. Dos figuras del Renacimiento español*, op.cit., p.137.

¹³⁴ Tomás Gracián menciona estas palabras sobre ella: «por otra tal repulsa murió de sentimiento aquella famosa Luysa Sigea, criada que fue de la Reyna doña María y lo pretendió ser de la Reyna Ysabel, que está en gloria» (1573); *apud* Nieves Baranda, *Ibíd.*, p.140.

¹³⁵ Segura Graño, Cristina, «La transición del Medievo a la Modernidad», en Garrido, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid: Síntesis, 1997, pp.233-238.

distinga dos grupos de mujeres cultas en la España del XV, ambos integrados por damas poderosas, ya fueran laicas o monjas: las «puellae doctae», que ejemplificaría la corte ilustrada de Isabel la Católica, y el de las mujeres que considera «sabias», integrado por todas aquellas que manifestaron un pensamiento femenino propio y diferente, en consonancia con la llamada «Querelle des femmes» –ya analizada- y que no siempre fue bien visto por el poder eclesiástico y civil, dominado por los hombres. Estas últimas provenían, en gran parte, del convento y muestran su rechazo a una sociedad que las subordinaba. Las dos más importantes son, sin duda, Isabel de Villena y Teresa de Cartagena, aunque también autoras laicas, como las mencionadas Luisa de Medrano o Luisa Sigea integrarían este grupo.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta que ninguno de estos dos grupos (ni el de las “puellae doctae” ni el de las “sabias”), se expresó como lo hacían los hombres, sino que hicieron propio ese modelo neutro que éstos les ofrecían o les prestaban, demostrando que la mujer podía y debía intervenir más activamente en la cultura y la sociedad y que su marginación era a todas luces injusta. Milagros Rivera pone, incluso, un ejemplo muy ilustrativo de esto que acabamos de decir: el de Juana de Contreras. Esta dama castellana, sobrina de Lope de Baena e instruida por el ilustre Lucio Marineo Sículo, se rebeló contra la autoridad de su maestro y hasta de la propia gramática latina y en una carta de 1504 planteaba que quería referirse a sí misma con el apelativo de «heroína» declinado por la primera declinación –cuyas formas del femenino coinciden en latín y castellano- y no con «herois», que era la forma correcta en los clásicos. Este hecho provocó la respuesta airada del maestro, que la recriminó por dejarse llevar por una excesiva ambición, cuando debía sólo pensar en la virtud¹³⁶.

Por tanto –desviándonos en parte de la opinión de Cristina Segura-, creemos que todas estas mujeres, tanto las «puellae doctae» como las «sabias» –o escritoras de la «querelle des femmes»-, contribuyeron en gran medida a la revaloración del papel femenino a fines del Cuatrocientos. Si es cierto que estas últimas, de forma más

¹³⁶ Rivera Garretas, M^a Milagros, «Las prosistas del Humanismo y el Renacimiento», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española. IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al S.XVIII)*, op. cit., pp.89-90.

consciente y activa, reflexionarán sobre la precaria situación de la mujer y se quejarán de su falta de reconocimiento social; las damas cultas e instruidas que no fueron más allá o que veían en la formación intelectual un mero adorno necesario para su brillo en la corte, también desempeñaron una valiosa aportación a la literatura y a la cultura cortesana, propiciando el triunfo de temas y estilos que iban dirigidos fundamentalmente a ellas, como inspiradoras y consumidoras de arte y saber. Pero, además, su ejemplo cundiría, sin duda, en la imposición de unos modelos culturales al resto de las mujeres, pues tal y como expresa Juan de Lucena, protonotario de Isabel la Católica:

[...] lo que los reyes hacen, bueno o malo, todos ensayamos de hacer. Si es bueno, por aplacer a nós, si malo, por aplacer a ellos. Jugaba el rey, éramos todos tahúres; estudia la Reina, somos agora estudiantes¹³⁷.

El interés intelectual de la reina y su círculo femenino alentaría, incluso, como sostiene Vicenta M^a Márquez de la Plata, la fundación de escuelas para jóvenes pobres a fin de darles instrucción. Así, Beatriz Galindo fundó y dirigió personalmente, al final de sus días, una de estas escuelas y los monasterios intentaron las enseñanzas en latín entre sus novicias, como muestran las disposiciones de fray Hernando de Talavera (“...a las religiosas clarisas se les ha de enseñar tanta gramática latina como hayan menester para seguir el oficio divino y mejor cumplir lo que manda san Agustín...”¹³⁸).

3.3. Cuando la voz la tienen las mujeres: escritoras y personajes femeninos

Es incuestionable la importancia del autor para la escritura, pues selecciona, delimita, excluye discursos; condiciona el texto según sus intereses ideológicos, su cultura y su propia visión del mundo. La desigualdad en el discurso de hombres y mujeres es clara en la literatura medieval por esa efectiva alienación jurídica, social y cultural en que ellas se saben inmersas y contra la que protestan no pocas veces, exigiendo un lugar más digno (“L’ excellence ou l’ inferiorité des gens ne reside pas

¹³⁷ Lucena, Juan de, *Epístola exhortatoria a las letras* (en ed. A. Paz y Meliá, *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XV*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1892, p. 216); *apud* M^a Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleca, en *Historia de la literatura española*, op. cit., p. 257.

¹³⁸ *Apud* Márquez de la Plata, M^a Vicenta, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, op. cit., pp.15 y 95.

dans leur corps selon le sexe, mais en la perfection de leurs moeurs et vertus”¹³⁹—afirma la Razón en *La cité des dames*).

Todas estas mujeres instruidas recogieron el relevo de Hrotsvitha de Gandersheim, de Hildegarda de Birgen, de Eloísa, de María de Francia, de las trobairitz, de Margarita Porete y de tantas otras que hablaron y que se hicieron valer en su tiempo; pese a las dificultades que encontraron para ello. No obstante, por la falta de costumbre, las escritoras bajomedievales seguían teniendo miedo a la palabra (como se desprende de la obra de Teresa de Cartagena, de Leonor López de Córdoba, de Isabel de Villena, de Florencia Pinar, o hasta de la misma Christine de Pizan -que proclamaban una y otra vez la humildad de sus escritos-, simplemente por ser mujeres¹⁴⁰). Nos transmiten, de esta forma, su inseguridad al penetrar en un mundo, el de la escritura, que a ellas les resulta hostil y desconocido y en el que deben entrar casi pidiendo perdón; aunque —tal y como ha destacado Milagros Rivera-, haya en ello mucho de convención o, mejor, «de conjuro, de rito de paso que las ayuda a cruzar el umbral de la cultura dominante, en la que sin esta frase consagrada, no entrarían o entrarían seguramente con mal pie»¹⁴¹. Esa voluntaria autodesvalorización por ser mujer, sirve a estas autoras, efectivamente, como puerta segura de entrada al mundo de la palabra, obteniendo la necesaria aprobación de los hombres. Asimismo, su exagerada defensa de la castidad y los valores defendidos por la sociedad patriarcal, resulta, a veces, sumamente sospechosa y apunta a un claro interés práctico, que quiere evitar el que su obra sea olvidada o destruida o —lo que es mucho peor-, que su voz y su atrevimiento sean silenciados.

De esta forma, hemos de reconocer —por encima de esa necesaria y buscada modestia-, el orgullo y la satisfacción íntima que subyace en sus páginas, precisamente, por haber osado coger la pluma. Y, ello, se produce en la escritura femenina a lo largo de todo el Medievo. Ya en Hrotsvitha de Gandersheim, la primera persona que escribe

¹³⁹ Christine de Pizan, *La cité des dames* (ed. de Thérèse Moreau et Éric Hicks), Paris: Stok-Moyen/Âge, 2000, p. 55.

¹⁴⁰ Recuérdese lo estudiado sobre estas autoras en el *Capítulo II* de nuestro trabajo.

¹⁴¹ Véase Cap.I: «El miedo a escribir», en Rivera Garretas, M^a Milagros, *Textos y espacios de mujeres*, Barcelona: Icaria, 1995, pp.27-28.

teatro en Europa, en la Sajonia del S.X, encontramos ese juego humildad/jactancia del que hablamos:

Yo no dudo que se me objetará por algunos que la calidad de mis escritos es muy inferior y muy distinta de la de los de aquél a quien me propuse imitar. [...] yo no soy tan orgullosa que me atreva a compararme ni siquiera con los últimos discípulos de los escritores antiguos; yo he tratado solamente, con suplicante devoción y aunque mis aptitudes sean muy reducidas, de emplear en la gloria del Dador, el poco ingenio que de él he recibido. Y, por tanto, no soy tan fatua que por evitar una posible reprensión, me abstenga de predicar, allí donde se me conceda hacerlo, la virtud de Cristo que opera en los santos. Si, para algunos, resulta agradable mi devoción, yo me alegraré; pero si a causa de mi torpeza o de la incorrección del lenguaje, no gusta a nadie, yo, con todo, estaré satisfecha de lo que hice; pues mientras en otras producciones mi ignorancia ha cultivado el género heroico, ahora he compuesto una serie de escenas dramáticas en las que he rehuido los perniciosos deleites de los paganos¹⁴².

Ésta es la misma ambigüedad que encontraremos a principios del S.XV en Christine de Pizan, que al comenzar *La Cité des dames*, habla modestamente de su ignorancia y de su confusión al enfrentar lo aprendido en tantas lecturas eruditas sobre la imperfección de la mujer –lo cual le produce tristeza y vergüenza por pertenecer ella misma al sexo femenino–, con su propia experiencia y el conocimiento que tiene de la vida y capacidades de otras mujeres reales:

Je m'obstinais par ailleurs à accuser celles-ci, me disant qu'il serait bien improbable que tant d'hommes illustres, tants de grands docteurs à l'entendement si haut et si profond, si clairvoyants en toutes choses –car il me semble que tous l'aient été–, aient pu parler de façon aussi outrancière, et cela en tant d'ouvrages qu'il m'était quasiment impossible de trouver un texte moral, qu'en fût l'auteur, où je ne tombe sur quelque chapitre ou paragraphe blâmant les femmes, avant d'en achever la lecture. Cette seule raison suffisait à me faire conclure qu'il fallait bien que tout ceci fût vrai, même si mon esprit, dans sa naïveté et son ignorance, ne pouvait se résoudre à reconnaître ces grands défauts que je partageais vraisemblablement avec les autres femmes. Ainsi donc, je me rapportais plus au jugement d'autrui qu' ce que je sentais et savais dans mon être de femme¹⁴³.

El diálogo con los tres personajes alegóricos que crea la sacarán de su enajenación mental y le harán ver que su experiencia personal, sus sentimientos y el conocimiento que tiene del mundo femenino deben prevalecer sobre la imagen negativa que algunos hombres prestigiosos y cultos habían difundido sobre la mujer, tan injusta e interesadamente. Por tanto, también hay un deseo claro de esta autora de hacer valer su opinión, su propia voz, frente a la cultura patriarcal, que nada tiene de humilde –como tampoco hay humildad en ese alzarse en expresión del propio Dios de las escritoras

¹⁴² Hrotsvitha, *Obras dramáticas*, trad. Julián Pemartín y Fidel Perrino, Barcelona: Montaner y Simón, 1959, pp.45-46; apud M^a Milagros Rivera Garretas en *Textos y espacios de mujeres*, op. cit., p.23.

¹⁴³ Pizan, Christine de, *La cité des dames*, op. cit., pp.36-37.

místicas o en la creación de ese Dios íntimo y personal que alumbra el discurso de Teresa de Cartagena¹⁴⁴-.

Christine de Pizan, en tanto que mujer y escritora, desmontó el principal ataque que –como hemos visto- se vertía sobre las mujeres y que era el origen de las numerosas sátiras y burlas contra ellas: su tendencia a la lascivia y su apego a los placeres mundanos. Esta autora mostró, así, la aversión que le producían los textos que, como la segunda parte del *Roman de la Rose* o el mismo *Ars Amandi* de Ovidio, proporcionaban al hombre las argucias necesarias para conquistar a la mujer; insistiendo en que ésta es inocente de los ataques de promiscuidad que muchas veces se lanzan contra ella: es el hombre, con sus engaños, el que acaba seduciéndola y menoscabando su virtud. La *Epístola del Dios del Amor*, obra que le valió a Christine de Pizan la condición de autora literaria y que desencadenó el debate en torno a la obra de Jean de Meun, empieza, precisamente –como ha destacado Rosamaría Aguadé-, con la denuncia de las mujeres a la palabra y al comportamiento masculino:

Van denunciando dichas damas
graves extorsiones, calumnias, difamaciones,
traiciones, ultrajes muy serios,
falsedades y otros muchos agravios
que a diario reciben de desleales amantes
que las desprecian, ofenden y engañan¹⁴⁵
(vv. 17-22)

De la misma forma, también en el debate entre Brazaida y Torrellas en *Grisel* y *Mirabella* de Juan de Flores, la reivindicación femenina en boca de esta poeta, convertida en personaje de ficción en la obra, suena más fuerte y directa que la de todos los poetas masculinos de cancionero que durante más de cuarenta años, se enfrentaron a las *Coplas de las calidades de las donas*, en la referida polémica cortesana. Como Christine de Pizan, también Brazaida defiende que son los engaños de los hombres los

¹⁴⁴ Véase *Capítulo II* de nuestro trabajo; concretamente el epígrafe 3.4.

¹⁴⁵ Aguadé Benet, Rosamaría, «Christine de Pizan y las trobairitz: Miradas entrecruzadas frente a la fin'amor», en *La querella de las mujeres III*, op. cit., p.29. Los textos de Christine de Pizan que cita la autora están tomados de la traducción de Marie-José Lemarchand, *Selección y traducción de Cristina de Pizan. La rosa y el príncipe*, que incluye *Epístola del dios del amor* y *Cuento de la rosa*, Madrid: Gredos, 2005.

que menoscaban el honor de las mujeres; a las cuales les es muy difícil mantener esa castidad que ellos mismos tantas veces les reclaman:

[...] si algunas con sano consejo, se apartan de oír vuestras engañosas hablas, no pueden apartarse de oír en las calladas noches el dulzor de los instrumentos y canto de la suave música, la cual para el engaño nuestro fue, por vos, inventada [...] aun en las encerradas cámaras do se esconden por no veros, con sotiles motes de sus siervas y cartas entráis. Y si ellas castigan sus mensajeras y rehúsan en no leer las cartas, cuando veis que, con las cosas dichas y otras infinitas, no las podéis empecer (porque puede más vuestra maldad y porfía que nuestra virtud), buscáis rodeos para dañar nuestras famas [...] ¹⁴⁶

Si esas ofensas habían sido ya apuntadas por algunas trobairitz –como tratábamos en el epígrafe 3.1 del *Capítulo III-*, la evolución del amor cortés en el Bajo Medievo, había dejado a la mujer desamparada; ya no la protegía la idealización o espiritualización de los primeros principios caballerescos y todo había quedado en un galanteo de ocultos intereses carnales y en pura fanfarronería del caballero:

Luego hay que oírlos pregonar sus conquistas:
No les basta con haberlas engañado,
Sino que en mala compañía,
Van alardeando de su traición ¹⁴⁷ (vv. 109-112)

En este sentido, Christine de Pizan muestra, además, su perplejidad por los complicados conflictos sentimentales de la obra de Jean de Meun, que considera muy alejados de la «simplicidad» o bondad de una mujer real. En *La cité des dames*, se recomienda, incluso, interpretar estos escritos misóginos al revés, porque leídos literalmente muestran auténticas barbaridades, que muy poco tienen que ver con la observación atenta del mundo. Así, la primera Dama que se dirige a Christine para confortarla, le pone el ejemplo del matrimonio –rechazado, como sabemos, por el amor cortés-:

En ce qui concerne la diatribe contre l'état de mariage –pourtant sain, digne, et selon la loi de Dieu-, l'expérience demontre clairement que la vérité est tout le contraire de ce que l'on affirme en cherchant à charger les femmes de tous les maux. Il ne s'agit pas seulement de Mathéole mais de bien d'autres encoré, en particulier du Roman de la Rose, qui jouit d'un plus grand crédit en raison de l'autorité plus grande de son auteur. Car où trouva-t-on jamais un mari pour tolerer que sa femme ait sur lui pareil empire qu'elle puisse déverser sur sa personne les outrages et injurries dont, à les entendre, toutes les femmes sont coutumières? Quoi que tu aies lu

¹⁴⁶ Flores, Juan de, *La historia de Griselda y Mirabella*, ed. P. Alcázar López y J. González Núñez, Granada, Don Quijote, 1983, p. 63; véase el texto en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit. pp.243-244.

¹⁴⁷ *Ibid* (145), p. 30.

dans leur libres, je doute que tu en aies jamais vu de tes propes yeux, car ce ne sont que propos éhontés et mesonges patents¹⁴⁸

De ahí que ella persiga para su defensa -al contrario de lo que hemos dicho para el *Libro de Buen amor*-, eliminar el carácter seductor de la mujer y descubrir sus valores morales; demostrar que la mujer real no tiene nada de esa Eva prefabricada, que tanto había denostado la literatura ascética y cuyas maldades había difundido con detalle la Iglesia; no sólo a través de escritos eruditos, sino, sobre todo, a través de sus enseñanzas y sermones –plagados de ejemplos misóginos-, en escuelas y parroquias, que habían calado en lo más profundo de la sociedad medieval, como bien demuestran los refranes a los que nos hemos referido. En los consejos que dirige a su hijo en *Les enseignements Moraux*, afirma, en este sentido:

Ne croy pas toutes les diffame
q' aucuns livres disent des femmes¹⁴⁹

La mujer no había tenido el derecho de defenderse en una literatura dominada por los hombres; por ello, en el *Dit de la Rose*, Dama Lealtad explica a los asistentes a la fiesta de san Valentín la manera de luchar contra los difamadores y crea la «Orden de la rosa», integrada por todos aquellos que juren:

Salvaguardar la fama de cada dama,
protegerla en cualquier circunstancia,
y no difamar jamás a una mujer¹⁵⁰ (vv.201.203)

Nieves Ibeas Vuelta reflexiona sobre el compromiso de Christine de Pizan con el derecho a la heterogeneidad de las mujeres, ante el interés patriarcal de meterlas a todas en un mismo saco y destaca en ella la fuerza de su lucha; la cual exige una actitud intachable a las damas para que cesen los ataques misóginos; siendo ella misma con su conducta piadosa y su inteligencia ejemplar, un modelo vivo, que contradice los injustos ataques vertidos contra su sexo. Quería demostrar a la sociedad medieval que se podía confiar en la mujer; pues ella misma había salido de los graves problemas a los que tuvo

¹⁴⁸ Pizan, Christine de, *La cité des dames*, op. cit., pp.39-40.

¹⁴⁹ *Apud* Ibeas Vuelta, Nieves, «Christine de Pisán: Una actitud crítica frente a las lecturas misóginas de la Edad Media», en VVAA, *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*, Málaga:Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga (Biblioteca de Estudios sobre la mujer), 1990, p.78

¹⁵⁰ Pizan, Cristina de, *El cuento de la rosa*, (ed. de Marie-José Lemarchand); *apud* Rosamaría Aguadé, «Christine de Pizan y las trobairitz: Miradas entrecruzadas frente a la fin'amor», en *La querella de las mujeres III*, op. cit., p.32.

que enfrentarse al quedar viuda a los veinticinco años. Pasó varios años metida en pleitos para recuperar el dinero que se debía a su marido y asegurar el porvenir de sus hijos, sometida a numerosas vejaciones por presentarse sola ante los tribunales y trabajando de copista para pagar abogados. En palabras de Milagros Rivera:

En estas experiencias se inspiraron muchas de sus reflexiones posteriores sobre la explotación de las viudas y sobre la necesidad de educar a las niñas a desenvolverse solas en todos los asuntos de la vida social (*Le livre des Trois Vertus*)¹⁵¹

Sin embargo, si desmonta la imagen negativa que cierta literatura ofrece sobre la mujer, a través del contraste con la realidad y su propia experiencia; también hay en el modelo femenino que ella ofrece -el cual responde plenamente a sus convicciones personales-, un extraordinario idealismo. En palabras de Ibeas Vuelta:

Con un resultado que roza la perfección cristiana es, con todo, un modelo rígido, que no deja a la mujer suficiente libertad de decisión y, en cierta medida, el producto de un cálculo para crear un tipo que satisfaga a la colectividad, en detrimento de los intereses individuales¹⁵²

De esta forma, acaba *La Cité des dames* aconsejando a las mujeres del espacio alegórico que ha construido -con el énfasis de un general que arenga a sus tropas-: huir del galanteo amoroso que sólo persigue humillarlas y poder, así, demostrar su fortaleza moral y derrotar a los maldicientes. La reivindicación social de la mujer pasa por el sacrificio de la entereza: la mujer debe preservar su honor si quiere ganar la batalla y dejar de lado la pasión -que la hace débil y pusilánime ante los hombres-:

Enfin, vous toutes, mesdames, femmes de grande, de moyenne ou d'humble condition, avant toute chose restez sur vos gardes et soyez vigilantes pour vous défendre contre les ennemis de votre honneur et de votre vertu [...] Repoussez ces hypocrites enjôleurs qui cherchent à vous prendre par leurs beaux discours et par toutes les ruses imaginables votre bien le plus précieux [...] Oh! Fuyez, mesdames, fuyez cette folle passion qu'ils exaltent auprès de vous! [...] Souvenez-vous, chères amies, comment ces homes vous accusent de fragilité, de légèreté et d'inconstance, ce qui ne les empêche point de déployer les ruses les plus sophistiquées et de s'évertuer par mille manières à vous séduire et à vous prendre, comme autant des bêtes dans leurs filets! Fuyez, mesdames, fuyez! Éviter ces liaisons, car sur la gaieté se cachent les poisons les plus amers, et qui entraînent la mort.¹⁵³

¹⁵¹ Rivera Garretas, M^a Milagros, «Christine de Pizan: la utopía de un espacio separado», en *Textos y espacios de mujeres (Europa siglos IV-XV)*, op. cit., p. 183.

¹⁵² Ibeas, M^a Nieves, «Christine de Pisán: Una actitud crítica frente a las lecturas misóginas de la Edad Media», en *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*, op. cit., p.82.

¹⁵³ Pizan, Christine, *La cité des dames*, op. cit., pp.277-278.

Esta defensa de la castidad parece –pero sólo parece-, estar en la línea de los tratados profemeninos surgidos en la corte castellana contra las obras de Boccaccio y el arcipreste de Talavera. Todos ellos, desde el *Triunfo de las donas* de Rodríguez del Padrón, pasando por la *Defensa de las mujeres* de Diego de Valera y el *Libro de las claras y virtuosas mujeres* de Álvaro de Luna, hasta llegar al *Jardín de nobles doncellas* de fray Martín de Córdoba –comentados en el *Capítulo II-*; así como otros que surgieron ya a fines del XV, como el *Triunfo de les dones* del valenciano Roís de Coroella; coinciden en destacar la vergüenza como la mejor arma de la mujer para derrotar a los maldicientes y se esfuerzan en recomendar modelos femeninos que destacan por la virtud y el sacrificio cristiano y que anulan su propia feminidad para parecerse en valor a los hombres. Y este mismo deseo de domesticar a la mujer, de procurarle una educación que la capacite para ser buena madre y buena esposa, controlando sus lecturas y su participación en la vida pública, se vislumbraba también en los tratados humanistas de autores como Luis Vives, ya aludidos. Tanto es así que Archer¹⁵⁴ piensa que todas estas obras de defensa se encuentran con la dificultad de encontrar algo positivo en la mujer que sea exclusivamente femenino. Pues hemos de convenir que ni siquiera una obra tan declaradamente profeminista y tan bien aceptada por las damas, como la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, lo consigue. Las quince causas por las que los hombres no deben hablar mal de las mujeres y las veinte razones por la que éstos las deben servir y estarles obligados, que esgrime Leriano ante Tefeo – el cual le ha hablado mal de ellas con el fin de consolarlo y evitar su muerte; al más puro estilo de las *remedia amoris-*, no hacen, en realidad, sino demostrar los beneficios que el comportamiento virtuoso y sumiso de la mujer reporta a los hombres.

Así, estima Leriano que no se debe hablar mal de las mujeres por el pecado en que se incurre al menospreciar a una criatura creada por Dios; a lo cual añade otra causa de carácter práctico: los problemas que genera al hombre cualquier ofensa y polémica en la que se involucre:

¹⁵⁴ Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, op. cit., pp.52-53.

La dozena es por las murmuraciones que mucho se deven temer, siendo un hombre infamado por disfamador en las plaças y en las casas y en los campos y dondequiera es retratado su vicio¹⁵⁵.

Y, más aún, no se puede injuriar a una criatura que es hermosa y, sobre todo, que nos ha dado el ser. Siendo, por tanto, la causa principal de no insultar a las mujeres la de la maternidad. Las mujeres, se nos dice, han traído al mundo a grandes hombres:

Dellas nacieron ombres virtuosos que hicieron hazañas de dina alabança; dellas procedieron sabios que alcançaron a conocer qué cosa era Dios, en cuya fe somos salvos; dellas vinieron los inventivos que hicieron cibdades y fuerças y edificios de perpetual ecelencia; poe ellas uvo tan sotiles varones que buscaron todas las cosas necesarias para sustentación del linage umanal¹⁵⁶.

De la misma manera, en las «Veinte razones porque los ombres son obligados a las mujeres», Leriano hace hincapié en que al hombre caballeroso y cortés le conviene alabarlas y servir las, porque así se hace virtuoso y se acerca más a Dios. La mujer dota al hombre de las virtudes teologales y cardinales, le da buenos consejos, lo hace limpio y aseado y potencia su ingenio y gracia para componer poemas y canciones; siendo ellas el alma de las fiestas cortesanas. Pero sobre todo, vuelve a insistir en el respeto que se debe a una madre y expone –como es costumbre– toda una lista de mujeres ejemplares en castidad (Lucrecia, Artemisa, Penélope, Débora, Sara, Ester...– e incluso, de un entorno más cercano, como doña María Coronel, doña Isabel, madre de su protector don Pedro Girón, o la beata toledana Mari García); que defendieron su virginidad o se esforzaron en ser fieles esposas, sacrificándose por sus hijos y su marido; de acuerdo con los presupuestos del modelo patriarcal vigente.

Hay que marcar, por tanto, una gran diferencia entre todos estos planteamientos profeministas y el de Christine de Pizan, pues ella sí que quiso romper con la sociedad del momento. Como Laureola en la *Cárcel de Amor*, cuando rechaza el amor de Leriano, o Tarsiana en el *Libro de Apolonio*, cuando se las ingenia para no ejercer la prostitución; Christine proclama la rebeldía de la mujer para escapar autónoma y libremente al sexo. Esto es, no es que la autora francesa muestre una actitud represiva y

¹⁵⁵ Véase «Leriano contra Tefeo y todos los que dizen mal de mujeres», en Ruiz Casanova, José Francisco, ed., Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 8), p.135.

¹⁵⁶ *Ibíd.*

contraria al individualismo renacentista –ella misma fue feliz en su matrimonio y una madre muy competente-; sino que, fascinada por el ejemplo de su coetánea Juana de Arco –a la que dedicó su última obra- y recluida, al final de su vida, por voluntad propia, en el convento de Poissy -donde profesaba su hija monja-, defendía, a través de su desdoblamiento en Christine-personaje de ficción, la opción de la virginidad como un medio de liberar a las mujeres de servidumbres como la sexualidad matrimonial, la reproducción y la nutrición de los hijos. Muchas mujeres, en efecto, escogieron la vida monacal en la Edad Media, donde –como sabemos- pudieron acercarse a la cultura y encontrar un espacio propio de mujeres. Allí se desarrollaron con gran libertad y, sobre todo, su vida no estuvo condicionada por el deseo masculino¹⁵⁷.

Hemos de reparar, además, por otro lado, en ciertas obras literarias con personajes femeninos, donde a menudo se busca la reflexión, sin ofrecer a la mujer un camino marcado. En *Le livre du duc des vrais amants*, Christine de Pizan relata, de este modo, la historia de un amor apasionado y totalmente fiel a los más extendidos tópicos del amor cortés, entre el duque protagonista y una duquesa casada con un caballero tan celoso de su hermosura, que la mantiene bajo una severa vigilancia –como ocurre con los personajes analizados en el *Capítulo III*: Flamenca, las damas de los lais de María de Francia, Ginebra, Iseo-. Ésta también se las ingenia para poderse ver con su amado, que se disfraza de lacayo para entrar en su castillo y pasar la noche con ella, según un plan que la misma duquesa idea, con la ayuda de su secretario, de una dama que le es fiel y de un primo que comparten ambos amantes; el cual les sirve de mediador, ayudándoles a intercambiar cartas y a concertar citas. El amor sirve a ambos para lograr la felicidad, como se desprende de sus jubilosas misivas, de sus encendidos diálogos y de los numerosos poemas que ambos componen. Sin embargo, un personaje femenino que la duquesa estima como a una madre, le escribe una dura carta, en la que la insta a abandonar ese amor pecaminoso, que sólo puede traerle desgracia y deshonor. En estas palabras de Seville de Monhault, encontramos toda la severidad de los moralistas

¹⁵⁷ Para entender este concepto de virginidad como liberación en las mujeres medievales y, en particular, en Christine de Pizan, resulta sumamente interesante el capítulo citado de Milagros Rivera Garretas «Christine de Pizan: la utopía de un espacio separado», en *Textos y espacios de mujeres. Europa siglos IV-XV*, op. cit., pp.202-205.

medievales –pues dice, por ejemplo, que el placer de una mujer casada debe estar únicamente en cuidar de su casa e hijos y, si no los tiene, en orar y bordar-. Además, se advierte que la mujer en estos juegos amorosos cortesanos lleva las de perder, haciéndose eco de muchos de los argumentos que Christine de Pizan esgrimiera en *La cité des dames*, procurando, como hemos dicho, una conducta más digna y virtuosa para las propias mujeres, capaz de desarmar el discurso masculino contra su inconstancia y falta de virtud:

[...] me queda por hablar de los peligros y amenazas que hay en tal amor, los cuales son incontables: el primero y mayor es el que ofende a Dios, y después, si el marido o los parientes lo advierten, la mujer o muere o cae en reprobación, y ya no tiene bien alguno. Y suponiendo que eso no ocurra, continuemos hablando de los amantes: aunque fueran todos leales, discretos y sinceros –lo que no son en absoluto, pues es bien sabido que habitualmente son falsos y dicen para engañar a las mujeres lo que ni piensan ni quieren hacer-, de verdad que el ardor de tal amor no les dura mucho tiempo, incluso a los más leales [...] ¿os imagináis lo que ocurre cuando ese amor ha perecido y la dama, que fue cegada por el loco engaño de los placeres, se arrepiente dolorosamente y se da cuenta y reflexiona sobre las locuras y los diversos peligros en que incurrió¹⁵⁸.

Tal es la empatía que demuestra el personaje con las mujeres víctimas del amor pasional –tan similar a la de la misma autora-, que la duquesa piensa en abandonar a su amado y le escribe una dolorosa carta de ruptura –al modo de Laureola en *La cárcel de amor*-. Pero, el amor que siente es más fuerte que su propia voluntad, que su honor y que todos los razonados argumentos que le expone Sebille de Monhault y decide, libremente, seguir con la relación, aunque ello la lleve a la perdición, como finalmente ocurre, por la presión de los murmuradores. De esta forma, aunque se equivoque, apuesta valiente y humanamente por esta pasión y confía en la lealtad del duque:

Pues, ¡Dios me ayude!, aunque eso me llevara a la muerte, yo no os podría dejar, y tengo esperanza de que, con la ayuda de Dios, nuestro asunto quede bien oculto y vos respetéis siempre mi honor, pues confío en ello¹⁵⁹.

Son muchos los críticos que han visto en la obra un claro ataque al amor cortés y una denuncia, en consonancia con otras obras de Christine de Pizan, del trato dado a la mujer en este tipo de relaciones. Sin embargo, aunque se cumpla finalmente lo que Sebille de Monhault advierte, la aparición de la voz femenina de la duquesa,

¹⁵⁸ Miñano Martínez, Evelio, ed y trad., Christine de Pisan, *El libro del duque de los verdaderos amantes*, Murcia: Universidad de Murcia. Editum, 2014, pp.175-176

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p.186.

reivindicando su derecho al amor y a la felicidad –como ocurre también con todos los personajes femeninos que, a través del amor cortés, han logrado liberarse de los encorsetamientos sociales de su época-, no deja tan clara la intención de la obra. Lo importante, aquí, como señala Evelio Miñano, no es que la obra nos diga si debemos o no abandonarnos a este tipo de amor, sino la reflexión que implica: que «pensemos qué debemos hacer»¹⁶⁰. La realidad queda, así, problematizada. La mujer debe decidir, sabiendo los peligros a los que se expone, si desea abandonarse a la pasión o si prefiere renunciar a ella.

En este sentido, conviene destacar la importancia de que sea la mujer por sí misma la que se exprese en esta defensa de la condición femenina y esto sólo ocurre cuando habla una escritora o un personaje femenino de ficción. Mucho más sincera y efectiva resulta para la apología de las mujeres, la negativa de Laureola que todos los argumentos que Leriano esgrime en favor de ellas. No es lo mismo que la castidad sea una elección que una imposición; aunque sea en el tono amable de la literatura profeminista. La princesa sobrepone su responsabilidad como heredera de la corona de Macedonia a la gratitud que debe al caballero por haber salvado su honor y, en palabras de Cristina Segura, «rompe con el modelo de mujer sumisa»¹⁶¹ que ofrece Leriano en su diálogo con Tefeo al final de la obra. Se comporta con autonomía y opinión propia, decidiendo –como también ocurre con Melibea, con Mirabella, o con esa encerrada duquesa de Christine de Pizan, a cuya historia nos acabamos de referir- sobre su propio cuerpo. Lo que ocurre es que, si estas últimas desean entregarlo al amante, oponiéndose valientemente a las normas sociales que les impiden la felicidad; Laureola resuelve no hacerlo. Así, expresa, de forma clara y rotunda, su voluntad:

Quando estava presa salvaste mi vida y agora que está libre quieres condenalla. Pues tanto me quieres, antes devrías querer tu pena con mi onra que tu remedio con mi culpa. No creas que tan sanamente biven las gentes, que sabido que te hablé, juzgasen nuestras limpias intenciones, porque tenemos tiempo tan malo que antes se afea la bondad que se alaba la virtud; así que es

¹⁶⁰ Véase la introducción que Evelio Miñano hace a la obra, *Ibíd.*, p.60.

¹⁶¹ Segura Graíño, Cristina, «Las razones por las que los hombres deben valorar a las mujeres. La Cárcel de amor de Diego de San Pedro», en Segura Graíño, Cristina (coord.), *La querella de las mujeres III. La querella de las mujeres, antecedente de la polémica feminista*, Madrid: Al-Mudayna (Querella-ya), 2011, p.134.

escusada tu demanda, porque ninguna esperanza hallarás en ella, aunque la muerte que dizes te viese recibir, aviendo por mejor la crueldad onesta que la piedad culpada¹⁶²

Estas obras demuestran que las mujeres, como seres autónomos e inteligentes, son capaces de decidir la actuación que más le conviene en la vida; y de expresar los motivos de la renuncia o de la aceptación de la relación amorosa. Y deben hacerlo sin imposiciones, libremente, con todos los riesgos que cualquiera de las dos opciones les puedan reportar.

En definitiva, cada vez son más las voces –y, sobre todo, las voces femeninas-, tanto en la realidad como en la ficción, que se quejan de la sumisión a unas rígidas normas morales que sólo se exigen a las mujeres, a modo de paliar esa maldad o debilidad natural e intrínseca que, de forma interesada, se les presupone.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO IV

Si en un principio -como hemos visto en el *Capítulo III*-, el amor cortés mejoró el trato dado a la mujer, después degeneró en un artificioso flirteo amoroso, que estimuló un renovado antifeminismo y el ataque a la frivolidad de este tipo de relaciones. Para Eileen Power este cambio se percibe claramente en la comparación entre la primera y la segunda parte del *Roman de la Rose*:

La primera parte de esta elaborada alegoría de la búsqueda de los amantes, quizá el poema más famoso y de mayor influencia en la Edad Media, fue escrito por Guillermo de Lorris antes de 1240 y conservaba mucho del antiguo espíritu; pero la segunda parte terminada por Jean Chopinel de Meun hacia 1280 era un ataque brillante y brutal contra todo el sexo femenino¹⁶³

El código de amor ideal propugnado por la nobleza sonaba ya demasiado falso; sobre todo si se enfrentaba al trato despectivo dado a la mujer en la vida cotidiana - como bien muestran no pocas obras satíricas y realistas que disfrazaban de experiencia popular los dogmas de ciertos textos eruditos de marcado antifeminismo-; o con la nueva concepción más materialista de la vida y el amor, auspiciada por la nueva clase dominante, la burguesía, que tan bien muestra el *Decamerón* de Boccaccio o *La*

¹⁶² *Cárcel de amor*, op. cit., pp.128-129.

¹⁶³ Power, Eileen, *Mujeres medievales*, op. cit., p.31.

Celestina. Y, a ello, hay que sumar el temor y el desconocimiento que se tenía de la mujer desde ámbitos eclesiásticos, que lucharon contra la corrupción moral que traía el amor humano. En palabras de Gerli:

La paganización del cristianismo en el amor cortés creó para muchos pensadores un caos de valores, puesto que en los medios literarios la moralidad cristiana y la preeminencia de Dios se relegaban a un lugar secundario, mientras el foco de interés cambió a la pasión y al sofisticado arte de la seducción simbolizado en el rito del amor y la apoteosis de la mujer. No es de extrañar por lo tanto, que a partir del momento de mayor identificación del amor con la religión y la dama con dios, comienza a desarrollarse una concertada corriente literaria paralela en que se presenta un estereotipo femenino negativo¹⁶⁴

El *Corbacho* del Arcipreste de Talavera y la proliferación de las *remedia amoris* en la literatura bajomedieval responden al miedo a la mujer, que conduce a ese tan violento ataque al amor y al matrimonio en el *Spill* de Jaume Roig o en la *Repetición de amores* de Lucena –«quizá el más académico, erudito y meditado escrito antifeminista de toda la Edad Media», en palabras de Pérez Priego¹⁶⁵–.

Además, como hemos visto, el ataque a la mujer impregna, incluso, la poesía cortesana, tan proclive a la galantería hacia las damas. Las viles sátiras misóginas que aparecen en diversos Cancioneros del XV, pronunciadas por los mismos escritores que se habían deshecho en elogios hacia la belleza femenina –piénsese en Diego de San Pedro o Jorge Manrique–, puede que no respondan sino a una moda literaria; pero, lo cierto es que también hay en ellas muchos prejuicios sociales de época: tendencia a la promiscuidad de la mujer, afición al vino de las viudas, pronta caída en el vicio de un ser débil, mentiroso y traicionero...; ideas todas que hemos visto que afectaban tanto en la teoría como en la práctica a la vida de las mujeres medievales y que eran interesadamente difundidas en refranes y obras de carácter moral y satírico. En la agresiva invectiva contra el género femenino de las *Coplas* de Torrellas –que siguen la más pura línea del *maldit* catalán; género de tradición provenzal que también cultivara

¹⁶⁴ Gerli, Michael E., «Eros y Ágape: El sincretismo del amor cortés en la baja Edad Media», en Rugg, Evelyn y Alan M. Gordon (coords.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto: University of Toronto, 1980, p.318.

¹⁶⁵ Véase «Introducción» de Miguel Ángel Pérez Priego en *Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., p.35.

con sorprendente ruindad el excelso poeta Ausiàs March en el texto comentado-; encontraron muchos autores un modelo a seguir.

La literatura cortesana desplegó entonces una poderosa corriente de defensa, que intentaba contrarrestar la fuerza de esta remozada misoginia -tan irracional y anquilosada-, que iba en contra del individualismo humanista; el cual se dejaba ya sentir con fuerza en el Cuatrocientos marcando los nuevos derroteros de las modas artísticas y de pensamiento, al tiempo que las damas cobraban cada vez más relevancia cultural en ámbitos palaciegos, como inspiradoras, consumidoras y creadoras de literatura, como demostró el círculo de mujeres ilustradas de Isabel la Católica. Sin embargo, gran parte de esta doctrina profeminista recomendaba la castidad, la custodia del cuerpo y la palabra femenina y, en fin, loaba una voluntaria y complaciente sumisión de la mujer al varón; en consonancia con la pureza religiosa y las necesidades económicas de la época. No hay sino pensar en las razones que esgrime Leriano en la *Cácel de amor* para no despreciar a las mujeres ante Tefeo, que tantos puntos de contacto guardan con los tratados pro-fémmina estudiados en el *Capítulo II* y que resultan -como hemos visto-, menos eficaces que el rechazo a la sumisión de Laureola.

De ahí que la verdadera reivindicación de las mujeres se debiera, por un lado, a la escasa aunque valiosa voz de las escritoras medievales -cuya perspectiva concreta y sincera hemos ido analizando no sólo en éste, sino también, desde diferentes puntos de vista, en los tres capítulos anteriores; frente a toda una maraña de manidos y abstractos recursos amorosos-; y, por otro, a los textos que, propiciando el choque entre el idealismo cortés y la realidad social, conceden expresión a las mujeres y permiten que su voz femenina se manifieste con autonomía, para poner en entredicho muchos de los tópicos y normas vigentes.

Martínez Latre¹⁶⁶ observa, así, que el exagerado desprecio con que el enamorado de la *Repetición de amores* de Luis Ramírez de Lucena habla de todo el género

¹⁶⁶ Martínez Latre, M^a Pilar, «Estatuto y evolución del personaje femenino de la novela sentimental de los siglos XV-XVI a la luz de los tópicos misóginos y profeministas», en *Investigación humanística y científica en La Rioja: homenaje a Julio Luis Fernández Sevilla y Mayela Balmaseda Aróspide*, 2000, p.158

femenino, despechado por el rechazo de su amada (“¿Qué cosa es –yo te ruego- la mujer sino una despojadora de la juventud? Muerte de los viejos, consumidora del patrimonio y bienes, destrucción de las honras, vianda del diablo, puerta de la muerte”), sería justamente contestado por Brazaida, en el *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, en un significativo grito contra el sistema patriarcal:

O maldita tanta piedat como en nosotras mora que ponémosnos amor a la muerte: por salvar a nuestros enemigos las vidas y después de cumplido su querer: se rien de nuestras lágrimas [...] Oh cuánto fue mal acuerdo el nuestro señoras, en poner nuestras honras y fama en poder de los enemigos nuestros porque siendo ellos alcaldes y padres, conocida estaba la sentencia que agora oismos¹⁶⁷

En la médula de ese mismo conflicto, se encuentran también los personajes femeninos del teatro medieval que entramos ahora a estudiar, en el contexto del teatro cortesano.

¹⁶⁷Ibíd., pp. 158-159.

...sin pasiones [...]
¿quién hace las invintiones,
las músicas y canciones,
los donaires y los motes
las demandas y respuestas
y las sontuosas salas
las personas bien dispuestas,
las justas y ricas fiestas,
las bordaduras y galas?

Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa (vv.331-340).

CAPÍTULO V.
LA FIGURA FEMENINA A LA
LUZ DE LAS
REPRESENTACIONES
PALACIEGAS

CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO V

Uno de los rasgos fundamentales del teatro medieval es su valor de espectáculo: el paso del texto recitado o cantado al texto representado, en el que lo visual se convierte en elemento esencial.

Si su origen está ligado al culto religioso, a los tropos y los dramas litúrgicos y sacros, se irá despegando progresivamente de éstos con la introducción de elementos populares y humorísticos; pues -como señala Lázaro Carreter-, «la iglesia es el centro de la vida ciudadana, donde las gentes acuden a orar, pero también a expansionarse y divertirse»¹. Y, por otro lado, también los carnavales, fiestas, justas cortesanas, entrada de los reyes a las ciudades, juegos juglarescos..., nos ofrecen claros indicios de teatralidad profana, habida cuenta de que lo que hoy día se entiende por representación teatral, en la Edad Media era sólo un elemento más inserto en un gran espectáculo gestual, colorista y multitudinario, que era concebido como continuidad de la vida diaria. El teatro se convertía, así, en un importante medio de distracción y pasatiempo, a la vez que reflejaba las relaciones y costumbres de las nacientes sociedades urbanas, mostrando las esperanzas, sentimientos, anhelos y frustraciones de toda una colectividad humana. En palabras de Surtz, «mediante la representación, la vida cobraba un carácter teatral que obedecía al deseo de visualizar las relaciones sociales, codificando en ritos y ceremonias un simbolismo que designaba la realidad trascendente de las cosas»².

El brillante ambiente cortesano al que nos hemos referido, donde la mujer se convierte en inspiradora de arte y literatura, sublimada por el amor cortés y reivindicada por el pensamiento profeminista de la Baja Edad Media y las nuevas concepciones del Humanismo italiano -que tanto apoyo encontraron, como hemos visto, desde la reina doña María, primera esposa de Juan II, a Isabel la Católica-, va a ser decisivo para el florecimiento del género teatral en Castilla. En el Siglo XV acaba, efectivamente, el largo vacío de textos teatrales -que se remontaba, nada menos, que al siglo XII, al Auto

¹ Véase «Estudio Preliminar» de Fernando Lázaro Carreter en *Teatro Medieval*, Madrid: Castalia (Otres Nuevos), 1987, 4ª ed., p. 21.

² Véase «Estudio Preliminar» de Roland E. Surtz en *Teatro Castellano de la Edad Media*, Madrid: Clásicos Taurus-13, 1992, p.11.

de los Reyes Magos-, y se desarrolla una importante actividad dramática, según se comprueba en diferentes fuentes documentales y en la conservación de no pocas obras de este período, tanto del teatro sacro como profano. Y las mujeres, bien en el ámbito restringido y devoto de los conventos³, pero, sobre todo, en el risueño y pagano de la corte, tuvieron mucho que decir.

De esta forma, en el ocaso de la Edad Media, se traspasan al espacio físico del palacio las representaciones sobre el nacimiento o la pasión de Cristo, que se celebraban habitualmente en las Iglesias, para mayor solaz de la nobleza; pero no sólo eso, sino que se van a teatralizar diferentes aspectos de la vida cortesana. Se ritualizan bailes, torneos, justas literarias, pasos de armas, juegos, desfiles y toda una serie de espectáculos varios, en los que la gesticulación, los ricos decorados, la música y el vestuario cobran un gran protagonismo. El ocio de la corte se saciará con lujosas representaciones, insertas en fiestas y celebraciones, en las que el homenaje a las damas se convierte en lugar común.

El juego caballeresco que compara el amor a la guerra –como sucede en la poesía de Cancionero- y que emplea símbolos y alegorías, deja ahora el ámbito intelectual y abstracto, para plasmarse de manera plástica y visual; procurando el lucimiento de una aristocracia que necesitaba demostrar su valía insistentemente, ante el cuestionamiento al que continuamente se enfrentaba su poder. E, igualmente, la máscara pastoril servirá para afianzar en fiestas y espectáculos teatrales la foma de vida cortesana, haciéndola brillar en contraste con la villanía del pueblo llano. Aunque no estará ausente tampoco en estas piezas pastoriles, tan de moda a fines de la Edad Media y principios del Renacimiento, esa lucha de clases y sexos propia de la época y que tan bien plasma, por otro lado, la obra cumbre del siglo XV: *La Celestina*; a la que haremos necesarias referencias.

³ Dos de las piezas del teatro religioso del XV que se conservan, fueron escritas para conventos de monjas clarisas. La *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique escrito para las religiosas de Calabazanos (Palencia) -donde la hermana del autor era vicaria-, fue escenificado por ellas mismas, las cuales cantan una emotiva nana al niño en metro zejelesco al final de la obra. El anónimo *Auto de la huida a Egipto* se compuso, asimismo, para las hermanas de Santa María de la Bretonera (Burgos).

En esa confluencia entre idealismo y realismo literario van a surgir las piezas dramáticas de Juan del Encina y Lucas Fernández –que acentúan el proceso de teatralización y potencian la música y el texto literario, el cual gana en consistencia y autonomía⁴- y también esos dos diálogos amorosos, publicados en los Cancioneros, cuyo dinamismo y movilidad escénica hacen pensar ya en su posible representación: las *Coplas de Puertocarrero* y el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*.

A lo largo de todo el capítulo iremos analizando el papel de la mujer, situada en el centro mismo de ese conflicto social y sexual, partiendo de esos espectáculos parateatrales de momos y entremeses, envueltos en ese idealismo caballeresco y pastoril que preside las relaciones y fiestas palaciegas, hasta llegar a las piezas propiamente teatrales que hemos señalado. Las mujeres tuvieron, en efecto, gran relevancia, tanto en un plano externo, con una participación muy activa en estos espectáculos cortesanos, como desde un punto de vista interno, al permitírseles hablar como personajes de ficción. Este estudio del papel de las mujeres en el desarrollo del género teatral, nos permitirá establecer, además, interesantes relaciones entre el ámbito real y el literario; pues si la literatura dramática reivindica el lugar social de la mujer medieval, también la mujer, por el amor e interés que despierta en ámbitos cortesanos, consigue que la estructura y construcción de las piezas teatrales se vea enriquecida.

1. EL IDEAL CABALLERESCO Y LA FIGURA DE LA DAMA

1.1. Justas, torneos y pasos de armas

La vida entera del Medievo posee una fuerte tendencia a la teatralización. Johan Huizinga, en su ya clásico y entrañable estudio sobre *El ocaso de la Edad Media*⁵, pretendía que el lector del S.XX comprendiera la intensidad con la que los hombres y las mujeres del Medievo percibían la realidad. Para ellos, la miseria y la pobreza –por la escasez de lenitivos- eran más dolorosas y opresivas, como también el lujo era más

⁴ Gargano, Antonio, «El teatro, del auto a la comedia», en *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid: Gredos (NBRH), 2012, pp.172-173.

⁵ Huizinga, Johan, *El ocaso de la Edad Media*, Madrid: Alianza Ensayo, 2010 (6ª reimpresión).

ostentoso –no había gran señor que no saliera de casa sin un magnífico séquito–; los colores ofrecían fuertes contrastes; los mendigos gemían en las iglesias y exhibían sus deformidades; los leprosos hacían sonar sus carracas; los sermones que personajes como Vicente Ferrer pronunciaban en las calles estaban cargados de dramatismo y las procesiones resultaban conmovedoras y regaban de lágrimas los fervorosos rostros de los participantes. Pero, las impresionables y apasionadas gentes del Medievo pasaban pronto del llanto emocionado a la risa: en la iglesia de Beauvais, tras la llegada de una burrita sobre la que montaba la Virgen, el clérigo oficiante de la misa pronunciaba el *kyrie*, el *Gloria* y el *Credo*, terminando sus últimas modulaciones con un «*hin, han*», que imitaba al animal. Y, para colmo de la diversión, a la gracia del cura seguía un triple rebuzno final de todo el público asistente a la ceremonia⁶.

Los decorados del teatro se encuentran en el castillo, la Iglesia o la ciudad; no hay un lugar específico para la representación. En la iglesia hay fiesta y disfraces, en los castillos y palacios actúan juglares, se desarrollan torneos, danzas, espectáculos circenses y en los núcleos de población se levantan tablados, se hacen juegos, se celebran bodas... Como señala Jacques Le Goff:

Donde quiera que haya un centro de vida social se improvisan las escenas y representaciones [...] La música, el canto y el baile arrastran a todas las clases sociales. Cánticos de iglesia, bailes cultos de los castillos, danzas populares de los campesinos. Toda la sociedad medieval se representa a sí misma [...] Por encima de las calamidades, las violencias y los peligros, los hombres de la Edad Media hallan el olvido, la seguridad y el abandono en esta música que envuelve su cultura. Están jubilosos⁷.

Las mujeres y hombres del Medievo vestían el traje propio de su oficio y desempeñaban fielmente el papel que les había tocado en la vida: «el enamorado llevaba la cifra de su dama, el compañero de armas o de religión, el signo de su hermandad, el súbdito, los colores y las armas de su señor»⁸. A las prostitutas se las obligaba a vestir de determinada manera y a las alcahuetas se las emplumaba y escarmentaba públicamente con gran estruendo. La nobleza cortesana y los grandes príncipes vivían

⁶ Oliva, César y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra, 2006, 9ªed., p. 85.

⁷ Le Goff, Jacques, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona: Paidós, 2012 (5ª reimpresión), pp.323-324.

⁸ Huizinga, Johan, *El ocaso de la Edad Media*, op. cit., p.14.

envueltos en una ola de leyenda que les hacía emprender aventuras a veces arriesgadas e imprudentes y gastar grandes cantidades de dinero, obsesionados por demostrar su fuerza y emular la exótica belleza oriental; fenómeno que se da, fundamentalmente, a fines de la Edad Media y que triunfa en el Renacimiento. Los torneos y duelos entre reyes y príncipes eran solemnemente anunciados, como reclamo político, aunque nunca llegaron a realizarse realmente. No hay sino pensar en Carlos V, que en varias ocasiones quiso solucionar su enfrentamiento con Francisco I por medio de un duelo personal, al modo de los caballeros. O, en el sonado y célebre reto de Francisco Gonzaga a César Borgia, que pretendía poner fin al odio entre ellos con la muerte del más débil en singular combate y que evitó, sin embargo, Luis XII de Francia, produciéndose finalmente una conmovedora y teatral reconciliación entre ambos rivales⁹.

La organización de lujosos torneos donde los grandes señores y hasta los mismos reyes, se lucían como caballeros, evocaba con nostalgia un pasado guerrero y una espiritualidad –la del amor cortés–, que otorgaba a la nobleza esa elevada distinción a la que no podía llegar cualquiera.

Sobre ese ideal caballeresco se edifica el juego de la vida en la corte y un renovado heroísmo amoroso que tiene mucho de artificio literario y que será el que nutra los fastuosos espectáculos palaciegos. Incluso muchos cronistas del XV, que concocen directamente a los príncipes, los describen de forma hierática, haciendo que brillen en la fantasía de un pueblo, seducido por romances y leyendas de tronos perdidos por la traición o los malos consejeros, de expediciones y viajes a Oriente, de gallardía y sacrificios amorosos. Martín Riquer alude a la admiración que el caballero borgoñón Jacques de Lalaing despertó en las calles de Pamplona, principalmente entre el público femenino, camino del palacio de Carlos de Viana y su esposa Ana de Clèves, donde descansarían de su viaje hacia Valladolid, al encuentro de Juan II de Castilla. El anónimo *Livre des faits de Jacques de Lalaing*, puntual relación de las andanzas de este «caballero del brazaletes», lo describe así:

Au passer que messire Jacques faisoit par les rues en allanta u palais, huis et fenêtres étoient parés et remplis d'hommes et femmes, dames et damoiselles, burgeois et pucelles, pour

⁹ *Ibid.*, p.133.

regarder icelui messire Jacques et sa compagnie; et ils ne s'en doit on point émerveiller, car il étoit un des beaux jeunes chevaliers qui étoit régnant de son temps; et avec ce étoit richement paré et vêtu d'une robe moult riche chargée d'orfèvrerie. Il étoit grand et droit, bien fait et formé de tous membres, bel viaire et plaisant, doux, aimable et courtois; il portoit chère d'homme hardi; nul rien n'avoit sur lui qui lui fut mal séant. Ceux qui le voient passer, prenoient plaisir à le regarder. De dames et de damoiselles fut volontiers vu; et assez est à croire qu'aucunes en y avoient qui bien eussent voulu avoir changé leur mari pour l'avoir, si ainsi se eut pu faire (cap. XXXVI)¹⁰

Y, frecuentes eran los pasos de armas, como el suntuoso *Passo de la Fuerte Ventura*¹¹, descrito en la Crónica de Juan II, conocida como *Crónica del Halconero*, que guarda una evidente relación con el teatro, pues se introduce en él un entremés, en el que las damas ocupan un lugar destacado:

Martes, diez y ocho días del mes de mayo del año del Señor de mil y quatrocientos e veinte e ocho años, en la villa de Valladolid, fizo el ynfante don Enrique una fiesta muy notable, por la quisa que se sigue: Fizo en la plaza de la dicha villa, al cantón de la calle que sale de la puerta del Campo a la plaza, una fortaleza, la qual era de madera e lienço. Era fecha por esta vía: una torre muy alta, con quatro torrejones encima, encima del suelo de la torre, un campanario fecho e una campana puesta en él. E encima del campanario un pilar, fecho por la mesma vía de la torre la qual parecía de piedra. E encima del pilar estaba un grifo dorado, el qual tenía en los brazos un estandarte muy grande de blanco e colorado. E en los quatro torrejones, encima de la torre, en cada uno su estandarte pequeño, por la mesma vía que el mayor. E la torre estaba cercada de una cerca bien alta, con quatro torres, e luego su barrera, más baxa un poco que la cerca, con otras doze torres. En las quales torres estaban en cada una dellas una dama bien arreada. E debaxo, en el suelo de la fortaleza, fecha de recámaras para el ynfante, e establos e pesebreras para cavallos. E estaba puesta una tela de cañas, e la tela començava desde la fortaleza, e al otro cabo de la tela estaban otras dos torres e un arco de puerta, adonde avían de venir todos los caballeros aventureros. E dezían unas letras encima deste arco: Éste es el arco del pasaje peligroso de la fuerte Ventura. E encima destas torres estaban en cada una dellas, un hombre con una botina de cuerno. E eso todo fecho, parecía la fortaleza e las torres todo de cal e canto. E estaba encima del andamio de la cerca, junto con la torre, un arueda dorada, bien grande que se llamaba la Rueda de la Aventura, e al pie de la rueda estaba un asentamiento bien rico. E todo esto fecho en su ordenança, mantobo el dicho señor ynfante, en arnés real, con otros cinco caballeros que consigo llevava, los quales eran Joan Manrique, fijo de Garci Fernández Manrique, e frey Gutierre de Cárdenas, e Lope de Foyos, e Álvaro de Sandoval, e Diego de Texeda. E ante que saliese

¹⁰ «Cuando messire Jacques pasaba por las calles, yendo a palacio, puertas y ventanas se abrían y se llenaban de hombres y mujeres, damas, burgueses y doncellas, para contemplarlo a él y a su acompañamiento; y no hay que admirarse de ello, pues era uno de los más apuestos jóvenes caballeros que había en su tiempo, y además iba muy ricamente ataviado y vestido con una preciosa ropa cargada de orfebrería. Era alto y erguido, bien hecho y bien formado en todos los miembros, de hermoso y agradable rostro, dulce, amable y cortés, tenía el rostro de hombre arrojado, y nada en él producía mal efecto. Los que le veían pasar encontraban placer en mirarlo. Fue contemplado muy gustosamente por damas y doncellas, y es muy de creer que hubo algunas que lo hubieran querido cambiar por su marido si eso hubiese sido posible» (en Riquer, Martín de, *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Gredos, NBRH-7, 2008, pp.24-25).

¹¹ Este paso fue organizado por don Enrique, infante de Aragón, en Valladolid, estando allí de paso con sus hermanos -el rey de Navarra (futuro Juan II de Aragón) y su hermana doña Leonor, que iba camino de Portugal para casarse con el infante don Duarte-. La primera esposa de Juan II de Castilla, la reina doña María, era hermana de la novia y para agasajarla en su paso por la corte castellana, don Álvaro de Luna preparó una justa que él mantuvo con otros siete caballeros. El festejo del infante aragonés vendría sin duda a empañar el acto del condestable de Castilla, en esa rivalidad manifiesta entre ambos reinos.

armado, el ynfante vino a la fortaleza con muchos gentileshombres de su casa, e andobo dançando un rato al pie de la fortaleza. E después sacaron de la fortaleza muchas gallinas, e cabritos, e carneros, e bebieron allí. E después cavalgó el ynfante, e fuese a su posada. E traxo un entremés, el qual venía por esta vía. Venían ocho doncellas encima de gentiles corzeles, todos con sus paramentos, e las doncellas muy arreadas. E después venía una diosa encima de un carro, e doze doncellas con ella, cantando todas, con muchos menestres. E asentaron a la diosa en aquel asentamiento, al pie de la rueda e las otras doncellas alrededor della; por las torres, encima de la puerta de la fortaleza, muchos gentileshombres, con unas sobrecotas de argentería, de la librea que el señor ynfante había dad. E luego, el ynfante y sus caballeros armáronse en su fortaleza. E salían luego de la fortaleza. E como venían algunos caballeros, venían al Arco del Pasaje Peligroso. E luego los que estavan sobre las torres del Arco tocavan sus bozinas, e luego repicava una dama que tenía la campana de la fortaleza. E salían luego una dama encima de una facanea, e un faraute con ella, e dezía: «Caballeros, ¿Qué ventura vos traxo a este tan peligroso passo, que se llama de la Fuerte Ventura? Cúplevos que vos volbades; si non, non podredes pasar sin justa». E luego ellos respondían que para ello eran prestos (cap.III)¹²

La detallada y suntuosa escenografía, la música, las palabras rituales, los caballeros luciendo sus armas y dotes guerreras y las damas adornando con su belleza y su dulzura el escenario, hacen de este paso de armas un espectáculo muy cercano al teatro. Vélez Sainz ha destacado el gran número de mujeres que aparecen en él –una mujer en cada una de las doce torres de la muralla, ocho doncellas a caballo y una diosa con doce muchachas-; no comenzando la justa, además, hasta que una nueva mujer habla a sus caballeros, convirtiéndose las damas en «el telos de la ocasión»¹³.

El ideal caballeresco, leído y escuchado en las antiguas leyendas del rey Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda y el amor cortés de los trovadores, que convertía a la dama en camino de perfección para el hombre, tomaba forma plástica en estos fastos. Como señala Huizinga: «la vida respira en ello el aire de la literatura, aunque en realidad ésta lo aprenda todo de la vida»¹⁴. Las fiestas cortesanas buscaban afirmar colectivamente el gozo de vivir, ostentando arte y belleza, en el estilo solemne de los ritos y ceremonias caballerescas, con sus torneos, justas, actos de homenaje y pleitesía... Juan Antolínez de Burgos, en su *Historia de Valladolid*, al hacer referencia a este *Passo de la Fuerte Ventura*, recoge la célebre copla de Jorge Manrique que hace referencia a este lujoso evento, en el cual luchó el mismo Juan II:

¿Qué se fizo el rey don Juan?
Los Ynfantes de Aragón,

¹² El texto se toma de Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, op. cit., pp.72-73.

¹³ Vélez Sainz, Julio, “*De amor, de honor e de donas*” *Mujer e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Madrid: Editorial Complutense, 2013, p.42.

¹⁴ Huizinga, Johan, *El ocaso de la Edad Media*, op. cit., p. 102.

¿Qué se fizieron?
 ¿Qué fue de tanto galán,
 qué fue de tanta invención
 como truxeron?
 Las justas y los torneos,
 parlamentos, bordaduras
 y cimeras,
 ¿fueron sino devaneos,
 qué fueron sino verduras
 de las eras?¹⁵

Aunque también hay, las más de las veces, claros intereses políticos en estos ostentosos espectáculos palaciegos, como el conocido encumbramiento de don Álvaro de Luna de 1432 a 1437, en la corte prebendista de Juan II¹⁶. Muchas justas sobreponen el homenaje a las damas al elemento bélico, otorgando mayor valor a la nobleza derivada del servicio amoroso, que a la procedente del linaje o el ardor guerrero. De hecho, solían coronarse con la lectura de poemas cortesés que convertían a la mujer en objeto de deseo y elemento ineludible de referencia; compitiendo los caballeros no sólo con las armas, sino también en modales cortesés que los hicieran más virtuosos y merecedores de favores femeninos y de regalos. Vélez Sainz recuerda un sonado certamen de amor que acaeció por aquellos años en Valladolid, donde el dios Cupido presidía un desfile de figuras alegóricas y los caballeros rivalizaban por ver quién era el mayor amator, concediéndole al rey Juan II el primer premio, en forma de caballo que le regalaba una de estas figuras simbólicas de la corte de Amor, mientras que a don Álvaro se le otorgaba como galardón un casco con las plumas del dios. Esto es, se premian las galanterías amorosas, a imitación de los laureles otorgados a los grandes generales de antaño, por sus proezas en el campo de batalla¹⁷.

El célebre *Passo Honroso* que el caballero leonés Suero de Quiñones defendió del 10 de julio al 9 de agosto de 1434 en el puente de Órbigo, muy transitado al encontrarse en el Camino de Santiago y ser año jubilar; cuyo pormenorizado relato recogió el escribano real Pedro López de Lena parece ser, según explica Martín de Riquer, la repuesta de don Álvaro de Luna al descrito *Passo de la Fuerte Ventura* y encubre la tensión política existente en la época y la rivalidad entre el ambicioso condestable y los

¹⁵ *Apud* Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, op. cit., p.24.

¹⁶ Véase Vélez Sainz, op. cit. pp.48-52.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 43.

infantes de Aragón, cuyos vasallos –especialmente los hermanos Johan y Pere Fabra, que mantuvieron correspondencia epistolar con el caballero-, quisieron empequeñecer y ridiculizar¹⁸. No obstante, la magnificencia de los preparativos y las ciento setenta y siete lanzas que se rompieron –que no las trescientas que se ponía como requisito en un principio-, liberaron al caballero leonés de la promesa de llevar la argolla de hierro en el cuello todos los jueves por el amor a su dama y dieron fama a este caballero-escritor de la casa de don Álvaro-; así como a don Lope de Estúñiga, que tan valientemente luchó junto a él y que también era un destacado poeta de cancionero. Sin duda, un espectáculo tan caro y llamativo gustaría a todas las clases sociales, a damas y caballeros, pero también a un pueblo que lo presenciaría «absorto y entusiasmado»¹⁹.

Las artes alcanzaron en todos estos espectáculos y deportes caballerescos gran auge. En la corte había verdadera pasión por la música, la poesía y las fastuosas representaciones y no se reparaba en gastos, pues los sueños y fantasías caballerescas se pretendían llevar a la realidad: terciopelos, pieles, brocados de oro, damascos, ricos plumajes y orfebrerías, rápidos y briosos corceles, animales exóticos..., sorprendían a unos espectadores que veían llevar la literatura a las calles. Para pagar los 30.000 florines que costó la aparatosa puesta en escena del *Pas du Pin aux Pommes d'Or*, Gastón de Foix tuvo que empeñar la valiosa cruz de su familia, que sería confiscada después a los prestamistas barceloneses que la adquirieron por Juan II, y que posteriormente sería donada al monasterio de Montserrat²⁰.

Los pasos de armas tuvieron gran importancia en toda Europa durante el S.XV y en ellos se producía la confluencia entre vida y literatura, pues si bien emulaban las hazañas de héroes como Lancelot, Erec o Yvain y sus relaciones con las damas, a las que mostraban una extrema fidelidad y por las que no dudaban en sacrificarse, hubo también muchos caballeros reales que inspiraron novelas; así, Antoine de la Sale basa su obra *Jehan de la Saintré* en el *Pas du Pin aux Pommes d'Or*, que se celebró en el Born de Barcelona en diciembre de 1455 y también en 1446 este caballero-escritor

¹⁸ *Caballeros andantes españoles*, op. cit., pp.108-115.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 83.

²⁰ *Ibíd.*, pp.78-79.

había sido juez del *Pas de la Joyeuse Garde*, organizado por René de Anjou. *Curial y Güelfa* o *Tirant lo Blanc* contienen personajes con nombres históricos. El mismo Joanot Martorell fue caballero andante y es que, como en el caso de Suero de Quiñones, Lope de Estúñiga, don Álvaro de Luna o los hermanos Fabra –recordemos que el *Spill de dones* de Roig está dedicado a Johan para que éste lo corrija y añada lo que estimare oportuno²¹–, estos caballeros manejan tan hábilmente la espada como la pluma y poseen una considerable cultura.

En estos espectáculos que tanta importancia concedían a los gestos, a los decorados y vestidos, a las leyes y palabras rituales, no es extraño, por tanto, la escenificación de sentimientos y actitudes que se habían hecho célebres en poemas y relatos cortesés. La argolla de Suero de Quiñones exponía visualmente ante el público la alegoría del prisionero de amor que aparecía en la célebre narración sentimental de Diego de San Pedro y que se repetía en los poemas del Cancionero. El rey René de Anjou, escritor aficionado a las alegorías y metáforas, homenajeaba a Lancelot con el nombre de la *Joyeuse Garde* con que bautizó al castillo de madera en el que hizo meter animales salvajes de su parque zoológico. El *Pas de la «Belle Pélerine»* parte de un relato ficticio, en el que una dama difunde por todos los reinos cristianos unos capítulos en los que explica que, yendo de peregrinación a Roma fue asaltada por unos bandidos y que un caballero la liberó. Ella rogó a este caballero que la acompañara en su largo viaje para protegerla de otros peligros; pero éste le contestó que no podía porque estaba defendiendo un paso de armas en Picardía y que sólo cuando acabara este paso podría hacerlo. Entonces, ella pide a los caballeros de todos los países que acudan a este paso, a luchar con el caballero en cuestión, llamado desde entonces «le chévalier à la Pélerine», para que acabe cuanto antes su promesa y pueda proseguir su camino²².

La relación entre realidad y ficción es, en definitiva, indisoluble. Y, en todos estos fastuosos espectáculos, las damas resultaban imprescindibles, pues las proezas guerreras habían adquirido un claro carácter amoroso. Estas damas reales, además, estaban transformadas por la idealización literaria en salvadoras espirituales del hombre, que

²¹ *Ibíd.*, p.114.

²² *Ibíd.*, p.77.

debía esforzarse por conseguir sus mercedes y como tal debían comportarse en sus relaciones sociales, en ese juego -claramente dramático- de las justas, torneos y pasos de armas, a los que nos hemos referido. Ellas eran el remanso de paz y felicidad que necesitaba el sacrificio caballeresco y, por ello, debían ser sublimadas y respetadas en estos eventos palaciegos, donde un hombre ganaba prestigio en tanto y en cuanto con más ahínco demostrara sus aptitudes cortesas. Diego de San Pedro, en su tan influyente *Cárcel de amor* alude, en este sentido, a que «cuando se estableció la caballería, entre las otras cosas que era tenuto a guardar el que se armava caballero era una que a las mugeres se guardase toda reverencia y onestad, por donde se conosce que quiebra la ley de la nobleza quien usa contrario della» y, cortesano él mismo en la corte de Isabel la Católica, llega a mantener, como destaca Vélez Sainz, que el motivo de las justas, torneos y otras diversiones cortesanas era el de defender a las damas: «Por ellas se ordenaron las reales justas y los pomposos torneos y las alegres fiestas; por ellas aprovechan las gracias y se acaban y comiençan todas las cosas de gentileza»²³.

Estas damas nobles, con su belleza y gentileza y su aprendido «papel literario», poseen también una indiscutible relevancia en los espectáculos de entremeses y momos –donde la alegoría caballeresca va a estar muy presente-, incitando al placer del baile, al coqueteo, a los besos robados, a los roces clandestinos y conversaciones frívolas.

1.2. Espectáculos parateatrales: momos y entremeses

1.2.1 La fastuosa investidura de don Fernando de Antequera

Los salones palaciegos se transformaban de noche en un espacio festivo. Los grandes banquetes eran amenizados por músicas y danzas, acompañadas de escenografías cada vez más complejas y vistosas. La palabra *entremés*, precisamente, deriva del catalán *entre-mets* (“entre platos”), haciendo referencia a la diversión con la que se entretenía la espera de los comensales. En la corona de Aragón estos entremeses, de influencia italiana, eran muy frecuentes y estuvieron documentados desde el S.XIV, como muestran las suntuosas celebraciones de las coronaciones de sus reyes; así la de

²³ *Apud* Vélez Sainz, Julio, en op. cit., p. 42.

Alfonso IV, la de la reina Sibila -esposa de Pedro IV-, o la de Martín I, en las que el palacio de la Aljafería de Zaragoza se engalanaba ricamente²⁴.

Ya en el siglo XV, destaca el solemne y pomposo espectáculo organizado para la investidura de don Fernando de Antequera, cuya línea argumental se ha atribuido a Enrique de Villena. Al parecer, el mismo rey pidió al Concejo de Valencia las complejas tramoyas utilizadas para el Corpus, con personajes que bajaban del cielo. De esta forma, se describe el descenso de un ángel que, portando una espada, se dirigió al rey con una composición en verso en la que le recordaba sus obligaciones: restituir a Benedicto XIII, el Papa Luna, a la sede de Roma. Y, tras la actuación de varios actores que representaban los pecados capitales y las virtudes, volvió a bajar una nube, esta vez portando a la Muerte. Pero, no solo había una escena frontal, sino que, delante de cada manjar que llegaba a la mesa del banquete, aparecían personajes y motivos alegóricos, para referirse a la grandeza y valentía del monarca, que había fundado en 1403 la orden caballeresca de la Jarra y el Grifo y que unía -como el mismo espectáculo-, lo religioso (la jarra de lirios se relacionaba con la Asunción de María) y lo bélico (el grifo simbolizaba la lucha contra el infiel).

Entró en el patio un carro que simulaba un castillo, donde aparecían seis doncellas cantando, la jarra de lirios y un águila que simbolizaba el poder real y, tras el servicio de los platos, con la llegada de un grifo acompañado de soldados moros, se representó la Toma de Balaguer. Se fingió, así, un duro combate entre el águila y esta criatura alegórica, mientras las seis muchachas defendían con ahínco la fortaleza de las agresiones sarracenas. A la contienda pondría fin un niño salido de la jarra que iba vestido con los emblemas de los reyes de Aragón.

Este fasto, que presenta claros rasgos teatrales como la aparición de actores que se relacionan unos con otros y con la sala entera y donde se recita un texto y hay continuas

²⁴ Jerónimo Blancas en *Coronaciones de los Serenísimos Reyes de Aragón*, obra escrita en 1583, pero basada en crónicas anteriores, describe con detalle estos actos. Véanse citas en Cacho Blecua, José Manuel y M^a Jesús Lacarra, *Historia de la Literatura Española. I. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, Barcelona: Crítica, 2012, pp.576-582.

referencias a las circunstancias históricas y al público presente²⁵, fue descrito detalladamente por Alvar García de Santa María en la *Crónica de Juan II* y en él observamos que hubo clara participación femenina:

En el dicho castillo iban seis doncellas cantando cantos muy dulces de oír, e en el canto del dicho castillo iba una águila dorada muy grande coronada. E traía en el cuello un collar de la devisa de las jarras del rey de Aragón, e la jarra que hera en medio del castillo andava a la redonda cuando la movían, e ansí entró por la puerta de la sala el segundo manjar (...)

E luego que el dicho grifo vido el castillo ante la dicha tabla del señor rey vino contra el por se combatir con la dicha águila, e con el dicho grifo venían omes vestidos como moros alarbes con sus escudos en las manos, e des que lo vido el águila descendió del castillo en tierra, e a pesar dellos llegó a la mesa del rey e fízole una reverençia e volviose a su castillo que el grifo e los alarbes lo combatían e las doncellas que lo guardaban peleaban con ellos(...)²⁶

El término «entremés» designó también a ese carro que podía simular como aquí un castillo -en otras ocasiones será un barco- y que llevaba encima gentes disfrazadas que, como las doncellas mencionadas, danzaban y pronunciaban poemas y cantos. A las personas enmascaradas que iban sobre los carros se les daba el nombre de «momos».

1.2.2. Espectáculos y fiestas en el palacio del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo

Desde mediados del S. XV son varios los testimonios de la existencia de momos y entremeses en Castilla. Alfonso de Cartagena (1385-1456), con cierta desconfianza ante este tipo de diversiones que siente novedosas y foráneas, hace referencia a los entremeses en su *Doctrinal de privados*:

Dos cosas son en que sin actos de guerra al tiempo de oy los fijosdalgo usan las armas (...) La una es en contiendas del reino. La otra es en juego de armas, así como torneos e justas, e estos actos de que agora nuevo nombre aprendimos que llaman entremeses.

Y luego, el mismo autor, en una glosa a los *Cinco libros de Séneca*, habla de los momos con la misma estupefacción, relacionándolos directamente con el disfraz:

El juego que nuevamente agora se usa de los momos, aunque de dentro d'este está honestad e maduredad e gravedad entera..., escandalízase quien vee fijosdalgo de estado con

²⁵ Oleza, Joan, «Las transformaciones del fasto medieval», *Teatro y espectáculo*, 1992, pp.54-55; apud Eva Castro Caridad, «El arte escénico en la Edad Media», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, p.69

²⁶ García de Santa María, Alvar, *Crónica de Juan II* (Bibliothèque Nationale de France, ms.esp.104, fols. 198r-202r), en Miguel Ángel Pérez Priego, ed., *Teatro medieval*, op. cit., pp.352-353.

visag si bien ambos términos con el tiempo acabarán intercambiándose para referirse, en general, a cualquier tipo de entretenimiento cortesano es agenos²⁷.

Ambos términos, con el tiempo, acabarán intercambiándose para referirse, en general, a cualquier tipo de entretenimiento cortesano. Como explica Pérez Priego²⁸, los momos formaban parte de una fiesta más amplia, en la que participaban todos los miembros de la corte, desde el rey hasta el último paje. De esta forma, si durante el día se habían celebrado justas y torneos, para lucimiento de los varones; por la noche, durante la cena, tenían lugar los momos y las mascaradas, que traían generalmente asuntos encomiásticos y amorosos y que se cerraban con danzas y un baile con las damas, como premio merecido a los justadores y galanes por el esfuerzo del día. En ellos tenía mucha importancia la música, el vestuario, las máscaras, los símbolos plásticos, la gesticulación; pero también, con el tiempo, se fueron incorporando cartas, canciones, tiradas de versos..., que acercaron estos espectáculos al teatro. Y vemos, de nuevo, cómo la mujer era imprescindible en estas celebraciones; entendida positivamente como galardón. Hemos de advertir, en este sentido que, aunque esa objetualización y extrema idealización que hemos apuntado al hablar del amor cortés sea harto misógina si la contemplamos desde nuestra perspectiva actual; en el contexto de la época les permitía alternar y relacionarse con músicos, poetas, artistas, enriqueciendo su cultura y curarse, en definitiva, de su marginación y su encierro, al sentirse loadas y admiradas en un ambiente festivo y risueño. Así describen las crónicas el recibimiento que Juan II hizo a su hermana, doña María de Aragón:

Estas vistas duraron nueve días, en la qual la Reyna fue muy servida del Condestable e de los otros caballeros. E como el Rey avía llevado consigo muchos gentiles onbres, e la Reyna de Aragón traía algunas hermosas damas, fiziéronse allí muchas justas e grandes fiestas de danças e momos²⁹

En el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, hay una referencia explícita a este tipo de representaciones; pues los protagonistas asisten a una gran fiesta ofrecida por los reyes, donde hay justas, momos y bailes (“E como la hora de

²⁷ Las dos citas de Alfonso de Cartagena están tomadas de Surtz, en op. cit., p. 42.

²⁸ Pérez Priego, Miguel Ángel, *Literatura española medieval (siglo XV)*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces-UNED, 2010, p.245.

²⁹ Lope Barrientos, *Refundición de la Crónica del Halconero*, ed. de J. de M. Carriazo, Madrid, 1946, p. 198; *apud* Pérez Priego, Miguel Ángel, en *Teatro Medieval*, op. cit. pp.33-34.

momear llegada fuese, y salidos los momos a la sala, cada uno con la dama que servía començó a dançar”³⁰). Arnalte, que va ataviado con colores, dibujos, figuras y motes - pues lleva bordados en la manga los versos: «Este triste más que hombre/que muere porque no muere, / bivirá cuando biviere/sin su nombre»³¹ -; aprovecha este ambiente festivo en que se desarrollaban los momos para entregarle una carta a Lucenda. Y es que, sin duda, el momento del baile sería de gran regocijo y satisfacción para los enamorados, pues les permitía acercarse, juntar las manos, e intercambiar mensajes, haciéndose la vigilancia paterna más laxa en estos momentos festivos.

Sólo las reinas o las señoras de los palacios donde se celebran estos grandes fastos, parecen ajenas a estos galanteos; pues frecuentemente la retirada de éstas a sus aposentos, con sus damas de compañía, marca el comienzo de los momos. Esto es, no se exigía a la dama anfitriona la asistencia a estos divertimentos y bailes posteriores. La debilidad mujeril –provocada por el agotamiento del día- o el recato de la casada excusarían, sin duda, su ausencia por la noche y el refugio en su cámara -ese espacio femenino donde los hombres no podían intervenir-. Así sucede en el texto de San Pedro, donde la reina Isabel de Castilla queda introducida como personaje de ficción (“pues como ya la noche la priesa a los justadores en sosiego pusiese, cada uno por su parte se va a descansar y la reina con las damas se va a su posada”³²). Y lo mismo ocurre en el plano real, con los conocidos momos que se celebraron en el palacio jienense del condestable don Miguel Lucas de Iranzo, con motivo de sus bodas en 1461. Según la célebre *Crónica* que describe estos fastos, la Condesa estaba retirada en su cámara cuando empieza un original espectáculo de momos en el que unos pajes niños salen de la boca de una gigantesca serpiente de madera:

A la puerta de una cámara que estaba al otro cabo de la sala, enfrente do estaba la señora Condesa, asomó la cabeça de la dicha serpiente, muy grande, fecha de madera pintada; e por su arteficio lançó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego. Y allí

³⁰ Ruiz Casanova, ed., Diego de San Pedro, *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 8), 2008, 5ªed., p.179.

³¹ *Ibíd.*, p. 180.

³² *Ibíd.*, p. 179.

mismo los pajes, como traían las faldas e mangas e capirotos llenas de agua ardiente, salieron ardiendo, que parecía que verdaderamente se quemaban en llamas³³

No ocurre lo mismo con la hermana de la Condesa, doña Juana, que es requerida con otras damas por su cuñado para la danza:

Ese día no salió la señora condesa de su cámara nin las otras señoras vinieron a la sala porque le fazien compañía, salvo la señora doña Juana que después de comer, el señor Condestable mandó venir con algunas doncellas para que danzasen con él.

En otras ocasiones, sin embargo, la Condesa regala a los invitados y a su marido con su presencia y activa participación en los festejos, durante todo el día y toda la noche, bailando y recibiendo los homenajes de los momos preparados para ellos, a pesar de su sorprendente duración:

Pasado el comer e alçadas las mesas, tocaron las dulçainas ençima de un cadhalso de madera que al otro cavo de la sala estaba. Y el dicho señor Condestable començó de danzar con la señora Condesa con la mayor graçia del mundo. E ya del todo el día pasado e la noche venida e grant parte della pasada en bailar e dançar e cosautes, segunt dicho es, vinieron a la çena [...]

Y después que los dichos señores y otras gentes ovieron çenado, luego los ministres tocaron las dulçainas, los quales de aquellas fiestas, segund lo que trabajaron, no me pasmo sino cómo no perdieron el seso. Y al toque dellas, después qu'el dicho señor Condestable y la señora Condesa e doña Juana, su hermana, e su hermano e otros un rato ovieron dançado, sobrevino una escuadra de gentiles ombres de su casa en forma de personas estrangeras con falsos visajes, vestidos de muy nueva e galana manera, es a saber, de un fino paño muy mucho menos que verde, representando que salían de un crudo cautiverio, do les fue la libertad otorgada condicionalmente, que a la fiesta de los dichos señores Condestable y Condesa viniesen servir y onorar. Los quales dançaron e bailaron bien más de tres oras³⁴

E, incluso, el día que por comodidad la Condesa decide no salir de su cámara, su esposo hace que trasladen el espectáculo a las estancias superiores, para que pueda solazarse con ellos:

Después ovo grant juego de cañas fasta que vino la noche, y pasada grant parte della y así mismo la çena, porque la Condesa estaba en su cámara, el señor Condestable se subió arriba, a otra sala muy bien arreada de nuevos e finos paños franceses, y con él los señores Obispos y Arçediano de Toledo, y todos los otros caballeros e gentes, porque la dicha señora de su cámara pudiese mirar los que festejavan³⁵

³³ *Hechos del Codestable don Miguel Lucas de Iranzo* (ed de Juan de Mata Carriazo, Madrid: Espasa-Calpe, 1940), en Pérez Priego, ed., *Teatro Medieval*, op. cit., p.339

³⁴ *Ibíd.*, p. 338.

³⁵ *Ibíd.*, p.339

También la *Crónica del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo* muestra la curiosidad y expectación que el juego nocturno de la sortija representaba para las damas, ávidas de ver lucirse a sus hermanos, hijos, maridos o enamorados:

Y estando la señora condesa y las señoras doña Guimar Carrillo, su madre, y doña Juana, su hermana, con otras muchas dueñas y doncellas en la torre más alta de su posada, mirando e otras muchas gentes cabalgando y a pie por las calles e ventanas, paredes, tejados, y con muchas antorchas y faraoes que no parescía sino en meitad del día por la grande claridad de la lumbre, el dicho señor Condestable partió de la posada de Fernando de Berrio, regidor de la dicha cibdad, do ordenó de salir... Y así llegó al lugar donde estava puesta la sortija, acompañado de muchos caballeros, e trompetas e atabales e chirimías, e espingarderos, e bozes e gritos, e muchas antorchas, con el mayor estruendo e roído del mundo³⁶

En Navidad la corte del Condestable solía acoger, además, pomposas representaciones sobre el nacimiento del Niño Jesús o la adoración de los Reyes Magos; trasladando al palacio las representaciones que normalmente se desarrollaban en los templos con complejas maquinarias y suntuosos trajes. Invitaba para la ocasión a las altas dignidades eclesiásticas y civiles de la ciudad, no escatimando en manjares ni en atenciones hacia sus comensales, y en tan sonados festejos en la ciudad de Jaén no faltaban, por supuesto, las mujeres:

Pasada la Pascua e venido el domingo primero después della, mandó conbidar para que comiesen e çenasen con él todos los señores de la iglesia mayor [...] Y en la noche, los dichos señores Deán e Cabildo çenaron con él, e ovo muchos momos e personajes, e danças e bailes y cosautes. Y luego el día de la fiesta de los Reyes siguiente mandó convidar al dicho señor Obispo e a todos los caballeros, justicia, regidores, jurados e otros escuderos, e algunas dueñas e donzellas de la dicha çibdad para que comiesen e çenasen con él³⁷

Incluso, algunas mujeres participaban como actrices en estas representaciones:

Y desde ovieron çenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, cavallera en un asnico sardesco, con un niño en los braços, que representava ser Nuestra Señora la Virgen María con el su bendito e glorioso fijo, e con ella Josep³⁸

A menudo se rompía, incluso, el cerco entre ficción y realidad; pues en este caso, esta dueña, por el glorioso papel dramático que representaba, fue honrada por la familia del Condestable, sentándose entre las dos señoras más altas de la casa, la Condesa y su madre:

³⁶ *Ibíd.*, p.341.

³⁷ *Ibíd.*, p.337.

³⁸ *Ibíd.*, p.342.

Y en modo de grant devoción el dicho señor Condestable la recibió e la subió arriba al asiento do estaba, y la puso entre la dicha señora condesa e la señora Guiomar Carrillo, su madre, e la señora doña Juana, su hermana, e las otras dueñas e doncellas que ende estavan³⁹

Y el mismo señor de la casa, disfrazado y siguiendo a tres pajes vestidos de Reyes Magos en pos de una estrella que se movía a lo largo de un cordel, fue a ofrecerle presentes a esta dueña que hacía de Virgen y al Niño, cumpliendo también él mismo un papel de actor:

Y el dicho señor se retrayó a una cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes e sus coronas e las cabeça, a la manera de los tres Reyes Magos, e sendas copas en las manos, con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy mucho paso e con muy gentil contenençia, mirando la estrella que los guiaba, la qual iba por un cordel que en la dicha sala estava. E así llegó a cabo della donde la Virgen con su Fijo estavan, e ofresçió sus presentes, con muy grant estruendo de trompetas e atabales y otros estormentes⁴⁰

La lectura de los *Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* constituye una fuente valiosísima para conocer la vida cortesana del siglo XV, además de proporcionarnos noticias detalladas sobre estos espectáculos parateatrales, algunos de los cuales, como esta representación sobre la *Adoración de los Magos* a la que nos acabamos de referir, acaecida en 1462, muestran ya rasgos innegables de teatralidad. Pérez Priego⁴¹ subraya, en este sentido, la presencia de unos actores que encarnan diversos papeles, el movimiento escénico por la sala y el aparato escenográfico de vestidos, visajes, accesorios y músicas como rasgos plenamente teatrales.

Sin duda, como apunta Surtz⁴², estos espectáculos proliferaron en Castilla al tiempo que nobles de baja alcurnia, como don Miguel Lucas de Iranzo –elevado a rango de condestable por Enrique IV–, obtenían favores de los monarcas y ampliaban su poder y riquezas, que querían lucir generosamente ante el clero y la nobleza urbana. No reparaban en gastos con tal de admirar y sorprender a sus prestigiosos invitados, intentando equiparar sus festejos, con ocasión de bodas, bautizos, carnavales o fiestas navideñas, a los lujosos fastos que –según los testimonios de embajadores o viajeros–, se celebraban en los salones y palacios de las brillantes cortes italianas, donde la alta jerarquía eclesiástica se mezclaba también con la alta nobleza y los cargos municipales

³⁹ *Ibíd.*, p.342.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 342.

⁴¹ Pérez Priego, Miguel Ángel, «Introducción», en *Teatro Medieval*, op. cit., p.30.

⁴² Surtz, Roland E., *Teatro castellano de la Edad Media*, op. cit., p.43.

y donde tampoco faltaban bellas e ingeniosas mujeres. Así describe Pero Tafur – célebre viajero y escritor cordobés de principios del XV, que difunde en sus escritos, el interés del humanismo florentino por el conocimiento de otras tierras y costumbres⁴³-, los momos de los que fue testigo en Venecia:

E es la gente comúnmente toda rica, que yo vi por Carnestolendas fazer una fiesta en el palacio mayor del duce, que fizieron momos, e venían dos galeas por la mar e fingieron que la una traía al emperador e veníen con él treinta caballeros vestidos de brocados, e en la otra un maestre de Rodas vestido de vellud negro. E recibíenlos las damas, todas vestidas de brocado e muy ricos firmalles, e ciertamente yo vi tal que mudó tres veces vestidos en aquella fiesta (...)⁴⁴

El gusto por la fiesta y el carnaval era tal en toda Italia, que hasta los mismos cardenales tenían en Roma la costumbre de mandarse unos a otros carrozas con máscaras lujosamente ataviadas, con bufones y cantantes que armaban gran algarabía por las calles de la ciudad. Al mismo Lorenzo el Magnífico se atribuyen unos versos compuestos para ilustrar una espectacular escena mitológica en la que intervenían Baco y Ariadna, cuyo estribillo reza:

Quanto è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza⁴⁵

En Milán, Leonardo da Vinci llegó a dirigir las fiestas del duque en 1489 y una de sus máquinas, que representaba un planetario gigantesco en movimiento, hacía que cuando un planeta se acercaba a la prometida del duque, saliera del colosal globo el dios correspondiente para cantarle a ésta unos versos compuestos por Bellencioni, el poeta de cámara. Muchas mujeres representaban en estas fiestas a personajes simbólicos y mitológicos: Virtudes, Artes Liberales, Parcas, ninfas, diosas, reinas..., ricamente engalanadas, tañendo instrumentos musicales, bailando y entonando cantos y versos, según la ocasión; y cada vez en espectáculos más sofisticados, aprendidos de los complejos cortejos alegóricos de obras medievales como *La Divina Comedia* de Dante,

⁴³Pérez Priego, Miguel Ángel, «Encuentro del viajero Pero Tafur con el humanismo florentino del primer Cuatrocientos», *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, 145 (2011), pp. 131-142.

⁴⁴ Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., Pero Tafur, *Andanças e viajes*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara (col. Clásicos Andaluces), 2009, p. 180.

⁴⁵ *Apud* Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Biblioteca Edaf-146, 1982 (4ªreimpresión, 2012), pp. 311-330 La parte V de esta obra (“La vida social y las fiestas”) es muy útil para conocer numerosos datos sobre estas lujosas y aparatosas escenificaciones, pantomimas y momos, de la Italia del Cuatrocientos.

los *Trionfi* de Petrarca o la *Amorosa visione* de Boccaccio y, especialmente, en la cada vez más intensa familiaridad con los mitos y leyendas de la Antigüedad Clásica⁴⁶.

El acercamiento al mundo clásico avalará o justificará, con su prestigio, esa alabanza del amor y la mujer que se venía produciendo en la literatura cortesana, frente a la sostenida intransigencia de la moral religiosa medieval. Cada vez más, los personajes mitológicos harán acto de presencia en estas espectaculares y brillantes representaciones, sustituyendo las diosas y ninfas a las vírgenes y castas santas. Este paganismo de influencia italiana, que anuncia la mentalidad tolerante y liberal del Renacimiento, aparecerá, por ejemplo, en la *Égloga de Cristino y Febea* o en esa inusual salida feliz al dolor por amor -tan característico del Cuatrocientos-, que veremos en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* gracias a la intervención salvadora de la diosa Venus; convirtiéndose la fuerza todopoderosa del amor, progresivamente, en tema dominante en la producción dramática de Encina, frente a sus primeras églogas pastoriles, de tema religioso, en las que no aparecían mujeres. En este sentido, presentaremos como significativo el hecho de que el salmantino, en su *Arte de Poesía* (1496), olvide mencionar -como destaca López Estrada⁴⁷-, el influjo provenzal y gallego-portugués en el nacimiento de la poesía castellana, poniendo el énfasis en la importancia de la literatura italiana de Dante y Petrarca (“de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias”⁴⁸).

1.2.3. Los momos de Francisco Moner y Gómez Manrique

El animado ambiente de las fiestas cortesanas, alentado por el orgullo y generosidad de los grandes señores, fueron dos factores muy positivos, tanto para el desarrollo del teatro en Castilla y, en general, en toda Europa, como para la reivindicación de la mujer. Las damas -perfectas conocedoras de rituales y etiquetas-, se veían animadas a participar no sólo como receptoras del espectáculo de momos y entremeses, sino también en el recitado de versos o en la interpretación de canciones y

⁴⁶ *Ibíd.*, p.330.

⁴⁷ López Estrada, Francisco, «El Arte de Poesía de Juan del Encina», en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1984, p.70.

⁴⁸ *Ibíd.* p.82.

bailes -dados los conocimientos en música y poesía que poseían muchas de ellas⁴⁹-; y, tal vez, incluso en el montaje del espectáculo (vestuario, telas, decorados, peinados, maquillaje...), en consonancia con ese esmero en la elección de las ropas y el cuidado personal que el Renacimiento recomendaba especialmente en las damas⁵⁰.

En la Italia renacentista, según destaca Jacob Burckhardt⁵¹, las mujeres de todas las clases sociales, desde las nobles a las campesinas, se aclaraban los cabellos de distintas maneras, obsesionadas con el color rubio y se pintaban el rostro; pues, sin duda, los misterios y mascaradas, en las cuales figuraban abundantes personajes «repintados y aderezados» –en palabras de este autor-, contribuyeron a este abuso en la vida real. Los trajes y adornos resultaban en la época un complemento de la personalidad y si en la avanzada Italia resultaban sumamente importantes para hacerse valer en bailes y galanteos; también en estas fiestas en la corte castellana resultaban imprescindibles. El refinamiento de los usos sociales en estos fastuosos eventos cortesanos, donde la belleza de las damas era respetada y admirada y donde la música y los ricos decorados creaban una atmósfera bella y artística; legitimaban que la mujer – en contra de tantos sermones y textos medievales, que la atacan por llenarse de afeites y mejunjes la cara⁵²-, hiciera por estar lo más hermosa posible.

Como señala Alicia Martínez Crespo, aunque hay varias referencias en documentos y obras literarias castellanas medievales a la utilización de cosméticos para rejuvenecer el rostro, aclarar el cabello, ampliar la frente, depilar las cejas, oler bien... y se conservan recetas, que serían utilizadas por mujeres de todas las clases sociales para acercarse al ideal de belleza propio de la época; todos estos afeites eran mucho más

⁴⁹ Las letras, la música, el baile y la pintura estaban entre las habilidades que debían desarrollar las damas, según el pensamiento renacentista. Véase, por ejemplo, *El cortesano* de Castiglione (Libro Tercero, cap.II):«...quiero que esta Dama tenga noticia de letras, de música, de pinturas y sepa danzar bien, y traer, como es razón, a los que andan con ella de amores...» (Madrid: Alianza Editorial, p.314)

⁵⁰ «...Deba esta Dama tener buen juicio en escoger la manera del vestido que la haga parecer mejor, y la que le sea más conforme a lo que ella entienda de hacer aquel día...», *Ibíd.*, p. 313.

⁵¹ Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, op. cit., pp.285-287.

⁵² Recordemos las burlas del arcipreste de Talavera, la cruda denuncia de Ramírez de Lucena en *La repetición de amores*, o la condena de estas pecaminosas prácticas en las obras de graves moralistas como Eiximenis o Jaume Roig; textos todos a los que nos hemos referido en el *Capítulo IV*. Para éstos últimos, así como para autores posteriores, como Luis Vives o Fray Luis de León, esta belleza artificial, mediante cosméticos, es pecaminosa y pone en entredicho la obra del mismo Dios.

utilizados por las mujeres de clases pudientes. Recordemos, en este sentido, la envidia de Areúsa hacia una dama como Melibea, por no poder ella hacer por su físico todo lo que quisiera (“las riquezas las hacen a éstas hermosas y alabadas, que no las gracias de su cuerpo”⁵³); o el gran contento de Lucrecia, cuando Celestina le dice que la recompensará por sus servicios, tiñéndole el cabello⁵⁴.

La dama no debía, ni podía, descuidar su aspecto, pues era reflejo de su nobleza y distinción. El marqués de Santillana en el «Cantar a sus hijas loando su fermosura», se detiene en la descripción de este ideal de belleza femenina que, aunque con el disfraz pastoril, da cuenta del gran lujo cortesano:

(...)De espinas traen los velos
e de oro las crespinas,
senbradas de perlas finas
que le aprietan los cabellos,
ruvios, largos, primos, bellos,
e las trufas bien posadas,
amas de oro arrancadas,
segund doncellas d'estado.
Fuentes claras e luzientes,
las cejas en arco alçadas,
las narizes afiladas,
chica boca e blancos dientes,
ojos prietos e rientes,
las mexillas como rosas,
gargantas maravillosas,
altas, lindas, al mi grado.
Carmiso blanco e liso
cada qual en los sus pechos,
porque Dios todos sus fechos
dexó, quando fer las quiso.
Dos pumas de paraíso
las sus tetas igualadas;
en la su cinta delgadas
con aseo adonado.
Blancas manos e pulidas,
e los dedos no espigados,
a las juntas no afeados,
uña de argén guarnidas;
rubíes e margaridas,
çafires e diamantes,
axorcas ricas, sonantes,
todas de oro labrado.

⁵³ Russell, Peter E., ed., Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, (IX, 2^a), Madrid: Clásicos Castalia, 2007, 3^aed., p.422.

⁵⁴ Véase Martínez Crespo, Alicia, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), p.209.

Ropas traen a sus guisas,
todas fendidas por rayas,
do les paresçen sus sayas
fornadas en peñas grisas;
de martas e ricas sisas
sus ropas bien asentadas,
de aceituní, quartonadas,
de filo de oro brocado.
Yo las vi, sí Dios me vala,
posadas en sus tapetes,
en sus faldas los blanchetes,
que demuestran mayor gala [...]⁵⁵

En el ámbito histórico, también el cronista Hernán Pérez del Pulgar, cuando hace el retrato de Isabel la Católica, se detiene en describir su físico; el cual responde, sin duda, al ideal cortesano, como reflejo de su virtud y nobleza:

Esta reina era de comunal estatura, bien compuesta en su persona y en la proporción de sus miembros, muy blanca y rubia, los ojos entre verdes y azules, el mirar gracioso y honesto, las facciones del rostro bien puestas, la cara toda muy hermosa y alegre⁵⁶

Pero, además, reconoce –junto a cualidades como su ingenio, su discreción o su devoción–, su inclinación por la pompa y el lujo. Y, curiosamente, lejos de concebirla como un vicio, elogia a Isabel por haber hecho resplandecer la corte castellana:

Era mujer muy ceremoniosa en los vestidos y arreos y en sus estrados y asientos y en el servicio de su persona; y quería ser servida de hombres grandes y nobles, y con grande acatamiento y humillación. No se lee de ningún rey de los pasados que tan grandes hombres tuviese por oficiales⁵⁷

Literatura, música y artes plásticas, pero también peinados, maquillajes, joyas y ropas, conseguían, en definitiva, que la vida palaciega brillara en los momentos de fiesta sobre la monotonía de la realidad cotidiana y que la mujer encontrara un protagonismo inaudito.

Así, en la *Momería* de Francisco Moner, se describe con detalle una aparatosa escenificación, en la que seis caballeros aparecerían disfrazados:

⁵⁵ «Cantar a sus hijas loando su femosura», n°11 (vv.5-48), en Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 475), 1999, pp.130-132.

⁵⁶ Hernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, cap. XXIV, en Pérez, Joseph, *La España de Los Reyes Católicos*, Madrid: Arlanza, 2004, p.106.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 108.

[...] con jubones de raso negro y mantos de lluto, forrados de terciopelo negro, cortos y hendidos al lado drecho, y todo lo ál negro; sombraretos franceses y penas negras y el cabello hecho negro, cubiertos los gestos de velos negros⁵⁸

Y vestidos de esta forma, saldrían del vientre de un cisne –animal que simboliza la muerte- que llevaría en el pico unas coplas dirigidas a las damas, receptoras explícitas (“Señoras”, “Vuestras Mercedes”, “Vuestras Gracias”) del triste espectáculo de estos amantes corteses y culpables de su luto:

Señoras por cuyos nombres
cada qual destos por fe
perdería cient mil vidas,
enbiáis plañir los hombres,
sin causa, quitto por que
sois todas desagradecidas...⁵⁹

Y, cuando el cisne que sirve de guía a estos negros caballeros muere, dando alaridos, quedan los seis armados con sus hachas negras y en las plumas de sus sombreros llevan las letras de sus motes, que exponen la paradoja insalvable de su amor, al más puro estilo de los cancioneros:

En mi pena tan crescida,
tan grave, viva y fuerte
que su vida me da muerte⁶⁰

Finalmente, este aparatoso espectáculo dirigido a las damas por su dureza, acabará en un baile con ellas; que enjuga las doloridas lágrimas de los enamorados no correspondidos y que pone de manifiesto el fingimiento de los ademanes corteses, que han quedado ya, en el otoño de la Edad Media, convertidos en un mero galanteo. Vélez Sainz⁶¹ ha destacado, en este sentido, cómo en las cortes bajomedievales, era más importante fingirse enamorado, dejarse seducir por el juego cortesano del amor, que estarlo realmente, y trae a colación unas palabras de Gonzalo Fernández de Oviedo, que evidencian ese cambio sustancial que convierte a la corte, no ya sólo en lugar de aprendizaje, sino fundamentalmente en lugar de entretenimiento:

⁵⁸ Francisco Moner, «Momería consertada de seis», en Pérez Priego, ed., *Teatro medieval*, op. cit., p. 267.

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ *Ibíd.*, p.269.

⁶¹ Vélez Sáinz, Julio, *De amor, de honor e de donas...*, op. cit., pp.12-14.

Costumbre es en España entre los señores de estado que, venidos a la corte, aunque no estén enamorados o que pasen de la mitad de la edad, fingir que aman por servir y favorecer como quien son en fiestas y otras cosas que se ofrescen de tales pasatiempos y amores, sin que les pena Cupido⁶²

Un conocido ejemplo de interpretación femenina lo tenemos, en el momo que Gómez Manrique realizó en 1467, a petición de la infanta Isabel (la futura Isabel la Católica), para festejar el catorce cumpleaños de su hermano Alfonso, donde nueve damas, incluida la propia princesa, participaron en la representación fingiendo ser las nueve Musas que habían tomado la forma de pájaro para soportar mejor el viaje a Castilla desde el monte Helicón, cada una de las cuales, a modo de *devisa*, llevaba un adorno pintado y una copla dedicada al príncipe. En este momo la misma Isabel se detiene en la introducción en explicar cómo eran los vestidos que los dioses les habían otorgado para tan largo viaje, destacándose el suyo por tener mayor categoría en dicha representación -como correspondía a su rango y a su proximidad con el homenajeado- (“cubrieron a las ocho de nos destas fermosas plumas, e a la novena, deste breve reportadora, destas vendijas de blanchete que vuestra eçelencia vee”⁶³).

Mencía de la Torre, Elvira de Castro, Beatriz de Sosa, Isabel Castaña, Juana de Valencia, Leonor de Luxán y la entrañable amiga de Isabel la Católica –cuya importancia hemos subrayado ya en esta tesis-, doña Beatriz de Bobadilla, fueron las ocho damas de la corte castellana que pronunciaron versos de alabanza a don Alfonso. Y la misma infanta Isabel, promotora del acto, actuó al final, con un texto que también la distingue, al igual que el atuendo, del resto de doncellas:

Eçelente rey, dozeno
de los Alfonsos llamados,
en este año catorzeno
te faga Dios tanto bueno
que pases a los pasados
en triunfos e vitorias,
en grandezas temporales,
e sean tus fechos tales
que merescas amas glorias

⁶² *Batallas y quinquagenas*; apud Vélez Sáinz, ibíd., p.11-12.

⁶³ Gómez Manrique, «Momos en la mayoría de edad del príncipe Alfonso» (“Un breve tratado que fizo Gómez Manrique a mandamiento de la muy illustre Señora infante doña Isabel, para unos momos que su eçelencia fizo con los hados siguientes”), en Pérez Priego, ed., *Teatro Medieval*, op. cit, pp. 153.

terrenas e celestiales⁶⁴

Estos textos, que otorgan al príncipe receptor elogios relacionados con el caballero cortesano (justicia, generosidad, valentía), irían acompañados por símbolos iconográficos, cuyo dibujo sostendrían estas damas entre sus manos y vendrían a ensalzar interesadamente la figura del joven Alfonso, frente a la debilidad de su hermanastro, Enrique IV.

Las damas, sublimadas en estos juegos y espectáculos cortesanos –tanto las más pasivas de la Momería de Moner, cuya función es simplemente la de ofrecer su belleza y gracia como galardón en el baile, como las más activas del momo de Gómez Manrique-, permiten que el hombre se luzca en sus habilidades cortesas y muestre ese sacrificio que lo hace admirable ante la sociedad. Así es como quiere el caballero cortesano verse a sí mismo: como un héroe de amor. Y así es también como lo sueñan esas mujeres nobles que, dentro de este complejo juego cortesano donde literatura y vida aparecen tan imbricadas, leen aventuras caballerescas y ficciones sentimentales, o participan activamente en recitales poéticos y representaciones, donde la idealización amorosa les hace sentirse mejores.

No obstante, bajo todo ese romanticismo, hay un claro fingimiento –como ya advertíamos-, buscando la alabanza de unas damas que podían favorecer el poder político y económico, como piezas fundamentales en la tensión de fuerzas que en la corte de Juan II y, después en la de Enrique IV y los Reyes Católicos, entre la vieja nobleza, que no quería ver mermados sus privilegios, y la nueva nobleza que necesitaba medrar a través de favores y regalos; tal y como ha destacado Vélez Sainz⁶⁵. Su poder no era, por tanto, sólo simbólico, sino muy real y no hay sino reparar en la importancia de las nobles de la casa de Trastámara, a las que nos referíamos en el *Capítulo I*.

Con el fin de acrecentar el prestigio social ante unos monarcas que conceden a los ademanes cortesas tan gran relevancia, y siguiendo el ejemplo del mismo Juan II –que quiso verse a sí mismo como un «efebo del amor»- y de su controvertido condestable,

⁶⁴ *Ibíd.*, vv. 60-69, p. 155.

⁶⁵ Vélez Sainz, *op.cit.*, pp.52-67.

don Álvaro de Luna, hubo un claro proceso civilizador, que llevó a un buscado refinamiento en el lenguaje y el comportamiento de la nobleza castellana, en el que la mujer se convierte en fuerza rectora. En palabras de este autor: «el monarca estableció un entramado literario cortesano, que difundía un tipo concreto de conocimiento basado en el festejo y la presencia de lo femenino»⁶⁶. Estos ideales de cortesía se convierten, efectivamente, a lo largo de toda la centuria, en una «praxis», en unos usos que se aprenden y consiguen hacer prevalecer los actos sobre el linaje.

De esta foma, sometiendo los impulsos y pasiones a unas normas artificiales, el trato hacia la mujer se hizo más respetuoso y tolerante –aunque ello fuera interesado–, permitiéndosele una indiscutible protagonismo en la vida cultural y festiva de la corte; que, poco a poco, fue ganando en intensidad y que, en el entorno de la reina Isabel la Católica, como hemos descrito en capítulos anteriores, fue muy relevante. Estas damas del XV demostraron su faceta artística y expresaron abiertamente sus gustos. No hay sino pensar en las célebres Leonor Centellas y Marina Manuel, alabadas en la corte no ya sólo por su belleza, sino especialmente por su ingenio; o en la gracia que tenían para el baile las hijas de Isabel la Católica, Juana y Catalina, que también eran capaces de tocar varios instrumentos musicales⁶⁷. Una gracia y un ingenio que iba a influir sobremanera en la creación de criaturas femeninas de ficción más modernas, que van a poner en entredicho, a menudo, la hegemonía cultural masculina y que, incluso, se atreven, en algunos casos, a criticar el vacío de ese código cortés que tan interesadamente las encumbra y a demandar unas relaciones amorosas más sinceras.

1.3. La desmitificación teatral del amor cortés: las *Coplas de Puertocarrero* y el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*

En esa fingida búsqueda de heroicidad amorosa que ocultaba el encumbramiento social y político de muchos nobles cortesanos del Cuatrocientos, la perspectiva de la mujer quedaba, normalmente, al margen –reflejo de su alienación en la vida pública–. Su entrega podía ser más sincera y serena, sin tantas fantasías de sacrificio amoroso, pues

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 24.

⁶⁷ Martín, José Luis, «Letra, música y modales. La educación de los hijos», *La aventura de la Historia*, 72 (2004), p.78.

no necesitaba ese reconocimiento por su valor... ¿Para qué quería ser ella un Suero de Quiñones? Esto, que no siempre es cierto, pues estaríamos obviando injustamente a personajes como Plácida o Melibea, que viven un amor atormentado -o, más grave aún, a las escritoras medievales-; permitía un ventajoso distanciamiento del idealismo cortés, que logró ver con objetividad su artificio y criticarlo, muchas veces con clara ironía, desde la perspectiva femenina, que es lo que ocurre en las dos obras en las que nos vamos a detener a continuación: las *Coplas de Puertocarrero* y el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, difundidas como poesía de cancionero en la segunda mitad del XV, pero que presentan innegables valores dramáticos⁶⁸.

En el capítulo anterior nos deteníamos en explicar las características y el alcance de las *remedia amoris* y de todos los textos que, bien en broma o en serio, se dedicaban a atacar el amor pasional, desordenado y enfermizo, que divinizaba erróneamente a la mujer. Estas obras ofrecían, junto a la desmitificación del amor cortés, una agresiva misoginia y misogamia, que hizo despertar en la corte castellana ese fuerte profeminismo respaldado por los tratados de Rodríguez del Padrón, Diego de Valera, Álvaro de Luna o, posteriormente, por fray Martín de Córdoba y por abundantes obras literarias, que se dedicaron, por su parte, a defender a las damas de tan agresivos y obsoletos ataques.

Estas dos piezas dramáticas se hacen eco de esa desmitificación; pues se contaminan de ese ambiente materialista triunfante en el ocaso medieval, que hace tambalearse muchos de los valores e ideales vigentes. Presentan, así, a damas creadas desde una óptica realista, en la búsqueda de un intencionado contraste con el idealismo de la literatura amorosa cortesana y muestran -frente a esa alegría de quien consigue al final vencer las dificultades que le impiden ser feliz-, la derrota de la esperanza y las ilusiones que se habían depositado en el amor; un amor que manifiesta aquí su faceta más cruel y burlesca. Estas damas mantienen en principio -aunque, como veremos en el capítulo siguiente, su papel es más ambiguo y complejo-, ese carácter negativo, como

⁶⁸ Recordemos que las dos son incluidas por Pérez Priego en su edición de *Teatro Medieval* (op. cit.), y como tales obras dramáticas las estudiamos en este trabajo, con especial énfasis en la caracterización de sus protagonistas femeninas.

enemigas del hombre, que recogen muchos textos misóginos medievales; si bien, la responsabilidad del fracaso es aquí exclusivamente masculina. Esa profunda lección de desengaño sobre la vida recae por completo sobre Puertocarrero y sobre el Viejo; es su propia debilidad la que permite que sean burlados. Y ambos se alzan, en realidad, como representantes de todos los hombres que humanamente han errado y han sufrido al dejarse llevar por el amor engañoso; excluyéndose a las mujeres de esta esfera de lo humano que se solidariza, en parte, con los protagonistas de estas obras; ya que ellas – enemigas situadas en el dominio abstracto del Mal-, son, más que nada, el medio o instrumento a través del cual Amor ejerce su poder sobre la voluntad del hombre y lo vence. De ahí la triste lección de desengaño que muestra el estribillo del villancico que cierra el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*:

Quien de Amor más se confía
menos tenga d'esperança,
pues su fe toda es mudança⁶⁹

Sin embargo, lejos de ser misóginas, las *Coplas de Puertocarrero* y el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, muestran a mujeres desenvueltas e inteligentes, que dan cuenta de esa promoción que las damas alcanzan en la corte bajomedieval y que rompen con ese prototipo, nada deseable, de «belle dame sans merci», que se había reservado para ellas en la literatura cortés. Ambas son capaces de derrotar a sus congéneres masculinos en una encarnizada batalla dialéctica, en la que llegan, con su inusual descaro, a descolocar a su interlocutor y a hacer prevalecer sus propios gustos personales sobre lo que la sociedad espera de ellas.

Huizinga afirmaba: «en toda la cultura caballeresca del XV impera un equilibrio inestable entre la gravedad sentimental y una ligera ironía. Todos esos conceptos caballerescos de honor, fidelidad y noble amor son tratados con perfecta seriedad; pero de cuando en cuando, hay un momento en que la burla descompone el gesto rígido»⁷⁰. Y esto ocurre claramente en nuestras obras, gracias a la concreción de los personajes femeninos, pues para la mujer –tal y como este mismo autor afirma, enlazando con la

⁶⁹ Diálogo del Viejo, el amor y la Mujer hermosa, vv.691-693, en Pérez Priego, ed., *Teatro medieval*, op. cit., p.232.

⁷⁰ Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, op. cit., p.105.

consideración con la que abríamos este epígrafe- «es mucho menos indispensable lo literario en el amor»⁷¹. La dama de Puertocarrero, denominada «Ella» en el texto, llega, incluso, al final de la obra, a pedir la merienda al que se dice, tan orgullosamente, su servidor, desmontando bruscamente todo el aparato del idealismo cortés en una escena claramente concreta y hasta costumbrista. La Mujer hermosa, por su parte, aparece en el desenlace del anónimo *Diálogo*, para evidenciar, con su palpable juventud y belleza, la decrepitud física de un anciano que, ridículamente, se deja embaucar, de nuevo, por el amor.

En ambos casos, la victoria femenina no tiene nada que ver con el físico de la mujer, sino con el tono realista y coloquial de su discurso, que baja a la tierra la etérea maraña amorosa de sus respectivos solicitantes, descubriendo esa urgencia sexual que se ocultaba bajo la tupida cortina de símbolos, alegorías y ambiguas imágenes cortesas. Ya hablábamos en el *Capítulo III* de esa sensualidad del amor cortés, al hacer referencia a la aparición en el *Cancionero de palacio* de figuras de animales copulando o al mencionar los versos del poema de Pedro de la Caltraviessa (“que vos viesse yo desnuda/en el lugar que querría”). Pero también en esos torneos medievales a los que nos hemos referido, donde el caballero recibía el velo o la ropa de la mujer amada, que conservaba el olor de sus cabellos y su cuerpo, había un marcado erotismo⁷². O, en esas «misas» y «sermones» de amores que, para enfado de los clérigos de la corte, mezclaban el lenguaje litúrgico con el amoroso, hay una clara alusión al plano sexual y tangible del amor cortés.

De Ella y de la Mujer hermosa nos ocuparemos, en profundidad, en el *Capítulo VI*. Ahora, bástenos insistir en que era necesaria esa perspectiva más concreta y realista, que observara, con ironía distanciadora, el juego cortés, para poder llevar a cabo la

⁷¹ *Ibíd.*, p. 103.

⁷² Huizinga recuerda, en este sentido, no sólo varios testimonios del poder sensual del amor en los torneos medievales, sino también en las cruzadas, donde los valerosos y piadosos caballeros de la cristiandad se enardecían pensando en el favor sexual de sus amadas. Así, Joinville, el cruzado historiador de San Luis, cuenta que en la batalla de Mansurah del Nilo (1250), le dijo el conde de Soissons, en medio del fragor de la batalla: «Señor senescal, hagamos chillar a esta caterva de perros; pues, por los clavos de Cristo, aún hablaremos los dos de este día en los cuartos de nuestras damas» (en *op. cit.*, p. 107).

reivindicación de esta convencional dama literaria que no pasaba, en la mayoría de los casos, de ser un mero galardón o trofeo de la ambición masculina.

2. LA MODA PASTORIL EN LA CORTE

2.1. De la dama a la pastora

El romanticismo caballeresco cedería con el tiempo, en favor de otro tipo de ideal no menos convencional: el pastoril. Como Don Quijote al final de sus días, cuando propone a Sancho Panza hacerse pastor; la literatura y, con ella, la vida cortesana de finales del Medievo, cambia la lanza y la espada por la gaita y la zampoña. Desde Teócrito y Virgilio, la vida bucólica ofrecía una vía hacia la felicidad. El ser humano tenía la posibilidad de huir de los afanes que lo empujaban al mal y a la desgracia en un mundo corrupto y lleno de odio, refugiándose en la vida pobre y sencilla del campo. La Égloga predicaba un amor inocente y sincero, en el apacible y sereno entorno natural y personajes como Robin y Marion –o los castellanos Brasgil y Beringuella-, antes menospreciados por su origen social, serían envidiados ahora.

No obstante, en la última Edad Media -tan genuinamente aristocrática-, ese anhelo de sinceridad y sencillez no pasa de ser un mero juego. Los nobles se ponen la máscara de pastores, pero siguen ostentando la misma concepción de la vida. Esto se observa claramente en la facilidad con la que el mencionado René de Anjou transforma un paso de armas en un espectáculo pastoril en el célebre *Pas d'armes de la Bergère*, haciendo tapizar y pintar el palacio de madera de la *Joyeuse garde* (cerca de Saumur), de rojo y blanco, para regocijo de su esposa e hijas y de su entonces amante Jeanne de Laval, con la que más tarde se casaría. En este escenario cuidadosamente decorado, los caballeros y las damas se disfrazaron de pastores y pastoras, con cayados y zampoñas, todo en gris, oro y plata⁷³. Y lo mismo sucedía en la corte de los duques de Alba y de otros nobles españoles, donde la aristocracia intervenía tanto en la decoración como en la representación de espectáculos y fiestas colectivas, jugando a convertirse en rústicos pastores por unas horas y a traer al salón palaciego los modos y usos de aldea, en

⁷³ Huizinga, op. cit., p. 111.

divertido contraste con su mundo de sofisticación y grandeza. Amor cortés y esfuerzo caballeresco se contaminaban, de este modo, del tono alegre e idílico de lo pastoril.

Las rústicas pastoras y serranillas se ofrecen, en cambio, muy distintas a la dama, pues no aparece en ellas esa fría altivez, ni la férrea salvaguarda del honor, bajando de su pedestal y adquiriendo un papel más activo y concreto, tanto en la lírica como en el teatro cortesano. Como señala M^a Eugenia Lacarra, refiriéndose a la poesía de los Cancioneros del XV:

[...] a la villana se la alaba ocasionalmente por su castidad, se la vitupera por su lujuria, pero sobre todo se le presume una liviandad juguetona que se acepta, porque a una villana no se le exige la conducta virtuosa que se espera en una dama. La mayor flexibilidad en su representación se manifiesta en la estructura poética, de modo que el poeta ocasionalmente le concede la palabra, dando lugar al diálogo con el caballero e incluso haciéndola portavoz única de su propia voz poética⁷⁴.

El intelectualismo de la poesía de cancionero –exceptuando alguna composición, como la célebre canción que Álvarez de Villasandino dedica a una mora (“Quien de linda se enamora/ atender deve perdón”⁷⁵)-, sublimaba la belleza de la dama, comparándola con las más hermosas realidades, pero rara vez se detenía en ofrecer rasgos físicos de ésta; en el teatro medieval, en cambio, nos encontraremos, por ejemplo, con ese pormenorizado repaso que hace Vitoriano de los encantos de Plácida (“¡O, qué rostro y qué faciones, /qué garganta, boca y ojos! / ¡Y qué pechos,/ tan perfetos, tan bien hechos...”)⁷⁶, tan cercano al que Calisto hace de Melibea en *La Celestina* y que aspira a un goce claramente mundano. O, en clave irónica, con la descripción que el zafio Pastor hace de sí mismo ante la siempre insatisfecha Donzella, -prototipo de dama cortesana-, proclamándose, con orgullo, «...bien ancho y bien

⁷⁴ Lacarra, M^a Eugenia, «Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV», en Iris Zavala (coord.), *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana).II. La mujer en la literatura española*, Barcelona: Anthropos, 1995, pp.165-166.

⁷⁵ Alfonso Álvarez de Villasandino (6), en Alonso, Álvaro, *Poesía de Cancionero*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 247), 2008, 7^aed., p.84-85.

⁷⁶ Égloga de Plácida y Vitoriano, vv.804-807, en Pérez Priego, ed., Juan del Encina, *Teatro completo*, op. cit., p.315.

chapado..., y relleno, y gordo y milordo...»⁷⁷ en la *Farsa o quasi comedia* de Lucas Fernández, que evidencia la gran distancia entre el mundo real y el literario-cortés.

Pero, sobre todo, estas pastorcillas de Encina y Lucas Fernández, más o menos idealizadas, tendrán en el teatro la oportunidad de hablar, de intervenir en los juegos del amor con expresión propia y autónoma, mostrando diferentes tipos de mujer y enriqueciendo el rol femenino en estas fiestas y divertimentos cortesanos. La mayor libertad que proporcionaba este disfraz campesino va a propiciar una nueva y auténtica reivindicación de la mujer en el plano amoroso. Bajará de ese pedestal de hermosura, a expensas del rescate del caballero, que es siempre quien lucha y se sacrifica por ella y transformará esa unidireccionalidad, en la bidireccionalidad de un diálogo, donde personaje masculino y femenino entran en un juego dialéctico que evidencia una relación más cercana y real entre los dos sexos; reflejo de esa mayor participación de la mujer en la vida cultural de la corte que se producía a fines de la Edad Media.

Centrémonos en este mundo amoroso-pastoril de los padres del teatro castellano; observando, en él, dos perspectivas en torno a la mujer y el amor, convertidos en el auténtico *leit-motif* de estas piezas:

a) El tono optimista y conciliador de las primeras piezas pastoriles de Encina y de las de su discípulo, Lucas Fernández.

b) El tono trágico, que se desprende de la considerable idealización del modelo que lleva a cabo Encina en las obras que compone bajo la influencia italiana.

En el primer grupo tenemos las *Églogas* VII y VIII que Juan del Encina escribió en su etapa salmantina (*Égloga representada en requesta a unos amores* y *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*), la XII (*Égloga de Cristino y Febea*), perteneciente a su etapa romana, pero que sigue dentro de la órbita optimista y hasta la sublime; y tres «farsas o quasi comedias» de Lucas Fernández: la de *Brasgil y Beringuella*, la de la *Donzella, el Pastor y el Cauallero* y la de *Prauos y Antona*.

⁷⁷ Lucas Fernández, «Farsa o quasi comedia de la Donzella, el pastor y el caballero» (vv.294-296), en *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano* (ed. digital de la Biblioteca Virtual Cervantes a partir de la edición facsímil, cotejada con la de Josefa Canellada, Madrid: Castalia, 1976).

En el segundo grupo se hallan las Églogas XIII (de *Fileno, Zambardo y Cardonio*) y XIV (de *Plácida y Vitoriano*) de Juan del Encina; donde ese tono alegre y desenfadado de las piezas anteriores se torna amargo, contagiado de otros géneros literarios coetáneos. Si bien esa trágica es, como veremos, sólo aparente.

2.2. El optimismo conciliador del mundo amoroso-pastoril de Juan del Encina y Lucas Fernández: seis piezas con personajes femeninos

Las piezas dramáticas de Juan del Encina y de Lucas Fernández muestran el joven espíritu emprendedor de dos autores que no sólo se presentan desde una perspectiva textual y literaria como los iniciadores del teatro castellano, sino también como los creadores del arte escénico, del espectáculo teatral; organizando y supervisando los decorados, la música y la actuación de unos actores aficionados; procedentes, generalmente, de la misma corte en la que se producían estas representaciones. Los dos dramaturgos coincidieron, durante algún tiempo, en la casa de Alba de Tormes; donde Lucas Fernández seguramente colaboraría en el montaje de algún espectáculo de Encina⁷⁸ para solaz de los duques. Si bien ya empezó allí, al parecer, esa rivalidad que les llevaría en 1498 a enfrentarse por la plaza de cantor de la Catedral de Salamanca y que finalmente obtendría Lucas Fernández, al tener mejores padrinos; hecho que ocasionó la marcha de un decepcionado Juan del Encina a Italia, donde estuvo vinculado a la curia papal, viéndose influido allí por el gusto clásico y paganizante de las brillantes cortes renacentistas.

En el lujoso palacio de Alba de Tormes, protegido por el II duque de Alba, don Fadrique Álvarez de Toledo y su esposa, doña Isabel de Pimentel, desarrolló Encina casi toda su labor literaria, tanto lírica como dramática, ocupando la música un importante papel en su quehacer artístico. Adapta, así, el popular villancico y el tema de la comida, la bebida y los goces mundanos de la poesía goliárdica, al gusto cortesano-humanístico. Carmen Armijo⁷⁹ destaca que si en la corte las apariencias y la mesura en el comer y el beber tenían gran importancia, algunos villancicos de Encina, como «oy

⁷⁸ López Morales, Humberto, «Juan del Encina y Lucas Fernández», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, op. cit., p.171

⁷⁹ Armijo, Carmen Elena, «Música, poesía y corte: el mundo de Juan del Encina», *Actas del VII Congreso de la AISO: Biblioteca Virtual Cervantes*, 2005, pp.106-108.

comamos y bebamos», que cierra la *Égloga* VI; o «*Gasajémonos usía*», que cierra la primera parte de la *Égloga* VIII, transgreden estas normas cortesanas, para lograr el regocijo y la fiesta, a través del motivo cómico del hartazgo y de una danza loca y divertida, donde los cortesanos se dejan llevar por los ritmos hilarantes del pueblo y, aunque en la realidad no se interesen nunca por éste, es evidente que buscan contagiarse de su alegría:

Déxate de sermonar
en esso, que está escusado.
Démonos a gasajado,
a cantar, dançar, bailar.⁸⁰

Encina encuentra, en definitiva, una fórmula válida para la diversión de su auditorio cortesano, que consiste, a menudo, en dejar el amaneramiento y el idealismo de clase por unos momentos, y sumergirse en el gusto popular de lo concreto, en reírse de los disparates rústicos y regocijarse con sus toscas costumbres.

Lucas Fernández, por su parte, en sus *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano* (escritas entre 1495 y 1505, aunque publicadas en 1514), desarrolló la comicidad de estos pastores rústicos y fue creando modelos de gran eficacia teatral – pensemos en la mitómana Donzella, encerrada morbosamente en su mundo idealista de sufrimiento amoroso, frente a la sana picardía del Pastor; en la adaptación al teatro castellano del «miles gloriosus» en el Soldado que conversa con Prauos; en la gracia juguetona de Beringuella, ajena a los malos pensamientos de los guardadores de la honra como su abuelo...-. Aparte de la influencia de su rival, en su teatro se ha señalado la estrecha relación con las primeras experiencias dramáticas portuguesas, las de Gil Vicente⁸¹, a cuya corte real estuvo, al parecer, vinculado durante algún tiempo como organista de la reina María. Si bien, su puesto de cantor de la Catedral, que le llevó a escribir y representar varios autos para el Corpus a partir de 1501 y la obtención posterior, en 1522, de la Cátedra de Música de la universidad salmantina, que lo convirtió en director y organizador de diversas fiestas estudiantiles, hicieron que su labor teatral se extendiera más allá del ámbito cortesano.

⁸⁰ Juan del Encina, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* (vv. 186-89), en op. cit., pp.177-78.

⁸¹ Hermenegildo, Alfredo, «Del espacio cortesano al espacio urbano», en R. de la Fuente, ed., *El Teatro del siglo XVI*, Madrid: Júcar, 1994, p.33.

Juan del Encina haría del disfraz pastoril su principal cauce de expresión dramática, tan en consonancia con los ideales de la nobleza castellana, retirada de las artes de la guerra. Según Pérez Priego, «ese punto cenital [...] alcanzado por aquella sociedad encontraba perfecta traslación en la imagen elemental, rústica, pero a la vez serena y apacible [...] del pastor»⁸² Y, con un claro acento moderno, haciendo prevalecer su gusto personal, frente al peso y al prestigio de la literatura tradicional, se permite la siguiente afirmación: «...Pues si bien es mirado, no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que las otras, mas antes yo creería que más»⁸³. Justifica esa rustificación de la vida cotesana a través del modelo clásico de las *Bucólicas* de Virgilio, que él traduce, y de las referencias elogiosas hacia la vida campesina de autores tan admirados como Catón, Cicerón o Plinio. Pero, incluso, llega más allá en la dignificación de lo popular al paganizar a figuras bíblicas. Así, destaca que Abel, Noé, Abraham, Moisés y David fueron pastores y hasta menciona el ejemplo de Cristo-Pastor, proclamando en el prólogo a su traducción de las *Bucólicas*, dedicado a los Reyes Católicos:

No tengáys por mal, manánimos príncipes, en dedicaros obra de pastores, pues que no ay nombre más convenible al estado real, del qual nuestro Redentor, que es el verdadero rey de los reyes, se precia mucho, según parece en muchos lugares de la sagrada Escritura⁸⁴.

Esto es, como señala Álvaro Bustos, Encina, con su defensa de lo pastoril -que convirtió en rasgo característico e identificador de su labor literaria-, asocia la *auctoritas* clásica con la recepción amena. Formado en el ambiente humanista de la universidad de Salamanca, se adhiere a la tradición pastoril no simplemente por la vinculación folclórica a su tierra o por justificar sus supuestos orígenes humildes o conversos -como, a menudo, se ha afirmado-, sino para divulgar ese *sermo humilis* de las *Bucólicas*; tarea que también en Italia estaban haciendo en el último tercio del siglo XV Pulci, Scala o Lorenzo de Mecici. Antes de que llegaran las innovaciones de Boscán y Garcilaso, ya existía, por tanto, este bucolismo romance de raíz virgiliana, que Encina

⁸²Véase. «Introducción» de Pérez Priego, en Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 339), 1991, p.58.

⁸³ *Apud* Díez-Borque, José M^a, «La obra de Juan del Encina: una poética de la modernidad de lo rústico pastoril», en *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid: Taurus, 1987, p. 125.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 130.

divulga primero en Castilla y perfecciona, después, en Italia. Esto explicaría también, según este autor, que los pastores de Encina presenten más matices que los de Lucas Fernández, quedándose este último en la comicidad del sayagués, pues «no había pasado por las aulas universitarias, ni luego por las bulliciosas cortes de las repúblicas italianas»⁸⁵.

Este ambiente pastoril de Juan del Encina -y luego el de Lucas Fernández-, no necesitaba de tanta fastuosidad para su puesta en escena como las escenificaciones y juegos caballerescos; más bien se presentaba humildemente como un espectáculo más cercano a la vida y a la realidad, cuyos personajes iban vestidos con toscas ropas, acompañados de rústicos rabeles y gaitas y se expresaban en el popular octosílabo, con un lenguaje sencillo y hasta vulgar y humorístico en ocasiones –el sayagués literario-, ante una corte acostumbrada, en cambio, a los juegos retóricos de la lírica cancioneril y a las alegorías y abstracciones de las narraciones sentimentales; pero que supo aprovechar ese carácter festivo de música, mímica y disfraces que rodeaba a las suntuosas representaciones palaciegas.

Pérez Priego insiste, así, en el carácter de ritual cortesano del teatro de Juan del Encina que rinde vasallaje a sus protectores, los duques de Alba, y los elogia públicamente en sus piezas dramáticas, dentro esa fiesta colectiva que se desarrolla en la sala del palacio con motivo de algún evento o fecha señalada (celebración navideña, boda, carnaval...) y en la que él, actor-poeta responsable de la representación, muestra humildemente su inferioridad social:

¡Nuestramo, que os salve Dios
por muchos años y buenos!
y a vos, nuestrama, no menos,
y juntos amos a dos.
Míafé, vengo, juro a ños,
a traeros de buen grado
el esquilmo del ganado,
no tal cual merecéis vos.
Recibid la voluntad,
tan buen y tanta, que sobra;

⁸⁵ Bustos Táuler, Álvaro, «“Sonriéndome estoy”: Juan del Encina y sus pastores ante la tradición cómica y dramática», en Díez Borque, José M^a (dir.), *¿Hacia el gracioso?: comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 154), 2014, pp.19-21.

los defetos de mi obra
súplalos vuestra bondad...⁸⁶

La *Égloga representada en requesta a unos amores* y su continuación, la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, -a la que pertenecen estos versos que Mingo, en nombre de Juan del Encina, dedica a los duques; receptores pasivos que se introducen, de esta forma, en la ficción-; posee, además, muchas referencias internas al lugar de representación, poniendo casi a un mismo nivel a los espectadores y a los personajes. En la rúbrica inicial se nos dice, por ejemplo, que «una pastorcica llamada Pascuala, yendo cantando con su ganado, entró en la sala adonde el duque y la duquesa estaban» y cómo posteriormente entran Mingo y luego el Escudero y se enzarzan en una disputa amorosa por la pastora, en la que se enfrentan el mundo pastoril y el cortesano, que se resuelve felizmente con la elección de ésta, que escoge sabiamente al Escudero, el cual se transforma en el pastor Gil. En la siguiente *Égloga* vuelven a entrar los pastores en el salón, sumándose a ellos Menga, que se admira de la rica decoración del palacio, y los cuatro acaban mudando sus ropas y haciéndose cortesanos. La representación se presenta, por tanto, de la forma más natural: los duques y nobles que los acompañan presencian una conversación entre unos personajes y unos movimientos dentro de la sala misma en la que se encuentran, en la que apenas existe separación entre realidad y ficción, ya que los pastores de la historia enciniana comparten un mismo espacio, hacen referencias explícitas a los espectadores, cambian sus ropas para vestirse como ellos y los hacen participar de su felicidad final en el villancico en exaltación del amor que concluye la obra, abierto plenamente al «nosotros»:

Al amor obedezcamos
con muy presta voluntad,
pues es de necesidad,
de fuerça virtud hagamos.
Al amor no resistamos,
nadie cierre a su llamar,
que no le ha de aprovechar⁸⁷.

Y es que estos villancicos, que aparecen en las obras de Juan del Encina cerrando las obras e insistiendo -en ese tono didáctico tan grato a la literatura medieval-, en la

⁸⁶ «Égloga de Mingo, Gil y Pascuala» (vv. 81-92), en Pérez Priego, ed., Juan del Encina, *Teatro completo*, op. cit., p.175.

⁸⁷ *Ibíd.*, vv.516-522, pp.187-188.

enseñanza o idea que se puede extraer de la representación desarrollada ante los ojos de los espectadores; se produce un traslado de lo particular a lo colectivo o universal que si tiene aún bastante que ver con las sentencias o moralejas de los cuentos –despojadas, eso sí, de su gravedad-, resulta mucho más efectivo por la inmediatez que supone el teatro y la comunión que se produce entre autor, personajes y público. Ese contagio emocional a través de la música y las canciones, en las que la ficción rompe su cerco y penetra en la realidad, en los corazones de todos los receptores, nos hace participar de unos sentimientos en los que todos nos reconocemos sean cuales sean nuestros vestidos o clase social, y en los que la defensa del amor y la mujer se muestra más poderosa que la de cualquier tratado, por muy razonados argumentos que éste presente.

Y, lo mismo sucede en la *Égloga de Cristino y Febea*, donde esa clásica y paganizante ninfa logra vencer la ofuscada tendencia a la castidad del joven pastor, convertida en el villancico final en una «zagala», de la que la voz colectiva de los presentes destaca, alegremente, su sensual seducción, reforzando el mensaje que se quiere ofrecer: la sana y natural unión entre amor pasional y juventud, jugando, pícaramente, con la vergüenza adolescente a revelar el nombre de la amada, que también tiene eco cortesano en ese decoro que mandaba guardar en secreto la identidad de la amada:

Torna, torna en tu sentido,
que vienes embelezado
Tan linda zagala he vido
que es por fuerça estar asmado.
Parte connmigo el cuidado.
Dime, ¿quién te perturbó?
*¡No me lo preguntes, no!*⁸⁸

En la «comedia en lenguaje y estilo pastoril» de Lucas Fernández, protagonizada por Brasgil y Beringuella, se produce una alegre reconciliación, después de la tensión provocada por el enfrentamiento del abuelo de la protagonista al amor de los jóvenes pastores, en la que las risas y el jolgorio de la boda contaminan a la sala entera, destensando los ánimos de todos, en un lenguaje chispeante, con gracejo popular, que incita a la danza:

⁸⁸ «Égloga de Cristino y Febea», en Pérez Priego, ed., Juan del Encina, *Teatro completo*, op.cit., p.255.

¡Huy, ha, huy,ho, he, huy, ha!
¡juro a diez!Muy bien nos va.

.....
Reholguémonos sin duelo,
Presto, todos, ¡sus!, acá.
Vamos, qu'escurece ya.⁸⁹

A veces, no sólo aparece un solo villancico, sino dos, como ocurre en la de «la Donzella, el Pastor y el Cauallero». El burdo pastorcico, que tanta risa ha producido a los receptores en la primera parte con sus simplezas, queda muy lastimado por el rechazo amoroso de la doncella, motivo triste del primer villancico, más intimista; mientras que el segundo villancico, más universal, se eleva al sentir colectivo y nos alecciona a todos sobre los inmensos poderes de amor. En la *Farsa o quasi comedia de Prauos y Antona*, la dirección es contraria: vamos del llanto a la risa. La desesperación del pastor rechazado en amores -que canta, al principio, sentado en el suelo, tan tristes canciones-, se transforma en el villancico final, contaminada por el tono alegre del amor recompensado, insistiéndose en la perseverancia para obtener un premio merecido, que también guarda relación con la constancia cortés. Incluso, se coloca a Antona, en sitio de privilegio, en medio de los pastores, para que el canto y el baile resulte más ameno con la presencia femenina:

PRAUOS:	pues llevemos gasajado perchapado, y entrenmedio la moçuela.
PASTOR:	Pues cantemos repicado Y entonado.
PRAUOS:	Ora, pues, ¡sus!, Dios te duela ¿Quién empeará primero? ⁹⁰

Queda claro, en definitiva, el guiño al público cortesano en traje de pastor, pidiendo Prauos a Pascual que dé comienzo él a la fiesta, puesto que «sabe de cancionero» (v.893) y esperando que sea la pastora Antona quien diga si éste ha o no de empezar (vv. 896-897); en ese respeto y admiración que se guardaba a las damas. La comunión con los receptores era, por tanto, total.

⁸⁹«Comedia de Brasgil y Beringuella» (vv.624-632), en Lucas Fernández, *Farsas al modo y estilo pastoril y castellano*, edición digital del CVC, a partir de la de María Josefa Canellada (Madrid: Castalia, 1976).

⁹⁰ Lucas Fernández, «Farsa o quasi comedia de Pravos y Antona» (vv. 884-890), *ibíd.*

Ambos autores, por distintos caminos, conseguirían, además, la progresiva creación de un público teatral que habría de contribuir al triunfo de la Comedia Nueva un siglo más tarde. El mundo pastoril que, en los refinados ambientes cortesanos, había hecho desfilar bien a rústicos campesinos que hablaban en sayagués, bien a otros más idealizados, como Fileno o Pascuala, gozaría, sin duda, de una popularidad que rebasaría los límites de la corte para el que fue creado. Prueba de ello es el hecho de que se citen personajes de unas obras en otras, creándose una interesante continuidad en este mundo de ficción (recordemos, por ejemplo, cómo Prauos menciona a personajes de Encina y de otras obras del propio Lucas Fernández en su razonamiento con el Soldado, elevando las historias amorosas de Cristino y Febea o de Brasgil y Beringuella a la misma categoría que las de «los cavalleros troyanos y enamorados romanos»⁹¹. O, la parodia que se hace de la historia de Mingo y Pascuala en la *Farsa o quasi comedia de la Donzella, el Pastor y el cauallero*). Como afirma Melveena Mckendrick, refiriéndose a este hecho:

[...] este momento en que un personaje se sale de sí mismo para referirse a otros personajes de otras ficciones y de otro autor señala el inicio del drama español como una actividad literaria con una identidad consciente y colectiva⁹²

En estas primeras piezas amorosas de ambiente pastoril, sencillas de estructura y con escenas y motivos que se repiten en unas y otras (la recuesta de amores, el rechazo al contacto físico por parte de la pastora –de gran movilidad escénica–, la enumeración de los bienes del pastor solicitante, el villancico final...), encontramos ya una trama y una amplia gama de emociones en los personajes (tristeza, deseo, envidia, resentimiento, orgullo, gozo...). El ritmo, la naturalidad y el tono humorístico del diálogo conforman un mundo literario propio y característico, que absorbe y devuelve renovados y muchas veces parodiados los tópicos de la idealización amorosa cortés difundida en los Cancioneros.

Pero, además, este ambiente amoroso-pastoril creado por Encina y Fernández, dada su facilidad para la metamorfosis y, pese a su intemporalidad, dejaba entrever

⁹¹ Lucas Fernández, «Farsa o quasi comedia de Pravos y Antona» (vv.181-204), *ibíd.*

⁹² Mckendrick, Melveena, *El teatro en España (1409-1700)*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears (Medio Maravedí), 2003, 2ªed., p.17.

temas que afectaban directamente a la sociedad del momento, como la relación entre nobles y campesinos, la tensión entre lo tradicional y lo nuevo, la preocupación por el linaje o por la honra, el conflicto generacional...; asuntos que encontrarían larga proyección dramática en la Comedia Nueva y que constituían problemas reales en los que, sin duda, se verían reflejados muchos espectadores de finales del XV y principios del XVI; contemplados, eso sí, con un humor comprensivo las más de las veces, desde esa perspectiva optimista y conciliadora bajo la que hemos acogido a estas obras. .A ellas nos dedicaremos con más profundidad en el *Capítulo VII*.

2.3. La tragedia aparente en el mundo pastoril idealizado: la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y la de *Plácida y Vitoriano*

En estas dos obras romanas de Encina se percibe esa clara idealización y paganización de la vida pastoril, envuelta, además, en el sufrimiento amoroso de las narraciones sentimentales, tan de moda a finales del XV. Sin embargo, como bien destaca Antonio Gargano, aunque los lamentos de Fileno y Plácida resulten ejemplares, Encina no ha perdido del todo el carácter risueño y jovial de sus pimeras piezas pastoriles y también en estas obras hay villancicos y pastores rústicos, que aparecen en escena introduciendo motivos cómicos y hablando en sayagués, como «contrapunto respecto a las situaciones y a los discursos de sus colegas amantes»⁹³.

En la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* no aparece ningún personaje femenino en escena y sin embargo, siempre está presente la figura de Zefira en el discurso de su enamorado, el pastor Fileno. Éste nos ofrece de ella una visión muy parcial: la del enamorado despechado, que le lleva a atacarla no sólo a ella, sino a todo el género femenino, como ocurría con Torrellas y otros autores que hemos tratado dentro de la literatura misógina de la época. Sin embargo, la distancia entre la visión que tienen el autor y el personaje sobre las mujeres es grande y en la obra se pone claramente en entredicho esta caracterización, que más se parece a la de esas damas irreales y etéreas apendidas en la literatura cortesana, a esas frías damas «sans merci» de los poemas y relatos medievales, que a la descripción de una pastora real. Ese juego entre realidad y ficción que Encina proyecta sobre este personaje femenino entra de

⁹³ Gargano, Antonio, *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, op. cit., p. 178.

lleno en la polémica sobre las mujeres que toma fuerza en la literatura cortesana cuatrocentista –desde Juan II a los Reyes Católicos-, y nos permitirá establecer interesantes relaciones entre los aspectos históricos, teóricos y literarios que hemos estudiado en capítulos anteriores. La fuerza de la ironía y ese particular extrañamiento con que se ofrece al personaje femenino, quizá den más fuerza a la reivindicación de la mujer que al destino trágico del protagonista.

También se muestra sumamente compleja la caracterización de Plácida; la sacrificada y luminosa dama que se halla tocada igualmente por un destino aciago y llega a suicidarse por amor no correspondido; pero, cuya historia –a diferencia de la de Fileno- se resuelve felizmente, gracias a la intercesión de la diosa Venus. *La Égloga de Plácida y Vitoriano* es la más extensa de las obras que trataremos, de casi tres mil versos, y da cabida, además de a la pareja de enamorados, a pastores, a personajes mitológicos –como también sucede en la *Égloga de Cristino y Febea-* e, incluso, a personajes celestinescos, como son Flugencia y Eritea, que, en tanto que personajes femeninos, ocuparán también nuestra atención en páginas posteriores.

Estas dos obras, dada su peculiaridad, las trataremos juntas –en el *Capítulo VIII-*, diferenciándolas, por ese tono trágico que las envuelve, del optimismo del resto de la producción de Encina y de Lucas Fernández que analizábamos en el epígrafe anterior. De todas formas, hemos de resaltar que van a ser los personajes femeninos, nuevamente, los que logren vencer los obstáculos para que, tras la desdicha, reine la felicidad –en el caso de Plácida-; o, al menos la normalidad, –en el caso de Zefira-, en esos mundos teatrales que las envuelven. Por ello, podemos decir que son agentes de la luz, que ayudan a acabar con la oscura tristeza de un mundo masculino que no puede verse realizado, plenamente, sin ellas. Como tampoco podían faltar en la vida de los caballeros y, de los hombres medievales, en general, las damas y mujeres de todas las clases sociales, que compartieran con ellos las amarguras y las alegrías de la vida cotidiana.

3. LAS DAMAS Y PASTORAS DEL TEATRO MEDIEVAL EN DEFENSA DE LA MUJER Y EL AMOR HUMANO

Hay, como señala Pedro M. Cátedra, una clara tendencia en la Baja Edad Media a teorizar sobre el amor (“Tratar de amor o hablar de amor fue el modo más persistente de crear literatura en el paso de los siglos XV al XVI”⁹⁴), pues se convierte en la fuerza rectora de las relaciones sociales, fundamentalmente entre la nobleza, donde hemos visto el gran aprecio que existía por la poesía y las artes, en general, y cuán importante era, desde el punto de vista político, poseer habilidades cortesas y otorgar un trato respetuoso y laudatorio a las damas, imprescindibles en todas las fiestas y representaciones que hemos descrito y que eran tan necesarias para mostrar un poder, que, a menudo, era cuestionado por las circunstancias históricas de este convulso siglo. En todas estas piezas teatrales de finales del XV, el amor hacia las damas se convierte en tema recurrente. El *Diálogo del Viejo, el amor y la Mujer hermosa* alude, de este modo, a su presencia ineludible en las fiestas y galas cortesanas:

...sin pasiones [...]
¿quién hace las invintiones,
las músicas y cançiones,
los donaires y los motes
las demandas y respuestas
y las sontuosas salas
las personas bien dispuestas,
las justas y ricas fiestas,
las bordaduras y galas?⁹⁵

Los primeros personajes femeninos de nuestro teatro, nacidos y desarrollados en aquel ambiente imbuido de literatura, no podían sino mostrar ese marcado carácter profeminista de que la corte castellana hacía gala, en aquellos momentos de cambio hacia un espíritu más moderno, que se estaba replanteando, entre otras cosas, el papel social de la mujer.

Si el choque entre ese universo literario, sentido ya como artificioso y manido, que representa el mundo masculino de Puertocarrero o el diálogo entre el Viejo y el

⁹⁴ Cátedra, Pedro M. (ed.) et al. *Tratados de amor en el entorno de La Celestina (siglos XV-XVI)*, Madrid: España Nuevo Milenio, 2001, p.278.

⁹⁵ «Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa», vv.331-340, en Pérez Priego, ed., *Teatro medieval*, op. cit., p.219.

Amor, se presenta sumamente violento con la aparición en escena de personajes femeninos tan decididamente realistas como Ella o la Mujer hermosa, que traen un nuevo enfoque (la picardía, la astucia, el descaro, el inconformismo y la crueldad...), que rompe los moldes de ese mundo cortés, tan limitado y previsible, dejándonos un amargo sabor a desengaño; también las obras de Juan del Encina y Lucas Fernandez - esta vez dentro de una óptica optimista y desenfadada-, enfrentan el idealismo cortesano, con todo su amaneramiento y alarde retórico, a un tosco mundo pastoril expresado en vulgar sayagués. Tan brusco contraste, plagado de situaciones humorísticas, deleitaría, sin duda, a un público palaciego ávido de diversión e, incluso, halagaría su pretendida espiritualidad frente a las torpes costumbres amorosas del pueblo; sin embargo, al mismo tiempo, dicha oposición encierra cierta carga crítica y descubre que, por encima de la clase social a la que se pertenezca, se halla la fuerza del amor sincero.

Precisamente está ahí la fuerza reivindicativa de estos personajes femeninos de ficción que surgen en el seno del teatro medieval; pues, como las mujeres que osaron coger la pluma, a las que nos hemos referido (Christine de Pizan, Teresa de Cartagena, Isabel de Villena...), quieren acabar con esa maraña de tópicos y normas establecidos únicamente por los hombres, los cuales ningunean la relevancia histórica y real de las mujeres y, en especial, sus opiniones y deseos. Se busca en estas piezas teatrales que comentamos, de forma consciente, la autenticidad de sentimientos y el mayor protagonismo de la mujer, como reflejo del importante papel que desempeñaba en la vida de la corte. Por tanto, puestas en este empeño, las diez piezas cortesanas medievales que hemos mencionado, destapan ese conflicto social y de género existente en la época; del que daba buena cuenta la «Querelle des femmes» en el ámbito teórico.

Jacques le Goff destaca que «esos juegos divertidos de machos y hembras son una de las más ásperas expresiones de la lucha de clases»⁹⁶. En el desprecio de la Donzella hacia el inculto y rústico Pastor, debido a su inferior condición social, está uno de los más duros golpes que un hombre puede recibir –siendo la mujer, con frecuencia, el

⁹⁶ Le Goff, Jacques, *La civilización del occidente medieval*, op. cit., p. 274.

trofeo de la pugna masculina-. Recordemos la autosuficiencia con la que enseña a éste lo que es «cortesía», queriéndoselo quitar de encima y le define el acto de «requiebrar»:

Requiebro es vn sentimiento
que en el gesto se aparece
quando extraño el pensamiento,
son tormento,
se transforma el que padesce,
y olvidado, sin sentido,
contemplado en su amiga,
su fatiga
representa con gemido⁹⁷.

Y, por supuesto, los continuos requiebros que los caballeros prodigan a las bellas pastoras no siempre acaban por conquistarlas, pues éstas están al tanto del engaño que implican a menudo las bellas palabras cortesanas y miran por su honra y la de los suyos; los cuales se esfuerzan también por proteger a sus mujeres de las agresiones sexuales de las que estas campesinas eran a menudo víctimas con absoluta impunidad para los poderosos. Le Goff⁹⁸ destaca que el conde Thiebaud de Champagne confiesa en una de sus composiciones que dos campesinos le hicieron huir a toda prisa cuando se hallaba dispuesto a levantar las faldas de una pastora y también en el *Juego de Robin y Marion* o en ciertos momentos de las obras de Encina y Lucas Fernández que comentaremos más adelante, aparece esta tensión entre el mundo de los nobles y el de los campesinos.

La misma Christine de Pizan escribió en 1403 una obra, *Le dit de la pastoure*, en la que la protagonista, la sensible y joven pastocilla Marotele sufre de amores por un caballero. Su amiga Lorete intenta disuadirla de esta relación desigual, contándole la historia clásica de Paris y Senonné (o Eone), que vivieron una relación amorosa de juventud, antes de que el príncipe conociera su linaje real y creyera ser un simple pastor. Después, sin embargo, el orgulloso Paris ya no quiso saber más de la bella pastora. Marotele, en la búsqueda de un amor sincero, capaz de rebasar las convenciones sociales, cuenta a Lorete, como contrapunto, el exacerbado amor de Hércules, poderoso y gran guerrero, por Ónfale, reina de Lidia; convirtiéndose por la fuerza de este amor, en humilde siervo de su amada. En la negativa de Marotele a olvidar este amor, aunque

⁹⁷ Lucas Fernández, «Farsa o quasi comedia de la Donzella, el Pastor y el caullero», vv.307-315, en op. cit.

⁹⁸ Le Goff, Jacques, op. cit., p. 274.

le traiga sufrimiento y soledad, hay una clara rebeldía contra un sistema que ahoga injustamente los sentimientos individuales. Y, por supuesto, encontramos una clara puesta en duda de los preceptos del amor cortés, de su rigidez social y de la falsedad que evidencian al contacto con la realidad. Así, Blanchard, a propósito del *Dit de la pastoure*, afirma:

Au temps où la polémique organisée autour de Roman de la Rose signale les contradictions d'une société en crise, il est symptomatique de voir Christine de Pisan dénoncer une certaine courtoisie de façade en élaborant une représentation idéale de l'amour⁹⁹.

También el amor que aparece en las primeras obras del teatro castellano desborda, ampliamente, los preceptos de Andrés el Capellán, al extenderlo a humildes pastores como Prauos, o al superar el eterno sufrimiento del enamorado con la felicidad que ofrece un matrimonio -no «secreto», sino público y festejado-, deseado por los amantes y consentido por la sociedad. Y, por supuesto, evidencia lo vacía y obsoleta que queda esta idealización amorosa al enfrentarse con sentimientos reales, como la repugnancia que experimenta la Mujer hermosa ante el físico del Viejo, el hartazgo de Ella ante tanto disparate del cortés Puertocarrero o la inocencia e ignorancia de Beringuella, totalmente ajena a los requiebros que le lanza su enamorado pastor cuando a éste le da por imitar a los amantes cortesanos.

En la confluencia y confrontación del idealismo cortés, dominante en los salones palaciegos, y ese enfoque realista o irónico que encontramos en estas piezas dramáticas medievales; en la implicación de éstas en los problemas contemporáneos y, por supuesto, en ese interesante juego entre ficción y realidad que señalábamos en la continuidad de ese mundo pastoril en ciertas obras o en la participación de los espectadores cortesanos o del mismo autor en la representación, hallamos ya esa relación -muchas veces conflictiva- entre vida y literatura, que tan bien se adecua al carácter dinámico de la comunicación teatral.

La Celestina; obra que resume magníficamente todo el pensamiento de la sociedad bajomedieval, es un buen ejemplo de todo esto que acabamos de decir; pues muestra a mujeres con opinión y decisión propia, que se alejan del modelo que el

⁹⁹ Blanchard, Joël, *La pastorale en France aux XIV et XV siècles*, París: Champion, 1983, p.116.

patriarcado había establecido para ellas¹⁰⁰. Menos Alisa -que como mujer casada y amparada por la comodidad del sistema burgués, prácticamente no opina ni se sale del patrón de ama de casa al uso-, todas las demás mujeres que aparecen en la obra están solas y deben enfrentarse a la vida; lo cual les forja una gran personalidad. Melibea decide dar su cuerpo y su amor a Calisto y posteriormente quitarse la vida; Celestina, Aréusa y, después Elicia, deciden ser mujeres libres y procurarse su propio sustento, aunque ello les suponga la marginalidad social y Lucrecia muestra un complejo equilibrio entre el cariño y la envidia que siente por Melibea; a caballo entre el bajo mundo del que procede y las historias corteses de las que quisiera ser protagonista. Precisamente, Areúsa –personaje muy vulnerable socialmente al ser mujer y mujer pobre-, advierte valientemente a todos -pero especialmente a todas las de su sexo y condición social-, que deben hacerse valer en el mundo por sus obras y no conformarse con lo que el destino les depara desde la cuna; pues todos y todas somos iguales y en nuestras manos está conseguir el reconocimiento que anhelamos:

Ruyn sea quien por ruyn se tiene. Las obras hazen linaje; que, al fin, todos somos hijos de Adán y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya buscar en la nobleza de sus pasados la virtud¹⁰¹

Y, en la línea de las mujeres de *La Celestina*, también las damas y pastorcillas de las diez piezas del teatro cortesano -objeto de nuestro estudio-, reivindican, desde su condición femenina, un papel más activo en un mundo, el de finales del XV, donde el amor humano se abría paso con fuerza, frente a la rígida moral de la escolástica medieval. José María Díez Borque¹⁰² señala, en este sentido, que en varias églogas encinianas aparece el tópico del amor igualador de clases sociales y que incluso enfrenta con él a los rústicos pastores para demostrar su poder (“Aquel fuerte del Amor/que se pinta niño y ciego/hace al pastor palaciego/y al palaciego pastor”¹⁰³); reconociendo el final de unos tiempos en los que amor y poesía eran patrimonio exclusivo de la nobleza –y, en concreto, de la nobleza masculina-.

¹⁰⁰ Es muy interesante, en este sentido, el trabajo de Cristina Segura «Las mujeres en La Celestina», en *Feminismo y misoginia en la Literatura Española. Fuentes literarias para la Historia de las mujeres*, Madrid: Narcea, 2001, pp.47-58.

¹⁰¹ Russell, Peter E., ed., Rojas, Fernando de, *La Celestina...* (IX, 2ª), op. cit., p. 423.

¹⁰² Díez Borque, José María, «La obra de Juan del Encina: una poética de la modernidad de lo rústico pastoril», en *Los géneros dramáticos en el Siglo XVI...*, op. cit., p.137.

¹⁰³ Juan del Encina, «Égloga de Mingo, Gil y Pascuala» (vv.537-540), en op. cit., p.188.

Nacidas en el mismo ambiente cortesano del Cancionero, y en esa doctrina gineolátrica, según la cual –como dijo Pedro Salinas- «la mujer es el centro de un sistema al que concurren aspiraciones, amores, cantares, músicas, sueños y deseos y además una fuerza formadora de la conducta noble»¹⁰⁴; las damas y pastorcillas del teatro medieval muestran el triunfo final y total del dios de amor, ensalzado en bellas cancioncillas y villancicos al final de estas piezas; un amor del que nadie puede escapar, ni cortesanos ni pastores:

Tiene tanta fuerza amor,
que a cualquier que se defiende,
o le mata, o hiere, o prende¹⁰⁵

Pero que, sin embargo, sabe recompensar al que persevera:

...quien sirve al amor
con firme esperanza
su fe siempre alcanza alegre favor¹⁰⁶

Un ejemplo claro de la victoria del amor humano sobre el divino lo representa la *Égloga de Cristino y Febea* de Juan del Encina. En esta obra, el protagonista, a pesar de su juventud, dice estar harto de tantas frustraciones amorosas y decide hacerse ermitaño. Sin embargo, un enfadado y astuto Amor se lo impedirá y conseguirá, gracias precisamente a una mujer, que Cristino siga amando que –a diferencia de lo que ocurría con el Viejo del *Diálogo* de Cota o del mencionado *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*- es lo que corresponde a su edad; ensalzándose una visión amable de la vida y de los placeres que encierra, totalmente opuesta a la misoginia y la misogamia de la literatura ascética.

En el teatro cortesano medieval tanto de Juan del Encina como de Lucas Fernández, predomina un sentido optimista del amor y la mujer, que logra vencer los obstáculos que aparecen al principio y unir a los enamorados. Los finales felices que acaban en boda, las fiestas y los cantos de los pastores –aunque en la mayoría de las ocasiones estas situaciones de júbilo sean precipitadas y no haya dado tiempo a

¹⁰⁴ Salinas, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y novedad*, Barcelona: Península, 2003, p.34.

¹⁰⁵ Lucas Fernández, «Farsa o quasi comedia de la Donzella, el pastor y el cauallero» (vv.596-598), en op. cit.

¹⁰⁶ Lucas Fernández, «Farsa o quasi comedia de Pravos y Antona» (vv.900-903), en op. cit.

desarrollar la evolución del personaje; pensemos sólo en el súbito cambio de actitud de Antona con respecto a Prauos en la Farsa de Lucas Fernández-, vienen a enjugar las lágrimas provocadas por los dolores de amor, a desenmascarar los ademanes amorios falsos frente a la humildad y sencillez de sentimientos, a reconciliarnos, en fin, con el mundo y con nuestros semejantes y a demostrarnos, como le sucede a Cristino, que, pese a todas las dificultades que podamos encontrar, merece la pena seguir amando.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO V

Tanto el ideal caballeresco como el sueño pastoril envuelven las relaciones sociales cortesanas y sus usos amorosos, haciendo muy difusos los límites entre realidad y ficción literaria. El teatro cortesano, que necesita una activa participación femenina – como hemos visto-, surge en este mundo idílico que evoca el amor cortés, el sacrificio caballeresco y el grato y dulce mundo natural que emana de la Égloga. Pero también, como hemos anunciado y desarrollaremos en los próximos capítulos, mostrará el vacío y la falsedad de esa forma de vida; donde tan fastuosos espectáculos eran, a menudo, una forma de ganar prestigio político y social y donde –aunque se elogiara a las mujeres- era el varón el que se lucía con su victimismo amoroso. De esta forma, las damas y pastorcillas del teatro castellano, como muestran también Marotele y Lorete en el *Dit de la pastoure* de Christine de Pizan, en esa animada e inteligente polémica que mantienen las dos jóvenes amigas sobre las relaciones amorosas entre pastoras y caballeros, muestran una clara alternativa a la cultura como patrimonio exclusivo de los hombres y reclaman -con su burla, con su gracia, con su inteligencia y decisión, con su rabiosa sinceridad...- un sitio más digno para su sexo¹⁰⁷.

Por otro lado, el optimismo que emana de las piezas profanas de Juan del Encina y Lucas Fernández y la concepción lúdica de la vida que se ofrece en estas representaciones teatrales cortesanas, donde la mujer real se percibe como un ser inteligente, aficionada a la música y la literatura, protagonista de diversiones y bailes –

¹⁰⁷ Iñarrea Las Heras, Ignacio, «Mujer, independencia y soledad: Le dit de la pastoure de Christine de Pisán», *Epos*, XVIII (2002), p. 261.

como hemos comprobado, además, en los *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo* o en la participación de la misma Isabel la Católica y sus damas en espectáculos palaciegos-, y, sobre todo, donde el personaje femenino es capaz de resolver conflictos en la ficción de las obras y de ayudar, en fin, al triunfo del amor y la felicidad; se opone a esa visión negativa de la misma que ofrecía frecuentemente la literatura ascética y la cuentística medieval, para acercarla al espíritu moderno y laico del Renacimiento.

Finalmente, la exaltación del amor humano y la entrada de elementos mitológicos y paganos de influencia italiana en las últimas obras de Juan del Encina -que sólo en apariencia se tiñen de idealismo trágico-, conducen esta novedosa reivindicación femenina del teatro cortesano medieval a su punto más luminoso.

*ELLA: Dexad las comparaciones
y quexad lo que sentís,
porque quanto me dezís
todo passa entre renglones.*

Coplas de Puertocarrero (vv. 379-382).

**CAPÍTULO VI.
PERSONAJES FEMENINOS EN
CLAVE DESMITIFICADORA:
ELLA Y LA MUJER HERMOSA**

CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO VI

En los capítulos anteriores ha quedado demostrado que la mujer, pese a esa marginación efectiva que sufre en la Edad Media y a ese interés del patriarcado por silenciarla y recluirla en casa, no es -en palabras de Margaret Wade- «ni invisible, ni inaudible, ni insignificante»¹. Muy al contrario, las escritoras medievales y los personajes literarios que se expresan con voz propia y autónoma, se encargan de mostrar lo que significaba entonces ser mujer y, junto a esa inseguridad o humildad que muestran muchas de ellas a la hora de tomar la palabra, se alza, al mismo tiempo, una valiente defensa de su condición femenina.

En esta reivindicación tiene, en ocasiones, un papel muy importante la risa. Así, ya en Hrotsvitha de Gandersheim -que en sus obras dramáticas hizo prevalecer la castidad de varias muchachas a las que los requiebros masculinos pretendían seducir, y el amor divino al carnal, en ese deseo voluntario de liberación física y espiritual que proporciona el celibato-; encontramos escenas cómicas donde claramente triunfa la mujer y se ve ridiculizado el hombre. Es el mundo al revés: la debilidad se alza por encima de la fuerza, a través unas veces de la ayuda de Dios y otras a través de la valentía y el ingenio de sus protagonistas. Milagros Rivera afirma, de esta forma, que en *Sapiencia* -texto en el que la protagonista que da nombre a la obra y sus tres hijas; Fe, Esperanza y Caridad, llegan a la Roma de Adriano y predicán a todas las mujeres la subversión; pues incitan a éstas a despreciar a sus maridos, a no compartir con ellos ni cama ni mesa-, encontramos escenas donde hombres poderosos quedan burlados y vencidos. Las tres hijas son hechas prisioneras por su osadía, castigadas y torturadas hasta la muerte, pero la obra se encarga de dejar clara la torpeza del emperador (que no sabe matemáticas) y su impotencia para controlar a su pueblo. Fe, que es todavía adolescente, se atreve a hablarle en estos términos tan rotundos:

Adriano: ¿Qué murmuras sarcásticamente? ¿De qué te burlas con el rostro fruncido?

Fe: Me río de tu necedad; me burlo de tu ignorancia.

¹ Wade Labarge, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián: Nerea, 2003, 4ªed., p. 298.

Y, en otra obra de esta autora sajona altomedieval, *La pasión de Ágape, Quionia e Irene*, no es ya la risa, sino la carjada grotesca la que se hace patente cuando el arrogante gobernador romano Dulcidio, quiere gozar vilmente de los cuerpos de estas jóvenes y bellas mártires cristianas y las manda encerrar en el cuarto de los cacharros. Por la noche entra en este cuarto a oscuras, abrazando ollas y sartenes, y obtiene de estos «achuchones» un gran placer, saciando su deseo, ante la risa de las jóvenes que lo observan por las rendijas de la puerta:

Ágape: ¿Pero qué hace?

Irene: Unas veces estrecha tiernamente las ollas contra el pecho; otras abraza las sartenes y marmitas, dándoles cariñosos besos...

Quionia: ¡Qué ridículo!

Irene: su cara, sus manos y sus vestidos están tan manchados, sucios y ennegrecidos que parece un etíope.

Para colmo, Dulcidio sale de allí alegremente y sin reparar en su negrura; por lo que es confundido por sus soldados con el mismo demonio y es ridiculizado en público y en privado, respectivamente, por el emperador y por su esposa².

Esta es la misma risa, la misma burla cruel y sarcástica que encontramos en los dos personajes femeninos que analizaremos en este capítulo: Ella –la voz femenina de las *Coplas de Puertocarrero*- y la Mujer hermosa, que logra dar un claro cariz dramático al anónimo *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*; refundición del célebre *Diálogo del amor y un viejo* de Rodigo Cota. El personaje masculino, representante de la fuerza y la razón en la sociedad patriarcal, pierde la batalla dialéctica frente a la dama, dotada de una inteligencia y clarividencia superiores. La victoria femenina en estas dos obras dramáticas pone de manifiesto, además, el agotamiento y el engañoso artificio de todo un viejo sistema de valores literarios sustentados por el discurso masculino y el triunfo de una perspectiva más acorde con la realidad de los nuevos tiempos; donde la mujer –como hemos visto-, tenía mucho que decir.

² Véase «Hrotsvitha de Gandersheim: la sonrisa, la risa y la carcajada», en Rivera Garretas, M^a Milagros, *Textos y Espacios de mujeres. Europa (Siglo IV-XV)*, Barcelona: Icaria, 1990, pp.81-104.

1. ELLA Y LA PARODIA DEL AMOR CORTÉS

1.1. La victoria de Ella sobre Puertocarrero

Las *Coplas de Puertocarrero*, recogidas en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511[CG11], fols. 160v-163v, y en el *Cancionero de Londres (o de Rennert)[LBI]*, fols.19v-24r; ofrecen un animado y tenso debate entre dos personajes: Puertocarrero y Ella, que discuten sobre la autenticidad o falsedad de los sentimientos del caballero hacia la dama, la cual intenta astutamente desenmascarar el vacío artificio de la literatura cortés en esa línea burlesca y desmitificadora que señalábamos en algunas obras de finales del XV, fruto del desengaño y la crisis de valores que sufre la sociedad occidental y que prepara las bases para el triunfo del Renacimiento.

Su autor, del que se sabe muy poco, tiene asignados en el *Cancionero General* una veintena de poemas y en la edición de 1514 diecisiete más. Roger Boase lo identifica con Luis Fernández de Puertocarrero, nacido en 1450 y muerto en 1503, señor de Palma del Río y regidor de Écija. Sin embargo, Manuel Moreno afirma que se trata del hijo de éste, del mismo nombre, que fue el primer conde de Palma del Río³. Este autor indica que la obra tiene un contexto histórico: los amores frustrados de este noble con una dama de la corte (¿Beatriz Osorio?); acontecimiento real o ficticio –según él-, pero que a fin de cuentas «es la base histórica de una crítica a una parte de la literatura que se venía produciendo a lo largo del siglo XV»⁴, y que apoyaría la existencia de un teatro de corte de tipo paródico-burlesco, aunque no se tenga constancia de la representación de estas obras.

Las *Coplas de Puertocarrero* juegan hábilmente con el receptor sobre la compleja ambivalencia del amor cortesano; sobre su verdad y su mentira, sobre su realidad y su ficción. Tan pronto nos sentimos solidarios con el tormento del caballero, que nos reímos de él, en un juego continuo de acercamiento-distanciamiento de los tópicos

³ Véase «Coplas de Puertocarrero», en Miguel Ángel Pérez Priego, ed., *Teatro medieval*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 646), p.87.

⁴ Moreno Sanjuán, Manuel, «Teatro cortesano en los cancioneros castellanos: otra versión de las Coplas de Puertocarrero», *Revista de literatura medieval*, 12 (2001), p.10.

amorosos cortesés –de su defensa y su parodia-, magistralmente graduado; dejándonos llevar, ya por el sentimiento, ya por la razón.

De esta forma, al principio nos conmueve el dolor de Puertocarrero –que tan fielmente se amolda al tópico del caballero cortés, humillándose ante su dama, a la que cree merecedora de todos sus sacrificios, y pronunciando tan tristes palabras sobre su estado, que fácilmente nos evocan los más sufridos versos amorosos del Cancionero- y, por supuesto, nos identificamos más con él que con la actitud que prejuzgamos cruel y despótica de Ella, a la que rápidamente relacionamos con una fría «dame sans merci», que rechaza continuamente al amante, provocando en él esa muerte en vida tan característica también de la lírica cancioneril. Pero, conforme vamos leyendo y nos vamos adentrando en la acción dramática, nos damos cuenta de que no todo es tan sencillo como marcan los tópicos literarios y de que esta dama desenvuelta y caprichosa, que hace subir vilmente al caballero ante ella para burlarse de su desgracia, tiene un apreciable sentido común y unas razones bastante comprensibles para rechazar el amor de Puertocarrero (un amor adulterino, al tener él esposa, que además no le parece sincero).

La acción, de cuyo desarrollo nos pone al corriente el autor en las breves rúbricas que se van alternando con el diálogo de los personajes, o bien los personajes mismos a través de lo que dicen o hacen en escena, comienza cuando Ella, al ver a Puertocarrero por la calle, lo hace subir por una escala a su casa, para divertirse con su turbación. Éste deja de ir a cazar –el otro gran pasatiempo, junto al amor, del caballero cortesano, como también muestra Calisto en *La Celestina*-, para cumplir la voluntad de su amada, aunque sospecha que nada bueno le aguarda de quien no recibe siempre sino frialdad.

En esta parte introductoria, que enmarca la conversación que se va a desarrollar entre Puertocarrero y Ella, aparece un tercer personaje también característico de la literatura cortés, la tercera-confidente Xerez, que tiene la misión dramática de darnos a conocer las intenciones de Ella al llamar al caballero y la de acentuar, aún más, la pícaro malicia de la dama, apiadándose de Puertocarrero y asombrándose de lo que su amiga está dispuesta a hacer:

A quien tanto mal queréis,
veamos, ¿Por qué le habláis?[...] (vv. 30-31)
Mejor es que le dexéis,
qu' es pecado. Harto está desventurado,
baste el mal que le hazéis
sin que le desesperéis
(vv. 41-45)⁵.

Xerez se esconde, a instancias de la dama, y será testigo mudo de la conversación entre los dos protagonistas, pudiendo comprobar las contradicciones del amor cortés y reírse de sus absurdos, tal y como Ella pretende que hagamos -junto a la tercera-, todos los receptores. De este modo, ya anticipa, con esas palabras sarcásticas que dirige a Xerez, lo que vamos a ver en escena; el insufrible comportamiento del enamorado cortés:

ora le veréis venirse
paseando y requebrarse,
velle eis sin pena quexarse
y con quexas despedirse.
Velle eis mill vezes partirse
sin que parta,
velle eis que nunca se aparta de
la muerte sin morirse:
veréis que no es de sufrirse
(vv. 82-90)⁶

Tan sólo volvemos a acordarnos de Xerez cuando Ella la llame para preguntar dónde ha dejado su labor (vv.446-448), deseosa de acabar su interminable plática con el caballero y quitárselo de encima, que -junto a las bruscas e intencionadas interrupciones de la dama para referirse a la tarde que hace o para preguntar a Puertocarrero por su mujer-, nos va marcando el final del drama.

Frente al ensimismamiento característico del amante cortés (“No sé do voy, / ni do vengo ni do estoy, / ni sé de mi parte agora”, vv.2-4⁷), se alza la resolución y seguridad en sí misma de Ella, que se ha propuesto dar un drástico término a tan loco comportamiento, ya provocando su muerte al quitarle toda esperanza, ya haciendo que desista en su solicitud y viva libremente. Y para ello, ante los gemidos amorosos de Puertocarrero, de sobra conocidos y repetidos -hecho que le da ventaja en su inteligente

⁵«Coplas de Puertocarrero», en Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., *Teatro medieval*, op. cit, p.239.

⁶ *Ibíd.*, p.241.

⁷ *Ibíd.*, p.237.

argumentación-, adopta un tono realista y burlesco, que la lleva a desmontar todo el edificio amoroso de la literatura cortesana.

Así, se muestra escéptica ante la afirmación de Puertocarrero de que su triste vida (condenado a amar a quien no merece) es peor que la muerte -aunque él mismo reconozca que es un sufrimiento querido (“mi dolor es mi victoria”,v.180)⁸- y lo tacha de egoísta por querer que ella sufra de la misma manera (vv. 244-245); burlándose de su inexperiencia amorosa (“Eso más fue d’estudiante/ que de discreto en amores”,vv.316-317)⁹ y de los disparates que contienen las antítesis que se encadenan en su discurso amoroso, continuamente dedicado a describir lo penoso de su estado, llegando, incluso, a rechazar en un momento de gran movilidad escénica, el contacto físico con el caballero:

ELLA: PUERTO CARRERO: ELLA:	¿Mas de veras decís algo? No, ni sé si entro ni salgo si’ stó dentro, si’ stó fuera. Ni sé si prueve a a salirme o si estaré, ni pienso lo que haré, ni bien oso despedirme, ni’ stó ni quiero partirme. Y pues que yo no me entiendo, no es mucho que no me entiendan ni que mis males me ofendan, pues los busco y los enciendo. ¿Dónde se cosió ese guante? ¡Qué deslates! ¿Vienen ya los disparates? Pues yo os do fe que m’espante si m’echáis el pie delante (vv. 416-432) ¹⁰
---	---

Puertocarrero, pese a la actitud hostil que ante el amor muestra la dama desde el mismo inicio, hace desfilar otros muchos tópicos cortesés propios del Cancionero.

Así, la identificación del amante con un prisionero:

Miro que me tenéis preso
 con prisiones que soltarme es la cadena
 y estar fuera de esta pena,

⁸ *Ibíd.*, p.245.

⁹ *Ibíd.*, p.250.

¹⁰ *Ibíd.*, pp.253-254

péname tanto apartarme
qu'es pena para matarme (vv.490-495)¹¹

La característica asociación amor-fe:

qu'es mi fe vuestra cativa
aunque más muertes reciba (vv.584-585)¹²

Las críticas, en varias ocasiones, a la incomprensión y dureza de la dama:

...do ay tanta crueza,
lo mejor es más tristeza (vv.278-279)¹³

La necesidad de la noche para ocultar la pasión ilícita, pues el caballero busca una cita con ésta para después de cenar y quiere saber dónde estará –hecho que lleva a la dama a tachar a Puertocarrero de «traviesso», burlonamente- y la referencia a la custodia de ésta por su hermano:

PUERTO CARRERO	Cerca debe estar la cena
ELLA	Ya sallésedes traviesso.
PUERTO CARRERO	¿Pues vuestra merced do estará?
ELLA	Al oratorio.
PUERTO CARRERO	¡Por vida de Lope Osorio!
ELLA	D'otra cosa os segurá, que aqueso jurado está.
PUERTO CARRERO	Segurá cuánto os querello de mi penado bevir (vv. 633-641) ¹⁴

Pero, todo ello resulta en balde, pues la astuta Ella le va rebatiendo todas sus afirmaciones en una actitud de aburrimiento y hartazgo que en el verso 550 la lleva a asestarle un golpe mortal -al que se alude con el «mate» del ajedrez-, en lo que parece el clímax de la obra, mostrándole lo falso que le ha sonado todo su discurso:

quien de verdad se enamora
su conorte
no lo rige por su norte:
su amiga y su señora
tiene por su guiadora
(vv. 554-558)¹⁵

¹¹ *Ibíd.*, pp.256-257.

¹² *Ibíd.*, p. 259.

¹³ *Ibíd.*, p. 249.

¹⁴ *Ibíd.*, p.261.

¹⁵ *Ibíd.*, pp.258-259.

Y, proclama que no cree en su sufrimiento:

a quitar ociosidad os entrastes;
pues pasatiempo buscastes,
no fijáis necesidad,
que es tocar en liviandad
(vv. 626-630)¹⁶

El caballero reconoce, entonces, que ha sido vencido ante la clara inteligencia de su rival:

qu' es tan alta
vuestra discreción que falta
en mí saber, y carece
la respuesta que merece
(vv. 564-567)¹⁷

Pero Ella no se conforma con que Puertocarrero reconozca su elocuencia y superioridad y se dé por perdedor en la contienda; sino que, en el desenlace de la obra, le pide fruta para la merienda, aprovechando que éste se dice su servidor y lo hace burlándose del secreto que requería el amor cortés. Así, ante la preocupación del caballero por cómo ha de hacerle llegar la comida sin levantar sospechas, ella responde con una gran dosis de sarcasmo:

PUERTO CARRERO	¡Por vida de quien se fuere! mas no sé qu' enbíe ni en qué ni de quién me fíe.
ELLA	El qué, de quanto viniere el en qué, doquier que venga el con quién, quien quiera lo traerá bien en tal que no se detenga el tanto que no se avenga (vv. 649-657) ¹⁸

Recordemos que la comida era considerada un lujo en la Edad Media, pues -tal y como explica Jacques Le Goff- «la ostentación de la comida expresa un comportamiento de clase»¹⁹. Puertocarrero, que tanto orgullo caballeresco despliega a lo largo de toda la obra, vuelve aquí a caer en las redes de su contrincante, que tan bien

¹⁶ *Ibíd.*, p.261.

¹⁷ *Ibíd.*, p.259.

¹⁸ *Ibíd.*, p.262.

¹⁹ Le Goff, Jacques, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona: Paidós, 1999, p.205.

conoce sus debilidades, y no duda en enumerar los ricos manjares que tiene en su casa, para no pasar por pobre; otorgando a la escena un costumbrismo que la aleja claramente del idealismo propio de la literatura cortés:

Cerezas haré traer
no olvidando c'ay mançanas,
alvarcoques y avellanas
(vv. 658-660)²⁰

Tan sólo encontramos aquí, un tímido intento vengativo contra un futuro marido de la dama, que saca por breves instantes al caballero de su sufrido papel para mostrarnos un pícaro ingenio que lo lleva a jugar con el sentido de la palabra «cornezuelo» y a ofrecerle fruta verde –aunque más que nada sus guindas están verdes de envidia-:

PUERTO CARRERO
	¿ay más frutas que pidáis?
ELLA	Cornezuelos.
PUERTO CARRERO	Préndasse en esos anzuelos el marido qu'esperáis, pues tal fruta demandáis.
	Guindas ay, mas son verdes.
ELLA	¡leshú, qu'emportuno estáis!
	Anda, íos. Con tal que os vais, embiáme lo que quisiéredes (vv. 662-670) ²¹

Ante este nuevo desprecio, el caballero vuelve a retroceder y descubre el tesoro culinario que guarda en su casa, para atraer la atención de la dama:

Pues lo mejor se me olvida:
natas ay
(vv. 671-672)²²

Hecho que Ella aprovecha rápidamente para lanzar sobre el caballero toda su violencia y desfachatez, ordenando a su criada Leonorcica que no pierda tiempo en recogerlas y a éste que corra a dárselas, en un momento muy ágil, fingiendo que la apremia un hambre atroz:

¡Leonorcica, corre, vay!

²⁰ «Coplas de Puertocarrero», en *Teatro medieval*, op. cit., p. 262.

²¹ *Ibíd.*

²² *Ibíd.*, p. 263.

¿Vellaca, no eres venida?
Dadgelas, por vuestra vida
(vv. 673-675)²³

Parece que a Ella, dado su carácter realista, no le interesa un cortejo basado en meras lisonjas, que le suenan a vacías (“¡qué descuento! /Echáis palabras al viento”, vv.573-574), sino algún placer más concreto, como el de la comida. Recordemos, en este sentido, cómo Pármeno y Sempronio se apresuran a vaciar la despensa de Calisto, enumerando los manjares que aportarán a sus amantes, Elicia y Areúsa, mientras este último, en tanto que prototípico caballero cortés, se desentiende de cuanto le rodea (VIII, 3^a). Aunque, más que la fruta, lo que realmente apremia a Ella, es la partida de Puertocarrero; el cual comprende -ahora sí- su derrota:

Siéntome desesperar
porque mandáis apartarme
con voluntad de matarme
mas que no de merendar
(vv.6 85-688)²⁴

La humillación del caballero que no puede servirla como amante, sino sólo como suministrador de viandas para la merienda, es total; proclamándose, con el anuncio de su muerte, el triunfo final de la razón sobre el sentimiento, de lo material sobre lo espiritual, en esa alternancia o enfrentamiento que señalábamos entre los dos personajes, y que deja la escena bañada de un hálito de desengaño y melancólica tristeza:

Ya me voy de donde quedo,
voyme sin poder partir
con certeza de morir
tomo el empresa sin miedo
(vv. 694-696)²⁵

1.2. Agilidad verbal y escénica del personaje femenino

Ni Puertocarrero ni Ella presentan una personalidad definida; son arquetipos de la literatura cortés que, además, resultan frías abstracciones del pensamiento del autor, de su hábil juego dialéctico sobre el artificio amoroso. Pero, sin duda, el personaje

²³ *Ibíd.*

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*

femenino se sale, claramente, de su molde ya que, a pesar de presentar la dureza y la defensa del honor propia de estas damas, su descarado realismo y su pícaro inteligencia, la alejan de la seriedad o gravedad con que se ofrecen estos personajes femeninos en obras como la *Cárcel de amor* de San Pedro o la *Querella ante el Dios de Amor* de Escrivá. No es extraño, en este sentido, que Lázaro Carreter²⁶, queriendo que el lector se imagine los continuos desaires de Ella, se permita añadir entre paréntesis a las intervenciones del personaje, calificativos como «despectiva», «malévola», «fingiendo maliciosamente alegría», «coqueta otra vez», «con ira»..., que describen su dinámico juego teatral, hasta llegar a «La dama ahoga una carcajada», justo en el momento en que, vencido y melancólico, Puertocarrero abandona la escena.

Los vaivenes de Ella, sus pícaros juegos y caprichos, distan mucho de la implacable voz de la dama de la *Querella ante el Dios de amor* de Escrivá, que este autor también considera una pieza dramática. Esta dama es requerida por Amor y acude a la cita a regañadientes, para certificar ante su enamorado que no lo quiere. La dama de Escrivá manifiesta que ella está libre de culpa, pues es el caballero el que se engaña y se regodea en su dolor, albergando esperanzas falsas, que jamás ella alentó:

Diré que vos las causasteis
estas penas que sentís,
pues que nunca os apartasteis
de verme, si en mí encontrasteis
que mato, como decís.²⁷

Esta dama se mantiene firme, como se espera de ella, según los cánones corteses, y en el alegórico juicio no muestra ninguna piedad («es vuestra la culpa, amigo; / no busquéis ya más razones»²⁸); proclamando, fríamente, que ni Amor ni Esperanza – valedores del sufrido enamorado- podrían hacerla cambiar:

El Amor podrá matarme,
mas perded vos el cuidado,
que nunca podrá fozarme
a quereros mal mi grado,

²⁶Lázaro Carreter, Fernando, *Teatro medieval*, Madrid: Castalia (Otres Nuevos), 4ªed., 1988.

²⁷ Escrivá, «Querella ante el dios de Amor», en Lázaro Carreter, ed., *Teatro medieval*, Ibíd., p.221.

²⁸ Ibíd., p.222.

pues de vos quiero apartarme²⁹

Aunque se produzca tanto en la *Queja* como en las *Coplas de Puertocarrero*, un movimiento similar -intento por parte del caballero de vencer la resistencia de la dama, rechazo implacable de ésta, sentimiento de frustración y derrota final³⁰-; la rigidez de la dama de Escrivá, la aleja del personaje femenino de las *Coplas*. La posibilidad que tiene Ella de hablar cuanto desee, en la intimidad de su casa, sin más testigos que su amiga Jerez, que aguarda escondida, le da una desenvoltura inusual que la aleja de esa frialdad característica y la convierte en un personaje más verosímil, que no atiende a prejuicios sociales, si éstos no le interesan. Así, en el v.77, Ella indica a Puertocarrero que «no son cosas para en plaça»³¹ las que tiene que decirle; esto es, para tratar en la calle, públicamente, donde pueda ser juzgada por los demás y tenga el deber de comportarse con recato y honestidad. Ella prefiere que los asuntos amorosos queden en la intimidad de sus aposentos. Con ello, introduce al caballero en ese espacio femenino cerrado, donde una mujer tiene las de ganar.

Ese «donosa» con que la define Xerez (v.26), va bien al tono burlesco de su plática, pues es a través del lenguaje como muestra, realmente, su superioridad sobre Puertocarrero. Con una gran dosis de guasa suelta ese «...n'ós huya el conejo: acordáos que es refrán viejo» (vv.143-144), que aconseja a Puertocarrero desistir en su amor por ella, rompiendo con lo esperado de una dama que acaba de oír la serie de retruécanos y juegos de palabras que manifiestan la adoración que el caballero siente por ella y lo lamentable de su estado al ser siempre rechazado. Ella ataja continuamente, con ágiles y punzantes observaciones, la extensa retórica cortés del caballero, caracterizada por todas

²⁹ *Ibíd.*, p.224.

³⁰ Lázaro Carreter (en op. cit., p.77), advierte que las dos obras comparten el desenlace amargo y el tono de frustración que también se halla en el *Diálogo* de Cota o en la *Triste Deleytación* y señala que todos esos coloquios medievales desembocarán en *La Celestina*. Este autor relaciona la *Queja* de Escrivá con el misterioso y proteico género del «auto de amores», al que aluden varias obras coetáneas y donde se moraliza sobre los peligros del amor; mientras que vincula las *Coplas de Puertocarrero* a la comedia elegíaca latina, por el tipo de acción y los problemas que presentan, pensando que no nos sorprenderían tanto si conociéramos toda la producción dialogada del Cuatrocientos (p.76).

³¹ En la paráfrasis de la célebre comedia elegíaca *Pámphilus de amore* que hace el *Libro de buen amor* con el episodio de Don Melón y Doña Endrina, tal y como indica Pérez Priego en su edición de las *Coplas de Puertocarrero* (en op. cit., p.241), aparecen unas palabras parecidas, pronunciadas en este caso por el personaje masculino (vv.654: “*Tal lugar non era para hablar en amores*” y 656: “*Fablar con muger en plaça es sosa muy descubierta*”). Y es que la actitud de divertida socarronería de Ella queda muy clara desde el comienzo de la obra.

las figuras propias de la poesía de cancionero (paradojas, encadenamientos de palabras y conceptos, metáforas, símiles...), utilizando expresiones breves que frenan en seco la charla interminable y repetitiva de su interlocutor:

PUERTO CARRERO	...Sufro el desseo de veros Y en veros desseo oíros, y en oíros conoceros, donde m' es fuerça serviros. Serviros cresce el desseo, y el dessear me haze desesperar de la gloria que poseo quando cabe vos me veo...
ELLA	¿Vos habláis? ³²

Los apelativos despectivos hacia Puertocarrero y los imperativos despidiéndolo o proclamando su insensatez, son frecuentes y dan cuenta del dinamismo de algunas escenas: «quitá el pie del escala/ y volveos» (vv.167-168), «Íos, que sois enojoso» (v.161), «dexaos ya dessas locuras/noramala, avé vergüença» (v.201-202), «Íos d'aí, no me enojéis» (v.262), «callad ya» (v.267), «¡Ieshú qu'emportuno estáis!/ Andá, íos.Con tal que os vais,/embíame lo quequisiéredes» (vv.668-670)...

Ese hartazgo que muestra desde el principio, que la mantiene en la cruel y desdeñosa ignorancia hacia el caballero, al que probablemente ni miraría, yendo de un sitio a otro, con el fin de ningunear su dolor y menospreciar sus requerimientos; se alza contra el estatismo de un Puertocarrero, que tras subir por la escala y plantarse ante ella, apenas parece moverse, extasiado y dolorido (si exceptuamos, claro, la escena en que trata de acercarse físicamente a ella para dar ocasión a sus quejas: «Pues vuestra merçed s'enoja,/quiero que tengáis derecho/haziend'os algún despecho» (vv.271-273). Intenta, incluso, demorar su estancia junto a la dama, increpándola por su «descortesía», cayendo él mismo, con sus propias palabras, en la trampa de Ella, pues muestra, de esta manera, su inconstancia. Puertocarrero «pierde los papeles», herido en su amor propio, y llega, así, a insultar a la mujer que tanto exalta:

Y aún no hize la levada
de lo qu'es,
y vos, dama descortés,

³² «Coplas de Puertocarrero», vv.396-414, en op. cit., p.253.

sin ser la salva acabada,
dais la mesa por alçada³³

Esto es, a la necesidad de Puertocarrero de analizar por extenso su pasión para convencerla de su amor, de acercarse a ella tanto física como espiritualmente (“¿Dónde se cosió esse guante?”, v.428) –y, además, sin mostrar ninguna prisa, ya que se halla ante su más gloriosa visión (“...el bien/ de miraros muy estraño/ bien sufre el mal de todo el año”, vv.259-260-261)-; la dama opone la concentración expresiva, la rapidez, el nerviosismo y el rechazo físico (“...yo’s do fe que me espante/si echáis el pie delante”, vv.431-432) de quien desea acabar cuanto antes con tan pesado visitante:

ELLA	¡Guardá allá! ¿Qué se os antoja?
PUERTO CARRERO	Veros, vuestra gentileza. Y quanto os veo todo lo pide el desseo(...)
ELLA	Estad, noramala, quedo.
PUERTO CARRERO	No quiero, ni quiera Dios.
ELLA	¿Que tan poco tengo en vos?
PUERTO CARRERO	Mas de ser mucho no puedo
ELLA	¿Mucho llamáis enojarme?
PUERTO CARRERO	No querría, mas mi forzosa porfía busca, para más penarme, maneras de consolarme.
ELLA	Bien hacéis a costa agena.
PUERTO CARRERO.	¿Yo, señora, en qué os ofendo?
ELLA	Ea, no vamos riñendo.
PUERTO CARRERO	¿Qué más puede ser mi pena? no sé qué más mal hagáis.
ELLA	¿Qué os he hecho?
PUERTO CARRERO	Tanto mal que de derecho merezco, aunque no queráis, que mi gloria consintáis.
ELLA	¿Cómo? ¿Pensáis que os entiendo?
PUERTO CARRERO	Mejor me perdone Dios.
ELLA	Él me dé gracia con vos. ¡Ihesú, de vos me defiendo! ³⁴

Como hemos indicado al tratar de la merienda con que acaba la obra, Ella hace gala de una divertida ironía. No es, por tanto, siempre esa dama implacable. Y, si se muestra enfadada con el discurso del caballero, otras veces su tono es hartamente risueño y juguetón, evidenciando lo teatral que, a veces, se ofrece su indignación. En este sentido, es capaz, cual director de orquesta, de guiar la variedad de tonos y estilos

³³Ibíd., vv.374-378, p. 252.

³⁴Ibíd., vv. 274-301, pp.248-249.

discursivos que ofrece la obra, ya que siempre lleva a Puertocarrero al terreno que quiere.

Llega a fingirse melosa cuando le conviene; así cuando quiere que Puertocarrero suba a verla, al pasar frente a su ventana:

ELLA	Nunca yo menos os vi.
PUERTO CARRERO	Verdad es, mas la culpa vuestra es: que, después que os conocí, nunca me acuerdo de mí.
ELLA	Quién de sí no tiene acuerdo ¿de quién se puede acordar?
PUERTO CARRERO	Subiré si manda vuestra mercé, aunque avía de ir a çaça.
ELLA	Subí, ¿quién os embarazca? ³⁵

Rechaza, con suma gracia, la apelación a la piedad que le hace Xerez, cuando le hace ver que no está bien regodearse en la tristeza de Puertocarrero. No está dispuesta a que los discursos morales de su amiga, le arruinen la diversión y rápidamente, en otro momento de gran dinamismo, la lleva también a ella a su terreno:

ELLA Hazelle acá subir Si avéis gana de reír
XEREZ	¿En venir está pensando? No verná si os entendió.
ELLA	Tan aína lo llame yo Como verná trompicando.
XEREZ	¿Quéreis apostar que no?
ELLA	¿Qué va que sí? Mas n'os ha de ver aquí.
XEREZ	¿Cómo? ¿Estorvaros he yo? Llomalde que ya me vo ³⁶

Ella emplea, también, esa actitud risueña cuando piensa que se ha excedido con la dureza de sus palabras y no quiere zanjar aún la conversación, sino seguir divirtiéndose con la turbación de Puertocarrero:

PUERTO CARRERO	Fin ha hecho mi esperança.
ELLA	¿Y qué os la quita?

³⁵ *Ibíd.*, vv.5-11 y 78-81, pp.238 y 241.

³⁶ *Ibíd.*, vv.54-63; p.240.

PUERTO CARRERO	Vuestra beldad infinita; mi dicha, que no os alcança, causa en mí desconfiança
ELLA	¡Catá, qué donoso estáis! ³⁷

Se ríe de Puertocarrero cuando éste, con el discurso ya desarmado, no entiende lo evidente:

PUERTO CARRERO	¿Dezís que no me quexe?
ELLA	Adevinar..., o que no tenéis que quejar ³⁸

Y llega a comentar los errores que el caballero comete, con buena dosis de socarronería, para molestar a su interlocutor y provocarlo:

PUERTO CARRERO	Y en la muerte está el reposo, aunque s'esconde.
ELLA	(¡Qué digo y qué me responde!) Íos, que sois enojoso.
PUERTO CARRERO	Ni sé, ni quiero, ni oso.
ELLA	¡Mirá cómo s'arrepiente! ³⁹

La creencia en la superioridad masculina hace que Puertocarrero fanfarronee de su habilidad en el juego del ajedrez/amor cortés, ofreciendo a Ella los alfiles de ventaja (vv.435-436); motivo que aprovecha el personaje femenino para burlarse nuevamente de él (“¿Ya cuyo será aquel mote?”, v.437), haciéndole comprender que no es capaz de «salir del xaque» (v.460) y que en esta lid dialéctica es él el claro perdedor (“...presumis de jugador/y sois mate al primer lançe”, vv453-54); momento que no sólo se plasma con palabras, sino con la interrupción del diálogo por parte de Ella, que atiende, de repente, al tiempo y al espacio que envuelve el diálogo. Esto es, menciona lo tarde que es y llama a su amiga Xerez, súbitamente, descubriendo a Puertocarrero que está siendo víctima de un ardid mujeril. Los movimientos del ajedrez simbolizan, en fin, el dinamismo escénico de la pareja protagonista, rival en el juego del amor, y se ofrece hartamente interesante para comprender el valor teatral de las *Coplas*.

En su irrefrenable orgullo, Puertocarrero dice sentirse menos triste por haber sido derrotado/ muerto por la dama: «...que la fama/ de haver sido mate dama/ y vuestro

³⁷ *Ibíd.*, vv.185-190, p.245.

³⁸ *Ibíd.*, vv339-340, p.251.

³⁹ *Ibíd.*, vv.158-163, p.244.

merescimiento/quitan la pena que siento» (vv.474-477). Motivo nuevamente de sorna, pues Ella alude a su falta de cordura, con una evidente carga de comicidad, en un discurso rápido, a través de las inflexiones tonales que implican las preguntas retóricas:

¿Vos venís en vuestro seso?
Tornad en vos: ¿dónde estáis?
¿no miráis con quién habláis?⁴⁰

Esa tensión producida por ese juego de acercamiento-huida, de análisis-síntesis expresiva, de demora-prisa que se produce entre los dos personajes y, por supuesto, la variedad de tonos y estilos que se sucede en el diálogo entre los dos personajes; así como la recurrencia a la simbología del ajedrez o la merienda –comentada en el epígrafe anterior-, es muy teatral. Podemos, además, imaginar a Ella haciendo burlescos ademanes a Xerez para que se esconda, mirando por la ventana para ver que ya es tarde, o dando vueltas por la sala para buscar su «dechado» mientras pregunta, inquieta, a la tercera por él, sin preocuparse ya de que la mandó esconderse. O moverse de un sitio a otro en la preparación de los manteles para la merienda, mientras llama a gritos a Leonorcica, a la que trata violentamente de «vellaca», ejerciendo caprichosamente la superioridad que le otorga su estatus de dama noble frente a una criada y a un «servidor» ya vencido y burlado. Gracias al protagonismo y movimiento del personaje femenino y a sus secas y cortantes intervenciones, el texto gana, sin duda, en dinamismo y logra salir del estatismo propio del debate amoroso.

Manuel Moreno⁴¹-que destaca la teatralidad de la versión del *Cancionero de Londres* sobre la del *Cancionero General*, pues la escena en que se desenvuelve el diálogo es un patio, con sus galerías, frente a la calle que se menciona en la del *Cancionero General* y el lugar impreciso donde ocurre la acción-; habla, en este sentido, de la gran variedad de tonos: sentencioso, coloquial, retórico..., que se suceden a lo largo de la obra y que dan lugar a diferentes y variados sentimientos, para justificar el dinamismo de la obra. Sin embargo, podríamos matizar que, en esa diversidad de discursos y cambios emocionales, Ella, con su frescura verbal y agilidad escénica, tiene

⁴⁰ *Ibíd.*, vv.487-489, p.256.

⁴¹ Moreno Sanjuán, Manuel, «Teatro cortesano en los cancioneros castellanos: otra versión de las Coplas de Puertocarrero», *art.cit.*, p. 16.

mucho que decir. El personaje femenino, tanto en la versión del *Cancionero General* como en la del *Cancionero de Londres*, es, en definitiva, elemento esencial en la consecución de la teatralidad del texto y, además, como veremos en el epígrafe siguiente, es la que guía la acción de las *Coplas* y la que lleva el peso de su ambigua intención.

1.3. La compleja ambivalencia de Ella y su risueño profeminismo

El sentimiento amoroso es entendido en la obra de forma lúdica. El amor cortés es un juego que sigue unas reglas y se vale de un lenguaje ritualizado, sobre el que los jugadores, en este caso Ella y Puertocarrero, deben demostrar su ingenio. Continuas y chispeantes son las alusiones al erotismo que encubre la simbología amorosa cortés, como la contenida en la fruta de la merienda (manzanas, cerezas...) y muy comunes las referencias al juego del ajedrez y a las justas caballerescas, como metáforas de la lid dialéctica que enfrenta a los protagonistas y que, sin duda, provocaría la risa de Xerez – y, con ella, la de unos receptores muy familiarizados con todas estas imágenes que se ofrecen en el discurso⁴². La recurrencia a un estilo coloquial por parte de Ella, que rompe bruscamente con el elevado de su contrincante, precisamente cuando más quiere subir éste a las altas esferas del idealismo cortesano, provoca esa comicidad que inunda la escena a lo largo de toda la obra y que contrasta con los desesperados versos finales de Puertocarrero.

Si ese tono paródico y la ridiculización a la que es sometido el caballero, están en la línea de la comedia humanística -que pretende, precisamente, el escarmiento de la nobleza ociosa, que pierde el tiempo en el galanteo amoroso y descuida el estudio y el ejercicio de las armas-; el pesimismo que encontramos en la derrota de Puertocarrero, nos evoca los sacrificios amorosos en tono serio y amargo de gran parte de las ficciones sentimentales y de los poemas de cancionero⁴³. La actitud de Ella hemos de

⁴² Véase Manuel Moreno, art. cit., p.16.

⁴³ José Luis Canet afirma: «la diferencia sustancial entre la ficción sentimental y la comedia [humanística] es que en ésta última la descripción de la enfermedad de amor en los galanes es más bien una parodia o una burla de la sintomatología de los galanes heroicos, puesto que si bien parece que sufren las mismas pasiones y dolores, sin embargo, a lo largo de la obra demuestran con su actuación que era todo “comedia” para conseguir sus fines» (véase Canet Vallés, José Luis, *De la comedia humanística al teatro*

comprenderla, por tanto, dentro de ese contraste o ambivalencia que sustenta la obra, en ese complejo equilibrio entre la risa burlesca y el llanto por la derrota del sentimiento individual.

Aunque las *Coplas* muestren, con gran pesimismo, ese canto de cisne del idealismo caballeresco propio del ocaso del medioevo frente al materialismo triunfante, no podemos decir, en absoluto, que el autor –como hemos dicho de los receptores-, contemple de forma negativa la actitud de Ella. Antes bien, el personaje femenino refleja –dada su desenvoltura y su relevancia en escena-, el hastío ante unos convencionalismos amorosos ya agotados y muestra, en cierta forma, una función muy parecida a la de Puertocarrero-autor.

Así, abre y cierra la acción cuando a ella se le antoja, llamando primero al caballero ante ella y echándolo después con el pretexto de la merienda. Indica a Xerez lo que debe hacer para que su plan salga bien, relegándola a ser mero testigo, que podrá reírse a escondidas y comprobar lo falso del amor cortés –en un papel muy similar al de los receptores- y llamándola sólo cuando le conviene. Adelanta lo que va a ocurrir al describir las actitudes contradictorias del amante cortés antes, incluso, de que suba Puertocarrero. Sabe perfectamente, como buena concedora de todos los tópicos de la poesía cancioneril, cómo se va a comportar y qué va a decir Puertocarrero en todo momento. Y lo vence, inteligentemente, desmontando su argumentación a través del juego de palabras que le proporciona la asimilación amor-ajedrez. Esto es, está situada en una esfera superior -aunque Puertocarrero suba físicamente ante ella, ésta siempre está por encima-, controlando en todo momento el desarrollo de la obra, en ese papel omnisciente que le otorga lo previsible de un personaje como el del caballero, perfectamente intercambiable por cualquier otro amante cortés.

Ella evidencia la familiaridad de muchas damas nobles con la literatura, en tanto que grandes consumidoras de ficciones sentimentales y caballerescas y activas participantes en los espectáculos y fiestas palaciegas que hemos descrito en el *Capítulo*

representable, Serie Textos Teatrales Hispánicos del S.XVI, 2, Valencia: Universidad deValencia-Sevilla-UNED, p. 36).

V; cuando no son ellas mismas las que componen versos llenos de ingenio, siguiendo los tópicos del amor cortés. En este sentido, Ella está capacitada para jugar al juego del amor cortesano en igualdad de condiciones que el varón, como bien demuestra con su pericia argumentativa e ingenio verbal. Pero, sobre todo, debido a su gran experiencia en literatura cortés, presenta una astuta táctica de juego: analiza primero y rompe después el molde femenino esperado, descolocando a su adversario; el cual –totalmente sumiso a las reglas y sin haberlas puesto en tela de juicio nunca, desde su cómoda situación masculina-, no sabe cómo hacer frente a las insólitas salidas de la dama objeto de su devoción.

En efecto hay algunas palabras y actitudes de Ella, que muestran el conocimiento de las inquietudes femeninas que hemos expuesto en capítulos anteriores y que denotan cierta rebeldía a las normas opresoras que la sociedad patriarcal ha impuesto sobre la mujer.

Ante todo, queda patente la voluntad de no dejarse engañar por el galanteo cortés, que también pusieran en tela de juicio algunas *trobairitz* y Christine de Pizan en su *Epístola del dios del Amor* –obra a la que nos referíamos en el *Capítulo IV*, epígrafe 3.3-. La autora francesa diferenciaba el amor cortés de antaño de ese juego amoroso frívolo de los nuevos tiempos, que aparecía en la segunda parte del *Roman de la Rose*; evidenciando que esa inconstancia o infidelidad en el amor que los hombres suelen atribuir a las mujeres es totalmente falsa e hipócrita, ya que son ellos los que las seducen y las incitan al pecado. *La cité des dames* expresa, precisamente, que no sólo se debería avisar a los hombres contra las mujeres, sino que también se debería poner en guardia a las mujeres contra los engaños con que muchos hombres pretenden vencerlas. Sin embargo, no se suele hacer así, porque normalmente son los hombres los que se expresan por el bien común de la sociedad, una sociedad que, por supuesto, no las incluye:

[...] Ces auteurs ne s'adressent pas aux femmes pour les conseiller de se méfier des pièges que leur tendent les hommes. Pourtant, il n'est que trop certain que les hommes trompent fréquemment les femmes par leur ruse et leur duplicité. Et il ne fait aucun doute que les femmes, elles aussi, font partie du peuple de Dieu, qu'elles sont des créatures humaines au même titre que les hommes, et qu'elles ne sont point d'une autre race ou d'une espèce différente que l'on pourrait exclure de l'instruction morale. Il fut en conclure que s'ils s'agissaient pour le bien

commun, c'est-à-dire à la faveur des deux parties concernées, ils se seraient également adressés aux femmes pour les mettre en garde contre les pièges que leur tendent les hommes, comme ils l'ont fait à propos des femmes pour les hommes⁴⁴.

Este ético y justo aviso a las damas lo realiza Ella en las *Coplas de Puertocarrero*, al desenmascarar los ademanes amorios falsos y la incongruencia de muchas de las afirmaciones de su galán. Ésta no duda, desde el principio, en hacerle ver que conoce su fingimiento (“Bien hazéis el requebrado, /desdeñado y mal querido:/do no fuerdes conocido, /serés mejor empleado”, vv. 181-184); o en mostrarle lo absurdo que es estar sufriendo y muerto al mismo tiempo –como él se esfuerza en afirmar-:

Fenescido y resquebrado
no caben en un sugeto,
aunque os tengo por discreto⁴⁵

Esta actitud escéptica no debía ser infrecuente en la dama objeto del galanteo; pues en una composición recogida en el *Cancionero General* de 1511, el poeta Quirós se dirige a una «señora porque se burlava de los que dizen que se mueren de amores y que están muertos, no creyendo que tenga Amor tanto poder de matar a ninguno»⁴⁶. El poema se presenta como un asalto alegórico a esta bella dama, que toma la forma de una bella y alta torre, fortificada y defendida por Discreción, Sabiduría y Razón. El ataque de Amor es tan cruento, que finalmente cae presa de su ardor y de sus celos, cuando es desamada. El poeta supone, en estilo directo, una voz femenina, que reconoce su derrota y que se muestra arrepentida de su actitud. Para ello, Quirós –mucho más hábil que Puertocarrero- la hace ponerse en su lugar y sufrir el rechazo de la persona amada, en un interesante juego de perspectivas, para que comprenda su dolor:

Y diréis con el Dolor:
“¿Quién me quitó mis poderes?
¿No dizen que en las mugeres
no hay amor? (vv.141-144)

¡Señor, tu poder me valga!
-diréis a Dios, y llorando-,
que me tiene desamando,

⁴⁴ Christine de Pizan, *La cité des dames* (ed. de Thérèse Moreau et Éric Hicks), Paris: Stok-Moyen-Âge, 2000, pp.211-212.

⁴⁵ Coplas de Puertocarrero, en op. cit., vv.307-309, p. 250.

⁴⁶ Véase «Obras de Quirós» (852) [ID 6715], en González Cuenca, Joaquín, ed., Hernando del Castillo, *Cancionero General*, TomoIII, Madrid: Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 2004, pp.361-368.

hecha galga,
el Amor amor caçando(vv.151-155).

Los celos os matarán
y el cuidado de tenellos:
tirarán vuestros cabellos
y dirán:
“La vida vaya tras ellos”
Muy donosos
los ojos lindos, hermosos,
corriendo hilo a la hila,
hechos pila
de agua dulce muy llorosos (vv.171-180).

Si Quirós utiliza, para ganar, la táctica de hacer que la dama empatice con él, situándola aunque sea sólo figuradamente en su lugar, en ese infierno del amante burlado y rechazado; las *Coplas* parecen, desde el principio, buscar en el enfrentamiento entre los dos personajes y la derrota de Puertocarrero, probando que su amor no es sincero. De ahí que Ella ironice en varios momentos sobre ese aserto de la «muerte en vida» tan traído por la literatura cortés, y de la cual se hace responsable a la crudeza y continuos desdenes de la dama. Incluso cuando Puertocarrero reconoce tristemente su derrota con el simbolismo del ajedrez, y vuelve a aludir a este tópico, Ella se burla diciéndole:

Ya n'os digo lo que creo
viendo tando desconcierto,
que querés pasar por muerto
quanto más ufano os veo⁴⁷

Debemos destacar, en este sentido, que Ella se niega a estar triste porque Puertocarrero se finja, por puro capricho, en tal estado (“Y lo qu'es peor d'aquí/pedir mis tristezas vos”, vv.244-245) y a ser ella la causa de su aflicción, como si no hubiera más cosas en el mundo que su amor (“¿El mundo acabasse en mí?”, v.191). Esto es, no quiere el papel de malvada, de fría «dame sans merci», que se le pretende atribuir, según los tópicos cortesés. No quiere estar por encima, en un nivel inalcanzable, sino a la misma altura que el hombre, e ironiza sobre la actitud sumisa del caballero:

PUERTOCARRERO
y mi no merescimiento
quítame el atrevimiento.

⁴⁷ «Coplas de Puertocarrero», vv.514-517, en op. cit., p.257.

ELLA

Que si fuésemos iguales
no avría más que hazer⁴⁸

Prefiere ser descarada y glotona, egoísta y desvergonzada, con el fin de bajar a un mundo más verosímil y tangible, donde la mujer pueda mostrar abiertamente su gusto, su ingenio o su inteligencia. No le importa, de esta forma, que Puertocarrero la ataque por su falta de piedad:

PUERTO CARRERO

No es mi muerte mi pasión,
es miraros
olvidar de acordaros
que avéis sido la ocasión
de mi fin y perdición.

ELLA

¿Vistes qué se me da a mí?

PUERTO CARRERO

Luego, ¿no tenés conciencia?

ELLA

No la tengo, aved paciencia⁴⁹

El carácter paródico de las *Coplas de Puertocarrero* y el realismo distanciador con que se contempla el sufrimiento cortés; otorgado, precisamente, por el discurso y el comportamiento de Ella a lo largo de la obra, liberan al personaje femenino, de la condena del receptor. Esconde, en principio –aunque es mucho más–, la voz de un autor que escarmienta al enamorado galán y que lo avisa de la lección que ha de darle. Más culpa parece tener Puertocarrero en el resultado frustrado de sus amores, por su falta de sinceridad, que la misma Ella. Y es que, si en las *remedia amoris* se atacaba a las mujeres junto con ese amor desordenado y enfermizo, que sólo podía traer desgracia al que lo sufría y en poemas como el referido de Quirós se arremete contra el escepticismo femenino y la frialdad de muchas damas que no creen en el sufrimiento de su enamorado; nuestra obra tiene en cuenta no sólo la perspectiva masculina, sino también la femenina –que es la que acaba venciendo–, y se hace eco del inconformismo ante el imperdonable olvido de los verdaderos sentimientos y opiniones de las mujeres en materia amorosa, a través de la fresca discursiva y gestual de Ella. Éstas –como hemos advertido en los capítulos anteriores–, estaban demandando una participación más activa en la vida cultural de la corte castellana; totalmente inserta ya en la polémica literaria abierta –desde el reinado de Juan II hasta el de los Reyes Católicos–, sobre la condición femenina.

⁴⁸ *Ibíd.*, vv.206-209, p.246

⁴⁹ *Ibíd.*, vv.518-525, p.257.

No obstante, hemos de advertir que, aunque se puedan ver reflejadas en Ella las reivindicaciones propias de su sexo o una intención didáctica por parte del autor, el personaje no es un mero portavoz de estas ideas; sino que alcanza gran individualidad, mostrándose caprichosa y egoísta hasta el extremo y, encima, justifica su desfachatez por la interpretación que ella misma hace del comportamiento de los galanes corteses, que le parecen totalmente insufribles, mucho más egoístas y caprichosos que ella misma. Es como si pretendiera dar una lección a Puertocarrero, dándole de su misma medicina, pero a la inversa: Puertocarrero da al carácter racional y realista de la dama, toda la exagerada dosis de idealismo cortés del que ella abomina y Ella, a cambio, da a Puertocarrero -dominado por la moda de los ademanes corteses-, esa concreción, ese materialismo, que invalida su etéreo discurso y que acaba derrotándolo... Pero, ¿lo hace por venganza, por crueldad, por satisfacción y orgullo personal, para demostrar su inteligencia discursiva, para reivindicar su libertad y su propio interés, para que su amiga Xerez -y los lectores- pase un rato divertido? Hasta podría ser que actuase así por caridad, para que -como dice en los vv. 120 y 121, ya aludidos-, el caballero «huya de su demanda» y viva tranquilo, sin empeñarse en algo que no puede ser.

Esto relacionaría a Ella con personajes femeninos coetáneos, como la Laureola de Diego de San Pedro, o con los personajes femeninos de las ficciones sentimentales de Juan de Flores; cuyo papel ya hemos analizado en los *Capítulos III* (epígrafe 5) y *IV* (epígrafe 3.3.), y no precisamente por su crueldad, sino por su reivindicación de la libertad femenina en el amor; por escapar a lo que el deseo masculino pretende de ellas y actuar en función de su propio pensamiento, de su gusto, o de la elección que ellas, por su experiencia vital o literaria, consideran importante. La Gradisa de Juan de Flores, por ejemplo -dama que posee una extraordinaria cultura y un amplio conocimiento de las relaciones amorosas en el seno del amor cortés, dada su avidéz lectora-; rechaza a Grimalte, con extrema dureza, simplemente porque quiere vengarse de los amadores como Pánfilo; el cual ha hecho daño a la heroína de su obra de ficción predilecta, la boccacciana Fiometa, por la que ella siente gran pena y con la cual se identifica. Grimalte es inocente y ha intentado, a petición de Gradisa, unir a estos amantes

ficticios, pero no lo ha conseguido y la dama le responde negándole la esperanza de su amor:

Pues no devéis consentir que yo, no mostrando pena daquella, así me diese al placer que con el efecto del amor se debe rescebir. Ni conmigo misma podría con tal tristeza mostraros alegre cara, especial porque con razón alguna culpa se os debe poner. La cual es, porque vos fuestes del malvado Pánfilo engañado que, por no se ver con vos en las armas, buscó el mentir por remedio (...) Así que dudo tanto que si mayor vengança no avía de aquel Pánfilo malvado, no podría conmigo amarvos, porque si él sin castigo se quedase, ¿Quién escarmentaría a vos? Y si agora yo me veo libre, ¡querríades que en las redes de Fiometa me lançase? Por cierto, en cuanto pueda, foiré de caer en ellas. Y como Pánfilo pudo aquella, sin verguença despedir, menos empacho devo tener así en despediros⁵⁰

Ni Laureola, ni Gradisa, ni tampoco Ella, están dispuestas a amar sólo por agradecimiento o por lástima. La primera antepone su deber como princesa; la segunda la importancia que para ella tiene el ejemplo que ha visto en la literatura, y la pícaro Ella, su hastío ante unos ademanes cortesés, obsoletos y falsos, que tan mal se amoldan a su carácter realista. No les interesa ser sumisas y piadosas, que se las alabe por su bondad y gentileza, sino ser fieles a sus propios intereses y deseos.

Además, tanto Gradisa como Ella, por la experiencia que tienen, ya sea vital o sólo libresca, saben de los engaños de los galanes y deciden no dejarse llevar por ellos. Así, si hemos visto cómo a Ella no le importa «no tener conciencia» (v.525) y, además, llega a repetir, en varias ocasiones, que no cree en absoluto las lisonjas de Puertocarrero; Gradisa, con el ejemplo de Pánfilo, ataca las mentiras de los hombres en el juego del amor y redime a las mujeres que, como Fiometa, han perdido su virtud y honor por dejarse arrastrar por sus engaños:

Y las juras y promesas que hizo a Fiometa, y la poca verdad dellas me dan entero conocimiento de quien él es. El cual, pues a vos supo engañar, ya aquella sin ninguna culpa queda, pues más ligeramente las mujeres se engañan, en especial amando, que no los hombres, donde no ay amor⁵¹

Si el rechazo tajante de Ella se parece mucho al de las dos damas sentimentales mencionadas y marca una singular y auténtica reivindicación de la condición femenina, alejada totalmente, por su individualidad, de fríos discursos teóricos; no debemos perder

⁵⁰ Carmen Parrilla, ed., Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp.202-203.

⁵¹ *Ibíd*

de vista, como anunciábamos, la función de la risa en dicha reivindicación, que la alejaría, ahora sí, del tono serio y trágico que, generalmente, adoptan las narraciones sentimentales -más, por supuesto, la *Cárcel de amor* de San Pedro que las obras de Juan Flores, las cuales presentan también buenas dosis de ironía-.

El tono realista y burlesco de las *Coplas de Puertocarrero* las relacionaría, así, con obras tan complejas como la misma *Celestina*. Precisamente, en el acto XVII de la obra de Rojas, Areúsa insta a Elicia a esconderse, mientras ella mantiene una conversación con Sosia, burlándose de los sentimientos y deseos carnales del inocente criado. Éste contribuye a la comicidad de la situación al manejar muy torpemente los tópicos cortesés, por no estar de acuerdo con su clase social ni con la dama a los que se dirigen: una prostituta. Así empieza Sosia a requebrar:

Señora, la fama de tu gentileza, de tus gracias y saber, vuela tan alto por esta ciudad, que no debes tener en muchos de más conocida que conocida, porque ninguno habla en loor de hermosas que primero no se acuerde de ti que de quantas son⁵²

Aunque, especialmente, resulta ridículo -como sucede con los galanes de la comedia humanística o con el mismo Puertocarrero-, por no sentir ese amor que dice de forma sincera y esconder, en verdad, esa urgencia sexual que muestra también su amor Calisto. Así, cuando Areúsa, ante las lisonjas que escucha, se finge humilde y le dice que con todas esas alabanzas pretende burlarse de ella, diciendo palabras falsas que todos los hombres han aprendido para vencer la resistencia de las mujeres -trabajo baldío, pues no necesita esforzarse con ella-; él se defiende, nuevamente, echando mano de tópicos cortesés, como el de la «merçed» o don otorgado por la dama, de claro tono erótico:

Señora mía no quiera Dios que yo te haga cautela. Muy seguro venía de la gran merçed que me piensas hazer y hazes. No me sentía digno para descalçarte. Guía tú mi lengua, responde por mí a tus razones, que todo lo avré por rato y firme⁵³

Elicia, como Xerez, se divierte, desde su escondite, con la ridiculización de Sosia y comprueba la pericia verbal de su prima, que logra sacar al muchacho la información

⁵² Russel, Peter E., ed. Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, (XVII, 3ª), Madrid: Clásicos Castalia, 2007, 3ªed, p.557.

⁵³ *Ibíd*, p.558.

que quiere y atraerlo hacia su causa: la venganza sobre Calisto y Melibea, a los que responsabiliza de la muerte de Celestina. Aunque el personaje celestinesco sí refuerza, en sus apartes, la burla sobre el pretendido galán:

¡O hieputa el pelón, y cómo se desasna! ¡Quién le ve yr al agua con sus cavallos, en cerro, y sus piernas de fuera, en sayo; y agora en verse medrado con calças y capa, sálenle alas y lengua!⁵⁴

Areúsa, como Ella, lleva la voz cantante en la conversación y demuestra su ávida inteligencia –que no mostrara interesadamente ante Celestina y sí ahora que ha muerto-, para obtener sus propósitos:

¿Es mi Sosia, mi secreto amigo? ¿El que yo me quiero bien sin que él lo sepa? ¿El que deseo conocer por su buena fama? ¿El fiel a su amo? ¿El buen amigo de sus compañeros? Abraçarte quiero, amor, que agora que te veo creo que ay más virtudes en ti que todos me dezían (...)⁵⁵

Sin embargo, mientras Areúsa se vale de la mentira para engatusar a Sosia, prometiéndole un amor falso, que no siente ni está dispuesta a dar; Ella es cruel justamente por lo contrario. La dama de Puertocarrero utiliza como arma la fuerza de la verdad, mostrando al caballero que no le interesa un cortejo amoroso que le resulta vacío. Es el caballero el que parece actuar falsamente, con su aprendido galanteo, en persecución de ese placer carnal que también Sosia siente y que no lo hace mejor que a un simple criado; por mucho que pretenda Puertocarero subir a las altas esferas del amor cortesano y obtener fama, egoístamente, por sus sufrimientos –como tantos amadores de las justas y pasos de armas a los que nos hemos referido en el *Capítulo V*; así el célebre Suero de Quiñones, o personajes literarios como Leriano, que llevan hasta el extremo su dolor de amor-.

Por otro lado, la frescura popular que, cuando conviene, despliega el personaje femenino –en contraste con la retórica cortesana de Puertocarrero-, y el dinamismo y soltura de sus réplicas, enlazan, directamente, con la literatura de los dos arciprestes, como decía Lázaro Carreter⁵⁶. A partir de la interrupción que hace bruscamente Ella, en el diálogo de su rival, en lo que se puede considerar clímax de la obra (esto es, cuando

⁵⁴ *Ibíd.*, p.557.

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ Lázaro Carreter, Fernando, op. cit., p.76.

da el «mate» a Puertocarrero, preocupándose de si es tarde o de dónde está su «dechado», haciendo salir a Xerez de su escondite y, especialmente, cuando le pregunta al caballero maliciosamente por su mujer: «¿vuestra muger está buena?», v.632); las intervenciones de los dos personajes se hacen más rápidas y chispeantes. La desvergonzada y cómica petición de frutas para la merienda, y la enumeración de las mismas que hace Puertocarrero, evocan, así, ese juego erótico que también aparece en la invitación que hace la alcahueta a doña Endrina en el *Libro de buen amor* para ir a su tienda, donde conocerá, en realidad, los placeres del amor:

Nunca está mi tienda sin fruta a las loçanas:
Muchas peras e duraznos, ¡qué çidras e qué mançanas!
¡Qué castañas, qué piñones e qué muchas avellanas! (vv.862-864)⁵⁷

Pero, a Ella no le interesan los símbolos, sino lo concreto: la comida en sí, que manda a buscar, y deja -ya abiertamente y por voluntad propia-, de ser una «dama»; rompe el juego, poniendo al descubierto a la mujer que lleva dentro, con todos sus rasgos realistas, sin importarle nada más que su propia satisfacción. Si bien no llega a hacer el gesto obsceno con que Areúsa se burla de la simpleza de Sosia, dándose la vuelta y levantándose las faldas, cuando éste se le da la espalda para marcharse (“... ¡Pues toma para tu ojo, vellaco, y perdona que te la doy de espaldas a quien digo!...”⁵⁸); sí que da cuenta de una inusual agresividad, respondiendo al dolor de su interlocutor con ese «¡Qué postema!»(v.690), que evidencia su hartazgo egoísta y despiadado, y que ya –desprovista de su máscara-, no le importa mostrar.

Con ello, muestra muchos de los defectos que el arcipreste de Talavera criticaba en las mujeres y que tan lejos están de la inaccesibilidad y fría perfección de la dama idealizada por el amor cortés. Su egoísmo y avaricia la hace:

[...] franca en pedir e demandar, industriosa en rretener e byen guardar, cavilosa en la mano alargar, temerosa en mucho emprestar, abondosa en cualquier cosa tomar [...],

⁵⁷ Blecua, Alberto, ed., Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 70), 1998, 4ªed, p.210.

⁵⁸ *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, op. cit., pp.561-562.

vanagloriosa en hablar, acuciosa en vedar, rryguosa en mandar, presuntuosa en escuchar e muy presta en executar⁵⁹

Y, por supuesto, su dinamismo, su rápida variedad gestual y discursiva, bien nos recuerda el siguiente párrafo del *Corbacho*, donde se alude cómicamente al carácter mutable y, por ende «teatral», de las féminas, que proclama su derecho al capricho y su libertad para escapar a lo que el hombre desea de ellas:

[...] los señales que sabe fazer del ojo, éstos son diversos: que mirando burla del onbre, mirando mofa el onbre, mirando falaga el onbre, mirando enamora al onbre, mirando mata al onbre, mirando muestra saña, mirando muestra ira, echando aquellos ojos de través. Más juegos sabe fazer la muger del ojo que no el enbaydor de manos. Pues, de la boca, ¡non por burla! E con estos desgayres tanto de sí presume que su entendimiento anda como señal que muestra los vientos: a las vezes es levante, otras vezes a poniente, otras vezes a mediodía, quando quiere a trasmontana⁶⁰

El personaje femenino de las *Coplas de Puertocarrero*, se mueve, en definitiva, en ese terreno ambiguo entre el bien y el mal; pero, ante todo, con su frescura y descarado realismo, huye, astutamente, de un molde literario preconcebido, que no le gusta, y critica, a través de la risa –ya divertida o amarga–, el rol que la literatura otorga a las mujeres.

Para comprender no sólo la teatralidad, sino también esta singularidad y complejidad de Ella, sería conveniente relacionarla con otras voces femeninas de cancionero.

1.4. Ella frente a las voces femeninas de otros diálogos amorosos del Cancionero

1.4.1. Fernán Sánchez Calavera [ID 1663] y [ID1664]

Podemos comparar el personaje de Ella con las respuestas femeninas al galán de dos dezires de Fernán Sánchez Calavera, que aparecen recogidos en el *Cancionero de Baena*. La primera de estas composiciones [ID 1663] incluye un encabezamiento que reza: «Este dezir fizo e ordenó el dicho Ferrand Sánchez Calavera por contemplación de una su linda enamorada, en el cual dezir va relatando él su entención a ella, e va ella

⁵⁹ Ciceri, Marcella, ed., Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral, A95), 1990, p.169

⁶⁰ *Ibíd.*, p.188.

respondiendo a él a cada cosa de lo que dize, e danse de los escudos el uno al otro como en gasajado de motes»⁶¹, y ha sido calificado por Ana Rodado⁶² como «texto semidramático», basándose en una serie de elementos destacados por Sirera⁶³ (el diálogo entre dos o más personajes, la acción, la presencia de acotaciones escénicas, las indicaciones espacio temporales y de vestuario y atrezzo).

El segundo «dezir» de Calavera [ID1664], presenta igualmente un personaje femenino que responde a los requerimientos del poeta enamorado y es introducida por las siguientes palabras: «Este dezir fizo e ordenó el dicho Fernand Sánchez Calavera como en manera de preguntas e reqüestas que fazía e ponía contra una señora de qu'él andava muy enamorado. El qual decir va muy bien fecho por quanto en la una copla dize él contra ella la entención de sus amores e respóndele ella luego en otra copla, defendiéndose d'él muy bien»⁶⁴.

Como las *Coplas de Puertocarrero*, estos dos «dezires» amorosos de Calavera presentan el rechazo que sufre un experimentado amante cortés por parte de una inteligente y firme dama, que logra derrotarlo dialécticamente; haciéndose eco, curiosamente, de ese consejo que otro destacado poeta de cancionero, Pedro de Cartagena, diera a las damas de la corte sobre los engaños de los galanes, desmontando esos falsos ademanes cortesés con dureza e ironía:

...Con jurar falso os aplazen;
pues la tal seguridad
yo's pido c'os aborrezca,
qu'en los ombres qu'esto hazen
no ay secreto ni verdad
ni cosa que les parezca.
Fingen los desesperados,
dizen lo que olvidan luego;
éstos son los bien librados,

⁶¹ Véase en Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, eds., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor Libros, 1993, pp.409-410.

⁶² Rodado Ruiz, Ana, «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas», en *Los albores del teatro español: Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, julio 1994, Almagro: Festival de Almagro/Universidad de Castilla-la Mancha, 1995, pp.25-44.

⁶³ Sirera, J. Ll., «Diálogos de cancionero y teatralidad», en *Historia y ficciones. Coloquio sobre literatura del Siglo XV*, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 351-363. *Apud* Ana Rodado, *Ibíd.*, p.29.

⁶⁴ Fernán Sánchez Calavera, «Señora muy linda, sabed que vos amo», en Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, op. cit., pp.410-412.

que pensáys que van quemados
y ellos van libres del huego...
...Viene el tal enamorado
antes que le carguéys culpa
Y jura que n'os ha errado
pues ¿queréys ver el culpado
quien sin culpa se desculpa?...⁶⁵

En el primero de estos textos de Calavera, nos encontramos, así, con seis coplas de arte menor en las que se produce un dinámico y animado diálogo entre un cortés galán y una dama desengañada que, si en otro tiempo se dejó seducir por él, ya no cree ni uno solo de sus requiebros.

La primera copla nos narra en primera persona la situación en que se produce el encuentro entre estos dos personajes:

Fui a ver este otro día,
estándome de vagar,
una señora que amar
en algund tiempo solía.

Y acto seguido, esta voz en primera persona del personaje masculino -encarnación de ese caballero cortesano ocioso que en tiempos de paz encuentra diversión en el cortejo amoroso-, nos va a introducir el diálogo que mantiene con esta «señora», marcando las intervenciones de cada uno:

Fablela en cortesía,
dixe: «Dios vos mantenga»
Ella dixo: «muy bien venga
el que venir non debía»⁶⁶

El discurso femenino, por tanto, se nos ofrece a través de la voz y de la perspectiva de su rival masculino en esta riña amorosa.

La voz narrativa en primera persona del protagonista desaparece, no obstante, en las siguientes tres coplas, donde se produce una rápida alternancia entre el galán y la dama de forma directa y viva, sin tener ninguno de los parlamentos una extensión prefijada, aunque caracterizados por la brevedad, ya que oscilan entre uno, dos o tres

⁶⁵ Véase XVI ("Otras suyas porque le mandó su amiga que avisasse las damas que son servidas que se guarden de los engaños de los ombres"), en Rodado Ruiz, Ana M^a, *Poesía. Pedro de Cartagena*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2000, p.119-121.

⁶⁶Ibíd (64), vv.1-8, p. 409.

versos. El animado debate está plagado de imperativos, vocativos, exclamaciones y verbos de movimiento, en un clima de gran tensión ante el deseo del caballero, que pide su «galardón» y le reprocha a la dama su frialdad –sacando oportunamente a colación el que en otro tiempo fuera más cariñosa con él-, y una dama dolida y ya no tan inexperta (“de vuestro mal soy sana”⁶⁷), que no quiere tener amores con quien siempre está fuera y, sobre todo, con quien corteja y ha cortejado a otras damas:

-«Otro tiempo vi, señora,
que mejor me rezebistes.»
-«Vos mesmo lo mereçistes.
¡Andad, idvos en buen hora!
Al que siempre fuera mora
non lo quiero por amado.»
-«Vuestro fui e soy de grado»
-«Ya non vos cumple agora.»
-«Non lo soliedes aver,
mucho vos veo ser flaca.»
-«Non curedes de la vaca
que non avedes de comer.»
-«Sería ledo en vos ver,
bien alegre e placentera.»
-«Id, que non soy la primera
que fue loca en vos creer.»⁶⁸

En la quinta copla vuelve a aparecer esta voz narrativa en primera persona del personaje masculino para introducir las intervenciones de los personajes y dar indicaciones sobre el movimiento escénico, en ese contacto físico que intenta el galán (“Allegueme sonreyendo”⁶⁹). Incluso, esta voz narrativa interpreta la actitud de la dama ante ese acercamiento suyo, que cuenta de la siguiente manera:

Óvolo por grand denuesto
porque le llamé perrilla; diz:
«Tornad vos a Sevilla,
amor de agua en cesto»⁷⁰

El empleo de dos refranes populares, que modifica interesadamente para sentenciar su rechazo: «*Quien fue a Sevilla perdió su silla*» y «*Amor de niña, agua en cestilla*», muestra un claro aire realista y un enfado muy humano, que da cuenta de un carácter femenino fuerte y orgulloso, que ha decidido no dejarse seducir de nuevo por

⁶⁷ Ibíd., v. 12, p.409.

⁶⁸ Ibíd., vv. 19-32, pp.409-10.

⁶⁹ Ibíd., v.35, p.410.

⁷⁰ Ibíd., vv.37-40, p.410.

quien no le conviene y por quien le ha dado, incluso, mala fama. En la última copla estalla, de esta forma, la tensión –que ha ido creciendo a lo largo del texto- y la dama usa de la ironía de forma parecida a Ella en las *Coplas de Puertocarrero*:

-«En seguir aquesta rama
parésceme que soy loco.»
-«¡Ay, amigo, e non de poco,
amar a quien nos vos ama!
¡farta soy de mala fama!»⁷¹

Finalmente, un comentario imprudente del enamorado sobre su honra la hace soltar toda su agresividad y su rabia en los dos versos con los que acaba el poema:

¡Aí, Señor Dios, ansí
arda en fuego vuestra alma! (vv. 47-48)

En el segundo *Dezir* de Calavera al que nos hemos referido, formado por diez coplas de arte mayor en tono grave y sentencioso, tenemos también el desdoblamiento del autor en dos voces -la del galán y la dama-, que se van alternando de forma ordenada y no encontramos ya ninguna voz narrativa. No obstante, su diálogo es menos ágil que el anterior, ya que cada intervención abarca rigurosamente una copla entera y tampoco ofrece referencias al contexto en que se produce, ni indica movimiento alguno. Con todo, podemos apreciar un aumento de la tensión en la novena copla, con las palabras llenas de ira y agresividad del varón contra la dureza de la dama, especialmente del verso 69 al 72, al saberse irremisible perdedor en este juego amoroso:

-Agora vos digo que puedo, señora,
contaros por más cruel e más dura
de quantas conosco en el mundo agora
nin de fallar puede en toda escritura.
¡Dóla al diablo atanta cordura!
Siempre dezides al omne de non,
más fortaleza tenéis que sansón,
con vos no me vale razón nin mesura⁷²

En este poema encontramos, a lo largo de todo él, el juego dialéctico entre el amor religioso, que representan las castas y piadosas palabras de la dama y el amor mundano, que representa cada parlamento del encendido galán. Éste comienza su intervención

⁷¹ *Ibíd.*, vv. 41-45, p.410.

⁷² Calavera [ID1664], vv. 65-72, p.412.

declarando a la dama su amor (“Señora muy linda, sabed que vos amo”) y ensalzándola por su gentileza, su gracia y su alto linaje; convirtiéndola, en definitiva, en ese prototipo de dama cortés, por cuyo amor se ennoblece el alma del enamorado. Pero, ésta muestra, ya desde el principio, ese rechazo a los placeres mundanos, de acuerdo con los *De contemptu mundi* medievales, y, -de forma harto radical-, al amor:

-Amigo, mirando aquel verde ramo
que en el paraíso la Virgen alcança,
en más poco tengo que paja nin tamo
aqueste vil mundo e su buenandanza,
que la que non ama bive en folgança
e su corazón en paz sin pensar,
e quien Amor sirve suele alcanzar
por poco plazer asaz tribulança⁷³

El enamorado intenta disuadirla argumentando que es extraño que una dama tan bella no sienta ni haya sentido nunca la curiosidad de amar como ocurre en las demás mujeres; pues además, dada su corta edad, si lo hiciera y no saliera bien, tendría tiempo de sobra para arrepentirse y hacer penitencia. A lo cual vuelve a responder la dama con gran firmeza, enarbolando la sentencia que dice:

es más provechoso, segund vos sabedes,
vençer al diablo quando echa sus redes
que fecho el pecado, remedio poner (vv. 30-32).

Viendo que en el plano abstracto no puede convencerla y que ante su férrea voluntad y su inclinación a la vida religiosa, queda totalmente desarmado, pasa al ámbito de lo concreto justo a la mitad de la composición –en la quinta copla-, ofreciéndose él mismo como amigo con el que puede conversar, consciente de sus encantos e, incluso, osa pedirle un beso (v.40), intentando ese acercamiento físico al que estamos acostumbrados, que no queda, en cambio, esta vez, más que en un intercambio de expresiones corteses; pues ella reconoce, humildemente, sentirse indefensa ante su atractivo –ponderando ahora el poder de lo físico sobre lo espiritual- y, previsoramente, rechaza su ruego:

que mi corazón sería conquistado
si vos consistiese llegar a mi faz (vv.45-46)

⁷³ *Ibíd.*, vv.9-16, pp.410-11.

El galán se atreve, entonces, a dar un paso más en la séptima copla, insinuando que si en el futuro esta doncella cambiara de parecer y fuera perseguida por «las puntas de amor», seguiría hallando en él a un «leal servidor»; ante lo cual ella -sin abandonar ese tono mesurado y calmado que ha mantenido a lo largo de todo el debate-, le muestra nuevamente su firmeza y su rechazo. Pese a ser joven doncella, le hace saber que no cree en sus palabras con la recurrida metáfora de la caza de cetrería: «ca el dulce canto del gran bretador/ engaña e mata al ave cuitada» (vv.63-64); que provocará esa subida de tensión, en la novena copla a la que nos hemos referido.

La dama tiene la misión de cerrar el poema con un tono grave y sentencioso, con ese golpe definitivo al personaje masculino que desenmascara -como la voz femenina del anterior poema- su fama de burlador:

que non sé cristiana, judía nin mora
a quien vuestros dichos non pongan locura
maguer que de fuera demuestran dolçura
ençierran ponzoña en el corazón⁷⁴

Y ese tono va de lo concreto-individual al plano de lo abstracto- universal, con esa especie de advertencia o moraleja en contra de los hombres, recogida en un refrán y que invierte la visión de la mujer que hemos señalado, pasando ésta de ser la tentadora a ser la tentada, la víctima del engaño:

...Quien cree a varón
lágrimas siembra con mucha tristura (vv.79-80).

Si hemos dicho que el desengaño y el enfado de la voz femenina del primer «decir» resultaba ciertamente realista y muy humano – teniendo aquí lazos de relación con Ella-; la segunda dama, mucho más intangible, está envuelta en ese halo de ascetismo religioso que toma como modelo de fortaleza a la Virgen María, frente a las tentaciones del amor carnal que le ofrece el galán, identificado aquí con un diablo, con el pecado, con un falso «bretador». Estas voces femeninas, -ya desde la impulsividad de la primera, ya desde la piedad y mesura de la segunda-, contribuyen en gran medida a complicar la perspectiva y la voz en primera persona del sufridor enamorado, sin

⁷⁴ *Ibíd.*, vv.75-78, p.412.

embargo no evolucionan a lo largo de la composición ni presentan ningún claroscuro: se limitan, con sus respuestas, a ser portavoces del autor, a desenmascarar la falsedad de los usos amorosos corteses que se pretende en ambas composiciones y, por supuesto, no consiguen –como sucede con Ella- sorprendernos con esa ambigüedad que la sitúa entre el bien y el mal y nos hace dudar entre su crueldad o su correcto proceder y que, ciertamente, desplaza con su espontaneidad el protagonismo de un Puertocarrero, que, por sus ademanes aprendidos, resulta demasiado previsible.

1.4.2. Johan de Duenyas [ID 2492].

El *Cancionero de Palacio* recoge, asimismo, un poema dialogado de Johan de Duenyas [ID 2492]⁷⁵, donde aparece una voz masculina (*Él*) y una voz femenina (*Ella*), en abierta disputa porque la dama se resiste a creer las plabras corteses del caballero. Este diálogo muestra, como sucede en las *Coplas de Puertocarrero*, a una mujer ingeniosa y astuta, cuya inteligencia es reconocida por la voz masculina en más de una ocasión:

Discreta senyora, tan savia vos siento
e tanto avisada en todas las cosas
que no sé que digua a vuestras graciosas
paraulas tan savias que a mí dan tormento (vv. 33-35)⁷⁶

De esta forma, la Ella de Duenyas –como la de las *Coplas de Puertocarrero*– también llega a desmontar las frases aprendidas de fidelidad amorosa de su contrincante masculino con punzantes ataques de índole realista, basados en la experiencia:

E set bien seguro qu'el falso, maldito
Amor, no me ligue en tal ligadura;
que yo mesma havría a mí por locura,
viendo esperiencia ser demostrada
quántas mudanças fazéys en hun hora,
creher vuestros dichos de falsa dolçura (vv.11-16)⁷⁷.

O, incluso, en un tono más directo y rotundo, quita a este varón ese orgullo cortés que lleva a elevar su amor por encima del de los demás:

⁷⁵ Álvarez Pellitero, Ana M^a, ed., *Cancionero de Palacio*, CIX, Salamanca: Biblioteca Universitaria de Salamanca, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1993, pp.106-110.

⁷⁶ *Ibíd.*, p.107.

⁷⁷ *Ibíd.*, p.106.

Por muchos exemplos que oý
con todos los hombres vos hecho al rincón (vv.27-28)⁷⁸

Insiste en que o bien hay que estar loca -como la que «siembra buen trigo en laguna»(v.30)-, o ser una ignorante -«más simple qu'estando en la cuna» (v.31)-, para creer en las palabras de un hombre; alzándose en esa voz femenina, representante de su género, que lucha hábilmente contra los engaños amorosos no de este escudero, en concreto, sino de todos los hombres en general; tal y como hacía Brazaida en la ficción de Juan de Flores frente a Torrellas. Blay Manzanera⁷⁹ señala, además, que -como sucede en la narración del salmantino-, Juan de Duenyas llega a nombrar unos jueces para decidir sobre quién lleva la razón: la mujer o el varón, y también como en la obra de Flores, la dama se queja de la parcialidad de estos jueces; pues son hombres como su rival y, para colmo, han sido elegidos por éste:

Mexor me sería que nunca nasciera
cruel enemigo, que vos escuchar
ni tant triste pleito con vos començar
mas que no puedo ya partir afuera
de tales juezes yo soy bien entera,
a los quales pido qu'ayan conciencia
e justamente que den su sentencia
sin ser favorable, legítima, entera (vv. 108-115)⁸⁰

Vemos, por tanto, que se sospecha perdedora, no por su falta de méritos dialécticos, que ha demostrado anteriormente y que le habían dado cierta ventaja sobre el caballero, sino por la inferioridad con que socialmente era considerada la mujer, la cual se refleja en las palabras de esta voz femenina. Esta dama, incluso, sabiendo que tiene la lucha perdida, se pliega al final al modelo cortés y pide solamente que no se sepa su nombre:

Catat que esta es, señor, la primera
cosa que mando por que vos digo
que a senyor, pariente ni amigo,
non se rebele mi nombre quál era (vv.116-119)⁸¹.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 107.

⁷⁹ Blay Manzanera, V., «El discurso femenino en los Cancioneros», en Sevilla, Forencio y Carlos Alvar (coord.), *Actas XIII Congreso AIH (Tomo I)*, 1998; consultada en ed. digital del Centro Virtual Cervantes.

⁸⁰ *Cancionero de Palacio*, op. cit., p.110

⁸¹ *Ibíd.*, p.110.

En las *Coplas de Puertocarrero*, en cambio, el personaje femenino se ofrece; no como representante de su sexo, aunque también haya en algunos momentos una clara reivindicación de la situación de la mujer, sino como un personaje más individualizado, que hace prevalecer su gusto caprichosamente en un entorno que le es propicio: el de su propia casa, con la complicidad, además, de otra mujer, la tercera-confidente Xerez. Aunque en el exterior tuviera, como la dama de Juan de Duenyas las de perder, en este ambiente privado hace y deshace como le viene en gana. Si las convenciones la obligan, por ser mujer, a ser piadosa, prudente y recatada, el descaro que manifiesta en privado es –como hemos visto– algo que se sale de lo normal, por esa cómica agresividad con la que intenta deshacerse de su enojoso visitante:

¿No queréis acabar oy?
¡Qué postema! (vv.689-690)⁸²

En este texto de Duenyas, recogido en el *Cancionero de Palacio*, la burla no resulta tan cruel, sino que la dama se limita a recrear la queja que ya expresaron algunas trobairitz y que también hemos visto reflejada en la voz de otras mujeres; tanto escritoras –Florencia Pinar, Christine de Pizan...–, como personajes de ficción; así Brazaida o Fiometa en las narraciones de Juan de Flores o Laureola en la *Cárcel de Amor*. Todas ellas denuncian la inconstancia masculina y el engaño al que someten a las inocentes mujeres muchos hombres experimentados, jurándoles un amor que no sienten con la sola intención de conseguir su virtud. Por ello, esta dama, dura e incommovible, como un muro impenetrable, responde siempre negando los requiebros del caballero y, enarbolando el sentido común, proclama que aunque pueda haber caballeros leales, no cree que a ella le vaya a tocar uno:

Senyor escudero, flaco çimiento
fazen en mí vuestras engenyosas
paraulas soptiles por ser enfintosas,
qu'en mí no farán jamás mudamento;
salvo que vengo en conocimiento
que hay muchos buenos de grant lealtança
e, obrando bien, mueren sin dubdança
mas d'estos yo dubdo ser una entre ciento(vv.41-44)⁸³.

⁸² *Coplas de Puertocarrero*, op. cit., p.263.

⁸³ *Cancionero de Palacio*, op. cit., pp.107-108.

1.4.3. Francisco de Imperial [ID 2492]

Estas voces de mujer evidencian su indefensión ante una sociedad que las margina, ante unos jueces, como sucede en la composición de Duenyas, que ya tienen emitido un veredicto favorable al varón y que no les deja otra opción, a veces, que tomarse la justicia por su mano. Hay, precisamente, un célebre decir de Francisco de Imperial recogido en el *Cancionero de Baena* [ID1376], en el que una doncella, tras acusar al poeta de traidor, le hiere con su arco, no sin antes avisarlo de su intención:

Los pechos albos, la garganta alçada,
la vide venir escontra el río
con buen continente e graçioso brío,
arco en la mano, frecha maestrada
e dixo: «Escudero, de aquesta vegada
del barco en tierra non desçendades,
e si non, creo que vos repintades.»
Esto me dixo con voz delicada.

Quando yo esto le oí decir,
salté a tierra muy maravillado
e ella tendió el arco maestrado,
por sobre los pechos me fue ferir,
e dixo: «Escudero, convién'vos morir,
pues que por otra dexastes a mí,
e yo faré que desde aquí
vos nunca seades para otra servir» (vv.9-249)⁸⁴

También la Ella de Puertocarrero toma valientemente las riendas de la contienda amorosa e, igualmente, avisa al caballero cuando aún está subiendo por la escala del resultado de su conversación:

<p>ELLA</p> <p>PUERTOCARRERO</p> <p>ELLA</p>	<p>.....</p> <p>¿Vuestra merced, qué me manda? ¿Qué? Que muráis de mala muerte, o que viváis de tal suerte que huyáis vuestra demanda. Luego, ¿morir me mandáis? Yo no lo hago, pero levaréis en pago de la pena que mostráis revés de lo que buscáis(vv.118-126)⁸⁵</p>
--	--

⁸⁴ Micer Francisco Imperial, 241, [ID1376], en *Cancionero de Baena*, op. cit., p.293.

⁸⁵ *Coplas de Puertocarrero*, en op. cit., p.243.

Ella no hiere al caballero con una flecha, sino con las palabras de la razón, que desmontan todo lo que él representa, provocando bien la muerte o bien desaparición de ese amor atormentado que no lleva a ninguna parte si no es al sufrimiento. Ella no actúa movida por una pasión y unos celos descontrolados, como la muchacha sevillana de Imperial –que luego revela que su flecha es de amor, pasando al plano alegórico, en la línea de «El triumphete de amor» del Marqués de Santillana⁸⁶–; sino, muy al contrario, por un frío raciocinio que pretende acabar con los absurdos del sentimentalismo cortés. Pero, tal vez, nuestra Ella, con su actuación egoísta y descarada, con su violento dinamismo y la humillación que imprime a Puertocarrero, no sea en el fondo tan malvada y lo libere de esa prisión en la que se ha metido probablemente por mero capricho o moda. Recordemos que los ademanes caballerescos, de los que no pocos autores se burlan a fines del Medievo, no eran las más de las veces más que flirteos que no respondían a sentimientos sinceros.

1.4.4. Fray Diego Valencia de León [ID1639]

Pero, no es Ella la primera que advierte a un amante cortés de lo vanas que son sus penas. Así, en el *Cancionero de Baena* aparece un poema de fray Diego Valencia de León [ID1639], introducido por las siguientes palabras: «Este decir fizo el dicho fray Diego como a manera de baldones que le dava una dueña que era su enamorada e non lo preçiava». En él encontramos una voz femenina que advierte al amigo de lo inútil que son sus requiebros con ella y que su perseverancia sólo puede conducirlo a la locura:

Sofrir grant mal esquivo atal
 ¡ay amigo! Non curedes,
 nin ser leal: poco os val
 el afán en que andedes;
 basteçedes e tenedes
 grant locura desigual;
 vos veredes que perdedes

⁸⁶ En este decir narrativo de Santillana, el poeta asiste curioso a un mitológico desfile primaveral guiado por Cupido y Venus, donde ricamente ornamentados aparecen hombres y mujeres de la Antigüedad, todos grandes amadores, y es herido por deseo de la diosa por «una dona muy notable» con una flecha de amor, que lo sume, a partir de ese momento en la tristeza y el dolor: «Así ferido a muerte/de la flecha inñionada,/de golpe terrible e fuerte,/que de mí non sope nada,/por lo qual fue ocultada/de mí la visión que vía,/e tornóse mi alegría/en tristeza infortunada» (véase 50, “El triumphete de amor”, en Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, Madrid: Cátedra, 1999, vv.153-160, p.260).

vuestro seso natural (vv.1-8)⁸⁷

En estos versos de fray Diego de Valencia no encontramos ninguna reivindicación femenina, ni ningún reflejo de la situación o el parecer de la mujer, sino sólo la perspectiva del eclesiástico moralista, que quiere hacer prevalecer la razón, ante tanta incongruencia y desatino que, su parecer, entraña el lenguaje y el comportamiento del amante cortés:

Entención muy sin razón
 basteçedes todavía;
 finiçión es perdición
 de vuestra loca porfía
 bien sería e complería
 sosegar el coraçón,
 grant follía e fallía
 fazedes sin condiçión
 (vv. 25-32)

La diferencia con la protagonista de las *Coplas de Puertocarrero*, caracterizada – como hemos dicho-, por su ambigüedad, su agilidad verbal y su egoísta proceder, es aquí abismal. Mientras la voz de mujer que utiliza fray Diego para dar su lección, es totalmente ajena al mundo femenino y no muestra ningún atisbo de individualidad; Ella no se limita a ser la portavoz de las ideas de su autor, sino que penetra en el sentir de las mujeres de la época, haciéndose más concreta y tangible. Muestra la abierta batalla de sexos que se desarrolla a lo largo de todo el Medievo, desde su propia perspectiva femenina, y no duda en hacer prevalecer sus gustos y caprichos, sobre lo esperable socialmente en la educación de una dama cortés.

Para concluir diremos que, si es cierto que Ella, en su caracterización, está muy influida por la poesía cancioneril y ni siquiera presenta un nombre propio que le dé una entidad concreta por ese secreto que requerían los comportamientos cortesés; ofrece – como hemos podido comprobar- un claro paso adelante con respecto a estas voces femeninas de los debates amorosos del Cancionero. Contribuye con sus actitudes, su dinamismo, sus gestos y, especialmente, con su rebelde realismo -opuesto dramáticamente al convencional idealismo cortés de Puertocarrero-, a la posibilidad de

⁸⁷ Véase 513, en *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, op. cit., p.357.

representación de la obra. Y además, consigue elevar la importancia de la voz femenina en la literatura cuatrocentista, concediendo a ese símbolo de belleza que representa, una inusual viveza y desenvoltura. Su peculiar victoria sobre el amante a través de la razón y de la pericia argumentativa y verbal –aunque éstas sean reflejo del pensamiento masculino de su autor-, la sacan, sin duda, de esa pasividad a la que se condenaba, generalmente, a la mujer medieval.

2. EL CRUDO REALISMO DE LA MUJER HERMOSA

También estaría dentro de esta vertiente burlesca y desmitificadora –no exenta de pesimismo-, el texto en coplas reales descubierto a fines del XIX por Alfonso Miola, en un códice de la Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» de Nápoles, encabezado por la breve rúbrica «Interlocutores Senex et Amor Mulierque pulcra forma»; al que M^a Rosa Lida dio el título de *Diálogo del Viejo, el Amor y la Hermosa*, en relación con el famoso *Diálogo entre el Amor y un Viejo* de Rodrigo Cota, que toma como base.

No obstante, ese ambiente metafórico del texto del converso que identifica el alma del Viejo con ese huerto abandonado que Amor promete falsamente reconstruir y vivificar y donde la seducción parece ocurrir en un plano onírico y alegórico –no hay sino pensar en la interpretación que ofrece Lázaro Carreter⁸⁸-; se torna mucho más palpable, sosegado y racional en la anónima refundición, que posee ya un indiscutible carácter dramático, reconocido por los principales estudiosos del teatro medieval, que no dudan en incluirlo en sus ediciones. Y, precisamente, todos ellos insisten, para argumentar su postura, en la importancia del personaje femenino en el paso del diálogo al espectáculo⁸⁹. Si en el *Diálogo* de Cota, el Viejo era castigado con la maldición de amar a una joven que nunca le correspondería -momento en que despierta bruscamente de su ensueño y se sumerge en la cruda realidad:«seguirás estrecha liña/ en amores de

⁸⁸ Lázaro Carreter, Fernando, *Teatro Medieval*, op.cit. Este autor imagina al Amor no como un dioscello alado, sino como una sensual mujer que se acerca al anciano con sus encantos y caricias y que, tras seducirlo, se funde con él en un abrazo; éxtasis que se rompe súbitamente con esa violenta descripción esperpéntica de la vejez a la que nos hemos referido.

⁸⁹ Véanse ediciones de Ana M^a Álvarez Pellitero (Madrid: Espasa- Calpe, 1990, pp.209-213), Roland E. Surtz (Madrid: Taurus, 1992, pp.51-54) y Pérez Priego (Madrid: Cátedra, 2009, pp.81-84).

una niña/ de muy duro corazón... fenescerán tus viejos días/ en ciega catividad»⁹⁰-.; en el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* esta «niña» cobra vida, aparece activamente en escena, consiguiendo que la lección que recibe el Viejo –opuesto dramáticamente a ella por su fealdad- sea más efectiva. Frente a la larga y grotesca descripción que ofrece Amor del anciano en el poema de Cota (vv.541-612), donde este último se limita a escuchar la dura realidad y que podría ser una esperpentización de la vejez en general; encontramos aquí una interacción concreta y dinámica entre los dos personajes, el Viejo y la Mujer hermosa, que se encuentran frente a frente y que se afanarán respectivamente, tanto verbal como físicamente, en sus opuestos intereses.

2.1. La humillación de la Vejez frente al bello vigor juvenil

La obra presenta tres partes o momentos principales en el desarrollo de la acción dramática, entre los cuales se producen escenas de transición claramente teatrales:

A) Al principio, nos encontramos con un Viejo que lanza una dura invectiva contra el mundo, harto de sus engaños (vv.1-60), que tanto recuerda, en opinión de Pérez Priego, al que Pleberio hace en *La Celestina*⁹¹ y que concede gran dignidad al personaje; caracterizado por la sabiduría que da la experiencia y la serenidad de quien mira las vanidades y los afanes mundanos, desde la distancia y la objetividad que ofrece la vejez:

¡O mundo, dime quién eres,
qu'es lo que puedes, qué vales,
con qué nos llevas do quieres,

⁹⁰Rodrigo Cota, «Diálogo entre el amor y un Viejo», en Hernando del Castillo, *Cancionero General (II)*, op. cit., vv.529-31 y 539-40, pp.19-20.

⁹¹ «¡O mundo, mundo! Muchos mucho de ti dixeron, muchos en tus qualidades metieron la mano; a diversas cosas por oídas te compararon; yo por triste experiencia lo contaré como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron» (*La Celestina*, auto XXI). Véase Pérez Priego, Miguel Ángel, «La Celestina y el diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa», en Beltrán, Rafael y J. Luis Canet (eds.), *Cinco siglos de "Celestina": aportaciones interpretativas (III. La Celestina y su linaje)*, Valencia: Universitat de Valencia, 1997, p.196. Este autor señala evidentes similitudes -en concreto trece lugares o pasajes (pp.192-198)- entre los dos textos; en especial entre el anónimo *Diálogo* y los dieciséis actos de la *Comedia*, escritos por Rojas en su etapa de estudiante –nunca en la posterior *Tragicomedia*-, cuando decidió continuar el acto I (escrito por otra mano). Símbolos e imágenes como el unicornio humillado a la doncella, la «llaga dulce y fiera», que es amor, «los ojos a la sombra» con que se alude a la vejez, las pintorescas comparaciones del amor con «los de Egipto» o con las «zarazas del pan», el rayo que quema y hiere el corazón sin estropear la ropa, son señalados, entre otros, por Pérez Priego, como elementos de relación entre las dos obras.

siendo el fin de tus placeres
 principio de nuestros males![...]
 Yo hablo como quien sabe
 todas tus faltas y sobras;
 he visto lo que en ti cabe
 y si quieres que te alabe,
 muda condición y obras[...]⁹²

Pese a su resistencia inicial, el Viejo deja entrar, finalmente, en su casa, a un hábil y astuto Amor, tras un momento de gran movilidad escénica (vv.61-120); pues el dios – muy humanizado y concreto-, llama insistentemente a la puerta, dando fuertes golpes, y pasa a la morada del anciano –caracterizado éste último por un bastón que lleva en la mano, al que ha aludido él mismo en su parlamento inicial (vv.59 y 60)-, saludándolo efusivamente, como un señor a otro señor, al que hace tiempo que no ve:

AMOR:	¿Quién stá en casa?
SENEX:	¿Quién llama?
AMOR:	¡Abre!
SENEX:	¿Quién eres?
AMOR:	Amor.
SENEX:	¿Qué quieres?
AMOR:	A tu vida y a tu fama.
SENEX:	Va con Dios, que ya tu llama no me causa más dolor
.....	
AMOR:	Sálvete Dios, buen señor, bivas de Néstor los años, sin saber qué sea dolor [...] ⁹³

B)El nudo de la obra lo constituye el intenso debate que mantienen el Viejo y el Amor, ya dentro de la casa de éste (vv.121-560), en el que el Viejo quiere mantener una distancia física prudente con el dios al que tanto teme y que, poco a poco, conforme avanza el diálogo, se va haciendo cada vez más pequeña, en un hábil juego de acercamiento- huida; al tiempo que se analizan los pros y los contras del sentimiento amoroso, tal y como se entendía en la literatura de la época. Si el Viejo representa esa visión escéptica y amarga de la literatura ascética y de las *remedia amoris*, que recuerda tópicamente la falsedad que encierra el amor y el duro desengaño que aguarda al que se deja embaucar por él; el astuto dios muestra la idea del «Amor omnia vincit», tan grata a la literatura del Cuatrocientos, y que también aparece en el teatro de Juan del Encina

⁹² «Diálogo del Viejo, el Amor y la mujer hermosa» (vv.1-5 y 51-55), en Pérez Priego, ed., *Teatro medieval*, op. cit., pp.207 y 209.

⁹³ *Ibíd.*, vv.61-123, pp.209 y 212.

(véase la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, vv.275 y ss.; o la *Representación sobre el poder del Amor*, vv.51 y ss.). Incide, así, en el poder transformador del amor, que embellece nuestras vidas y les da un sentido nuevo, en consonancia con las fiestas y galas cortesananas, tan en boga en la época, como estudiábamos en el *Capítulo V*:

Los que están en religión
y los qu'en el mundo biven,
de qualquiera condiçión,
con deseo y afixión
en mí esperan y a mí sirven.
Así que bien me conviene
este nombre 'Dios de Amor',
pues si el mundo plazer tiene,
yo lo causo y de mí viene,
y sin mí todo es dolor.

Si no, dime sin pasiones
-ya acabo, no te alborotes-
¿quién haze las invintiones,
las músicas y cançiones,
los donaires y los motes,
las demandas y respuestas
y las sontuosas salas,
las personas bien dispuestas,
las justas y ricas fiestas,
las bordaduras y galas?

¿Quién los suaves olores,
los perfumes, los azeites?
Y ¿quién los dulces sabores,
los agradables colores,
los delicados afeites?
¿Quién las finas alconcillas
y las aguas estiladas?
¿Quién las mudas y çerillas?
¿Quién encubre las manzillas
en los gestos asentadas?
Las fuerças de mis efetos
los defetos naturales
tornan en actos perfetos:
hacen de torpes discretos
y de avaros liberales;
los cobardes, esforçados,
los sovervios, muy umanos,
los glotonos, temperados,
los inetos, provechados
y plazibles los tiranos⁹⁴

Ésta es, por supuesto, la actitud que triunfa y que seduce al Viejo, como también había seducido a la nobleza de la época; infundiéndole una felicidad tan falsa como

⁹⁴ *Ibíd.*, vv.321-360, pp.219-220.

efímera, al hablarle de recobrar la alegría espiritual de la juventud a través del amor y también de mejorar su aspecto físico:

En los viejos encogidos
reçucito la virtud:
tornan linpios y polidos,
y en plazeres detenidos
les conservo la salud⁹⁵

El Amor ha sabido jugar con los sentimientos humanos y ha aprovechado la necesidad que todos tenemos de soñar y de escapar, así, de una realidad triste y monótona. Todos los receptores nos identificamos con estos sentimientos y comprendemos que el Viejo se deje llevar por la esperanza que albergan tan dulces palabras, tras mucho dudar y sopesar el riesgo de volver a enamorarse. Ese poder transformador del amor también aparece en el *Diálogo* de Cota, de forma muy similar:

Al rudo hago discreto,
al grossero muy polido,
desembuelto al encogido
Y al invirtuoso neto.
Al covarde, esforçado,
al escasso, liberal,
bien regido al destemplado,
muy cortés y mesurado
al que no suele ser tal⁹⁶

Y también en la obra del converso se muestra ese pragmatismo del dios, que sabe, como Celestina o las pérfidas y vanidosas mujeres que retrata el arcipreste de Talavera⁹⁷, de ungüentos rejuvenecedores:

Yo hallo las argentadas,
yo las mudas y cerillas,
luzentoras, unturillas

⁹⁵ *Ibíd.*, vv.361-365, p.221.

⁹⁶ Rodrigo Cota, «Diálogo entre el Amor y un Viejo», en Joaquín González Cuenca, ed., Hernando del Castillo, *Cancionero General*, op. cit., vv. 226-234, p.9.

⁹⁷ «Aguas tienen destiladas para estilar el cuero de los pechos e manos a las que se les fazen rrugas. El agua tercera que sacan del solimad de la piedra de plata, fecha con el agua de mayo –molida la piedra nueve vezes e días con saliva ayuna, con azogue muy poco, después cocho que mengüe la tercia parte– fazen las malditas una agua muy fuerte –que non es para servir tanto es fuerte–, la de la segunda cochura es para los cueros de la cara mudar; la tercera para estirar las rugas de los pechos e la cara. Fazen más agua de blanco de huevos cochos, estilada con mirra, cânfora, angelotes, trementina –con tres aguas purificadas e bien lavada que torna como la nieve blanca–, rrayzes de lirios blancos, bórax fino: de todo esto fazen agua destillada con que rreluzen como espada» (Marcela Ciceri, ed., Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, op. cit., p.176).

y las aguas destiladas;
yo la líquida estoraque
y el licor de las rasuras;
yo también como se saque
la pequilla que no taque
las lindas acataduras.
Yo mostré retir en plata
lavaquil y el alacrán,
y hazer el solimán
que en el fuego se desata.
.....
Yo hago las rugas viejas
dexar el rostro estirado,
y sé cómo el cuero atado
se tiene por las orejas.
.....
Yo las aguas y lexías
para los cabellos roxos.
Aprieto los miembros floxos
y dó carne en las enzías [...] ⁹⁸

Lo que ocurre es que si el Viejo de Cota, hastiado de la jactancia de Amor, rechaza estos maquillajes engañosos y falsos (“que aunque más doblado seas/ y más pintes tu deleite, / estas cosas do te arreas/ son disformes caras feas/ encubiertas del afeite”, vv.365-369); no ocurre así con el Viejo del texto anónimo, que tan sólo señala, ambiguamente que Amor se fija sólo en lo bueno, que le reconoce (“verdad es”) y no tiene en cuenta «...el tormento/que traspasa el sentimiento...» (vv.368-69). Ese rejuvenecimiento físico, que se codicia con la aplicación de cosméticos y que atenta claramente contra la naturaleza, nos muestra ya cierto peligro en la actitud de nuestro Viejo. Le va a costar la ridiculización en el desenlace de la obra, cuando se enfrente con la juventud, no artificial, sino natural y verdadera, de la Mujer hermosa. Recordemos que antes de que ésta salga a escena, se acicala y muda de ropas para que su seducción resulte más eficaz; obteniendo, precisamente, todo lo contrario: convertirse en un ser aún más grotesco y esperpéntico, que logra el distanciamiento y el rechazo de unos receptores que antes lo habían comprendido y habían empatizado con él.

También Amor, como sucede en la obra de Cota o en el *Libro de Buen Amor*⁹⁹, aprovecha el «gusanillo», tan humano, del reto, para minar la resistencia del anciano;

⁹⁸ Rodrigo Cota, «Diálogo entre el amor y un Viejo», en Joaquín González Cuenca, ed., Hernando del Castillo, *Cancionero General* (II), op. cit., vv. 271-302, pp.1-12.

mostrando que lo que más preciamos requiere un esfuerzo. Y lo hace -a diferencia del tono sentencioso, y paradójicamente «razonable», que le otorga, a menudo, el uso de refranes populares-, con la alusión a ese «nunca mucho costó poco» (v.381), que – aunque refrán- se sitúa en la línea del juego cortesano, del ingenio de los motes e invenciones, a las que él mismo se refería en los versos 331-340¹⁰⁰. Hay, además, una clara vinculación con el sacrificio cortés en las palabras de Amor, que incluso identifica la conquista amorosa con la bélica:

¿Has visto los que combaten?
Si ven ganancia al ojo,
no temen que los maltraten
y corren donde los maten
por codicia del despojo.
Daquesta misma manera
es quien sigue mi querer,
porqu'el fin qu'en mí s'espera
es tan dulce que quienquiera
a el trabajo por placer¹⁰¹

Sin embargo, y sin dudar de la pericia dialéctica de Amor, no es sino con la aparición de la magia – ya al final del nudo-, cuando se consigue definitivamente –como también sucede en *La Celestina*, con Melibea- la total rendición del Viejo. El Amor pone la mano, en un gesto muy teatral, sobre el corazón del anciano, que, aunque temeroso, se deja hacer, consiguiendo la anhelada y engañosa transformación de éste:

AMOR:	Déxame poner la mano do tengo hazer asiento, y veráste en un memento derecho, fresco, lozano.
SENEX:	Dime primero en qué parte.
AMOR:	Aquí. Sobr'el corazón. ¹⁰²

⁹⁹ «Razón es muy conocida/ que las cosas más amadas/ con afán son alcançadas/y trabajo en esta vida» (Rodrigo Cota, *Diálogo*, en op. cit., vv.442-445, p.16) y también en el *Libro de buen amor*, D. Amor advierte al Arcipreste que no debe mostrarse nunca perezoso en el arte de amar, poniéndole el ejemplo de «Los dos perezosos que querían casar con una dueña» (est.454 y ss.). Pero, más concretamente, su mujer, Doña Venus, emite una serie de sentencias sobre la necesidad de esforzarse en el amor (est.611 y ss.): «el grand trabajo todas las cosas vençe»; «el omne mucho cavando la grand peña acuesta»... (véase Alberto Blecuá, ed. Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, op. cit., pp.120-125 y 156-57).

¹⁰⁰ Como destaca Pérez Priego, en su edición del anónimo «Diálogo» (en *Teatro medieval*, op. cit., p.221), el refrán sirvió de mote a una invención que sacó doña Catalina Manrique y que fue glosado por el poeta Pedro de Cartagena, como recoge el *Cancionero General* de 1511, fol.143v. Nosotros nos referíamos también a él, al tratar de la participación de la voz femenina en los cancioneros castellanos del XV (*Capítulo III*, epígrafe 4).

¹⁰¹ «Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa» (vv.401-410), en op. cit., p.222.

Tras tocar mágicamente el pecho del anciano –en el momento del clímax dramático-, y lograr que éste se sienta feliz –en esa alegría trágica y efímera, que recuerda a la del mítico Fausto-, Amor se esconde. Ello nos lleva ya, claramente, a sospechar sobre sus viles intenciones. Como Xerez, será testigo mudo del diálogo amoroso entre un personaje masculino, que requiebra en amores y uno femenino, que los rechaza y, además, se mofa de ellos. Si la alcahueta lo hacía al principio, a instancias de la dama, para poder reír a gusto y salir al final, como parte del ardid tramado contra Puertocarrero; Amor se oculta cobardemente en el desenlace, pues ya ha satisfecho su misión y sólo le queda ya complacerse egoístamente con la burla del Viejo. Saborea, en la soledad de los malvados, su triunfo. También aquí, este gesto de esconderse, resulta muy teatral:

Más aquí tras esta puerta
estará, donde te sienta,
con oreja bien dispuesta¹⁰³

C) En el desenlace (vv.561-690), el Viejo pasa de «rogado» a «rogador». Se encuentra, como anunciábamos, con una bella joven a la que intenta seducir, la cual le pone ante sí, como en un espejo, toda la verdad de su decrepitud; tornando esa dignidad inicial en una ridiculización de la que él es, en gran parte, responsable –como también le sucedía a Puertocarrero-. Lo hemos visto complacerse con un engañoso cambio de apariencia física y envalentonarse espiritualmente, cuando Amor recurre al reto (“nunca mucho costó poco”); motivos que desencadenan una caída en un ambicioso orgullo que, como sucede en los cuentos populares, merece un castigo ejemplar. Piénsese, así, en el «Ensiemplo del cavallo e del asno» que el Arcipreste esgrime ante D. Amor en la obra de Juan Ruiz, donde ese caballo tan potente y bien arreado, que se burlaba del pobre asno, acaba de mala manera, herido en el campo, porque su dueño quiso hacerse el valiente ante su dama:

Dio salto en el canpo, ligero, aperçibido,
coidó ser vencedor e fincó él vençido;
en el cuerpo, muy fuerte, de lança fue ferido,
las entrañas le salen, estaba muy perdido.

¹⁰² *Ibíd.*, (457-460), p.224.

¹⁰³ *Ibíd.*, (vv.551-553), p.228.

Ya sólo servía para arar o dar vueltas en el molino, con un aspecto feo y deteriorado, que Juan Ruiz, se detiene en mostrar, casi de forma morbosa:

Tenía el grand yugo dessolladas las çerviçes
del inojar a vezes finchadas las narizes,
rodillas desolladas faziendo muchas prizes,
ojos fondos, bermejos como pies de perdices

los quadriles salidos, somidas las ijadas,
el espinazo agudo, las orejas colgadas[...] ¹⁰⁴

De forma muy parecida, el Viejo acaba apaleado y herido moralmente, ante las duras palabras de la Mujer hermosa; la cual también se regodea en la burla del anciano y no escatima a la hora de mostrarle toda la fealdad física de sus muchos años y la repugnancia que a ella, joven y bella, le produce.

Finalmente, éste aprende su lección: la incompatibilidad entre el amor y la vejez, con la consiguiente vuelta a su estado inicial de desengaño; pero con la diferencia de que se dirige expresamente ahora a los receptores, ofreciendo su caso como ejemplo de los «engaños de amor». Pasa, por tanto, del plano individual al colectivo, como también sucede al final de las piezas dramáticas de Juan del Encina y Lucas Fernández, quitando hierro a su tristeza personal, al servir de moraleja a los demás. Hay, incluso, un villancico al final, que glosa un estribillo de tono popular (“Quien de amor más se confía/menos tenga de esperança, /pues su fe toda es mudança”) y que proclama la importancia de la finalidad didáctica del texto.

El período dialéctico queda, por tanto, enmarcado, como sucedía en las *Coplas de Puertocarrero*, por una presentación y un desenlace que dotan de variedad escénica al texto. Y, como advertíamos, es a partir de la aparición de la Mujer hermosa cuando el anónimo *Diálogo* cobra mayor fuerza dramática, al producirse el violento enfrentamiento entre los dos personajes. El golpe realista del final, echa por tierra - como también sucede con la merienda que demanda el personaje femenino de las *Coplas*-, las esperanzas individuales y pone en evidencia el vacío de todo el aparato cortés.

¹⁰⁴ *Libro de buen amor* (est. 240-242-243), op. cit., p.66.

2.2. Función dramática de la Mujer hermosa

La mujer hermosa aparece sólo en el desenlace y con una función muy esquemática: es, simplemente, el medio de que se vale Amor para llevar a cabo su burla sobre el anciano. Se trata de un personaje-objeto (deshumanizado en su misión de “espejo”), que se expresa con la frialdad y la crueldad que caracteriza a la realidad; a una verdad triste, donde no cabe ya, por ridícula, ninguna esperanza. Este bello personaje representa la oposición física a la decadencia corporal del anciano y evidencia, con sus mofas, la superioridad despectiva sobre el sentimiento de quien se sabe vencedora por tener la razón de su parte, como le sucedía a la dama de Puertocarrero.

Además, aunque no se pueda comparar la sencillez y tosquedad de su rechazo con la sutil pericia argumentativa de Ella –más cercana a la habilidad verbal del astuto Amor y a su manejo del discurso progresivo y gradual-, no hay duda de que la aparición de la Mujer hermosa en escena y su desenvuelta agresividad, convierten el final de la obra en un diálogo vivo y rápido, lleno de exclamaciones, que contrasta, violentamente, con los largos parlamentos desarrollados anteriormente por el Viejo y el Amor, plagados de figuras retóricas y finos análisis en torno a los perjuicios o beneficios del sentimiento amoroso. Su claridad, su contundencia expresiva y, por supuesto, esa sinceridad con que nos sorprende, tan realista y tan razonable, se ofrece totalmente ajena a los símbolos, a las metáforas, a las antítesis, con las que nos han regalado los otros dos personajes en su debate, en consonancia con los conceptos que sobre el amor había extendido ya la literatura (la relación amor-fuego, vida-muerte, la nave de amor, el engaño de apariencia dulce, el poder transformador e igualador...) y concede a la obra gran dinamismo y efectividad dramática.

La Mujer hermosa se encarga, en efecto, de describir «pieça por pieça» al Viejo; regodeándose, de forma macabra, en detallarnos su aspecto decrepito y agotado:

Mira, mira tu cabeça,
qu'es un recuesto nevado.
Mírate pieça por pieça
y, si el juzgar no entropieça,
hallarte as enbalsamado

¿No ves la frente arrugada
Y los ojos a la sombra,
la mexilla descarnada,
la nariz luenga, afilada,
y la boca que me asonbra?

Y esos dientes carcomidos
que ya no puedes moverlos,
con los labios bien fronzidos
y los hombros tan salidos,
¿a quién no espanta en velos?¹⁰⁵

Al espejo cruel de la verdad que representa el personaje femenino no lo engaña el aspecto rejuvenecido que recomienda Amor al Viejo antes de encontrarse con la joven:

Endereça tu persona,
compon tu cabello y gesto,
tus vestiduras adorna,
que aunque juventud no torna,
plaze el viejo bien dispuesto¹⁰⁶

Ese cambio físico que disfraza la vejez del personaje resulta, sin duda, muy teatral y acentúa la comicidad de la escena. Podemos imaginar, de este modo, la existencia de elementos de atrezzo como una peluca, unos dientes postizos, maquillaje, unas vistosas y coloridas vestiduras..., con los que éste se transformaría antes de la aparición de la Mujer hermosa. Aunque, tal y como afirma Ana M^a Álvarez Pellitero, este cambio tal vez fuera sólo gestual; eso sí: con toda la exageración burlesca que se le quisiera echar - tan grata a un público medieval ávido de risa y diversión-, y que enlazaría, según esta autora, con el teatro profano de los mimos latinos¹⁰⁷.

Ese alejamiento o huida de la realidad que pretende el Viejo al enmascarar su decrepito aspecto, avalado por un Amor defensor de vanas ilusiones, se opone, de este modo, con inusitada fuerza dramática, al enfrentamiento a ella que supone la dura y eficaz descripción de la vejez que lleva a cabo la Mujer hermosa. Toda la experiencia en la vida y la sensatez realista que el anciano demuestra al principio de la obra, frente al idealista Amor, desaparecen por arte de magia al ser convencido y tocado por el poderoso dios. Cuando aparece la Mujer hermosa en escena ya no queda nada de su

¹⁰⁵ «Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa» (vv.591-615), en op. cit., p.229-230.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, vv.516-520, p.226.

¹⁰⁷ Véase «Querella entre el Viejo, el Amor y la Hermosa», en Ana M^a Álvarez Pellitero, ed., *Teatro medieval*, op.cit., p.213.

dignidad humana; se ha transformado en una especie de monigote. El personaje femenino es ahora el que lo sustituye, curiosamente, en la visión cuerda y realista del amor que él defendiera anteriormente.

Graciela Cándano señalaba para el *Diálogo* de Cota, que Amor se rebajaba a la función de vil alcahueta al trabajar con ungüentos rejuvenecedores, pues se contagiaba de la frivolidad y ligereza propias del sexo femenino, según la antigua identificación del logos (sabiduría, razón) y el eros (sexualidad, instinto) con el hombre y la mujer, respectivamente¹⁰⁸. En la obra anónima, en cambio, no tenemos ya a ese Amor, ambiguo en su sexo, que seduce al hombre casto, como la astuta serpiente del Paraíso Terrenal o la bella sirena que, con sus cantos, desarmaba a los marineros¹⁰⁹. No es una encarnación de la perfidia femenina, sino un ser real, de carne y hueso, que proclama su repugnancia ante el amor que le propone ese Viejo, en concreto. Parece que se han cambiado las tornas y, mientras el anciano se ha dejado, ridículamente, embaucar por el «eros», la mujer es aquí la portadora del «logos». Él es el que se abandona al idealismo cortés, el que se ve arrastrado por la ficción y la mentira de creerse rejuvenecido y con vigor para amar y ser amado; mientras que la Mujer hermosa ataja siempre sus pretensiones con la fuerza de la razón.

Ese juego antitético de huida-enfrentamiento de la realidad que presentan respectivamente el Viejo y la Mujer hermosa no sólo se refleja en el aspecto físico, sino también en el verbal. Así, a lo ridículo del disfraz del Viejo habría que sumar la comicidad de su vacía retórica amatoria, plagada de agotados tópicos cortesés (exaltación de la “divinal” hermosura de la dama, sentimientos contrarios, servicio amoroso...), que éste suelta apresuradamente nada más ver a la joven:

¡O divinal hermosura,
ante quien el mundo es feo,
imagen cuya pintura

¹⁰⁸ Véase trabajo de Cándano Fierro, Graciela, «Diálogo entre el amor y un Viejo: una mirada retórico-dialógica», *Anuario de Letras*, 41-42 (2003-2004), pp.263-264.

¹⁰⁹ Esta imagen, muy utilizada, como señala Pérez Priego, en la literatura de la época (Mena, Santillana, Carvajal) para referir los engaños del amor -que también aparece en *La Celestina* (auto IX)-, se menciona sólo en el villancico final, cuando se pretende elevar a lección universal el escarmiento que se da al Viejo: «huyamos desta serena/que con el canto nos prende» (“Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa”, vv.719-720, en op. cit., p. 233)

pintó Dios a su figura!
Tales dos contrarios siento
en contemplar tu eçelencia,
qu'entre placer y tormento
no conozco tu presencia

.....
Consienta tu merecer,
no por ruego conpelida,
mas por tu solo valer,
que te sirva mi querer
mientras durare esta vida¹¹⁰

Incluso, alentado –como hemos comentado-, por el reto del «nunca mucho costó poco» y las últimas palabras de Amor, en las que le aconseja «nunca muestra que desmayas/de ser suyo, bivo y muerto» (vv.559-60), se atreve a añadir, orgulloso y crecido, al más puro estilo cortés:

Y si me culpas porque
en pedir merçed exçedo
razón tienes, bien lo sé,
mas tu virtud y mi fe
me ponen nuevo denuedo¹¹¹

Esta osada actitud sorprende a su recientemente llegada interlocutora, que razonablemente le aconseja, con el respaldo de toda una tradición literaria ascética:

Déxate destas porfías,
pues con más razón debrías
meterte en un monesterio¹¹²

Pero, además, viéndolo vestido y compuesto de tal guisa y con un ánimo tan envalentonado y dispuesto al requiebro, no puede evitar la burla, que éste le sirve en bandeja, con la insistencia en su galanteo y los exagerados apóstrofes que le ha dedicado. De esta forma, siguiéndole el juego del «¡O...!» con el que tan teatralmente se admiraba de su belleza –parecido también al que Calisto utilizaba al llegar junto a Melibea, con evidente urgencia sexual¹¹³-, utiliza también ella expresivas anáforas, que

¹¹⁰ «Diálogo del Viejo, el amor y la Mujer hermosa», vv.561-585, pp.228-229.

¹¹¹ *Ibíd.*, vv.586-590, p.229.

¹¹² *Ibíd.*, vv.598-560, p.229.

¹¹³ « ¡O angélica imagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora y mi gloria!» (*La Celestina*, auto XIV). Esta similitud ha sido destacada por Pérez Priego (“La Celestina y el Diálogo entre el Viejo, el Amor y la mujer hermosa”, en op. cit., p.198), entre otras a las que ya nos referíamos en la nota 92 de este *Capítulo VI*, como vínculo entre ambas obras; pensando que estos encarecimientos

se sorprenden, muy al contrario, de su fealdad y su desvergüenza. La imitación cómica es, aquí, muy evidente:

¡O años mal empleados,
o vegez mal conoçida,
o pensamientos dañados,
o deseos mal hallados,
o vergüença bien perdida!¹¹⁴

Pero, la expresión enmarañada del Viejo, que con un exceso de palabras apenas dice nada, se opone, normalmente, al escueto y directo diálogo de la Mujer hermosa que, pese a su breve intervención, deja claro a su interlocutor que nunca lo aceptará, con una rotundidad asombrosa:

Que si estoviesses mil años
quejando siempre tus daños,
nunca me verías mudada¹¹⁵

La Mujer hermosa desarrolla, de esta forma, un juego escénico que la lleva a huir –como también sucedía en las *Coplas de Puertocarrero*–, del contacto físico con él, por el que no siente sino repulsión, desde esa superioridad que, como hemos dicho, le concede su belleza y lozanía. Su lenguaje inmediato y directo se llena, así, de imperativos agresivos (“¡Tírate allá, viejo loco!...¡No toques, viejo, mis paños”...¡Déxame, qu’estoy nojada!”); valiéndose, a veces, de la repetición léxica para lograr mayor insistencia (“Mira, mira tu cabeça”, “torna, torna en tu sentido”). Asimismo, el empleo por parte de la Mujer hermosa de interjecciones, exclamaciones y preguntas retóricas consigue una expresión viva y nerviosa, que posee un gran valor teatral: «¡O viejo desconçertado!», «¿No ves la frente arrugada...?», «¿No ves qu’es cosa escusada, presumir de enamorado...?», «¿No te trae al pensamiento que devieras ser contento con tener de vida un ora?...». El léxico se tiñe semánticamente en las breves intervenciones de la Mujer hermosa -volcada en el reflejo de su interlocutor-, de términos lúgubres y negativos (“vegez”, “cementerio”, “porfias”, “embalsamado”, “luenga”, “afilada”, “sonbra”, “descarnada”, “carcomidos”, “mal”, “penados”, “dolor”,

hiperbólicos, tan teatrales, bien pudieron quedar grabados en la memoria del joven Rojas al escucharlos en alguna representación del anónimo *Diálogo*, en el ambiente festivo de la universidad salmantina.

¹¹⁴ «Diálogo del Viejo, el amor y la Mujer hermosa» (vv.591-595), en op. cit., p.229.

¹¹⁵ *Ibíd.*, vv.643-645, p.231.

"espanta", "salidos" ...), en relación con el aspecto repulsivo y la actitud ridícula del anciano, la cual queda eficazmente esperpentizada, en una imagen que nos recuerda mucho a la agresividad con que Amor se burlaba del Viejo, tras rechazar diabólicamente su abrazo, en el *Diálogo* de Cota¹¹⁶:

¡O viejo desconcertado!
¿No ves qu'es cosa escusada
presumir de enamorado,
pues quando estás más penado
te viene el dolor de hijada?¹¹⁷

Tampoco duda la crueldad de la Mujer hermosa en recordar al anciano lo cerca que tiene la muerte ("Vive en seso, viejo en días, / que t'espera el çementerio"¹¹⁸), en consonancia con las macabras «danzas de la muerte», tan características del otoño medieval. Y llega, incluso, a burlarse de ésta, en ese dinámico juego de acercamiento-huida al que nos referíamos:

MULIER:	¡Tírate allá, viejo loco!
SENEX:	¡A! ¿No sabes que soy tuyo?
MULIER:	Mío no, mas de la tierra.
SENEX:	Tuyo, digo, y no te huyo.
MULIER:	Presto verás que qu'eres suyo, si mi juicio no me yerra ¹¹⁹

Esto es, la sentencia moralizadora del *memento mori* se mezcla aquí con la comicidad del viejo verde y baboso, que pretende palpar la hermosura física de la mujer hermosa. Muerte y lascivia se entrecruzan de forma perversa y macabra, para provocar la risa amarga del espectador.

2.3. La Mujer hermosa entre la burla popular y la gravedad moral

El anónimo autor, a través de la Mujer hermosa, muestra que en la vejez sólo cabe el alejamiento del mundo y sus placeres, en una actitud cristiano-ascética claramente opuesta a esa moda cortesana contra la que el texto pretende luchar y que hacía que, prácticamente, todo caballero cortesano, aunque estuviera ya entrado en años, se

¹¹⁶ « ¡O, marchito corcovado!/ a ti era más anexo/del ijar contino quexo/que sospiro enamorado» (Rodrigo Cota, «Diálogo entre el Amor y un Viejo», vv.559-562; en op. cit., p.20.

¹¹⁷ «Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa», en Pérez Priego, ed., *Teatro medieval*, op.cit., vv.621-625, p. 230.

¹¹⁸ *Ibíd.*, vv. 596-597, p 229.

¹¹⁹ *Ibíd.*, vv.635-640, p.231.

dedicara a escribir versos de amor a dulces e inexpertas jovencitas. Esta actitud, que evidencia el poder de un amor que lo controlaba todo y al que se rendía toda prudencia o pudor, fue parodiada desde la misma literatura cortesana¹²⁰ y era censurada no sólo por la versión espiritual que predicaba el alejamiento de los placeres mundanos; sino, especialmente, por el pragmatismo de la sabiduría popular. José Luis Martín¹²¹ recuerda, así, numerosos refranes que reflejan lo desaconsejable de las relaciones entre un hombre viejo y una mujer joven (“El viejo que casa con niña, uno cuida la cepa y otro la vendimia”, “Viejo que con moza casó o vive cabrito o muere cabrón”, “Mal parece la moza galana en par de la barba cana”, “Amar la moça al viejo no es sino por el pellejo”...); algunos de los cuales pasan, -como también sucede con las palabras de la Mujer hermosa-, demasiado fácilmente de la comicidad de la parodia a la acritud cruel de la sátira.

No sabemos a qué clase social pertenece el personaje femenino. Si es muy probable que el ambiente urbano que enmarca el diálogo entre Amor y el Viejo en la anónima refundición -a diferencia del huerto y la cabaña que se destaca en el texto de Cota-, nos pueda hacer pensar en una dama burguesa o cortesana, vistosamente vestida y adornada para resaltar su hermosura; lo cierto es que este personaje femenino no hace alarde de conocer la literatura cortés del modo en que lo hacía Ella en las *Coplas de Puertocarrero* -hecho que, si recordamos, le daba ventaja sobre su interlocutor y que propiciaba su salida consciente de los tópicos literarios-. No emplea la Mujer hermosa sutilezas en su discurso, ni usa de los desdenes propios de las damas cortesanas, ni tampoco, al mostrársenos tan dura, pretende preservar su honor o vanagloriarse de su superioridad sobre el dolorido amante.

Más bien parece que se hace eco del pensamiento popular, de su visión práctica de la vida, tan opuesta al idealismo caballeresco; por lo que podría ser una doncella del

¹²⁰ Álvarez Pellitero en su edición (op. cit., p.211-212), recuerda un texto paródico del *Cancionero Castellano del XV* (pp.726-727) que reza: «Entrar un viejo bordado,/estirado en la gran sala,/ más penado que a su guisa,/ poniendo los pies de lado, entiendo, si Dios me vala,/ que sea cosa de risa,/ porque entrará deshonesto;/ sino preguntaldo al gesto,/ e a las rugas e a los dientes,/ y a dos mil inconuinientes/ que conciertan con esto».

¹²¹ Martín Rodríguez, José-Luis, *Mujer y Refranero en la Edad Media Hispana*, Madrid: Graficino, 2003, p. 21.

pueblo llano o, incluso, dado su descaro, hasta una prostituta o «mujer libre», que se procurara su propio sustento. En cualquier caso, se trata, en abstracto, de una «mujer» de la que el anónimo autor sólo ha querido mostrar que es joven y bella y oponerla, así, funcionalmente, como tipo teatral, al decrepito anciano, en un texto que destaca por su tono jocosos y carnavalesco. Pérez Priego ha relacionado la obra, en este sentido, con el género popular del charivari¹²². Éste se extendió por toda Europa y consistía en «una balada infame [o infamante], cantada por un grupo de personas armadas, bajo la ventana de un viejo chocho que el día anterior se había casado con una joven libertina, como burla contra los dos»¹²³, acompañada por el batir de cacerolas y sartenes. También se hacían contra el que se casara en segundas nupcias, contra una chica que se uniera a un forastero, o contra un marido que hubiera sido maltratado o engañado por su mujer. Esto es, contra las relaciones que la «justicia popular» consideraba antinaturales o que presentaban el mundo al revés.

Junto a la idealización y refinamiento del amor cortés y al esfuerzo de la Iglesia por convertir en sacramento la unión entre hombre y mujer, siempre han pervivido, de alguna manera, las formas más primitivas de erotismo. La espectacularidad de la noche de bodas y las burlas a los novios o recién casados -que todavía persisten en las despedidas de solteros o en las bromas de los invitados, que colocan objetos ruidosos en el coche de la pareja-, muestran que ningún espíritu puritano ha podido aún hacer desaparecer ese júbilo y escándalo en torno al sexo, que acabó por convertirse en costumbre social. El aparato epitalámico –en palabras de Huizinga-, que «con sus risas desvergonzadas y sus simbolismos fálicos, había constituido en otro tiempo toda una parte de los ritos sagrados y las fiestas nupciales»¹²⁴, pervive muy vivamente en el ocaso medieval. Y si, encima, se trata del apetito sexual de un viejo, la sátira se torna cruel y corrosiva, siendo uno de los tipos más frecuentes en el teatro cómico, ya desde Plauto, pasando por la mencionada Hrotsvitha de Gandersheim, hasta llegar a Cervantes, Moratín, Valle-Inclán o García Lorca; pues el amor debe, por la fuerza de la

¹²² Véase «Introducción» de Pérez Priego al texto, en *Teatro medieval*, op. cit., p.84.

¹²³ Véase Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, II Parte (“Estructuras de la cultura popular”, cap.7: “El mundo del carnaval”), Madrid: Alianza Universidad, 2005, p.283.

¹²⁴ Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Alianza ensayo, 2001 (6ªreimpresión, 2010), p.148.

razón –de la que deja buena constancia la tradición literaria-, ser cosa únicamente de jóvenes¹²⁵.

También la lírica popular se ha visto legitimada, para ofrecer a la sociedad ese violento y ruidoso escarnio público del viejo verde, que tan bien se refleja en la agresividad verbal de la Mujer hermosa:

A los viejos engreídos
de caducos alborozos,
¡uehiohó!
que los corren los mozos,
¡ueiohó!
que van corridos¹²⁶

Y, no es extraño encontrar tampoco ese eco de sentencias populares en contra del amor de viejo, en los ingeniosos juegos poéticos cortesanos del XV, para el regocijo de la nobleza en las animadas fiestas palaciegas. Vélez Sainz destaca, así, el reto entre Álvaro de Luna y Juan de Torres, por ver quién utilizaba más refranes en pocos versos. Y, siendo los de las bodas de viejos tan frecuentes, no podían faltar en este divertimento:

La verdat está muy rasa
e señor, la razón buena,
pero «tiene mal estrena
qualquier que viexo se casa»¹²⁷

Pérez Priego, por su parte, menciona como ejemplo de poesía femenina en los cancioneros, el juego de preguntas y respuestas entre Diego Nuñez y una dama – recogido en el *Cancionero General*, fols.159v-, donde también se alude de forma desenfadada y chistosa al amor en la vejez, para diversión de la corte, por mucho que la primera pida recato y secreto al poeta; al que alaba irónicamente, considerándolo «otro Cartagena» (v.8), mientras que ella se finge, cómicamente, ese «ombre imperfecto»

¹²⁵ Véase, en este sentido, Hempel, Wido, «El viejo y el amor. Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca» (Actas del VIII Congreso de la AIH: 22-27, 1883); donde se ofrece una interesante reflexión sobre el tema, poniendo el énfasis en las obras donde el viejo es visto con cierta comprensión o simpatía, hasta llegar a textos como *La zapatera prodigiosa* o *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, donde llega a desaparecer o superarse este estereotipo.

¹²⁶ *Cancionero Tradicional* (selección y presentación de José Hesse), Madrid: Taurus (Ser y Tiempo. Temas de España, 17), 1963, p.74.

¹²⁷ Véase Vélez Sainz, Julio, “De amor, de honor e de donas” ..., op. cit., p.94.

(v.40), con que la tradición misógina aristotélica atacaba a la mujer. Diego Nuñez contesta, así, a la pícara pregunta de su interlocutora:

Si, señora, es lo que creo
que causa tanto pesar,
no es la edad con que peleo,
mas el cansado meneo
del anciano trabajar,
cuya edad nos desconfía
de la hermosura cierta
do murió la mancebía,
do viniendo el alegría,
halla cerrada la puerta (vv.125-134)¹²⁸

Y qué decir de los numerosos cuentos populares que atacan y ridiculizan los matrimonios entre viejos o entre un viejo y una moza, y que son comprensivos, a menudo, con la infidelidad de ésta, ante la repugnancia que a todos ofrece la vejez. El arcipreste de Talavera empatiza, así, con la joven que ha tenido que casarse con un viejo y parece sentir él mismo ese rechazo a la caricia asquerosa del anciano; fundiendo también, en su chispeante prosa, el pensamiento y el habla popular y las picantes e irreverentes alusiones eróticas del charivari:

¿Qué espera el tal viejo guargajoso, pesado como plomo, abastado de vilezas, synón que la moça, farta de enojo de estar cabe tal buey de arada, que busque un moço con quien rretoçe? [...] La primera oración que dize la tal moça quando entra en la cama del viejo es ésta: “mal siglo aya el padre o madre que tal da a su fija” E dale dos pujeses [...] Apaga la candela, échase cabe dél e vuélvele el rostro e dale las espaldas diziendo: «¡Mala vejés, mala postrimería te dé Dios, viejo podrido, maldito de Dios e de sus santos [...] ¿Paréscçevos esta vida? ¡Landre, la que tal sufriese el mal huerco le llevase!» [...] buélvese fazia él e faze como que le rrasca la cabeça e con los dedos fázele señal de cuernnos; pásale la mano por la cara como que le falaga, e pónele el pujés al ojo; abráçale e está torçiéndole el rostro, faziendo garabato del dedo, diciendo «¡A la he, asý se vos tuerçe, don falso viejo, como sy fuese de badana o pellejo!»¹²⁹

El esquematismo en la caracterización de la Mujer hermosa impide que su brusco rechazo desate ninguna tragedia o conflicto interno en el Viejo, enamorado de forma súbita más por el mágico y hábil artificio del dios –según el tópico del «Amor omnia vincit»- que por auténticos sentimientos hacia una joven que acaba de ver. No parece sino el capricho de ese viejo verde, que, seducido sólo por el físico de la joven, la codicia. Pretende acercarse a ella, tocarla, valiéndose de manidos tópicos cortesanos,

¹²⁸ Véase en Pérez Priego, Miguel Ángel, *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer (Biblioteca de escritoras), 1990, p.79.

¹²⁹ Marcella Ciceri, ed., Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, op. cit., pp.258-260

que ésta desprecia irónicamente y que convierten al protagonista en un pelele objeto de burla; ni más ni menos que ese tipo esperpentizado que ofrece el *Arcipreste de Talavera* en el texto comentado (“...corcovado e perezoso, suzio e gargagoso, vellaco y enojoso, pesado más que plomo, áspero como caçón, duro como buey, tripudo como ansarón, cano, calvo e desdentado”¹³⁰); y, además, para colmo, vestido de «lindo».

Aunque queda muy lejos, podríamos oponer esta figura grotesca a la visión romántica que ofrecerá Victor Hugo en *Hernani*, donde el dolor de don Ruy Gómez, enamorado de su joven sobrina doña Sol, es contemplado con gran comprensión. Éste habla sobre la juventud de su alma enamorada prisionera en su cuerpo decrepito (“...Au coeur, on n’a jamais de rides [...] Le coeur est toujours jeune et peut toujours saigner”¹³¹). Sin embargo, curiosamente, ambos sufrirán un proceso inverso: si el Viejo de la obra medieval recuperará su dignidad cuando finalmente asuma la triste realidad y todo acaba -pese al profundo desengaño que encierra el texto-, de forma serena y provechosa para los receptores; la negativa de don Ruy a aceptar la verdad -el amor de los protagonistas-, lo llevará, al final del drama, a la crueldad y a la deshumanización más absoluta, convertido -ahora él- en un muñeco carnavalesco, en trágico «domino noir»; máquina de desgracia y destrucción.

De este modo, podemos afirmar que si el carácter burlesco y crítico por la ridícula actitud del viejo verde que observamos en la anónima refundición, acerca este texto a la mofa carnavalesca del charivari, su importante carácter didáctico y la apacible reflexión y aceptación de la lección final que realiza el Viejo, el cual recobra, al desaparecer la Mujer hermosa, la entidad humana que Amor le había arrebatado (“Yo tengo mi merecido,/ y es en mí bien empleado/ pues estando ya guarido,/ quise tornar al ruido/ do m’avían descalabrado”¹³²), lo relacionaría, incluso, con la comedia neoclásica. Pensemos, por ejemplo, en *El sí de las niñas* de Moratín, donde Don Diego acepta serenamente el amor de su prometida, doña Paquita, con su sobrino don Carlos, sobre los que vuelca, satisfecho y comprensivo, todo un amor paternal que lo dignifica.

¹³⁰ *Ibíd.*, p.259.

¹³¹ Victor Hugo, *Hernani*, Paris: Gallimard (col. Folio), 1995, vv. 762 y 764, p.94.

¹³² «Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa», en op. cit., vv.646-650, p.231.

También él, como el Viejo, se da cuenta súbitamente del error en que estaba, engañado por las ilusiones que habían sembrado en su alma las interesadas tías y la madre de la muchacha (“Por una casualidad he sabido a tiempo el error en que estaba... ¡Ay de aquellos que lo saben tarde!”¹³³); si bien la esperanza en el amor de un futuro niño de la joven pareja con que acaba la obra neoclásica, poco tiene que ver con esa profunda sensación de soledad; la soledad sin solución de la vejez, que queda al final del *Diálogo* medieval.

El villancico con que acaba la obra, -tal vez cantado a dúo, en opinión de Surtz¹³⁴, por el Viejo y la Mujer hermosa-, insiste, así, en una desoladora sentencia: «Quien de amor más se confía/ menos tenga d’esperança/ que su fe toda es mudanza». Pero muestra, asimismo, un tono pacífico y reconciliador, en el que la moraleja o enseñanza que puedan llevarse los receptores está por encima de los caracteres de los personajes, sometidos a esa sensatez o razón colectiva que se alza como dominadora del sentimiento individual. La apertura al nosotros se hace, así, evidente en las continuas apelaciones a los receptores, que inciden en la representación del texto. El Viejo utiliza, por ejemplo, en su desengañada reflexión final, expresiones y verbos de percepción (“como avéis visto aquí todos”, “delante vuestros ojos”) y ofrece, consciente de su torpeza y conforme con su castigo, su propia desgracia como catártico ejemplo para todos nosotros: «Castigá en cabeça ajena, / pues mi tormento os amuestra/ a salir desta cadena/ y, si n’os duele mi pena, /esperá y veréis la vuestra»¹³⁵; eximiendo de culpa, con ello, al personaje femenino.

Concluiremos, por tanto, que la Mujer hermosa, fríamente deshumanizada en su papel realista, se limita, en definitiva, a soltar «verdades» ante un Viejo cruelmente ilusionado por Amor; alzándose en portavoz de cualquier persona «sensata» que considere una locura, un disparate, que un viejo pueda pretender al amor de una bella joven. Su misión es, esencialmente, la de «espejo de la verdad», mientras que su franqueza y el dinamismo de su discurso y sus acciones, que la llevan a huir del

¹³³ Fernández de Moratín, Leandro, *El sí de las niñas*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas), 2005, 4ªed. p.213.

¹³⁴ Roland E. Surtz, *Teatro castellano de la Edad Media*, op.cit., pp.52 y 53.

¹³⁵ «Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa», op. cit., vv.686-690, p.232.

contacto físico con el anciano, animan la obra, con un chispeante tono cómico, bebido en fuentes populares, y le otorgan un claro carácter dramático.

Sin embargo, su papel no acaba ahí, en su función desmitificadora o en su valor teatral; sino que podríamos descubrir en ella cierto grito de rebeldía –escondido en la inmunidad que le da ese carácter abstracto de «mujer», que la excluye de su pertenencia a una clase social concreta y amparada por la libertad de expresión que otorga el tono burlesco de la obra-, contra el sometimiento femenino a la voluntad del hombre.

2.4. La violenta y liberadora rebeldía de la Mujer hermosa

Si la voz femenina de la lírica popular mostraba en la intimidad, de forma chistosa, su aversión a la relación carnal con un viejo; fugaz insumisión que la madre confidente intenta doblegar, también con humor, en la cancioncilla:

Viejo malo en la mi cama,
por mi fe, non dormirá.
Es un viejo desdonado,
no puede comer bocado;
él beberá lo cobrado,
toda me gomitará.
-Hija, él tiene parientes
muy ricos y muy potentes;
aunque le falten los dientes,
así non te morderá¹³⁶

La Mujer hermosa, -ajena a cualquier tipo de presión social o familiar que la obligue a mantener este tipo de relación en contra de sus deseos, frente a la inevitable sumisión que hace emanar del texto popular una risa teñida de profunda amargura-, se permite la libertad de manifestar abiertamente su sentimiento de repulsión hacia el anciano, burlándose irónicamente de sus requiebros. Ofrece un valiente esfuerzo de sinceridad en un ambiente dominado por la apariencia y, a pesar del calificativo «hermosa» que la define, no es presentada como mero objeto de los sentidos, como un cuerpo atractivo para el varón; sino que su discurso sabe hacer valer su propia opinión y su capacidad de elección.

¹³⁶ *Cancionero musical de Palacio* (Recopilación de Juan Vázquez); texto antologado en *El amor y el erotismo en la literatura medieval* (ed. de Juan Victorio), Madrid: Editora nacional, 1983, p.230.

Como Ella y las heroínas de la ficción sentimental -Laureola y Gradisa-, a las que aludíamos en el epígrafe 1.3; la Mujer hermosa también escapa a los condicionamientos sociales impuestos por el patriarcado. Como dice Areúsa en *La Celestina*: «nunca alegre vivirás si por voluntad de muchos te riges» y es que el querer ser de un modo y el tener que ser de otro es un conflicto fundamental en toda la literatura del XV¹³⁷. Personajes como Melibea, se quejan –como la voz femenina del cantarcillo tradicional al que nos referíamos-, de ese destino que las aguarda por un matrimonio de conveniencia y por no poder gozar del amor como ellas quieren. De ahí, esa exagerada pasión por gozar de la felicidad presente, de su realización sexual con Calisto, y ese agresivo egoísmo que la lleva a ser no menos cruel que la Mujer hermosa, con sus propios padres:

¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria? ¿Quién apartarme mis placeres? Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperanza [...] Déxenme mis padres gozar dél, si ellos quieren gozar de mí. No piensen en estas vanidades ni en esos casmientos, que más vale ser buena amiga que mala casada. Déxenme gozar mi mocedad alegre si quieren gozar su vejez cansada, si no, presto podrán aparejar mi perdición y su sepultura [...] No quiero marido, no quiero ensuciar los ñudos del matrimonio, ni las maritales pisadas de ageno hombre repisar, como muchas hallo en los antiguos libros...¹³⁸

Pero, tal vez sea en la conversación que mantienen la Madrina y la Donzella de la *Triste Deleytación*, por el carácter humorístico y rápido de la misma, donde mejor podamos advertir esa rebelión femenina de forma más espontánea. La perspectiva de la mujer joven, de esta donzella que se resiste –por ir contra el sentido común y, especialmente, contra su propio gusto-, a creer lo que le dice la vieja, se parece mucho a la reivindicación de la Mujer hermosa. La negativa de ésta a amar a un hombre mayor, por mucha experiencia en la vida y estatus social que tenga, ha sido destacada, precisamente, por Blay Manzanera, como una clara liberación profeminista:

«La sisena cosa que debe con más diligencia guardar y ver: que escoxa hombre de edat asentada». «¡Virgen María!», dixo la donzella, «¿y qué me decís, senyora?, ¿e no sería mejor de veynte asta en veynte y cinco anyos?»¹³⁹

¹³⁷ Véase, al respecto, Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, *Historia social de la Literatura Española (en lengua castellana)*, vol. I, Madrid: Akal, 2000 (3ªed.), p.202.

¹³⁸ Russell, Peter E., ed., *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (XVI, 2ª), op. cit., pp.547-548.

¹³⁹ *Apud* Blay Manzanera, Vicenta, «Las cualidades dramáticas de Triste Deleytación: su relación con Celestina y con las llamadas “Artes de amores”», *Revista de Literatura Medieval*, 9 (1997), p.71

Llenas de frescura se ofrecen, además, las exclamaciones y apóstrofes de la Doncella, cuando reclama su libertad a la hora de elegir marido:

«¿Cómo?», dixo la doncella, «¿só yo obligada para siempre d'estar con uno si no me plaze?»¹⁴⁰

Este estilo coloquial y sincero y esa actitud de sorpresa y sobresalto ante lo que se le pide, es muy similar a la de la Mujer hermosa; la cual tampoco está dispuesta a ceder por bondad o dulzura, ante algo que no le gusta. No quiere ser dócil –o, si se quiere, «idiota»-, por más tiempo, quiere dar su cuerpo libremente a quien ella quiera y, por supuesto, no a ese viejo verde, que pronuncia tan vacíos requiebros por pura lascivia. En la Mujer hermosa hallamos la franqueza de la Donzella, la desenvoltura y descaro de Ella en las *Coplas de Puertocarrero* –mucho más instintiva y visceral, puesto que no parece una dama- y, por supuesto, la libertad que reclaman para su sexo, desde ámbitos opuestos, Areúsa y Melibea. En su abierta agresividad hay un claro rechazo a la sumisión, aunque ello entrañe la crítica por su dureza. Así, tras el regodeo en la descripción de la decrepitud del anciano, añade con gratuita perversidad:

¿no te trae al pensamiento
que devieras ser contento
con tener de vida un ora?¹⁴¹

Si el «ensiempro del cavallo e el asno» del *Libro de buen amor*, al que nos referíamos en el epígrafe 2.1, el pobre asno, al que el orgulloso caballo en sus días de gloria había tirado la carga, se mofa vengativamente del equino tras su accidente, al verlo derrotado y desempeñando tareas tan burdas; también la Mujer hermosa arremete con sorprendente violencia contra el Viejo, como si soltara, en este acto egoísta y malvado, toda la furia contenida no sólo en el conflicto generacional, sino también en la soterrada contienda sexual que, como advertíamos en el *Capítulo V*, se daba en la época. En esa agresividad se manifiesta la efervescencia de nuevos y modernos planteamientos que hacían tambalearse los valores tradicionales. Pese a su esquematismo, la Mujer hermosa, por ser mujer y joven, destapa todo un mundo en transformación, que aboga por unos sentimientos amorosos más sinceros y libera esa voz femenina reprimida

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p.73

¹⁴¹ «Diálogo del viejo, el Amor y la Mujer hermosa» (vv.610-620), en *op. cit.*, p.230.

durante tantos siglos. Es como si todo el mundo femenino, reivindicado por las escritoras medievales, saltara ahora con fuerza y orgullo, negándose a ser «asno» por más tiempo, a obedecer sin más, haciendo un arduo trabajo que nadie reconoce, que nadie ve.

Esa «maldad» de la Mujer hermosa está mucho menos elaborada que la del Amor del *Diálogo* de Rodrigo Cota, que abrazaba al Viejo, para después despreciarlo y ridiculizarlo mordazmente. El Amor de Cota se parece a la mujer pérfida y seductora que con sus encantos vence la resistencia del hombre casto, a esa Eva malvada que la tradición misógina medieval se encargó de demonizar. No hay sino recordar uno de los cuentos moralizadores que aparecen de los *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV* (S.XIII), mencionado por Graziela Cándano, en relación con la actuación de Amor en el *Diálogo* del converso. En él, una bella niña desvalida, que ha pasado mucho frío en el bosque, es acogida por la misericordia de un ermitaño en su cueva. Éste se muestra arisco con ella, pero, finalmente, enternecido por sus lágrimas, la coge de las manos y acaba besándola; transformándose ésta, en ese instante, en un diablo, en forma de macho cabrío, que se ríe a carcajadas del anciano y le dice, con maldad: «mesquino, para mientes cómo te sope yo engañar e cómo te fiz perder en vn ora los treynta annos que has pasados...»¹⁴².

Nada tiene que ver la Mujer hermosa con ese Amor seductor de Cota y de la tradición ascético-didáctica medieval -que en la obra anónima ha desaparecido, además, en el desenlace porque su figura alegórica no tiene ninguna vigencia en ese mundo materializado que triunfa a fines del S.XV y del cual da cuenta el personaje femenino-. Y nada tiene tampoco que ver la Mujer hermosa con ese poder que se otorgaba a la mujer por su hermosura en la literatura cortesana, pues desecha utilizar su belleza para la seducción y si surte efecto es simplemente por su presencia física ante el anciano, por su oposición visual a la fealdad de éste, como ya hemos comentado. La actitud del personaje femenino se mantiene en todo momento en una fría y cruel indiferencia, que

¹⁴² Rey, Agapito, ed., *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, Bloomington, Indiana: Indiana University (Humanities Series, 24), 1952. *Apud* Cándano Fierro, Graciela, «Diálogo entre el Amor y un Viejo: una mirada retórico-dialógica», art. cit., pp.271-272.

frena en seco a su meloso interlocutor. Muy al contrario, es el Viejo el que ridículamente se engalana para seducir a la hermosa y empieza a soltar requiebros corteses para acercarse, lascivamente, a ella.

El papel de la Mujer hermosa es más franco, más más simple y sincero y, por supuesto, más moderno. Su violenta reacción no es, ni más ni menos, que el empuje que necesitaba esa tímida protesta femenina, que desde las *trobairitz* o las poetas italianas, pasando por Christine de Pizan, Florencia Pinar o Teresa de Cartagena, venía mostrando el injusto trato que le daba la sociedad medieval, al no dejarlas expresarse y vivir según sus deseos.

Si poetas como *Compiuta Donzella* (S.XIII) -en la línea que hemos señalado para *Melibea*-, se quejaban de la férrea custodia del patriarcado sobre el género femenino y de la imposibilidad de realizarse en el amor, de acuerdo con sus propios sentimientos, con un lenguaje muy personal y sincero; aunque -tal vez- demasiado conformista y dulce:

Alla stagion che il mondo foglia e fiora,
accresce gioia a tutti I fini amanti:
vanno insieme alli giardini allora
che gli augelletti fanno nuovi canti:

la franca gente tutta s'innamora,
ed in servir ciascun traggesi avanti,
ed ogni damigella in gioi'dimora,
a me n'abbondan smarrimenti e pianti.

Chè lo mio padre m'ha messa in errore,
e tienemi sovente in forte doglia:
donar mi vole, a mia forza, signore.

E dio di ciò non ho disio nè voglia,
e in gran tormento vivo a tutte l'ore:
però non mi rallega fior nè foglia¹⁴³

¹⁴³ «Cuando el mundo florece, la estación/aumenta el deleite de los amantes. /Juntos van al jardín en comunión/de los pájaros cantan incesantes. /La gente libre ama con pasión/ y se apresuran al amor, andantes. /Se alegra la joven sin dilación,/mientras me cercan llantos acezantes./Que mi padre me encierra en el error,/me tiene retenida en gran lamento,/quiere casarme, contra mí, señor./Y no tengo deseo, da pavor,/en gran tormento vivo, es mi sustento:/no me alegra la flor ni su temblor» (trad. María Rosal Nadales), en Arriaga Flórez, Mercedes, Daniele Cerrato y M^a del Rosal Nadales, *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la querrela de las mujeres*, Sevilla: Arcibel editores, 2012, pp.88-89.

La Mujer Hermosa, con su agresiva falta de misericordia y pudor, da el valiente paso hacia la libertad expresiva, rompe con los prejuicios que encorsetan el comportamiento femenino y -ella, sí-, ya sin ningún remordimiento, avalada por la comicidad que envuelve al Viejo y respaldada por el materialismo de su tiempo, proclama el placer de gozar del «temblor de las flores», de la libertad de su alegre primavera, desechando, en la esperpentización del anciano, todo un mundo caduco y triste que, en el ocaso de la Edad Media, está próximo a expirar, a ser sepultado bajo esa tierra fúnebre que aguarda, más pronto que tarde –como exclama la Mujer hermosa en los vv.634 a 640-, al Viejo:

SENEX.	¡A! ¿No sabes que soy tuyo?
MULIER.	Mío no, mas de la tierra.
SENEX.	Tuyo, digo, y no te huyo.
MULIER.	Presto verás qu'eres suyo, Si mi juicio no yerra ¹⁴⁴

El *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* contempla, por tanto, no sólo la perspectiva masculina, sino también la perspectiva femenina de este personaje que tanta fealdad destapa en el anciano y que no está dispuesto a aceptar algo que detesta. Además, su cruel actitud realista la aleja de esa dama cortesana en la que, como explica José Francisco Ruiz Casanova¹⁴⁵, además de la hermosura y la inaccesibilidad, destacaba la piedad. De nada sirve, en consecuencia, que el anciano, ante el agresivo rechazo de la Mujer hermosa, apele a su humanidad (“Pues que tu beldad me daña, / tu piedad, señora, invoco: / çese contra mí tu saña/ no me seas tan estraña”¹⁴⁶). Si el hombre divinizaba en la literatura cortés a una mujer que renunciaba a su deseo y a su propio cuerpo a favor de su honra y su virtud; la Mujer hermosa no hace sino romper con ese idealismo nacido de la imaginación masculina -que durante tanto tiempo tendrá a la mujer subordinada al deseo de los demás, como demuestra, por ejemplo, la mencionada obra de Moratín-, y alzarse -enarbolando la razón colectiva pero también su voz individual de mujer-, para rechazar un amor que le parece ridículo y repugnante, por mucho adorno que lo disfrace.

¹⁴⁴ «Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa» (vv.634-640), en op. cit., p. 231.

¹⁴⁵ Véase «Introducción» en Ruiz Casanova, José Francisco, ed., Diego de San Pedro, *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 8), 2008, 5ª ed., pp. 41-44.

¹⁴⁶ «Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa», op. cit., vv.631-633, p.230.

CONCLUSIONES AL CAPÍTULO VI

Tanto Ella como la Mujer hermosa, con su pícara ironía, con sus salidas secas y cortantes, con su violencia verbal, con su falta de piedad y pudor, o con su «mala educación» -si se quiere-, consiguen huir de ese papel de «belle dame sans merci» al que las convenciones de la literatura medieval las hubieran relegado -como crueles «enemigas» de lo humano-. Pero ambas, como hemos podido comprobar a lo largo de todo el capítulo, son mucho más que eso.

Ella –testimonio de esa nueva dama cortesana, lectora e inmersa en el animado ambiente cultural de la corte y conocedora de los engaños varoniles-, consigue escapar del simple rechazo del amor cortés que buscaban las voces femeninas de los debates amorosos analizados en el epígrafe 1.4, al ser un personaje mucho más complejo, que se mueve orgullosa y violentamente en escena, capaz de razonar inteligentemente, de avanzar y retroceder en sus argumentos, de inventar y llevar a cabo un ardid -como después harán ciertas damas de la Comedia Nueva-; con una entidad dramática, en fin, clara e independiente, bajándose de su pedestal de divinizada dama cortés para proclamar la necesidad de un amor más sincero, concreto y directo:

Dexad las comparaciones
y quexad lo que sentís,
porque cuanto me decís
todo pasa entre renglones.
Tomáis unas conclusiones
de penar;
de no saberos quexar
o de falta de pasiones,
os fallescen las razones¹⁴⁷

Mientras que la Mujer hermosa, por su parte, con su mordaz esperpentización del Viejo y su violenta respuesta a los vacíos requiebros de éste, da ese empuje definitivo que necesitaba la tímida voz de las mujeres medievales. Ya no representa esa seductora belleza del Amor, como sucede en el Diálogo de Cota –heredera de toda una tradición misógina, interesada en demonizar a la mujer-, ni la divinizada y pasiva concepción de

¹⁴⁷ «Coplas de Puertocarrero», en *Teatro medieval*, op. cit., vv.379-387, p. 252.

la dama cortés, envuelta en la dulzura apacible que le otorgaba el patriarcado a la mujer noble y luego a la burguesa, sino una total «disidente», que clama, con sorprendente vehemencia, contra un mundo obsoleto y vacío; el cual está, además –como el mismo Viejo-, a punto de fenecer. Encarna a una mujer nueva y moderna, que es capaz de hacer prevalecer su gusto personal sobre lo que se espera de ella, aunque ello le suponga ser tachada de «malvada». Si nos hemos referido a muchas escritoras y personajes femeninos que se han quejado insistentemente, sin ser apenas oídas, de que era injusto que sus padres y maridos las encerraran en casa y les negaran el derecho a expresar y actuar según sus sentimientos; la Mujer hermosa, en su breve aunque contundente intervención, grita por todas ellas y se venga -como el asno del ejemplo que el Arcipreste ofrece a D. Amor en el *Libro* de Juan Ruiz-, del orgullo masculino que durante tanto tiempo las ha ninguneado.

Es preciso advertir, no obstante, que tanto Ella como la Mujer hermosa, pueden llevar a cabo su reivindicación amparadas por la inmunidad que les ofrece la risa colectiva. Esa desmitificación del amor cortés, que ridiculiza a los dos protagonistas masculinos, los muestra a ellos como responsables de su propio fracaso y las libera a ellas de culpa. Curiosamente, en una época en que los moralistas prohibían reír a la mujer decente, estos personajes se carcajean de sus congéneres masculinos y proclaman su libertad de expresión, disfrazando su burla de lección y su actitud de razonable y realista, en consonancia con los nuevos valores sociales que estaban triunfando.

Es muy interesante, en este sentido, traer a colación nuevamente el caso de Hrotsvitha de Gandersheim, la monja-dramaturga altomedieval con la que abrimos el capítulo, cuyas obras también presentaban esas bromas pesadas sobre esos hombres que pretendían, por su fuerza o poder, vencer la virtud femenina y que salían, por ello, justamente burlados. En este caso, la risa viene avalada por la defensa de la fe cristiana y la castidad; pero, como hemos dicho ya al hablar de personajes como Tarsiana o Laureola en el *Capítulo III*, o de la misma Christine de Pizan en el *Capítulo IV* –retirada a un convento en sus últimos años de vida-, se trata de una castidad querida y decidida únicamente por la mujer; sentimiento defendido, generalmente, por la comunidad de

religiosas. Como señala Milagros Rivera¹⁴⁸, aunque las obras de Hrotsvitha no llegaran a representarse como teatro (tema todavía en discusión), se leerían, sin duda, durante las comidas o en otras ocasiones y harían no sólo reír, sino también tal vez carcajearse, a las monjas y canonesas de Gandershein, por lo que habrían cumplido su función reivindicadora.

De la misma forma, la lectura en voz alta o representación de las *Coplas de Puertocarrero* y del *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, en el animado ambiente de la corte del Cuatrocientos, despertaría la risa no sólo de los hombres, sino de muchas mujeres, que se sorprenderían con el desparpajo y brusquedad verbal de sus personajes femeninos y que gozarían –en cómplice sentimiento profeminista–, con ver ridiculizados a los hombres; esos hombres que, dada la reaparición de los prejuicios misóginos a partir, especialmente, de las obras del arcipreste de Talavera y Pedro Torrellas, tampoco reparaban a la hora de lanzar insultos y burlas contra ellas.

¹⁴⁸ Rivera Garretas, M^a Milagros, *Textos y espacios de mujeres*, op. cit., p.104.

*PASCUALA: Miafé, de vosotros dos,
Escudero, mi señor,
si os queréis tornar pastor,
mucho más os quiero a vos.*

Juan del Encina, Égloga VII (vv. 181-184).

**CAPÍTULO VII.
PERSONAJES FEMENINOS EN
CLAVE OPTIMISTA Y
CONCILIADORA: SEIS PIEZAS
PROFANAS DE JUAN DEL
ENCINA Y LUCAS FERNÁNDEZ**

CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO VII

Hay una gran diferencia entre las damas de las dos obras teatrales a las que nos referíamos en el capítulo anterior y los personajes femeninos que abordaremos en éste. Ella y la Mujer hermosa, a pesar de su valor teatral y su clara postura de insumisión frente al sistema patriarcal –que las hace tan interesantes-, se sitúan en el bando enemigo, cruel y falso del amor, sin demasiada entidad humana. Los personajes femeninos de las obras de Encina y Lucas Fernández, en cambio, presentan una visión mucho más positiva y moderna de la mujer y esbozan tipos que veremos desarrollarse en el teatro posterior.

Estas pastorcillas que llegan al teatro medieval profano, van a ofrecer un camino de felicidad y regocijo, superador de las tristezas que puedan atormentar la vida del hombre. Si el sacrificio caballeresco se ofrecía como un camino de perfeccionamiento espiritual individual y solitario, que se reservaba en exclusividad, como preciado y raro galardón, al varón enamorado; en estas piezas, ese sentimiento amoroso que se enseñoreaba –como hemos visto- de las relaciones sociales de la corte del Cuatrocientos, se torna más asequible y concreto y se abre al «nosotros», en esos villancicos aleccionadores sobre los poderes y las paradojas del amor, con los que acaban estas obras. Los enamorados contagian su alegría a los demás personajes y al público de las representaciones, haciendo que todo el mundo participe en los cantos y bailes que las cierran. La música, de la que los dos autores eran maestros, sirve para acentuar ese carácter colectivo del arte que necesita la representación teatral y sus armonías se adaptan, perfectamente, al tono conciliador que persiguen, vencedor del conflicto generacional, social o sexual que subyace y estalla en ellas.

Por otro lado, el profeminismo de estas pastoras no consiste ya –como hemos visto para Ella y la Mujer hermosa-, en ofrecer una inusual salida realista al comportamiento cortés con el fin de evidenciar su carácter obsoleto y vacío; o, en romper a través de un discurso pícaro y coloquial –cortante y seco-, la maraña de tópicos y símbolos de sus requebradores, haciendo valer el propio deseo individual, en contra de lo que los convencionalismos sociales y literarios, ostentados por el

patriarcado, tenían establecido para las mujeres. Su discurso se libera de ese sesgo amargo o desmitificador, procedente de la perspectiva del autor, que salpicaba la expresión de la dama de Puertocarrero, o de la universal sentencia negativa sobre el amor en la vejez, que veíamos en las duras palabras realistas de la Mujer hermosa. El estilo de las pastoras es un estilo fresco y popular, que se adecúa, en principio, a su disfraz rústico –aunque pueda variar según las circunstancias-, y que deja ver también, por otro lado, su habla propia de mujer, de su ser en femenino, con todo lo que ello conlleva.

Están situadas en el mismo plano que su enamorado y sus conflictos, como advertíamos, vienen más del entorno que de su propio mundo íntimo. Ellas también logran ser felices, obtener su «merced» o «galardón» en paridad con el hombre, pues entran en la alegría de una boda por amor, deseada de la misma forma y con el mismo ahínco que la desea su galán. La gracia, la belleza y el ingenio de estas pastoras las hace participar, en fin, muy activamente, en el asunto amoroso de las obras en que aparecen; evocando la desenvoltura de las damas de la corte de Isabel la Católica, tan preparadas y tan dispuestas a intervenir en los espectáculos cortesanos, dejándose loar de poetas y artistas y contribuyendo al brillo y al placer colectivo de su entorno.

No todas, sin embargo, tienen la misma relevancia. El protagonismo que muestran Pascuala en las *Églogas* VII y VIII de Juan del Encina, o el que muestra –sobre todo al principio de la obra-, la protagonista de la *Comedia de Brasgil y Beringuella* de Lucas Fernández, hará que nuestra atención se centre básicamente en ellas, frente a otras pastoras como Menga, Antona y Olalla, cuyo papel es más reducido, aunque tampoco deja de ser interesante y enriquecedor en esta panorámica que trazamos sobre los personajes del teatro medieval.

Esto es, para analizar el papel de las pastorcillas del teatro medieval, nos centraremos en dos obras de Encina (*Égloga en requesta a unos amores* y su continuación, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*) y en dos obras de Lucas Fernández (*Comedia de Brasgil y Beringuella* y *Farsa o quasi comedia de Prauos y Antona*).

Observaremos también, en un segundo apartado, la caracterización de la protagonista de la *Farsa o quasi comedia de la Donzella, el Pastor y el Cauallero*; una triste y sacrificada dama -que nada tiene que ver con las anteriores-, intrusa en el risueño mundo pastoril de Lucas Fernández, pero que logra finalmente reunirse con su amado caballero; si bien deja a un herido por el camino: el simple y rústico pastor que la requiebra cómicamente de amores y que se contagia del poder del amor cortesano. No obstante, no parece que este inconveniente vaya a tener graves consecuencias, pues también es cómico el lamento del pastor, y se resuelve en el didactismo aleccionador del villancico con que termina la obra.

Finalmente, estudiaremos la *Égloga de Cristino y Febea*; obra que evidencia la seducción de Encina por el mundo pagano y clásico que conoció en Italia, donde la bella ninfa Febea penetra en el mundo pastoril del salmantino, con una función comprendida y respaldada por todas las personas de bien que tengan, además, un mínimo de sentido común: la alianza entre juventud y amor. Ésta convence a Cristino de la importancia de vivir con alegría y placer mientras se pueda, disuadiéndolo, por completo, de sus intenciones ascéticas.

El hedonismo de Febea sublima y conduce a su culmen a este grupo de personajes femeninos que pasamos a considerar a continuación, los cuales se manifiestan, abiertamente, como defensores de la vida y de la alegría de un amor correspondido; con la mirada puesta en un mundo nuevo, exaltador del amor humano, donde la mujer estaba alcanzando un gran protagonismo.

1. LAS PASTORAS IDEALIZADAS Y LAS PASTORAS RÚSTICAS DEL TEATRO MEDIEVAL

1.1. La autonomía del discurso femenino de las pastoras

Cuando la voz femenina se deja oír en el diálogo amoroso, mostrando sus propios sentimientos, se produce una clara y efectiva reivindicación de la mujer. Como ya advertíamos al tratar de la influencia popular en los cancioneros castellanos del XV, se

necesitaba, siguiendo a Virginie Dumanoir (*Capítulo III*, epígrafe 4.1), que la mujer bajara de su pedestal de hermosura y, venciendo su frío silencio, hablara al hombre¹. Esta tímida toma de la palabra por parte de la mujer, que hemos ido desentrañando a través de los capítulos anteriores, con el estudio de las obras de escritoras medievales (las *trobairitz* y poetas italianas, las autoras místicas, María de Francia, Eloísa, Christine de Pizan, Teresa de Cartagena, Florencia Pinar...) y con la protesta de muchos personajes literarios femeninos a su falta de libertad (las heroínas de la ficción sentimental, las voces femeninas de la lírica popular y los romances, las de los cancioneros, Melibea, Ella, la Mujer hermosa...); toma, finalmente, una inesperada fuerza con el teatro amoroso-pastoril de Juan del Encina y Lucas Fernández que aquí nos ocupa.

Y, lo que es más importante, ésta es ya totalmente autónoma de la voz del autor, en esa necesidad que tanto Encina, como su discípulo Lucas Fernández, vieron de adaptar el habla de sus personajes en sus piezas dramáticas, buscando la espontaneidad y naturalidad del habla popular de los pastores, pero sin desdeñar el modelo de pastor de la tradición trovadoresca y cancioneril. El sayagués literario reproduce ese discurso rústico, propio de villanos, que tomaba como antecedentes los expresivos y cómicos diálogos de Gómez Manrique, los de las *Coplas de Mingo Revulgo* o los de la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza; que ambos autores supieron renovar, al introducir también en estas conversaciones rudas y en esos ritmos populares, el discurso y los modos cortesanos –muchas veces cómicamente ridiculizados o imitados, o en violenta oposición al habla rústica, otras veces- y hacer que fluyeran con la misma gracia y facilidad que el estilo de los pastores; produciéndose esa original simbiosis entre dos mundos y dos concepciones artísticas que aparecían tan distanciadas y que se iban a enriquecer mutuamente². La farsa busca, así, la polifonía en la simultaneidad de voces y acciones dentro o fuera del escenario propiamente dicho, deteniéndose el hilo

¹ Dumanoir, Virginie, «Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI», en *Cancionero General*, 2, 2004, pp. 33-52.

² Bustos Táuler, Álvaro, «‘Sonriéndome estoy’: Juan del Encina y sus pastores ante la tradición cómica y dramática», en Díez Borque, José M^a (dir.), *¿Hacia el gracioso?: comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 154), 2014, p.18.

argumental en momentos líricos y musicales seleccionados por el autor, en función de la tensión dramática y recogiendo, finalmente, los varios senderos marcados en el desarrollo del hilo argumental, en ese villancico final, en el que estalla el gozo colectivo³. Por otro lado, gracias a ese lenguaje sayagués y a esa decidida voluntad de estilo –en palabras de Ruiz Ramón- «las situaciones dramáticas y los personajes que las vivían cobraban de golpe, una gran autonomía expresiva. Su voz era ya inconfundible»⁴.

Pero, en ese interesante proceso, a nosotros nos interesa fijarnos en la necesidad de dar vida y verosimilitud a los personajes femeninos, no sólo con su presencia física y tangible en las obras como *dramatis personae* o con su intervención en esos diálogos que ganan, así, en musicalidad⁵, sino, fundamentalmente, con la introducción en el habla de las pastoras de los detalles y matices discursivos propios de las mujeres, que manifiestan una actitud y un conocimiento del mundo particular y distinto, con frecuencia, al de sus congéneres masculinos y en el que va a jugar un papel importante ese acercamiento o distancia del modelo de corte.

Así, la graciosa Beringuella opone a Brasgil, su educación sencilla y aldeana, cuando éste la pretende requebrar, ridículamente, utilizando de una retórica cortés que le es totalmente ajena y que no entiende, sólo por el hecho de convertirse en ese héroe salvador de la literatura caballeresca, cuyas hazañas guerreras y amorosas lo hacían famoso socialmente; suponiendo que este modelo de amante es el deseado y soñado por toda mujer, según analizábamos en el *Capítulo V*. La muchacha, sin embargo, lejos de entrar en este juego que le propone su enamorado, lo ataca al más puro estilo sayagués, adoptando ella, pese a su belleza, ese papel del pastor simple, situado en las antípodas de la espiritualidad caballeresca y defendiendo su mundo concreto y tangible, donde ella cree que podrán ser más felices. De esta manera, se le ocurre curar el calenturiento estado de su enamorado con «vna poca de vntura» (v.129), dando cuenta del

³ Véase Valero Moreno, Juan Miguel, ed., Lucas Fernández, *Farsas y Églogas I. Profanas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, p.19.

⁴ Ruiz Ramón, *Historia del Teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 8ªed., p.35

⁵ Blanca Ballester subraya la variedad de voces y personajes que en los villancicos pastoriles de Encina, contribuyen a dar dinamismo y musicalidad –rasgos característicos también de su teatro- y destaca, precisamente, la humanización que la mujer alcanza ya en ellos (véase su trabajo «Juan del Encina: compositor, poeta y dramaturgo»; inscrito dentro de los proyectos del grupo de Investigación Consolidado Aula Música Poética, 2009 SGR 973, financiado por la Generalitat de Catalunya).

conocimiento de las mujeres en pomadas y yerbas sanadoras y muestra un cómico miedo al pecado, sin duda por el temor que se infundía a las jóvenes campesinas, desde muy niñas, por parte de sus familias y de los mismos curas de aldea, a las agresiones sexuales, que no eran nada infrecuentes; así como a las relaciones sexuales fuera del matrimonio: «¡Pardiós, si lo sabe el crego/que me dé gran penitencia» (vv.123-124)... «No abres más nessa conseja, /qués pecado del ygreja» (vv.126-127). Aprendida tiene la lección de los engaños masculinos y de su incontinente lascivia –advertida seriamente por Chistine de Pizan tanto en su *Epístola del dios de Amor*, como en *La ciudad de las damas*⁶–; que Areúsa denunciara, por ejemplo, en el joven Sosia, burlonamente –como hemos visto en el Capítulo anterior: «como todos los hombres traygáys proveydas esas razones, esas engañosas alabanças, tan comunes para todas, hechas de molde, no me quiero de ti espantar»⁷– o, contra los que Ella y la Mujer hermosa lucharan con tan mordaz ironía. Tampoco Beringuella quiere que su interlocutor la tome por tonta y, pese a su inocencia villana, se muestra desdeñosa, cual alta dama, a su manera sayaguesa:

Tirte allá con tus barzones,
no me quieras tentar más⁸

Decía Huizinga que la mujer no utiliza de tanta literatura en las relaciones amorosas como el hombre, más interesado, en su egoísmo, en que se alabe su sacrificio. En palabras de este autor:

...[la mujer] no necesita de la romántica exaltación de lo heroico, pues con su carácter de entrega y su inquebrantable nexa con la maternidad élévase por sí misma sobre el ámbito erótico-egoísta, sin fantasías de valentía y sacrificio⁹.

Y, a una jovencita consentida y regalada, más que las palabras le interesa, efectivamente, ese regalico que, después, le ofrece Brasgil (vv.161-179) y que ella no

⁶ Véase *Capítulo IV*, epígrafe 3.3 y *Capítulo VI*, epígrafe 1.3; donde se comentan respectivamente dos fragmentos de ambas obras, en relación con los engaños masculinos a las mujeres.

⁷ Russell, Peter E., ed., *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (XVII, 3ª), Madrid: Clásicos Castalia, 2007, 3ªed., p.548. Véase, a este respecto, *Capítulo VI* (epígrafe 1.3), donde se relaciona esta escena celestinesca con las *Coplas de Puertocarrero* y, en especial, con la actitud de Ella.

⁸ «Comedia de Brasgil y Beringuella» (vv.65-66), en Canellada, Josefa, ed., Lucas Fernández, *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Madrid: Castalia, 1976 (ed. digital Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

⁹ Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Alianza Ensayo, 2001, p.103. Esta misma idea la hemos referido para explicar la situación de distanciamiento irónico de Ella y la Mujer hermosa en su desmitificación del ideal cortés (*Capítulo V*, epígrafe 1.3)

duda en analizar, con detalle. Desde su ignorancia villana, no sabe bien apreciar la sortija que le regala –pues es un detalle de corte, que se aleja de los típicos pajarillos (abubillas, avutardas...), que estas pastoras solían recibir como presentes-, y pregunta por ella, estableciendo una similitud con objetos que ella conoce, desde su joven experiencia femenina en cintillas y aros: « ¿Es gujeta o es cintilla?/ ¿O filet'es o manija?» (vv.165-166) y también ella le da, a cambio, una prenda: ese «orillo de color», que lleva siempre consigo.

La simpleza de Antona, la lleva a desconfiar de Prauos por el mismo motivo, pues el refinamiento del pastor –en este caso menos ridículo, pues es sincero-, la hace desconfiar de su amor. Ella quiere a alguien que le hable claro, en un lenguaje que ella pueda entender y que le ofrezca una vida tranquila y sencilla, y hace, igualmente, valer sus gustos, muy segura en la elección de su futuro. Sabe que muchas mujeres, sin más que su belleza y juventud, sólo tienen un destino: el matrimonio, y prefiere asegurarlo – como le han enseñado desde niña-, antes de mantener relaciones pecaminosas en las que pudiera ser burlada.

Olalla, por su parte, habla con la serenidad de la casada, que ya ha llegado a esa vida tranquila y risueña en la que las otras dos, más jóvenes, se disponen a entrar al final de las obras que protagonizan. Ajena ya a las recuestas de amores, destaca la belleza de Beringuella, a la que le desea lo mejor, en el regocijo colectivo de la fiesta (vv.560-576); aunque, curiosamente, no puede evitar burlarse del orgullo de la joven, a la que no hay quien le hable de tan guapa y distinguida que se cree (“ño hay quien la habre ya ni vea”), e incluso pudiera mostrar ciertos celos de su hermosura. Así, cuando su marido alaba la belleza de la joven (“Toda está recrestellada”, v.566), Olalla suelta rápidamente, con gran dosis de ironía, ese: «Verá, el ojo le guindea» (v.567). En esa despedida, incluso, que se dedican la mujer madura y experta (“Déxete en bien llograr Dios”, v.576) y la joven (“Y a ti no quiera olvidar”, v. 567), hay cierta picardía y cierta tendencia a esa falsedad en la camaradería de las mujeres, que denunciara cómica e irreverentemente el arcipreste de Talavera, al mostrar la envidia interna que las féminas muestran ante la belleza y el arreglo de las otras, aunque sean parientes o amigas:

[...] toda muger, quandoquier que vee otra de sí más fermosa, de enbidia se quiere morir. E desta regla non saco madre contra fija, nin hermana, prima nin parienta, que de pura malencolía muérdese los beços, e la una contra la otra collea como mochuelo¹⁰

Con todo, en ese tono desenfadado con que acaba la obra prevalece la burla juguetona a cualquier tipo de resentimiento.

Pascuala, en cambio, penetra, en el ambiente palaciego con suma gracia y naturalidad, sin caer en el ridículo del Brasgil de Lucas Fernández o en la triste y solitaria marginalidad de Prauos. Prueba antes, eso sí, el amor del requebrador cortesano, pues no se fía de sus intenciones amorosas y lo insta a hacerse pastor, como ella –influida, sin duda, por su aprendizaje de lo concreto en su mundo campesino y por el temor del que hacían gala Beringuella o Antona a los engaños de los hombres-.

Ella sí ha aprendido, como se muestra en la continuación, la *Égloga de Mingo*, *Gil* y *Pascuala*, desde esa predisposición femenina que señalábamos en la elección de ropas y adornos apropiados a cada ocasión, a «curarse el rostro» (v.381) y a «pelarse la ceja» (v.383) y, en un acto muy típico de las comadres, enseña a la ofuscada y perdida Menga a hacerlo, para que ésta también consiga adaptarse a las costumbres de la corte. Pero Menga, más simple y sumisa, sólo quiere parecer gentil porque «Mingo quiere» (v.394) y ofrece también una actitud muy propia de su sexo, que se niega, muchas veces por temor y, sobre todo, por falta de costumbre, a mostrar sus propios gustos; prefiriendo aceptar lo que su padre, o en este caso marido, han pensado para ellas.

Pascuala mejora, incluso –en su afán de superación-, su vocabulario y sus expresiones, a través de su relación con el Escudero –como comentaremos-. Como mujer inteligente, sabe observar y aprender lo que a ella, personalmente, le parece bueno y atractivo. Hay mucha diferencia entre ese sayagués del principio: « ¡Tirte, tirte allá, Minguillo, /no te quellotres de vero!» (vv. 41-42) y luego ese carácter sentencioso y sosegado, teñido de la autosuficiencia de la persona experimentada, que adopta con Menga –a la que ella, en tanto que mujer, debe orientar; mientras Gil hace lo propio con Mingo-. Muy graciosa es la violencia con la que ésta última rechaza el uso de

¹⁰ Ciceri, Marcella, ed. Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral, A 95), 1990, p.179.

cosméticos, por su desconocimiento, mientras Pascuala la calma diciéndole que no son dolorosos y mostrando que, pese a ese refinamiento y esa belleza natural que posee, ella –como cualquier hija de vecino- también los usa:

MENGA	Pascuala, dessa manera antes me darás gran quiebra. ¿Qué muda como culebra los mis cueros? ¡Tirte a huera!
PASCUALA	No pienses tú, compañera, que son estas curas crudas, no son sino blandas mudas y una cosa muy ligera ¹¹ .

En palabras de Alicia Martínez Crespo: «la mujer del S.XV va a intentar por todos los medios parecerse a las damas que cantan los poetas y alcanzar el canon de belleza ideal a través de una transformación de su cuerpo, objetivo que conseguirán con recetas y prácticas apropiadas»¹², pues era muy difícil encontrar esos cabellos rubios, esas manos blanquísimas, esos labios rojos, esas uñas de rubí o esas cejas negras y finas - rasgos ideales de belleza femenina de la época-, por nacimiento. De ahí que las mujeres desoyeran, normalmente, todas esas diatribas que contra su sexo propagaran las *remedia amoris*, que veían en el uso de cosméticos una grave perversión femenina y las utilizaran, aunque fueran caras y, algunas de ellas, dolorosas o incómodas. Además, este artificial arreglo femenino logra hacer más feliz a Menga, pues mejora su aspecto y también al final es alabada, dejando su papel de pastora mediocre y segundona –como veremos-. La cariñosa complicidad entre ambas pastoras, que podrían haber sido rivales, pues el esposo de Menga prefería a Pascuala, da cuenta de ese mundo de solidaridad y compañerismo entre mujeres, que también reflejan las escritoras de la «Querelle» en la vida real. Ese mundo femenino, que se siente unido ante la desprotección que la sociedad patriarcal le ofrece, se muestra, la mayor parte de las veces, ajeno a las pugnas y ambiciones masculinas.

Esta bella e inteligente pastorcilla es capaz, en fin, de poner paz en el enconado enfrentamiento entre el mundo rústico y el cortesano, que tan agresivamente se oponían

¹¹ «Égloga de Mingo, Gil y Pascuala», (vv.385-392), en Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., Juan del Encina, Teatro completo, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 339), 1991.

¹² Martínez Crespo, Alicia, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 11(1993), p.207.

en el discurso masculino del Pastor y el Escudero en la *Égloga en requesta a unos amores*, mostrando la conciliación que en su propia persona adquieren ambos mundos y ambas formas de expresión. Sabe, por un lado, domar el carácter tremendamente egocéntrico del Escudero, que no duda en proferir insultos contra el pastor Mingo, marcando el poder de su mundo cortesano sobre el rústico saber de aldea y, por otro, ayuda a pulir las costumbres de sus amigos Mingo y Menga, para que no sean ya objeto de burla; haciendo que todo brille al final del camino, en el regocijo de esa música contagiosa y placentera que inunda las piezas de Encina.

El papel de Pascuala es, ciertamente, muy destacado, de entre todo este conjunto de églogas pastoriles que estudiamos. En ella está esa mujer activa en la vida cultural, que puede ya expresarse con libertad y que va a señalar, con total independencia del discurso masculino, sus propios gustos e intereses, mostrando un camino conciliador, capaz de ilusionarnos con un cambio provechoso, que no atiende a vacíos fingimientos, sino a comportamientos más naturales y auténticos; que sepa extraer, tanto de lo cortesano como de lo campesino, aquello que pueda procurar la felicidad de hombres y mujeres. Aunque también las demás pastoras muestran, sin duda, la expresión propia de distintos tipos de mujeres que conocía la sociedad del Cuatrocientos y de las distintas actitudes ante la vida de éstas, bien sea desde la sumisión y el temor de Menga, el gracioso materialismo de Beringuella, la actitud realista y desconfiada de Antona o la satisfacción tranquila de Olalla –no sin su dosis de humana picardía–.

Hemos de convenir, por tanto, en que en ese largo e interesante proceso de amplificación y complicación de la tradición pastoril medieval que encontramos en la égloga dramática, se hace imprescindible la función de los personajes femeninos para el desarrollo de argumentos y tramas, dotados de vida y verosimilitud en esos autónomos discursos, tan particulares y propios de cada uno; ya estén cortados sobre el patrón delicado de la pastorela –como Pascuala, que es sin duda la más interesante todas ellas–, o bien sobre el patrón –aunque modificado y ennoblecido– de la rústica serrana; dentro del cual situaremos a todas las demás. Refirámonos a ambas influencias.

1.2. Relación con la pastorela provenzal y la serranilla

Las pastorcillas teatrales de Juan del Encina y Lucas Fernández, tienen un claro precedente en los personajes femeninos de la *pastorela* provenzal, proyectados en Castilla en la *serranilla*, género eminentemente culto, que fue muy cultivado por la poesía cancioneril. Recordemos que las maneras rústicas de las gentes de baja condición social proporcionaban, tanto en forma lírico-narrativa como en forma teatral, gran diversión a la nobleza. Pérez Priego alude, así, al espectáculo cortesano de las narraciones o cantares de aventuras serranas al regreso de un viaje, con tono jocosos y apicarado, que se refleja, por ejemplo, en el caso de autores como Santillana, esa directa apelación a los receptores (“qual tod’ onbre la querría, / non vos digo por hermana”) o en la composición colectiva de las Serranillas IX y X¹³ y, de igual manera, ya hemos comentado en el *Capítulo V* la activa participación del público cortesano en esas representaciones teatrales pastoriles, insertas en la fiesta palaciega.

Tanto la pastorela como sus posteriores derivaciones, muestran el fortuito encuentro campestre entre un caballero –que frecuentemente informa a los lectores en primera persona- y una pastora a la que requiere en amores, la cual puede aceptarlo o rechazarlo, según el caso. Como señala Martín de Riquer, la gracia de este tipo de composiciones estriba, principalmente, «en el diálogo, unas veces elegante, otras popular, pero que tiende a contraponer dos estamentos sociales: el aristocrático, representado por el caballero y el rústico, a cargo de la moza»¹⁴ y siempre, claro está, desde la óptica del estamento privilegiado. De este modo, la que es considerada como la primera de las pastorelas provenzales: «L’ autrier jost’ una sebissa» de Marcabré, muestra muy bien esta oposición entre lo campesino y lo cortés y presenta a una pastora firme y desenvuelta que contesta siempre, con ingenio y desenfado, a las proposiciones del caballero, que queda al final burlado.

Tras la típica descripción de la alegría y del atuendo de la campesina –adaptado al lugar de origen de la moza en las distintas composiciones y que influiría, sin duda, en el

¹³Véase «Introducción» de Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., en Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 475), 1999, pp.44-45.

¹⁴Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos, I*, Barcelona: Ariel, 2001, 4ªed., p.63.

vestuario, con los pertinentes toques realistas de rusticidad castellana, de las pastorcillas de nuestro teatro medieval y en esa actitud cantarina y risueña que veremos en pastoras como Pascuala o Beringuella- (...“cap’e gonelh’e pellissa/vest e camiza treslissa,/ sotlars e caussas de layna.”¹⁵); se inicia el cortejo y esa interesada ponderación de la belleza de la pastora, que incluso Andrés el Capellán –acérrimo detractor del amor rústico-, hubiera justificado para conseguir los favores sexuales de la villana¹⁶. El caballero se atreve a insinuar, en este sentido, que sería mucho más hermosa si hiciera el amor con él, consciente de su superioridad cortés:

“Toza”, fi m ieu, “gentil fada
vos adastret, quan fos nada,
d’una beutat esmerada
sobre tot’altra vilayna;
e seria us ben doblada,
si m vezia una vegada
sobira e vos sotrayna”¹⁷

Sin embargo, la pastora saca a colación su preocupación por la honra:

mas ges per un pauc d’intratge
no vuelh mon despiuzelhatge
camjar per nom de putayna¹⁸

Y desenmascara la falsedad de las formas cortesas o la ociosidad de la nobleza, en un tono burlón, que echa mano en más de una ocasión de la picardía y del saber popular, que contrasta fuertemente con el estilo del caballero, que queda, así, desarmado y vencido:

[...] “per so n’auretz per soudada
al partir: Bada, Fol., bada!,
e la muz’a meliayna” [...]

¹⁵ «...vestía capa, saya y pelliza, y camisa de terliz, zapatos y medias de lana», Marcabré, «L’ autrier jost’una sebissa» (14), en Martín de Riquer, op. cit., vv.5-7, p.180.

¹⁶ Véase Rodríguez Santidrián, Pedro, ed., Andrés el Capellán, *Libro del amor cortés*, Madrid: Alianza editorial (L5085), 2006, pp.177-178; donde ante el amor con una villana, se aconseja aprovechar la oportunidad de un lugar idóneo y emplear, incluso, la fuerza si fuera preciso para saciar el deseo: «porque, si no va por delante el oportuno remedio de su pudor con una pequeña coacción, difícilmente podrías mitigar su resistencia aparente hasta llegar a confesar que están dispuestas a entregársete en dulces abrazos o a permitirte gozar de los placeres que de ellas esperas».

¹⁷ «“Moza”, dije yo, una gentil hada os dotó, cuando nacisteis, de una acrisolada hermosura, superior a la de cualquier otra campesina, y os sería aumentada el doble si me viera yo una vez encima y vos debajo [de mí]», en Riquer, op.cit, vv.43-49, p.182.

¹⁸ «...pero no quiero, a cambio de un mezuquino peaje, mudar mi doncellez por el nombre de ramera», en Riquer, op.cit, vv.68-70, p.183.

En tal loc fai sens fraitura
on hom non guarda mezura,
so diz la gens ansiayna¹⁹

Esa tensión social entre lo rústico y lo cortesano, el halago de la belleza de la pastora como técnica persuasiva, la preocupación por la honra, el humor, la ironía o la desenvoltura de que hace gala, en ocasiones, el personaje femenino, así como la gracia, el donaire o la sensualidad de algunas pastoras provenzales influyen, sin duda, en la caracterización de personajes como Pascuala, la cual se ofrece, además, en su delicadeza e inusual finura, muy próxima a algunas bellas e idealizadas campesinas del Marqués de Santillana. Así, podríamos relacionarla con la dulce Yllana, la serrana de Loçoyuela (III), que hace proclamar al caballero: «Yo juro a Sant'Ana/ que non sois villana»²⁰, con la elegantemente vestida moza de Bedmar (VI), o con la gracia de la vaquera de la Finojosa (VII); aunque, especialmente, presenta puntos de contacto con la mozueta de Bores (IV), de la que se describe, ante el auditorio cortesano su:

cara placiente
fresca como rosa,
de tales colores
qual nunca vi dama,
nin otra, señores²¹

Esto provoca que el caballero la trate de «señora» y la inste a que su hermosura salga de aquel grosero ambiente:

...en verdad
la vuestra beldad
saldrá desd'agora
dentr'estos alcores,
pues merece fama
de grandes loores²²

Y, por supuesto, ésta –tan sensata como Pascuala- no acepta al caballero hasta que éste no muestra su intención de hacerse pastor; sugiriéndose, en ambos casos, la feliz

¹⁹ «...tendréis por recompensa al marcharos: ¡Pásmate, bobo, pásmate! Y un plantón a mediodía» (vv.54-56)... «...Dice la gente vieja. Allí el juicio hace falta donde no se guarda la medida» (vv.81-83), en Riquer, op.cit, pp.183-184.

²⁰ III, [Yllana, la serrana de Loçoyuela], en Marqués de Santillana, *Poesía Lírica* (ed. Pérez Priego), op. cit., vv.23-24, p111.

²¹ IV, [La mozueta de Bores], en Marqués de Santillana, *Poesía Lírica* (ed. Pérez Priego), op. cit., vv.13-17, p113.

²² *Ibíd.*, vv. 19-24, p.113.

unión de los protagonistas, bien con el «encubrimiento cómplice de las flores del campo de Espinama»²³, bien envueltos en la soledad de la noche, tras ser oportunamente abandonados por el pastor rival, Mingo, que se va a llorar su derrota hasta que llega el alba.

La discreción de las dos pastoras y el deseo sensual que despiertan ambos personajes, que hace pensar ya en la mujer como ser de carne y hueso y no como mero símbolo de belleza, supone, sin duda, un claro avance hacia el Renacimiento. María Hernández Esteban señala, en este sentido:

[...] lejos ya de las convenciones que sustentaron la cultura provenzal, lejos de los consejos del capellán Andrés, la pastora se valora ya como persona (al margen de un mundo donde sólo la dama casada tenía entidad social suficiente), hasta el punto de que el poeta pueda prometer o proponer a la pastora hacerse él también pastor²⁴

Se ha insistido en que ya en algunos de los villancicos de Encina -colocados, significativamente, en su *Cancionero*, justo antes de las églogas-, se produce una clara dramatización del diálogo²⁵ y esto ocurre, de forma muy evidente, cuando se ofrece una caracterización física y moral detallada del personaje femenino, logrando la mayor humanización de estas pastoras. Blanca Ballester pone el ejemplo del villancico donde dos pastores discuten sobre cuál de sus dos amadas es mejor:

-De la mía tú te sabe
ques muy garrida zagala.
Tiénete tanta de gala
que en el cuerpo no le cabe.
No sé cómo te la alabe;
mátame su donosía.
¡Juro a diez, más es la mía!
-Es tan fuerte mi adarmada,
que me mata con su figura;

²³ Véase Pérez Priego, Miguel Ángel, *Literatura española medieval (El siglo XV)*, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces/ UNED, 2010, p.74.

²⁴ Hernández Esteban, María, «Pastorela, ballata, serrana», *DICENDA. Cuadernos de filología hispánica*, 3 (1984), p.93.

²⁵ Véase, a este respecto, Haro Cortés, Marta, «La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina», en Beltrán, Rafael, Marta Haro, Josep Lluís Sirera, Antoni Tordera (eds.), *Homenaje a Luis Quirante. Anejo L de la Revista Cuadernos de Filología*, València, Universitat de València, Facultat de Filologia, I: Estudios Teatrales, 2003, pp. 191-204. Se ha consultado en edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014 (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc37930>). Esta autora defiende que los villancicos pastoriles de Encina son un «preámbulo entre la poesía y el teatro» y desvela numerosas marcas teatrales en ellos, relacionándolos con el fasto cortesano y la representación.

no ay otra tan repicada.
 Siempre está recrestillada
 Y más cuando se atavía.
 ¡Juro a diez, más es la mía!
 -La mía tiene buen hato,
 buen copetón de cernejas,
 en ojos y en sobrecejas
 nadie la llega al çapato²⁶

La intención de estos personajes es la misma que la de los excelsos poetas cortesanos que en los cancioneros loaban a sus respectivas damas y las ensalzaban sobre las demás mujeres, como dechados de perfección casi divina; pero, el rústico lenguaje pastoril de estos dos zagales y su deseo más concreto y abiertamente sensual, frente al simbolismo y el retoricismo de la poesía cancioneril, dan, efectivamente, cuerpo a estas mujeres. La pastora, como advertíamos en el *Capítulo V* (epígrafe 2.1), se ofrece sin ese necesario recato impuesto por la tiranía del honor a la dama y nos da una imagen de la mujer mucho más activa y concreta. Con todo, según ha destacado Álvaro Bustos, para este villancico en concreto, Encina muestra esta belleza femenina como un tópico obligado de la poesía cancioneril:

En lugar de recurrir al clásico motivo rústico de las pullas entre pastores (como quizá sería esperable en una composición en la que dos pastores presumen de sus zagalas), Encina vuelve a los suyos mucho más refinados y establece un canon de belleza femenina pastoril y de todo el proceso del cortejo. Los vestidos, los regalos, las descripciones físicas se sitúan en ámbito rústico o popularizante, pero el diseño de las composiciones y los patrones literarios que subyacen pertenecen al ámbito cortesano de la lírica de cancionero²⁷.

En efecto, como explica este autor, no sólo se alude a las virtudes físicas de las pastoras, sino también a sus dotes intelectuales: «muy sabionda en demasía» (v.58), con una la habilidad característicamente cortesana: «echa cuando no me cato/ un mirar de travesía» (vv. 50-51) y los vestidos que se describen, aunque pertenecen al ambiente campesino (capa, manto, faja), están cuidadosamente elaborados y cuentan con sofisticados adornos, mostrando ese gusto en el vestir y el esmero, que hemos descrito, para las damas cortesanas: «Azul se viste y pardillo/de quien soy namorado/ adoques de colorado/ y las cintas de amarillo» (vv.90-91)... «Mi dama, buen capillejo/ y alfardas bien orilladas, /buenas bronchas granujadas, / buen manto del tiempo viejo, /y çapatos

²⁶Rambaldo, Ana M^a, ed., Juan del Encina, *Obras completas*, Madrid: Espasa Calpe, 1978, p.346-347. *Apud* Ballester Morell, Blanca, «Juan del Encina: compositor, poeta y dramaturgo», art. cit.

²⁷Véase Álvaro Bustos, «Sonriéndome estoy...», en op.cit., p.32.

de bermejo/y faja de polecía» (vv.95-100)²⁸. Todo ello muestra la sofisticación con que se mostraba la indumentaria femenina. Recordemos, a este respecto, la magnificencia y el lujo que en el vestir de la pastora hacen gala algunos poemas, como el que referíamos del Marqués de Santillana en el epígrafe 1.2.2 del *Capítulo V*, ese «Cantar a sus hijas loando su fermosura».

La misma admiración ante la inusual belleza de una villana, la ofrece Carvajal en algunas de sus serranas de ambiente italiano, en las que describe minuciosamente el físico y el buen porte de la pastora, acercándola a los rasgos de las damas y que podemos también poner en relación con la transformación posterior de Pascuala en palaciega, que complica el argumento en ese salto de la pastorela dramatizada a la égloga²⁹ que realiza Encina en las dos piezas protagonizadas por la bella pastora:

Viniendo de la Campanna,
-y el sol se retraía-
vi pastora muy loçana
que su ganado recogía.

Cabellos ruuios, pintados,
los beços gordos, bermeios,
oios uerdes et resgados
dientes blancos et pareios;
guirlanda traía de rama,
cantando alegre venía,
e, si bien era villana,
fija de algo parecía [...]³⁰

1.3. La influencia de lo popular en la caracterización de las pastoras teatrales

Las otras pastoras del teatro medieval; Beringuella, Menga, Antona y Olalla, no se relacionan ya amorosamente con cortesanos como Pascuala o las protagonistas de pastorelas y serranillas, sino con pastores como ellas –aunque alguno cómicamente abrace las formas cortesanas-. Y si bien poseen algún remoto influjo provenzal en su caracterización (la belleza y donaire de Beringuella, la actitud arisca de Antona, los

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Véase esta evolución de la pastorela a la égloga en Pérez Priego, Miguel Ángel, «La égloga dramatizada», en López Bueno, Begoña (ed.), *La Égloga*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002, pp.77-89.

³⁰ Véase Carvajales, «Arca Roma» (CLI), en Salvador Miguel, Nicasio, *Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1987, vv. 1-12, pp. 622-623.

papeles coreográficos de Menga y Olalla, que a veces se podían dar en la pastorela con la presencia de los padres de la pastora que trabajaban las tierras cercanas o de pastores amigos); estas pastoras se encuentran más próximas a las serranas del folclore peninsular en su simpleza y rusticidad –aunque sin llegar nunca, por supuesto, al grado de grosería de las campesinas de Juan Ruiz³¹; auténticas caricaturas de las bellas pastoras francesas-.

Se expresan, así, estas pastoras teatrales en vulgar sayagués y dan cuenta, a menudo, de su ignorancia. No presentan, en efecto, un carácter tan perfilado como el de la idealizada Pascuala, y su hermosura – importante en el caso de Antona y Beringuella, pero irrelevante en el caso de Menga y Olalla- no es tan extraordinaria como la de ésta, que tan fácilmente pasa de pastora a cortesana. Sin embargo, poseen sus peculiaridades y cumplen una interesante función dramática dentro de sus respectivas obras –que enseguida comentaremos-; además de ser observadas desde una perspectiva amable y comprensiva por sus autores, que las han dignificado junto a ese mundo pastoril del que forman parte -influido por el bucolismo virgiliano-, y las han alejado definitivamente de esas rudas y feas serranas de las que un autor como Carvajal abominaba y juraba en una de sus canciones no poder enamorarse jamás³²: Poco o nada saben estas pastoras de los convencionalismos cortesanos; pero también ellas son capaces de provocar bellos sentimientos y saben escapar de los falsos ademanes con su naturalidad realista y con su preocupación por el honor femenino, frente al amor fuera del matrimonio de la pastorela

³¹ Monique de Lope señala la inversión de los valores del amor cortés que se produce en el encuentro del arcipreste con las fieras serranas. Esta autora destaca, concretamente, la estrofa 990, donde el personaje femenino descalifica la retórica cortesana del masculino, para sugerir una práctica amorosa más directa, urgida por su deseo sexual (“dixo: ¡Non sabes el uso/como-s doma la res muda?/quicá el pecado te puso/esa lengua tan aguda./Si la cayada te envió...”). Véase cap. VI «La poesía en tiempos de Juan Ruiz», en Jean Canavaggio (dir.), *Historia de la Literatura Española. Tomo I. La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1994, p. 144.

³² «Canción suya, de Caruaiales» (CXLI), en *Cancionero de Estúñiga*, op. cit., pp.602-603. Esta composición comienza con ese: «Desde aquí quiero iurar, / sy voluntad non me enganna, / de iamás amar uillana», cuyo último verso se repite machaconamente al final de cada estrofa y, sin duda, está en consonancia con otras composiciones del autor en las que caricaturiza esperpénticamente a la serrana. Quizá la más violenta sea CLV: «Vestida muy corta de panno de eruage, / la rucia cabeça traía tresquilada/ las piernas pelosas bien como saluage, / los dientes muy luengos, la frunte arrugada, / las tetas disformes atrás las lançaua/calua de un oio, anfibia, barbuda, / galindos los pies que diablo semblaua» (op. cit, vv.5-12, p. 634).

o el descaro burlesco de las serranas salteadoras del Marqués de Santillana: la de Boxmediano (I), la vaquera de Morana (II) y Menga de Manzanares (V).

Tal vez, en este sentido, fuera mejor relacionarlas con la bella serrana de Navafría del Comendador Segura; composición que aparece en el *Cancionero de Palacio* seguida de las respuestas del propio Santillana y de García de Pedraza³³; poetas cortesanos que no están interesados en conseguirla para ellos, sino que, admirados de su hermosura, muestran su preocupación por la boda de la muchacha. Así, frente al rústico pretendiente que le ha buscado su padre, le aconsejan a un tal hijo de «Mingo Vexa» u «Oveja», que la sabrá tratar mejor, haciendo posible el sentimiento amoroso entre pastores:

...muy gran desplacer avría
en vos ver enaxenar
en poder de quien mirara
nin tratar non vos sabría ...
yo faré que vos casedes
con fixo de Mingo Vexa;
creet que gran bien sería
que lo fuésemos lamar,
car más vale su solar
que de otros gran valía.

Estas pastoras contribuyen, en fin, a la filtración de lo cotidiano en la tradición literaria pastoril y su papel esencial y necesario en ese regocijo final con el que acaban estas piezas dramáticas medievales, las acerca al mundo de esos frescos cantarcillos populares, desenfadados y alegres, que muestran un concepto amable de la vida del campo:

¡Ábalas, ábalas, hala!
¡Aba la frol y la gala!
Allá arriba, arriba,
junto a mi logare,
viera yo serranas
cantar y baxlare,
y entre todas ellas
mi linda zagala

³³ Véanse Serrana. Comendador Segura (XXVIII) y composiciones siguientes (XXIX y XXX) de Ényego Lopeç de Mendoça y Garçía de Pedraza, en Álvarez Pellitero, Ana M^a, *Cancionero de Palacio*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1993, pp.29 y 30.

¡Aba la frol y la gala!³⁴

Situadas entre lo idealista y lo rústico y conscientemente dignificadas por Encina y Lucas Fernández, todas y cada una de estas pastoras se hacen imprescindibles, en fin, en ese escenario festivo cortesano en y para el que fueron creadas. Detengámonos en su estudio.

1.4. Caracterización y función dramática de las pastorcillas teatrales

1.4.1. Pascuala frente a Menga

La *Égloga representada en requesta de unos amores* y su continuación, la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, pertenecientes a la primera época de Juan del Encina (1492-1496, bajo el mecenazgo de los duques de Alba), muestran el inmenso poder transformador del amor, que con sorprendente facilidad «haze al pastor palaciego/ y al palaciego pastor»³⁵, en un juego de vestidos cortesanos y pastoriles que resulta de gran atractivo teatral, y donde la figura dulce y delicada de Pascuala, muy influida –como advertíamos- por la pastorela y la poesía de cancionero, adquiere un especial protagonismo.

Precisamente, el disfraz que encubre el juego o conflicto entre lo noble y lo villano va a ser un recurso muy utilizado en el teatro inmediatamente posterior a Encina, de acuerdo con la nueva ideología renacentista que exalta el valor del individuo. Recordemos que el Don Duardos de Gil Vicente o el Aquilano de Torres Naharro –éste último en un sentido paródico- encubren su identidad noble para que sus respectivas amadas, Flérída y Felicina, los estimen por sí mismos y se enamoren de ellos no por lo que representan, sino por lo que son. Porque como se dice en la bellísima obra vicentina:

quien tiene amor verdadero
no pregunta ni por alto ni por bajo

³⁴ Horozco, Cancionero, pág. 167 (nº 438), en Frenk Alatorre, Margit, ed., *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, (Letras Hispánicas, 60), 1990, 8ª ed., p.193.

³⁵ «Égloga de Mingo, Gil y Pascuala», (vv.539-540), en Pérez Priego, ed., Juan del Encina, *Teatro completo*, op. cit, p.188.

ni igual ni mediano³⁶

No obstante, si este ardid va a pesar mucho sobre un personaje como Flérida, que se debate interiormente entre los sentimientos hacia ese hortelano que oculta a Don Duardos y su deber de princesa, que le impide fijarse en alguien de tan baja condición social; en las dos églogas encinianas que ahora nos ocupan, el tono lúdico de la representación hace que cambiar el estatus social sea tan sencillo como cambiar de ropa. Igual da a Pascuala –ajena, en su humildad, a esa tiranía de la honra que tanto afecta a las heroínas sentimentales y caballerescas- pertenecer a uno u otro estatus social, pues para ella lo importante es el amor y, de su mano, van los demás personajes. De todas formas, el Escudero lo tiene más fácil que Flérida o Felicina, pues es preciso advertir que, durante muchos siglos, en estas situaciones amorosas de diferencia social, ha estado peor vista la unión de una dama de alta condición con un hombre de inferior clase que al revés -como han mostrado muchas obras literarias; reflejo de la menor importancia social de la mujer-³⁷.

Pascuala llega, así, con su ganado, cantando alegre y despreocupada, al palacio de los duques de Alba y allí es doblemente cortejada: primero por el pastor Mingo y después por un Escudero, dando muestra de poseer una gran serenidad y un extraordinario buen juicio. De esta forma, rechaza a Mingo, ya casado con Menga, y acepta al Escudero, siempre que esté dispuesto a hacerse pastor como ella. Con ese acto y no con palabras galantes, le podrá demostrar su amor. Pero Pascuala no sólo está dispuesta a recibir, sino que cuando el Escudero, transformado ya en el pastor Gil desde hace un año, le manifiesta su deseo de volver a la vida cortesana; ella no dudará en hacer el mismo sacrificio, libremente, movida únicamente por el amor que le tiene:

Que me place, mi señor,
mudarme, pues os mudastes,
que también vos os tornastes,
por amor de mí, pastor.
Y pues me tenéis amor,

³⁶ «Tragicomedia de Don Duardos» (vv.1590-1593), en Thomas R. Hart, ed., Gil Vicente, *Teatro*, Madrid: Taurus, 1983, p.171.

³⁷ Véase Torremocha Hernández, Margarita, *La mujer imaginada. Visión literaria de la mujer castellana del Barroco*, Badajoz: @becedario, 2010. Esta autora afirma: «...lo que debía contar era la categoría social del marido, siendo la de la esposa mucho menos relevante, pues para casarse, al caballo has de mirar, que a la yegua no has de catar» (p.76).

yo jamás os dexaré;
quanto mandares haré
libremente sin temor³⁸.

Si las elitistas normas del amor cortés ofrecidas por Andrés el Capellán, negaban que el amor entre plebeyos pudiera ser como el de los nobles, y aconsejaba a estos últimos no enseñárselo a los labriegos para que no descuidaran sus labores campesinas:

Al labrador le basta el trabajo diario y los placeres continuos del arado y el azadón. Pero, aunque alguna y rara vez pudiera suceder que, contra su misma naturaleza, se vieran picados por el agujijón del amor, no es conveniente enseñarles la doctrina del amor. Porque mientras piensan en actividades ajenas a su condición, echaremos en falta que las tierras que suelen fructificar, gracias al trabajo de su propietario, se tornan estériles por falta de alguien que las cultive³⁹

Vemos que Encina desmonta este pensamiento -todavía vigente en el siglo XV en ese desprecio de la aristocracia hacia lo rústico-, en la segunda parte de la obra, con la conversión en cortesanos, no sólo de la bella Pascuala –a la que dada su natural elegancia apenas cuesta trabajo-, sino también de las figuras menos refinadas del pastor Mingo y de su esposa Menga, que no sólo mudan sus ropas, sino que están dispuestos a aprender las costumbres, bailes y juegos de la corte.

Con esta renuncia –no sin nostalgia y talvez sólo por un tiempo (vv. 369-372)- de los pastores a la ingrata y áspera vida del campo, Encina muestra esa búsqueda de refinamiento o dignificación del mundo pastoril, que desembocará, más tarde, en la figura idealizada de Fileno; totalmente ajeno ya al ganado, a la comida o al juego que tanto preocupaban a los pastores rústicos y que, con esmerada expresión, dedica su tiempo a cantar, gravemente, sus cuitas de amor en un entorno natural embellecido, donde su disfraz pastoril es tan sólo un pretexto. En este sentido, y con una gran dosis de humor, descubrimos a Mingo, cubierto con el sayo que le ha prestado Gil y con el bonete de lado, ensayando la pose que debe adoptar el amante cortesano, siempre dolorido y contrariado por el rechazo de la amada –que Mingo dice conocer bien por el desdén de Pascuala- y que pone en evidencia la falsedad y amaneramiento de estos manidos tópicos amatorios, más aprendidos que sentidos:

³⁸ *Ibíd.* (35), vv.249-256, p.180.

³⁹ Rodríguez Santidrián, Pedro, ed., Andrés el Capellán, *Libro del amor cortés*, cap. 11 «El amor de los labriegos», Madrid: Alianza Editorial (L5085), 2006, p.177.

MINGO	¿No semejo ya aldeano?
GIL	Calla, calla, qu'es postema. Ponte el bonete de tema y en el costado la mano.
MINGO	¿Y para qué en el costado?
GIL	Porqu'es muy gran galanía.
MINGO	Eso ya lo sabía de cuando estaba cansado.
GIL	Echa el bonete a un lado, assí como aqueste mío.
MINGO	¡Pareceré jodío!
GIL	Calla, qu'es de requebrado.
MINGO	¿Requebrado? ¿Cómo assí? Dime, dime, ¿qu'es aquesso? ¿es cosa de carne y hueso o, soncas, burlas de mí?
GIL	¡Guárdeme Dios! ¿Yo de ti? No ayas miedo ya. Llaman requebrado acá al que está fuera de sí.
MINGO	¿Al que está loco?
GIL	No, no, sino al que está namorado y se muestra muy penado por la que le enamoró ⁴⁰

Pero, si Mingo es un personaje situado en ese paso intermedio entre el pastor rudo y el refinado –esto es, combina su carácter cómico de escenas como la anterior o como la que le lleva a enumerar los muchos regalos que hará a Pascuala si lo acepta, con la galantería que supone cortejar a la bella pastora con una rosa o con su gallardía natural, que admira a Gil cuando lo ve con sus ropas de domingo-; Pascuala está ya plenamente idealizada. Tanto en ropas pastoriles como en ropas cortesanas, la pastora sorprende con su gracia y hermosura –recordemos que, si en la primera parte, el escudero la piropea diciéndole: «Tienes más gala que dos/ de las de mayor beldat»⁴¹; Menga, al verla vestida de cortesana, suelta ese: «¡Dome a Dios que ya semeja/ doñata de las de villa»⁴², asombrándose de que una muchacha «...que nunca fue criada/ sino en terruño grosero»⁴³ resulte, de repente, tan distinguida-. Esto es, sus dones quedan por encima de su pertenencia a una clase social u otra. Lo que se valora de ella es su interior.

⁴⁰ *Ibíd* (35), vv.437-460, pp.185-186.

⁴¹ *Ibíd.*, vv.53-54, p.163.

⁴² *Ibíd.*, vv.259-260, p.180.

⁴³ *Ibíd.*, vv.271-272, p.180.

Todos los calificativos que Pascuala recibe de los otros tres personajes son elogiosos. Así, si Mingo la llama «bella», «lozana», «garrida», «hermosa», el escudero destaca su «galanía», que está muy por encima de la «grossería» del pastor y es tratada cariñosamente por éste con los diminutivos de «pastorcica» o «carilla» y hasta con el apelativo de «bendita zagala», cuando ésta decide escuchar su plática cortesana, desoyendo las recomendaciones de Mingo. Y también en la segunda parte recibe la admiración de Menga que, lejos de considerarla una rival, la tiene como maestra; ya que ella ya ha estado ya en el palacio ducal y sabe cómo hay que comportarse en tan exquisitas circunstancias o los pasos que hay que dar para mudar su aspecto, cuando, a petición de Mingo, decide hacerse ella también cortesana. Los diminutivos de «Pascualilla» o «Pascualeja» son reflejo del cariño y la complicidad que Menga siente por la protagonista.

Pascuala, por tanto, no sólo destaca por su belleza, exaltada como extraordinaria tanto por el pastor como por el Escudero; sino, especialmente, por su honradez, su serenidad, su gentileza y su excepcional inteligencia; que la convierten, además, en un personaje fuertemente individualizado. La dulzura de su carácter y su prudencia están en paridad con su hermosura.

Así, no coquetea con Mingo, rechazándolo, desde el principio, por ser él casado y, aunque de forma cortés le agradece esa rosa de «chapados olores», se muestra más esquiva, huyendo del contacto físico con él, cuando éste se acerca para pedirle un anillo o una pulsera en prenda de su amor –situación dinámica, que ya se daba en las *Coplas de Puertocarrero* y en el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*–: «¡Tirte, tirte allá, Minguillo,/ no te quellotres de vero!»⁴⁴. Y tampoco acepta a la primera al Escudero, no creyendo en sus piropos cortesanos sobre la belleza ni en las riquezas y finuras que dice estar dispuesto a darle. Conocedora de la fama de burladores que tienen los cortesanos, lo rechaza –también como a Mingo– dos veces, antes de que se produzca el violento enfrentamiento dialéctico entre los dos rivales.

⁴⁴ *Ibíd.*, vv.41-42, p.163.

La protagonista femenina huye, asimismo, de la protección que le ofrece el pastor, -que la presenta como doncella desvalida ante el asedio de la lascivia cortesana-, y decide valientemente, y desde su libertad, escuchar antes de marcharse las razones del Escudero; confiando únicamente en su buen juicio a la hora de decidir con quién se quedará. En su elección, no la mueven ni todos los presentes que le promete Mingo, desde su mundo pastoril, ni todas las riquezas que la esperan en la corte. Muy al contrario, es ella quien al ver el sacrificio que el escudero hace al transformarse en pastor por su amor, le da, desinteresadamente, sus humildes pertenencias, y con ellas, su cariño sincero y sin engaños: «Mi çurrón y mi cayado/ tomad luego por estrena»⁴⁵.

En la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, la vemos entrar en la sala con la misma alegría que ya lo hiciera en la *Égloga representada en requesta a unos amores*, tan feliz en su oficio de pastora como la primera vez; aunque ahora, transcurrido ya un año, viene acompañada por Menga, cuya simpleza -que nos ofrece un ejemplo de pastora rústica, que se asombra al llegar al palacio de los duques (“dome a Dios que esta cabaña qu’es bien chapada y bien lluenga”⁴⁶) y siempre va tras la protagonista (“mas primero tú, Pascuala,/ que sabes mejor la sala”⁴⁷)- hace resaltar, aún más, la finura e inteligencia de Pascuala.

Ambas son requeridas por sus parejas cuando éstos ya han rendido pleitesía a los duques y cumplido la misión que les llevara allí y se deciden a bailar y cantar para festejar el amor que se tienen; siendo el papel de la mujer imprescindible en estas situaciones de regocijo colectivo. El villancico que entonan (“¡Gasagémonos de huiza/ qu’el pesar/ viénese sin le buscar!”) a mitad de la obra, tiene, además, una clara función dramática: su invitación a alejar las penas y a disfrutar de la vida pretende alejar el resentimiento del alma de Mingo, aún dolido como un niño por su derrota amorosa, y que acaba de decir a Gil que no quiere seguir componiendo música. Por otro lado, su exaltación del placer y esa fusión entre pastores y cortesanos-espectadores al son de la música, que rompe -como hemos dicho- el límite realidad-ficción, evoca en Gil la

⁴⁵ *Ibíd.*, vv.189-190, p.168.

⁴⁶ *Ibíd.*, vv.176-177, p.177.

⁴⁷ *Ibíd.*, vv.171-172, p. 177.

nostalgia de la vida cómoda y ociosa de la corte, a la que dice, acto seguido, querer tornar y que abre, propiamente, el conflicto que da lugar al desarrollo de la acción dramática.

Si el don Duardos vicentino, a pesar de su disfraz hortelano, seguía hablando como un caballero –hecho que hacía dudar a Flérida de su identidad (“Deves hablar como vistes/o vestir como respondes”⁴⁸), la figura de Pascuala evoluciona lingüísticamente. Así, en esta continuación aparece aún más estilizada, como si durante ese año que ha pasado con Gil hubiera aprendido de su lenguaje refinado y de sus costumbres palaciegas y, por estar en consonancia con él, la vemos adaptarse a la nueva situación con gran naturalidad, como si hubiese nacido cortesana y no pastora. Así, de forma paralela a la actuación de Gil con Mingo, también ella sirve de orientadora a Menga en esa nueva vida cortesana, que la rústica pastora acepta, al principio, sólo a regañadientes (“Catá que yo no sabré/ ser para ser del palacio”⁴⁹) y únicamente por seguir el capricho de su marido:

Ora que por ti me creo,
y quiero , pues Mingo quiere,
ser en todo lo qu’él fuere,
qu’él es todo mi desseo⁵⁰

Si en la primera parte, la fresca popular del lenguaje de Pascuala, la lleva a utilizar vulgarismos y expresiones propias de su condición pastoril –recordemos, por ejemplo, la deformación vulgar «trónicas» por «retóricas» (v.61) o la utilización de todo un léxico relacionado con el mundo campesino en que vive: «quellotres», «caramillo», «hondijo», «aballas», «cayado», «hurria», «çurrón»-; en palacio se desenvuelve como si fuera de allí, mostrando a Menga cómo debe vestirse y arreglarse y contestando a las violentas salidas humorísticas de la ruda pastora –que, como Mingo, también se resiste a cambiar sus ropas-, con gran gentileza y serenidad:

MENGA	¿Que me mude como culebra los mis cueros? ¡Tirte a huera!
PASCUALA	No pienses tú, compañera, que son estas curas crudas,

⁴⁸ Gil Vicente, *Tragicomedia de Don Duardos*, vv.769-770, en op. cit., p.148.

⁴⁹ «Égloga de Mingo, Gil y Pascuala», vv.377-378, en op. cit., p.183.

⁵⁰ *Ibíd.*, vv.393-396, p.184.

no son sino blandas mudas
y una cosa muy ligera⁵¹

La transformación de la rústica pastora en cortesana es, por tanto, obra de Pascuala. Ésta exhibirá al final de la pieza a Menga, con orgullo, ante los protagonistas masculinos; los cuales, asombrados por tan enorme cambio, la piropean también a ella por primera vez llamándola «gentil» (v.467) y observando que «no es ya esposa de pastor» (v.468). Así, la hasta ahora simple y vulgar Menga, que había estado siempre a la sombra de Pascuala, tiene, gracias a ésta, su pequeño momento de gloria. Con todo, se trata de un cambio que apunta especialmente al físico, a la apariencia externa, arreglada de forma artificial por la destreza de Pascuala (“el rostro te curaré...te pelaré la ceja”⁵²); frente al cambio de la protagonista, cuya hermosura, inteligencia y gentileza –como ha demostrado a lo largo de las dos églogas- le son naturales y da igual que vista unas ropas u otras. Aunque, como advertíamos en el epígrafe 1.1, sabe que esos afeites que le pondrá a su amiga son «blandos», porque ella los ha probado antes.

Podríamos afirmar, en definitiva, que Pascuala no desmerece en absoluto al Escudero. Ambos podrían formar, en ropas de cortesanos, la pareja arquetípica del galán y la dama propia del teatro del Siglo de Oro: son jóvenes, bien parecidos, gentiles, honrados... Mientras que Mingo y Menga -que actúan siempre a remolque de los anteriores en aquel ambiente palaciego que les es tan extraño, dando siempre los pasos que éstos les van marcando-, se muestran, por su parte, cercanos a esa segunda pareja, cómplice y confidente de la principal -tan característica también de la Comedia Nueva-, que viven su amor de forma paralela a la de éstos; pero a su sombra, en un nivel más bajo, para no deslucir el brillo de los primeros.

De todas formas, queda claro que sobre la voluntad de los propios personajes actúa siempre una fuerza superior; el infinito y caprichoso poder de Amor, a cuyos designios nadie puede escapar, según el tópico del «Omnia vincit Amor» -tan grato tanto a la poesía cancioneril como a la exaltación amorosa propia del Renacimiento-, y que hace que los personajes mismos se asombren de ese extraordinario cambio que

⁵¹ *Ibíd.*, vv.387-392, p.184

⁵² *Ibíd.*, vv.381 y 383, p.183.

experimentan. Pues, aunque ellos mismos lo han elegido conscientemente y de buen grado, su decisión se muestra totalmente contraria a lo que antes defendían; produciéndose al final de la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* esa reconciliación entre el mundo rústico y el palaciego que tan violentamente se habían enfrentado en el debate entre Mingo y el Escudero de la primera parte, alentado entonces por la pugna varonil en torno a la bella pastora :

PASCUALA	¡Mira qué causa el amor! Que quien a mí me dixera que habría de ser de villa, como por gran maravilla, yo creer no lo pudiera.
MENGA	Yo no sabes qué tal era antes que a Mingo quisiese, que aunque la vida me fuese, a la villa no viniera.
GIL	Espantáisos de Amor que al palacio os convirtió: ¡ved quién dixera que yo avía de ser pastor! de todos es vencedor, él pone y quita esperanza, al que quiere da privanza y al que quiere, disfavor. Ningún galán namorado que tenga quexa de mí, que en pastor me convertí porque fue de amor forçado. Donde Amor pone cuidado luego huye la razón y muda la condición con su fuerça y aun de grado ⁵³

Los cuatro personajes -y también el público- se ven contagiados, en fin, de ese optimismo en torno al amor y la amistad que inunda la sala al final de la pieza, que ha sido capaz de vencer los conflictos y dificultades planteadas. Y tanto la figura refinada y dulce de Pascuala como la más simple de Menga, que venían oponiéndose en escena, quedan igualadas al final, disueltas en ese claro y refrescante manantial de alegría democratizadora que trae consigo el amor verdadero; ese amor ennoblecedor del que habla el villancico final, capaz de afectar a todos los seres humanos por igual:

Amor muda los estados,

⁵³ *Ibíd.*, vv.472-496., p 187.

las vidas y condiciones;
conforma los coraçones
de los bien enamorados...
haze al medroso esforçado
y muy polido al grossero⁵⁴

1.4.2. La gracia y el sano humor de Beringuella

La protagonista de la *Comedia en lenguaje y estilo pastoril* de Lucas Fernández, se halla plenamente inserta –como advertíamos– en el mundo sencillo y rústico del campo, donde el amor puro y bueno también tiene cabida, aunque nada sepa de los conceptos y las galas del lenguaje cortesano y se exprese en ese vulgar sayagués propio de pastores. Especialmente gracioso resulta, en este sentido, el monólogo desesperado de Brasgil que abre la obra y la posterior recuesta de amores, en la que el choque entre el idealismo cortesano y lo realista-pastoril se hace evidente e irreconciliable, a diferencia de lo ocurrido en las dos églogas encinianas a las que nos acabamos de referir.

La urgente necesidad física del pastor y su rudeza distan mucho, en efecto, de esa espiritualidad cortesana, que tan toscamente pretende imitar al comparar su estado de dolorido amante, no con los símbolos y conceptos tópicos en la poesía cancioneril, sino con animales de su entorno campestre:

Ando y ando y nunca paro,
como res que va perdida,
a mi mal no allo guarida
y en mi bien no allo reparo;
de rato en rato m'envaro,
voy como tras perra el perro
o baca tras su becerro
.....
en tu amor estoy preso
muy mucho más que te abro
y aun más que burras nestabro⁵⁵

Palabras y actitudes que suenan ridículas y ajenas a la inocente Beringuella; la cual no duda en burlarse juguetonamente de todos sus requiebros, reforzando su gracia

⁵⁴ *Ibíd.*, vv.530-33 y 544-45, p.188.

⁵⁵ «Comedia de Brasgil y Beringuella» (vv.16-22), en Fernández, Lucas, *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 (edición cotejada con la de Josefa Canellada).

en ese «lenguaje y estilo pastoril», plagado de vulgarismos y deformaciones de palabras (“rizonas”, “crego”, “habrar”, “diabro”, “yuntos”, “lograr”...) y caracterizado por ese léxico rústico específico que se repite en las distintas piezas (“soncas”, “aballemos”, “carria”, “quellotros”...), creado para solaz del receptor cortesano.

Beringuella, por tanto, de forma similar a la dama de las *Coplas de Puertocarrero*, ataja hábilmente cada frase de la interminable retahíla amorosa de Brasgil, desmitificando esos usos amorosos aprendidos, que tan mal se adecuan a su rústico entorno y tan absurdos y contradictorios se ofrecen a la razón; especialmente a la de una simple pastorcilla que –a diferencia de la desenvuelta y astuta Ella- no ejerce el control de la situación dramática, ni muestra ese dominio o superioridad verbal sobre su interlocutor, ni exhibe otros conocimientos que no sean los propios del pastoreo. Antes bien, sorprendida y espantada, cree pecar si sigue escuchando semejantes disparates (“no habres más nessa conseja, / qu’ es peccado del ygreja”⁵⁶) y teme acercarse a ver el «cuchar» que Brasgil le ha labrado porque sabe que «los campos tienen ojos,/ llenguas y orejas rastrojos/ y los montes mill varruntos»⁵⁷. Sus prejuicios y temores y, especialmente, su espontáneo y comprensivo sentido del humor la alejan de la crueldad y autosuficiencia de Ella y la convierten en un personaje dulce e inocente, que a su función desmitificadora sobrepone la diversión propia de una joven adolescente que coquetea con un pretendiente que tan efusivo y «extraño» se le muestra de repente.

Así, en un diálogo ágil y vivo, lleno de preguntas, exclamaciones, interjecciones, de repeticiones de palabras, de acumulaciones de verbos, de divertidos juegos de palabras... que, además, sube de tensión conforme avanza y alcanza, en algunos momentos, cotas de gran rapidez rítmica en función de las variaciones métricas⁵⁸; Brasgil y Beringuella protagonizan esa típica situación de acercamiento-huida, que – como hemos visto ya- resulta tan teatral:

⁵⁶ *Ibíd.*, vv. 126-127.

⁵⁷ *Ibíd.*, vv.114-116.

⁵⁸ Andreu Coll estudia ampliamente la disposición estrófica de la obra en relación con su funcionalidad dramática en «Métrica y tensión dramática en la Comedia de Bras Gil y Beringuella de Lucas Fernández», en Güell, Mónica y Françoise Déodat-Kessedjian (Coord.), *El placer de las formas en la literatura medieval y de los Siglos de Oro*, 2008, pp.215-226.

BERINGUELLA	Anda, vete, vete, Bras, no estés conmigo en rizonas; tirte allá con tus barzones, no me quieras tentar más.
BRASGIL	Escucha, mira, verás, no seas tan reuellada y tan tesa y porfiada, que llugo, llugo te yrás.
BERINGUELLA	Pues dime, di qué me quieres.
BRASGIL	Quiérote ya que me quieras.
BERINGUELLA	¿Qué te quiera? Mas ¿de ueras?
BRASGIL	¡Mia fé sí!, si tu quieres.
BERINGUELLA	Anda de aquí. Mas no esperes.
BRASGIL	Pues d'acá, dame vn filete.
BERINGUELLA	No te atreuas; anda, vete.
BRASGIL	¡Ay Dios! ¡quán lloçana que eres! Quiéreme, quiéreme ya; echa acá el rabo del ojo, no tengas de mí cordojo, mira, mira, mira acá.
BERINGUELLA	¿Y aún habras? Verá, verá; ¿cómo sos tan perpexible? Ora Dios de ti me llibre. Nunca tal hu ni será ⁵⁹

Si en la recuesta de Mingo y Pascuala, el pastor intentaba, inútilmente, seducir primero a la bella pastora a través de palabras corteses, hablándole de sus tristes sentimientos y regalándole, incluso, una rosa, para después intentar el contacto físico al querer arrebatarse una prenda de amor; aquí sucede al revés: Brasgil busca primero acercarse físicamente a Beringuella, urgido por el «calentón» que está sufriendo ya desde hace varios días y después, viendo que no consigue nada, empieza a hablar de sus sentimientos, hasta que, tras varios rechazos caracterizados –como venimos diciendo– por un tono jovial que se opone humorísticamente a ese exagerado dolor que dice sentir Brasgil, éste logra que la joven pastora se compadezca de él y lo acepte. Produciéndose, entonces sí, el acostumbrado intercambio de regalos que sirve para sellar formalmente la relación; al que ya nos referíamos en el epígrafe 1.1, dado el carácter cortesano de esa sortija, frente a los regalos típicos que se solían hacer entre pastores, más relacionados con el mundo natural, que con el artificial de las joyas y que Beringuella necesita examinar con detalle.

⁵⁹ *Ibíd.* (55), vv.65-88.

Aunque Beringuella no ofrezca una personalidad tan definida como Pascuala, no se deja tampoco convencer enseguida. Primero somete a Brasgil a su juego burlesco, y sólo cuando éste le muestra con su insistencia lo lastimado que está y sus sanas intenciones –que certifica, una vez ha sido aceptado, con la sortija-, Beringuella da su brazo a torcer. Son muchas, en efecto, las intervenciones de la pastora en esta dinámica recuesta de amores que nos hacen reír por la ruptura de la convención literaria cortés, que tan insincera e incomprensible le suena, y que ponen a prueba la paciencia del amante. Así, ante frases como « ¡Ay, que en mi mal no hay hemencia!»⁶⁰ -que pronuncia Brasgil para vencer su resistencia-, la joven pastora responde con humor: «ponte vna poca de vntura»⁶¹; o, ante afirmaciones tan exageradas como: « ¿No te duele mi dolencia?/ Pues por tu amor estó ciego»⁶², responde sarcástica: « ¡Pardiós! Si lo sabe el crego/ que me dé gran penitencia»⁶³. Pero, muchas más son las que exasperan al impetuoso Brasgil; así, cuando Beringuella duda, -tras escuchar toda la incomprensible sarta de recriminaciones que le hace por sus desdenes y la descripción de su estado desesperado y moribundo (vv.89-104)-, de la cordura de éste (“... ¡Válaste el diablo!/ ¿Y tú estás, digo, en tu seso?”⁶⁴) y lo manda, coqueta, a cortejar a una tal Menga; buscando, para colmo, el origen de su tristeza en un posible mal de ojo (v.141).

La graciosa y movida batalla entre Brasgil y Beringuella acaba felizmente, con ese intercambio tierno y sincero de joyas y palabras de amor, habiendo éstos abandonado ya el papel de ataque-defensa característico del varón y la doncella, respectivamente y que se corona con una alegre cancioncilla en exaltación del amor pastoril. En esta escena, el léxico cariñoso (“carilla”, “boballa”...), cargado semánticamente de matices positivos, que tienden a equiparar la nobleza de este amor con el valor de las joyas que se intercambian (“linda”, “marauilla”, “grolia”, “loor”, “allegrar”, “orillo”, “rico”, “marcha buena”...), ha desplazado completamente a la abundancia de términos tristes, referidos al estado anterior de Brasgil (“cuytado”, “aojado”, “afición”, “desventura”...) de la secuencia precedente. La entonación se vuelve también aquí más suave, menos

⁶⁰ *Ibíd.*, v.128.

⁶¹ *Ibíd.*, v.129.

⁶² *Ibíd.*, vv.121-122.

⁶³ *Ibíd.*, vv.123-124.

⁶⁴ *Ibíd.*, vv.105-106.

entrecortada y con oraciones más extensas; aunque la jovial emoción por los presentes recibidos rompa, a menudo, este feliz sosiego con exclamaciones llenas de alborozo (“es gujeta o es cintilla?... ¡Cómo es linda a marauilla!”... “¡Ha, pardiós! En mi conciencia. ¡O, cuán linda nigudencia!...”⁶⁵), que funden e igualan a los dos personajes, varón y doncella, en ese amor fuerte y puro que se manifiestan mutuamente, lleno de ilusionada juventud, que los eleva, en este dulce momento, por encima de la mediocridad del mundo.

La recuesta de amores no ha sido, sin embargo, más que la presentación de la obra. El conflicto, que sorprende súbitamente a los enamorados en su mayor momento de gozo, procede del exterior: el abuelo de la joven pastora, creyéndola deshonrada, inicia una serie de acusaciones hacia los jóvenes pastores y una violenta disputa con Brasgil, que pone en evidencia un fuerte enfrentamiento generacional y que se resuelve con un juicio. La honra de la muchacha, tema que será frecuente en el teatro de los Siglos de Oro, es aquí el desencadenante del drama. No obstante, tras ciertos momentos de violenta tensión, en los que Brasgil y Juan Benito casi llegan a las manos, todo se resuelve también felizmente con la boda de los protagonistas, en ese tono desenfadado, lleno de toques humorísticos, que preside la obra.

El protagonismo de Beringuella desaparece, sin embargo, en esta parte de la obra; ya que, ante la tiranía de la honra, a una mujer sólo le cabe el silencio. Nadie creará sus palabras. De nada le sirve repetir que es inocente, cuando su impetuoso abuelo ya la ha condenado. El resolver este conflicto será sólo cosa de hombres, que acordarán también sólo entre ellos y con la mediación moderada de Miguelturra, un matrimonio ventajoso al tiempo que exhiben, con un orgullo que resulta también bastante cómico –y sobre el que Lucas Fernández lanza su crítica-, la lista de bienes que van a aportar a él ambas partes⁶⁶.

⁶⁵Ibíd., vv 165-195.

⁶⁶ Jesús Mairé Bobes explica que ambos varones se esfuerzan en imitar las costumbres de la nobleza y que con ello Lucas Fernández satisface al público cortesano, que disfrutaba con la ridiculización de esos villanos ricos, que querían pasar por distinguidos, sin serlo. De esta forma, Juan Benito ofrece a su nieta un recel, un colchón viejo y una manta y concluye con el cómico: «y aun si quieres más alhajas,/también les daré las pajas», para emular esa dote femenina en la que se incluían objetos y ropas para adornar la

Aquí Beringuella ya no es esa pastorcilla graciosa y juguetona, que conoce el amor sincero. Si, espontánea y jovial, pretende solucionar el problema de la súbita llegada del abuelo con la huida, corriendo a esconderse como la niña que ha hecho alguna travesura, tiene que escuchar los horribles insultos que Juan Benito, enloquecido por lo que cree una deshonra familiar, lanza sobre ella:

Verá la cara de cabra
rabiseca y sobollona,
la cachinegra y putona⁶⁷

El donaire y el humor de Beringuella que hemos visto en escena e, incluso, esa belleza exaltada por Brasgil (“Beringuella garrida”, “a ti nadie se yguala”⁶⁸) se apagan bruscamente en este momento y el personaje, oculto ya hasta el final de la obra, sólo vivirá en boca de los personajes masculinos, que son los que dispondrán su futuro, transformada ahora en ese objeto bello y codiciado, susceptible de transacción comercial, que caracteriza a muchas mujeres de la literatura medieval. Tan sólo al final del trato Miguelturra le pregunta cómo se siente y ésta, enamorada, responde: «Alegre así como Bras, / porque más que a mí lo quiero»⁶⁹ y, aunque no se demuestre nunca que es inocente de las acusaciones de deshonra, todo se resuelve felizmente.

Tras la celebración de la boda, Beringuella volverá a intervenir para bailar y cantar, vestida aún de novia, junto a Brasgil, Miguelturra y su esposa Olalla. Pero, ya no es el jovial personaje del principio; si bien está especialmente «vella, galana y repicada»⁷⁰. Ahora «sonríese de callada»⁷¹; pues su cambio de estado a mujer casada le exige, sin duda, más recato. También parece haber entrado, sumisamente, en ese mundo de los hombres que Lucas Fernández ha ridiculizado, creyéndose distinguida por la dote recibida y confiando en su belleza resaltada por los adornos que lleva, que –como advertíamos– propiciará los comentarios irónicos de Olalla. Su cambio de actitud

casa; mientras que Brasgil, pretende regalar a su futura esposa, también imitando las caras joyas que se ofrecían a las novias nobles, «cercillos sobredorados», «gorgueras bien labradas», «sortijas prateadas»...; véase su artículo «Los villanos ambiciosos del teatro renacentista», *Archivum*, 46-47 (1996-1997), pp.300-301.

⁶⁷ «Comedia de Brasgil y Beringuella, vv.274-276, en op. cit.

⁶⁸ *Ibíd.*, vv.89 y 56.

⁶⁹ *Ibíd.*, vv.480-481.

⁷⁰ *Ibíd.*, vv.564-565.

⁷¹ *Ibíd.*, v.569

parece, además, estar en consonancia con esas graves palabras, llenas de nostalgia, que Juan Benito –despojado por breves instantes de su papel de rústico pastor- pronuncia sobre el inescrutable paso del tiempo, definiendo la mocedad como «...flor/ que sale fresca al aluor/ y a la tarde mustia está»⁷²; definición que rompe, a modo de moraleja, ese tono humorístico predominante en la pieza. Éste se recupera, no obstante, con extraordinaria rapidez, en el baile colectivo que instiga Brasgil con la fuerza fogosa de su amor joven:

Demos tortas y vayemos/
con gran gloria y gran plazer;
demos saltos y cantemos
hasta en tierra nos caer⁷³

El ansia de gozar mientras se pueda –que sólo excluye del baile, por voluntad propia, al viejo y envidioso Juan Benito-, alimenta, así, la alegre violencia del villancico final.

1.4.3. La función dramática de pastoras menos individualizadas: Olalla y Antona.

En la *Comedia de Brasgil y Beringuella*, Olalla es presentada, según advertíamos, como el prototipo de la mujer casada; reflejo femenino de la moderación y dignidad que representa su esposo Miguelturra. Aparece en escena en esa situación típica en que la mujer es requerida por su pareja para amenizar la fiesta con cantos y bailes y tan sólo se limita a cruzar unas breves palabras con la protagonista de la pieza, transformada ya en mujer casada como ella. Su función es, por tanto, la de dar la bienvenida a Beringuella a su nuevo estado y describirla en esa nueva visión que se ofrece de ella al final de la obra y que viene a equiparar a ambos personajes femeninos. Con todo, como señalábamos en el epígrafe 1.1, deja advertir, en ese rápido intercambio con Beringuella, cierta envidia hacia una juventud que ella ya ha perdido y –tal vez- esos celos producidos por el hecho de que su marido se fije en la belleza de otra mujer.

⁷² *Ibíd.*, vv.580-581.

⁷³ *Ibíd.*, vv.605-608.

También es muy breve la intervención de la bella pastora Antona, que huyó del pastor Prauos cuando éste pretendía acercarse a ella; ocasionando a éste un dolor tan profundo, que lo encontramos en el monólogo que abre la obra dispuesto, como Fileno, a suicidarse por no poder dejar de amar a quien no le da ninguna esperanza y ha transformado su vida en una tortura constante. Este personaje femenino no tiene apenas entidad: se trata sencillamente de una pastora obsesionada por su honra, que teme ser burlada por el pastor y sólo lo acepta cuando éste le da palabra de matrimonio.

Aparece ya al final de la obra, como Olalla, para dar una salida feliz al conflicto sentimental planteado por Prauos, que ni el Soldado, con sus consejos de ciudad, ni Pascual, con sus consejos pastoriles, han sabido aliviar. Éste último, sin embargo, es el que lo resuelve todo, pese a su zafiedad, pues al enterarse de qué zagala del lugar (Antona de Doninos) es la que ha ocasionado en su amigo tan profundo dolor, se compromete a casarlos ese mismo domingo, convirtiéndose, al llamarla, en eficaz mediador de estos amores; suplantando, curiosamente a esa «bendizidera» o «sabionda vieja», que menciona al principio, incapaz de explicarle de dónde procedía ese ardor amoroso que le hacía «colgar la bava» (vv.41-50). Así, en la recuesta, en lugar de hallar solamente dos voces -la del suplicante enamorado y la de la resistente muchacha-, nos encontramos aquí con que Prauos es ayudado en su petición tanto por el Pastor como por el Soldado; ambos sirven de coro a los lastimosos ayes de desesperación y muerte que exhala Prauos, ante los continuos y secos rechazos de la testaruda Antona, en un juego de voces que se repite musicalmente, en el que a las súplicas de los tres personajes masculinos sigue la contundente negativa femenina:

SOLDADO	Pues, zagala, eres graciosa, no quieras ser zahareña. Tu amor ¿por qué desdeña quien muere muerte rabiosa?
PASTOR	Mira a Prauos que te quiere y por ti muere; no le trates de tal suerte.
ANTONA	Muere si por bien toviere, y si quisiere.
PRAUOS	¡Ay, si viniese la muerte!
SOLDADO	No seas más porfiada, pastorcica, ¡por tu fe!
ANTONA	¡Pardiós! Yo no lo querré.
PASTOR	¡Y verá la reuellada!

SOLDADO

¿Cómo no has manzilla d'él?
¡No seas cruel!⁷⁴

El buen entendimiento de Prauos, a diferencia del resentimiento egoísta que destacaremos en Fileno, provoca, por tanto, que éste no sea abandonado en su desesperación por sus amigos y que consiga, finalmente, a Antona. Sin embargo ésta, lejos del atractivo misterio que envuelve a Zefira, muestra toda la simpleza y rusticidad propias de su oficio pastoril; oponiendo una caracterización «realista» al sentimiento trágico y elevado del amor que representa Prauos, que pese a su rudeza expresiva en vulgar sayagués, venía a demostrar que el amor cortés también cabe en el alma de un humilde pastor. Así, Antona acepta, más que el amor de Prauos –que no puede sentir en tan breve espacio de tiempo y que tal vez ni siquiera comprenda-, ese interesado contrato de matrimonio, que ya advertíamos, movida por la tiranía social de la honra:

y si la cruz me jurases
y me tomases
por tu esposa, me daría⁷⁵.

Y es que Lucas Fernández no sólo se aleja de los tópicos cortesés, en la posibilidad de amor entre rústicos pastores, sino especialmente, en esa boda final con la que se resuelven tanto las dudas acerca de la pureza de Beringuella, como los temores de Antona a ser burlada. El enlace matrimonial y la fiesta que lo envuelve, con esos alegres cantos y bailes que hacen olvidar los conflictos desarrollados en escena y que reconcilian a todos los personajes, buscan un estado de paz y sensatez amorosa que está poniendo en entredicho ese constante penar por una pasión imposible que predicaba el amor cortés; a la par que se abre a todos los receptores, haciéndolos partícipes de la felicidad de los personajes. Esos finales precipitados encuentran, así, un pretexto para el regocijo de actores y público en alabanza de un amor gozoso y esperanzado.

⁷⁴ «Farsa o quasi comedia de Prauos y Antona», (vv.770-785), en Fernández, Lucas, *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, op. cit.

⁷⁵ *Ibíd.*, vv.797-799.

2. UNA DAMA ENTRE PASTORES: LA ARTIFICIOSIDAD CORTESANA DE LA DONZELLA

2.1. Búsqueda del Caballero y hallazgo del mundo pastoril

Frente a la frescura de Beringuella o a la rusticidad de Antona, se alza en el mundo pastoril de Lucas Fernández, la figura culta y estirada de la Donzella. Ésta muestra gran seriedad en su sufrimiento amoroso, pensando, incluso –como la Plácida enciniana-, en el suicidio. Anda por un «escuro valle» buscando a su amado, llena de ardiente deseo –que pese a su condición femenina, no esconde; tal vez por haber salido a escondidas y hallarse lejos de las miradas cortesanas- y de desesperación, maldiciendo su fortuna adversa y desplegando en sus palabras toda la retórica de la poesía cancioneril de elogio a la persona amada, repitiendo obsesivamente el pronombre «Él»:

Él es tal que su figura
y hermosura
me da vida con afán.
Él es mi bien y desseo,
y en él viue mi esperanza.
Él es la gala y asseo
en que me veo,
con muy firme confianza⁷⁶

Sin embargo, su falta de sinceridad y artificiosidad queda manifiesta al enfrentarse con el rústico Pastor que encuentra en su camino, al que pregunta angustiada si ha visto a su caballero. Éste, cuya espontaneidad y vigor terrenal se opone violentamente a esos aprendidos suspiros espirituales de la Donzella, se le ofrece para saciar sus apetitos sexuales, sin eufemismos, de forma abierta y descarada:

...aunque me veys
un poco braguivaxuelo,
ahotas que os espantéys,
si sabéis
cómo repico vn maçuelo⁷⁷

De esta forma, exhibiendo –con un orgullo ciertamente cómico-, sus nada despreciables rasgos físicos y su agilidad y buenas dotes para la música o la típica enumeración de sus bienes, desarrolla una *recuesta de amores*, que se convierte en un

⁷⁶ «Farsa o quasi comedia de la Donzella, el Pastor y el Cauallero», (vv.43-50), en Fernández Lucas, op.cit.

⁷⁷ *Ibíd.*, vv.55-59.

auténtico diálogo de sordos, pues ambos personajes, Donzella y Pastor, pertenecen a mundos distintos e irreconciliables:

PASTOR	¡Cómo no me respondéys a cosa alguna que digo? No me, no me desdeñéys. ¿Por qué lo azéys? ¿Ignoráysme? Digo, digo ⁷⁸
--------	---

La Donzella sólo piensa en su caballero y no parece ver ni escuchar a su esforzado interlocutor, regodeándose todo el tiempo en su amor desgraciado, para poder, así, ensanchar su orgullosa espiritualidad, al tiempo que trae a la conversación a damas célebres de la historia y la literatura que –como ella- sufrieron por amor y se quitaron la vida, menospreciando los consejos del que considera un zafio campesino que nada entiende de amores; pero que tras escuchar de sus labios la alabanza del trágico suicidio de Dido, pareciéndole a él una locura, le responde muy sensatamente:

harto boba se hu ella
en ella se assí matar;
debéys dexar
essa grimossa querella⁷⁹

El Pastor, por su parte, en su ignorancia y grosería, no es menos ajeno al amor sacrificado y espiritual del que habla la Donzella. No entiende tanto desvarío y está atento, únicamente, a su «cachondiez», no acertando a comprender por qué la dama lo rechaza, pese a ser «bien ancho y bien chapado... y relleno y gordo, bien milordo»⁸⁰.

Los parlamentos son más amplios, en consecuencia, que los de otras recuestas a las que nos hemos referido. Si bien, también se produce aquí esa típica huida de la mujer al contacto físico que pretende el solicitante, que es recriminado y tratado de «trabiesso» (vv.134-135); lo cual otorga dinamismo a la acción. También contribuyen a dar rapidez al texto las repeticiones y acumulaciones de verbos de movimiento, las exclamaciones, interjecciones y expresiones deícticas:

Si no, ved, tentadme aquí
quánto el coraçón me llate

⁷⁸ *Ibíd.*, vv.173-177.

⁷⁹ *Ibíd.*, vv.96-99.

⁸⁰ *Ibíd.*, vv.294-296.

y me combate,
desde denantes, que os vi⁸¹

O la variedad métrica de ciertos momentos en que la tensión se aviva, especialmente cuando se producen enfados entre ellos por la imposibilidad de entenderse:

PASTOR	¡Y veréis cómo os tornáys adonde tenéys las mientes, y por mí no sospiráys ni penáis!
DONZELLA	¡Ay, pastor, no me atormentes! ⁸²

2.2. Aparición del Caballero y retorno al mundo cortesano

El ritmo se torna especialmente rápido cuando irrumpe el caballero en escena y comienza la rivalidad masculina por la dama, que también se daba entre Mingo y el Escudero en la pieza de Encina, con la cómica profusión de insultos y palos, que rompe súbitamente esa tranquilidad a la que había llegado la *recuesta de amores*, al decidir la dama, finalmente, abandonarse a una vida solitaria y triste. El papel de la Donzella será, a partir de este momento, menos relevante. La violenta fuerza masculina ahoga su voz y ésta tan sólo intervendrá para poner un poco de paz en la pelea:

CABALLERO	¡Y cómo! ¿lengua tenéys?
DONZELLA	¡Saneta Brígida, Iesú!
CABALLERO	¡Asperá un poco, veréys!
PASTOR	¡Qué me haréys?
CABALLERO	¿Y aún habláys?
PASTOR	Pues ¿qué, hu?
DONZELLA	Apartá'llá...
PASTOR	Dexá llegue
CABALLERO	¡O, hydeputa, albardán!
PASTOR	¡Juri a san Juan, si llegáys que vos la pegue! ⁸³

Con la aparición súbita del caballero, se inicia la vuelta de la Donzella al ámbito cortesano, donde es admirada más como ideal que como mujer de carne y hueso, como la había tratado el Pastor en su rudeza, el cual en ningún momento repara en su diferencia social:

⁸¹ *Ibíd.*, vv. 276-279.

⁸² *Ibíd.*, vv.145-149.

⁸³ *Ibíd.*, vv.442-450.

CABALLERO	¡O, señora de mi vida!
DONZELLA	¡O, mi alma y mi señor!
CABALLERO	¡O, mi amor!
	¿dónde estáuades perdida?
PASTOR	¡Que ora mala vengáys!
	y así vos lo digo yo,
	y dezí: ¿por qué os llegáys
	y tomáys
	la zagala con que estó? ⁸⁴

Aunque sí la mandará callar, haciendo valer su superioridad masculina, como a cualquier muchacha de aldea, con las que él está acostumbrado a tratar y que tan lejos queda del trato casi divino que se otorga a la dama en la poesía de cancionero:

Digo yo
que os fuera mejor hilar.
Callá, que yo lo diré
a vuestro padre, que os ví
anxó anxí
yo se lo rellataré⁸⁵

El pastor la trata, aun con esas palabras machistas -que todavía se emplean contra las mujeres para recluirlas en el silencio de sus casas-, como a la mujer medieval que no debe meterse en conversaciones de hombres, pero que está ahí y cuenta para bien o para mal. Sin embargo, en su mundo de literatura, sabemos que vuelve a ese frío, lejano e inhumano pedestal que le otorga el amor cortés.

En este sentido, podríamos traer a colación el «Romance de una gentil dama y un rústico pastor», que da cuenta de la demanda de una vida más concreta por parte de esa dama cortés, encerrada y férreamente custodiada, ansiosa de encontrar un amor que satisficiera sus anhelos femeninos, como mostrábamos al hablar de las damas de los lais de María de Francia, o de la provenzal Flamenca, en el *Capítulo III*. Aparece en este romance la fuerza de una mujer que, al margen de las normas morales impuestas por la sociedad, desea el amor carnal del pastor y no duda en insinuarse lúbrica y sensual, con sus pies «descalços», hablándole amorosamente para que retoce con ella durante la siesta. E, incluso, como último recurso ante el rechazo del sensato pastor, con «mujer e hijos y casa que mantener y su ganado en la sierra» (vv.19-21), describe –como el Pastor hiciera con la Donzella, en clave humorística-, todos sus encantos físicos, teñidos

⁸⁴ *Ibíd.*, vv.402-410.

⁸⁵ *Ibíd.*, vv.472-477.

aquí, en cambio, de la amargura de ese cuerpo bello pero intacto e inmaculado, que tal vez se marchite –como le ocurrirá a la Donzella–, sin haber gozado de una experiencia sexual verdadera y real:

-Véte con Dios, pastorcillo,
No te sabes entender.
Hermosuras de mi cuerpo
Yo te las hiciera ver:
Delgadita en la cintura,
Blanca so como el papel;
La color tengo mezclada
Como rosa en el rosel;
Las téticas agudicas
Qu'el brial quieren hender;
El cuello tengo de garça
Los ojos d'un esparver;
Pues lo que tengo encubierto
Maravilla es de lo ver⁸⁶

Introduzcámonos un poco más en esa obsesión por lo literario de la Donzella, que la conduce, sin ella saberlo, a negar su propia realidad y sus propios deseos de mujer.

2.3. La mitomanía de la Donzella en clave paródica

En su mitomanía cortesana, la Donzella anteponía el ejemplo de una serie de personajes de leyenda, ficticios -mucho más cercanos a su visión de la vida y el amor-, al ofrecimiento real que el Pastor le hace de una vida sencilla en el campo, en la cual ella, personaje encerrado por completo en un mundo de artificio cortesano, no tendría cabida. Ella prefiere su morada abstracta de tristeza:

Mi casa, la sepultura;
de sollozos, mi manjar;
mi beber, lágrimas viuas;
las esquiuas
fieras me han de acompañar⁸⁷

A esos bienes concretos que le enumera el Pastor:

daros he priscos, vellotas,
madroños, nuezes, mançanas
y auellanas,
y cantar vos he mill notas⁸⁸

⁸⁶ «Romance de una dama y un rústico pastor», en Débax, Michelle, ed., *Romancero*, Madrid: Alhambra, 1982, pp.395-396.

⁸⁷ «Farsa o quasi comedia de la Donzella, el Pastor y el Cauallero», vv.338-342, en op. cit.

Imaginándose, satisfecha, en ese estado de abandono total, en ese rol de fiera salvaje de largos cabellos, que vaga descalza por ariscos pedregales y funde sus gritos de dolor con los graznidos de las aves, que aparece también en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, influida por la ficción sentimental, y que tendrá también importante proyección en el teatro barroco; pensemos así en algunos personajes de Calderón. Si bien en la *Donzella* de Lucas Fernández encontramos más bien esa pose aprendida en la literatura, que desmitifica el Pastor:

DONZELLA	[...] Mis cabellos crecerán y serán mi vestidura; mis pies se endurecerán y hollarán por peñas y tierra dura. los graznidos de las aves, con los gritos que yo daré, gozaré por cantos dulces, süabes[...]
PASTOR	¡Qué retrónica passáys tan incrimpolada y fuerte! ¿Dezid, no os despepitáys y cansáis? ⁸⁹

Dada su obsesión idealista, no es extraño que la Donzella se sorprenda de que el amor pueda afectar también a las almas plebeyas, según le explica su humilde interlocutor, en una descripción que también da ejemplos concretos – pero, esta vez no de personajes históricos o legendarios, sino de personas reales que él conoce- para sostener la verdad de su tesis:

PASTOR	[...]Quítanos los retentiuos, róbanos los memoriales, trae muertos los más viuos. Muy catiuos tray acá muchos zagales. hasta a el triste del herrero le dió hogaño vn batricajo en vn lauajo, que quedó medio lladero. [...] Y aun el crego, esta otoñada, de amor andaba aborrido por Juana la desposada ⁹⁰
--------	--

⁸⁸ *Ibíd.*, vv.393-396.

⁸⁹ *Ibíd.*, vv.343-373.

⁹⁰ *Ibíd.*, vv.210-239.

El juego entre la abstracción e irrealidad del mundo literario que envuelve a la Donzella y el concreto realismo vital del Pastor, atraviesa todo el diálogo y sólo parece encontrar un punto de unión cuando ambos coinciden en ensalzar el inmenso poder del amor:

DONZELLA	Ya no ay cerro, ya no ay llano, ni castillo, ni montaña, ni cabaña, que amor no tenga en su mano
PASTOR	Los viejos aman las moças; Los moços aman las viejas; Por las breñas, por las broças, por las choças, amor siembra sus consejas: haze ser lo hermoso feo, y lo feo ser hermoso. El malicioso da al más suyo más desseo ⁹¹

Sin embargo, tras este momento de acuerdo, vuelven las discrepancias cuando la Donzella, dando muestras de su superioridad cortesana, dice que el amor plebeyo no es tan puro, ni tan sacrificado como el que sienten las damas y los caballeros:

mas al linaje grossero
bien creo que no castiga,
ni hostiga
tan recio, ni l'es tan fiero⁹²

Palabras que ofenden enormemente al Pastor, que va poco a poco tornando su grotesco carácter, tan pendiente de placeres terrenales, por la sombría tristeza del amante rechazado, que estalla en el primero de los villancicos con que concluye la obra (“¡Ay, Dios, que muero de amores!”). Esa espiritualización progresiva de tan cómico personaje –ridiculización, tal vez, del Mingo enciniano-, hay que tomarla, sin embargo, como una parodia. Recordemos, en este sentido, los exagerados lamentos de muerte que pronuncia al final de la obra, dando su lucha por perdida y que tan bien emulan los huecos «ayes» de la Donzella:

Ay, ¡triste de mí! mezquino,
que me fino.
¡Ay, cuytado, muerto so!⁹³

⁹¹ *Ibíd.*, vv.240-266.

⁹² *Ibíd.*, vv.267-270.

Sin duda, ambos momentos nos hacen pensar en la bufonesca y cómica parodia del amor cortés de la literatura que se produce en la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, tanto por parte de Aquilano, que en el momento en que se dispone a morir de tristeza –imitando a Leriano- bajo un ciprés de la huerta de su amada, suelta ese «¡Ay, ay, ay, que muerto so!/ socórreme tú, señora» (vv.1585-86) –dando unos gritos y alaridos que hacen pensar a los zafios y cobardes hortelanos que se trata de un fantasma-; como por parte de Felicina, que cuando su amado es condenado a muerte se dispone a quitarse la vida –como la Fiammetta de Boccaccio o la misma Melibea-, diciendo a su criada Dileta, cuando se entera del patio donde Aquilano será ajusticiado ese descabellado:

¡Ay, hermana!
Cómo yría tan de gana,
por morir toda fiel,
a echarme de una ventana,
que cayesse encima d'él⁹⁴

Que no puede sino que provocar la risa en el receptor y anular ese tono grave que requiere el momento. Pero, incluso, más tarde, cuando piensa que la solución es ahorcarse, la situación no puede ser más grotesca, pues cuando lo tiene todo preparado, se da cuenta de que no sabe hacer un nudo:

FELICINA

Esta rama
se me antoja que me llama,
conviniendo me parece;
quiero coger nueva fama
por quien todo lo meresce.
Bien va assí;
mas, triste ¿qué hago aquí?
¡Qué ingenio tan torpe y rudo!
¡desventurada de mí,
que no sé hazer un ñudo!⁹⁵

El cómico intento de suicidio de Felicina se prolongará todo lo posible para generar esa tensión dramática que provocará que el desenlace feliz sea más efectivo. Así, tras el fallido intento de la horca, piensa matarse con el teatral cuchillo y,

⁹³ *Ibíd.*, vv.489-491.

⁹⁴ «Comedia Aquilana» (vv.2715-2719), en Vélez Sainz, Julio, ed., Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 728), 2013, p.909.

⁹⁵ *Ibíd.*, vv.2740-2749, p.910.

evidentemente, no encuentra el idóneo para hacerlo. Encontramos aquí una graciosa mofa de esos suicidios por amor que se podrían de moda con la égloga dramática y que recuerdan, en clave irónica, los de Fileno y Plácida o el intento de Vitoriano, que tampoco halla ningún cuchillo a mano y debe ir a buscarlo. Si ya advertíamos que la Donzella de Lucas Fernández mostraba, frente a la sinceridad de Plácida, una retórica superpuesta y vacía en este trágico instante en el que habla de matarse; no hay duda de que Torres Naharro va más allá en su burla con ese estrambótico diálogo entre Felicina y el zafio Dandario –que debe proveer a su señora, sin él saberlo-, del arma mortal:

FELICINA	¡Virgen María, Señora, si me viesse ya difunta! Mas no le dixes, en mal ora, que fuesse agudo y con punta
DANDARIO	Helo aquí; mas perdona, juri a mí, que se llama el mangorrero.
FELICINA	¿No ternías por allí algun otro más ligero?
DANDARIO	Mía fe, no, que antaño se me perdió mi cuchillo el navajón; mas Salterio, cuydo yo que ha de tener un podón.
FELICINA	Anda, vete; que mi suerte me promete largo afán en este día.
DANDARIO	¿Quieres, señora un cañivete chiquito de escribanía? ⁹⁶

También Felicina, como la Donzella, vive en un mundo de literatura, artificial y falso; de ahí su gran torpeza cuando se enfrenta a ese momento concreto del suicidio. En ambos personajes hay una gran diferencia entre el papel que representan en escena –aprendido y ensayado hasta la saciedad con afán exhibicionista- y esa situación real e imprevisible con la que de repente se encuentran, que evidencia su falta de ingenio y naturalidad. No tiene por qué haber un cuchillo adecuado para realizar un suicidio trágico cuando se le antoje a uno; así como tampoco uno aprende a hacer un nudo por si alguna vez ha de quitarse la vida y, de la misma manera, en el caso de la Donzella, cuando se vive en y para la retórica amorosa cortesana, es muy difícil acomodarse a una recuesta de amores pastoril y más haciendo frente a un cachondo y zafio pastor, cuyos

⁹⁶ *Ibíd.*, vv.2801-2819, pp.912-913.

intereses realistas e inmediatos se alejan tanto del idealismo libresco. Los momentos trágicos que proceden del mundo irreal y elevado de la literatura se disuelven, en definitiva, en ambas obras, en esa chispa cómica procedente del choque con el mundo real.

El encuentro de la Donzella y el Pastor, pertenecientes a mundos opuestos e irreconciliables produce un cambio radical en la situación de ambos: si la desgraciada Donzella obtiene al final de la pieza la felicidad, al encontrar lo que buscaba (a su amado caballero) y retornar con él a ese mundo ficticio y literario del que procede; el grosero pastor -feliz en el campo, en un principio, con su vida sencilla-, al conocer y conversar con la Donzella, termina afectado por la tristeza que le provoca ese amor imposible de la poesía cortesana, que él mismo, con su óptica realista, se había encargado de desmitificar. Aunque todo acabe pacíficamente con la unión de los enamorados y las palabras amistosas de los rivales, el pastor, apaleado y sin «zagala», es el gran perdedor.

Si el triángulo amoroso entre el Escudero, Mingo y Pascuala se inclinaba en un primer momento hacia lo pastoril –aunque con posibilidad, como luego ocurre en la segunda de las églogas encinianas, de mudarse en cortesano-; el triángulo formado por el Pastor, el Caballero y la Donzella, se decanta hacia lo cortesano de forma definitiva y sin posibilidad de retorno, pues el Pastor –aunque experimente esa evolución a la que nos referíamos, que tiene, por supuesto, mucho de parodia-, nunca sería aceptado por la extrema rigidez de esta dama.

La Donzella, por tanto, en su artificiosidad cortesana, nos es ofrecida en la obra, de una forma más fría y negativa que las frescas pastorcillas que discurren por otras piezas. Si éstas escapan a veces, como sucede con Pascuala o Beringuella, de los límites de su tipo femenino con su inteligencia o con su jovialidad; la Donzella no abandona en ningún momento esa pose aprendida en la literatura cortés, de la que se siente orgullosa. Su intervención más prolongada en la recuesta de amores y su imagen de dama culta, experta en los usos amorosos cortesanos, se ve muy clara cuando intenta enseñar al Pastor, al que menosprecia, lo que es «cortesía» o «requebrar»:

Requiebro es vn sentimiento
que el gesto se aparece quando,
estraño el pensamiento,
con tormento,
se transforma el que padece;
y olvidado, sin sentido,
contemplando en su amiga,
su fatiga
representa con gemido⁹⁷

Todo ello convierte a la Donzella en un ente obsoleto e irreal, encarnación de un mundo y unos ideales ya en decadencia.

3. LA NINFA FEBEA O EL TRIUNFO DE LA CARNE

3.1. La seducción de Febea

Muy lejos de esta Donzella idólatra de los usos amatorios cortesés y de una espiritualidad ya desgastada, se encuentra la ninfa Febea, que posee un claro carácter renacentista y pagano. Fiel servidora de Cupido y perteneciente a un mundo mitológico que Encina mezcla aquí con el pastoril -siguiendo la tradición bucólica e influenciado por sus primeros contactos con Italia-; presenta un nombre alegórico «belleza apolínea» (de Febo Apolo, el sol, la luz)⁹⁸, que la alza en representante de la sensualidad y el amor humano, entendido de una forma optimista frente al sacrificado ascetismo medieval; representado en el nombre de «Cristino».

Febea se ofrece, así, como objeto del deseo de Cristino, pastor desengañado que, pese a estar seguro al principio de la *Égloga* de hacerse ermitaño, duda y se arrepiente finalmente de su decisión, enamorado perdidamente de la extraordinaria hermosura de la ninfa. Así, nada más verla experimenta una gran turbación:

Febea, Dios te perdone,
que me pone
tu vista gran sobresalto⁹⁹

⁹⁷ «Farsa de la Donzella, el Pastor y el Caballero», (vv.307-315), en op. cit.

⁹⁸ «Estudio de la ‘Égloga de Cristino y Febea’», en Hermenegildo, Alfredo, *Teatro Renacentista*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990, p. 40.

⁹⁹ «Égloga de Cristino y Febea», (vv.286-288), en Pérez Priego, ed. Juan del Encina, *Teatro completo*, op. cit., p.246.

Y, más tarde, pese a su resistencia, acabará reconociendo no poder escapar a sus encantos físicos:

¡Ay Febea, que de verte
ya la muerte
me amenaza del amor¹⁰⁰

El goce carnal, concreto y presente que espera obtener de la bella ninfa que dice amarlo, le hace olvidar la aún lejana e intangible gloria eterna que le aguardará tras su sacrificio cristiano. Y es que la voluntad de Cristino tiene ante sí una rival demasiado poderosa, escogida por el mismo Amor para darle una lección, al haber osado a renunciar al mundo y trocar sus ropas de pastor por las de ermitaño sin pedirle a él licencia. Febea es, por tanto, una prolongación de Cupido, un instrumento de seducción al servicio del amor, con una misión clara en la obra que cumple con absoluta profesionalidad. De esta forma, no sólo muestra como arma un físico envidiable, sino que da cuenta de una inteligente capacidad argumentativa que Cristino es incapaz de desmontar, cuando le dice que para servir a Dios no es necesario hacerse ermitaño y le da ejemplos no de personajes célebres de la historia o la literatura, sino de pastores que él mismo conoce, para convencerlo de que él también puede llevar una vida ejemplar sin renunciar al amor ni a los placeres de la vida pastoril:

FEBEA	Bivir bien es gran consuelo con buen zelo como santos gloriosos. No todos los religiosos son los que suben al cielo. También servirás a Dios entre nos, que más que buenos pastores ay que frailes, y mejores y en tu tierra más de dos.
CRISTINO	Uno tan solo no más di, verás.
FEBEA	El hijo del messeguro y el cuñado del herrero y el padre de martín Bras ¹⁰¹

Cristino, impotente ante los encantos y la destreza verbal de Febea, intenta huir de ella, produciéndose en esta *recuesta de amores*, el caso inverso al que estamos

¹⁰⁰ *Ibíd.*, vv.326-328, p.247.

¹⁰¹ *Ibíd.*, vv. 291-305, p.246.

acostumbrados en estas piezas medievales de carácter pastoril. Aquí es el personaje femenino el que intenta el contacto físico, cogiéndole las manos a Cristino e iniciando un juego escénico vivo y dinámico, al tiempo que el pastor intenta inútilmente escapar de la ninfa; la cual se deshace en requiebros y demostraciones amorosas, e incluso le da celos, sin ningún pudor, amparada en ese carácter mitológico que la hace estar por encima del recato y de la honra que se exige socialmente a la mujer y por la que vimos tan preocupadas a pastoras como Antona. No obstante, Cristino sí la trata como tal al esgrimir en su lucha ciertos prejuicios que siguen la tradición misógina medieval: «No me vean por te ver perder el alma» (vv.307-308), o en el refrán que advierte sobre el peligro de hablar con mujeres: «con mugeres no debo tener razones: a la estopa los tizones presto muestran sus poderes» (vv. 317-319).

La acumulación de imperativos, exclamaciones, interjecciones, vocativos, juegos de palabras, que se dan en este diálogo favorecen, en efecto, el movimiento teatral y tienen un fuerte impacto sobre el ánimo de Cristino, así como las hipérboles «fingidas» y la actitud extremadamente mimosa que muestra Febea para hablar de su pasión. Por otro lado, también presenta un gran efecto teatral esa oposición entre el bien y el mal, entre la santidad y el pecado, que aparece en toda una suerte de antítesis verbales y que toma cuerpo escénico, además, en un Cristino vestido con el «escapulario», las «cuentas» y el «balandrán», retirado en un paraje ruinoso y desértico y la exhuberancia tentadora de Febea -que evoca ese *locus amoenus* pastoril y le ofrece la inmediatez de su amor sensual-. Reproduzcamos esta *recuesta de amores*, que, sin duda, constituye el momento álgido de la obra:

FEBEA	Ven acá, padre bendito, muy contrito. Aquí soy por ti venida quíerote más que a mi vida y párlasme tan poquito.
CRISTINO	Señora mía, ¿qué quieres? Con mugeres no debo tener razones: a la estopa los tizones presto muestran sus poderes.
FEBEA	Por estas manos que me quitas desseo del mallogrado.
CRISTINO	¿De quién?

FEBEA	De mi desposado que se andava por hermitas.
CRISTINO	¡Ay Febea, que de verte ya la muerte me amenaza del amor!
FEBEA	Torna, tórnate pastor, si quiés que quiera quererte. Assí no te puedo ver, ¡Ay querer! aunque quiera serte amiga ¹⁰²

Febea se convierte -pese a su esquematismo y como ocurriera con la Mujer hermosa-, en el desencadenante del drama; su belleza provoca la crisis de Cristino, esa lucha interna, sabiamente graduada por Encina, entre la carne y el espíritu. Sin embargo, si en la anónima refundición, el personaje femenino -también arma de Amor-, se valía de una verdad cruel y desgarradora, actuando como un espejo que mostraba la decrepitud del Viejo y asestaba un golpe mortal a sus esperanzas; Febea miente al decir que ama a Cristino y, curiosamente, su mentira tiene un efecto positivo. Este ardid o enredo, que sólo conoce Amor y, por supuesto, los receptores, resulta sumamente teatral y parece esconder, además, cierta moraleja o enseñanza. La ninfa esconde a Cristino su verdadera personalidad y se finge enamorada, generando en el pastor unas ilusiones falsas, pero que van a hacer que por propia voluntad abandone esta idea descabellada de hacerse ermitaño y retorne a la felicidad de la vida pastoril y al amor, que es lo que corresponde -a diferencia de lo ocurrido con el Viejo- a su juventud y apostura.

El optimismo de esta pieza se aleja del pesimismo desengañado del *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*. La jovialidad y la gracia seductora de Febea juegan con el ánimo de Cristino para que éste se dé cuenta, por sí mismo y sin ningún asomo de tragedia, de su excesiva inclinación a lo vital. Esa mentira le descubre, paradójicamente, la verdad de su corazón, una verdad que todos -personajes y público-, conocíamos ya; «contemplando el drama humano -en palabras de Rosalie Gimeno- con suficiencia y lejanía»¹⁰³. La trampa de Febea no es sólo una venganza urdida por un Cupido caprichoso, sino que salva a Cristino de cometer un gran error; pues «...atordido/ y

¹⁰² *Ibíd.*, vv.311-333, pp. 246-247.

¹⁰³ Véase «Estudio preliminar» en Gimeno, Rosalie, ed., Juan del Encina, *Teatro (segunda producción dramática)*, Madrid: Alhambra, 1977, p.46.

aborrido/, metido en aquella hermita...» –como dice Justino (vv.586-89)- no hubiera durado un mes.

De esta forma, tras volver a sus ropas de pastor, poco tarda Cristino en recordar bailes y fiestas rústicas y en reconocer «más huelgo una hora entre cabras / que en hermita todo un mes» (vv.469-70). Para nada piensa en su fracaso ascético, sino únicamente en lo que pensarán los otros pastores y, especialmente, en cantar a Febea, a la que se ensalza en el villancico final como alta estrella y criatura perfecta, cercana a Dios, siguiendo los tópicos cortesés del Cancionero y sus juegos antitéticos, aunque curiosamente esa naturaleza semidivina e inalcanzable de la amada se mezcla aquí con la gracia popular que la trata de «zagala» y que la acerca también al ámbito de lo rústico-concreto:

¿Es quiçás, soncas, Pascuala?
cuido que debe ser ella.
A la fe es otra zagala
que relumbra más que estrella¹⁰⁴

Consiguiéndose, finalmente, esa reconciliación entre lo espiritual y lo sensorial, de que hablaba Febea en la *recuesta*. Como afirma Alfredo Hermenegildo, más que proclamar el triunfo de la carne sobre el espíritu, «Febea confirma claramente a Cristino la posibilidad de vivir en el mundo como “santos gloriosos” y de servir a Dios estando enamorados»¹⁰⁵.

3.2. La irrupción de lo pagano en el mundo pastoril de Encina: de la seductora a la sanadora

Frente a los rústicos pastores de las primeras églogas de Encina, tan preocupados de satisfacer sus necesidades materiales y que se expresaban cómicamente en sayagués, influyendo en la comicidad de las piezas, para regocijo de una corte que satisfacía, así, su superioridad espiritual sobre la villanía del pueblo llano; aparece ya aquí esa imagen más refinada del pastor que se deja llevar por las cuitas de Amor y que permite una mayor profundización en su psicología, con una expresión elegante y culta, en consonancia con los nuevos gustos renacentistas. En el interior del pastor se debaten,

¹⁰⁴ »Égloga de Cristino y Febea», vv.618-624, en op. cit., pp.255-256

¹⁰⁵ Hermenegildo, op. cit., p.30.

así, las fuerzas antagónicas de la inclinación voluntaria y racional hacia el *contemptus mundi* medieval, con la decisión de retirarse del mundo, y la tendencia natural y espontánea del ser humano al hedonismo, al *carpe diem* clásico¹⁰⁶. Y ambos conceptos tienen, además, en la obra dos espacios muy claros: la ermita, a la que Cristino dirige sus pasos, y el mundo pastoril, que el pastor deja a sus espaldas, dominado por la alegría de los jubilosos cantos, bailes y juegos al aire libre. Aunque, fundido con este último, aparece un tercer espacio: el mítico, representado en las figuras de Amor y Febea, que se interponen en su camino y le hacen volver atrás sus pasos.

El Amor aparece, por primera vez en la obra enciniana, transformado en el dios Cupido, en figura alada y con sus características saetas; y la bella Febea evoca el mundo idealizado de esas ninfas que, habitantes de los bosques y hábiles –como los pastores– en embaucadores cantos y bailes, eran depositarias de atractivos placeres sensuales. Para Carmen Hernández Valcárcel, este espacio mítológico es más psicológico que real, pues parece desenvolverse en el atormentado espíritu de Cristino, a través de esa lucha entre el amor divino y el pagano que se lleva a cabo en su interior y que ofrece rasgos de claro lirismo. La mágica aparición de Febea, trae a la obra, además, un nuevo espacio, el amoroso; convirtiéndose los versos 321-323, en palabras de esta autora, en «una didascalía que implica una oferta de tacto del cuerpo de Febea»:

Por estas manos benditas
que me quitas
desseo del mallogrado¹⁰⁷

Va a ser ese espacio amoroso, materializado en la figura de Febea, el que finalmente obre la transformación del atormentado pastor. Y es que hay una clara y decidida voluntad de Encina –desde el comienzo de su carrera y no sólo por su contacto con Italia–, de ennoblecer este amor humano, a través, sobre todo, de la dignificación literaria del personaje femenino. Hemos comentado que ya en sus primeras piezas, figuras como Pascuala ofrecían la superación de los modelos literarios de la pastorela y la serranilla, consiguiendo que esta pastora adquiriera una belleza interior y una

¹⁰⁶Gimeno, op. cit., p.35.

¹⁰⁷ Hernández Valcárcel, Carmen, «Del espacio dramático al espacio lírico: el teatro de Juan del Encina», *Estudios Románicos*, 11 (1999), p.154.

equiparación al hombre inédita hasta el momento; propiciando una reivindicación de la mujer de clara raíz humanista, bebida de su paso por las aulas de la universidad salmantina. Este paganismo clásico que inaugura la *Égloga de Cristino y Febea* y que encontraremos también en las siguientes, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y la de *Plácida y Vitoriano*, si bien lo aleja de la devoción cristiana de sus primeras églogas, escritas con motivo de la Navidad o la Cuaresma; también constituye el culmen de ese largo camino en la reivindicación del papel de la mujer, que ya había emprendido desde hacía años. Abandona, en efecto, una tradición judeo-cristiana medieval, cuyo ascetismo había menospreciado y diabolizado a la mujer, olvidando su importancia real en la sociedad –como veíamos en los *Capítulos I y II*–, y se deja seducir por el redescubrimiento de otra no menos prestigiosa, la clásica, en cuyo hedonismo, la mujer parecía tener mayor protagonismo.

El papel de Justino como autoridad, frente a la de los clérigos, por su sensatez y experiencia en la vida, a pesar de su juventud, es muy significativo en esa defensa del paganismo que se produce en la obra:

En concejo, aunque eres moço,
yo conoço
que más crédito te dan
que al crego ni al sacristán

Y, encima, el mismo pastor se jacta de ello, mostrando esos problemas reales que la Iglesia de la época tenía, ante la llegada de nuevos tiempos, para mantener muchos de sus preceptos y que desembocaría en la aparición de la Reforma protestante, donde se permite el matrimonio de los sacerdotes:

Sábete que los destroço
bien sabes, Cristino amigo,
que les digo
sin tranquila y sin ruindad
la punta de la verdad:
tú sos testigo.
Siempre les digo lo cierto,
muy despierto,
que en esta lengua maldita
no se me para pepita,

y si miras, siempre acierto¹⁰⁸

Justino conoce, de este modo, el mundo real, mientras que los religiosos, centrados únicamente en su salvación espiritual, no tienen conciencia del mismo y son hasta capaces de imaginar a la mujer como ese diablo devorador de hombres que aparece en muchas catedrales medievales y no como lo que era; esa compañera que ayudaba al hombre en sus tareas cotidianas. Si hemos visto a Encina y también a Lucas Fernández ridiculizar el amor cortés por sus exageraciones, en el choque con el realismo del mundo pastoril, también aquí se ridiculiza ese celo religioso que, tan súbitamente, invade a Cristino, pese a su juventud y a su alegría natural, al enfrentarlo con la verdad; esta vez con la verdad de sus propios sentimientos. Ese descubrimiento de la propia personalidad se hace a través de un contacto no con el mundo real, sino con ese mundo onírico o mítico al que nos referíamos y que parece proceder -aunque tome forma dramática y el carácter corpóreo y tangible de la hermosura de la ninfa sea tan importante-, de la propia fantasía o subconsciente de Cristino.

También él, como esos ermitaños de los cuentos y leyendas tradicionales, a los que se le aparece en su inhóspita cueva el diablo en forma de mujer para seducirlos y burlarse de ellos (alucinación que se asocia, sin duda, a las mortificaciones y ayunos a los que sometían su cuerpo); tiene, de repente, ante sí, en la soledad de su encierro, la figura de Febea. La ninfa es la encarnación de ese Amor vengativo, que quiere engañarlo y burlarse de sus desdenes. No obstante, la percepción de Febea, lejos de ser negativa, es buena y revitalizadora; pues actúa no en el plano externo, sino en el interior del joven. No hace falta que nadie lo convenza, ni siquiera la prudencia de Justino. Él mismo, tras su contacto con la ninfa, se da cuenta de su falta de vocación y de su inquebrantable inclinación por los placeres que ofrece la vida; entre ellos, fundamentalmente, el amor, aunque éste -como ya también sabe, por las experiencias negativas que ha tenido-, pueda traerle más de una desdicha. Estamos totalmente de acuerdo con Zimic cuando afirma sobre Febea:

Ella es parte de la naturaleza sana de Cristino y viene así a pedirle cuenta de su abusivo proceder, reclamando sus derechos. «Cada uno ha de conocerse a sí mismo y no intentar romper

¹⁰⁸ «Égloga de Cristino y Febea», (vv.16-30), en op. cit., p.238

su sino natural, su inmanente finalidad». Con esta implicación neoplatónica ha de entenderse la «venganza» que el Amor, por medio de Febea, quiere tomar de Justino¹⁰⁹

El Amor no se enfrenta a Dios para arrebatarse un alma, sino que parece hacerle un favor, ya que lo libra de un religioso sin vocación, que no va a poder, por su inclinación natural, servirlo correctamente y que simplemente se había acercado a la religión por ese temor juvenil a enfrentarse a los obstáculos –en este caso los sinsabores de Amor-; sin los cuales, en cambio, no sería posible la sana maduración del individuo. Como diría la pensadora contemporánea María Zambrano:

Para tomar posesión de los tesoros de la propia personalidad es menester que las situaciones de la vida nos hagan recurrir a ellos; al necesitar de estos recursos los ponemos al descubierto y nuestra vida se va equilibrando: el mundo privado de cada cual, con el mundo en su totalidad. Pero si una idea falsa se interpone en este desarrollo, hasta hacer imposible la experiencia, poniendo un muro a la realidad, se produce esa adolescencia permanente en la que hay algo de marchito y mustio; capullos en los que las hojas interiores permanecen intactas en su clausura cuando ya el tallo no lleva ninguna savia¹¹⁰

La aparición de Febea es, por tanto, muy positiva, para que Cristino evitara el error de poner ese «muro a la realidad», que le hubiera impedido desenvolverse en la vida de acuerdo con su propia voluntad, en la búsqueda de esa felicidad a la que todos tenemos derecho. De los errores y reveses amorosos se aprende y no hay que huir de la vida porque no sea siempre placentera. Otra vez estaremos, por tanto, de acuerdo con Zimic en sus conclusiones:

La égloga de Cristino y Febea no representa en absoluto una visión desengañada sobre la total impotencia del hombre frente a sus tendencias hedonistas e instintos animales, como piensan algunos críticos, sino una exaltación del triunfo de su razón, de su sentido común y de su naturaleza sana, con gran beneficio de su alma y cuerpo.

La *Égloga de Cristino y Febea* plantea, en definitiva, una apología de la belleza femenina y del amor sensual en la figura de Febea, que no tiene por qué ser rechazado o menospreciado frente al amor divino. La mujer no es fuente de perdición, sino de salvación y felicidad y el amor humano, si es cierto que trae pesares por el ardor del deseo no satisfecho, también es un estado que llena el alma joven de esperanza y de ilusión –de ahí el final abierto de la obra y la posibilidad de que Amor premie la vuelta

¹⁰⁹ Véase «Estudio Preliminar», en Stanislav Zimic, ed., Juan del Encina, *Poesía y Teatro*, Madrid: Taurus-169, 1986, p.73.

¹¹⁰ Zambrano, María, *Senderos*, Barcelona: Anthropos, 1986, p.32.

de Cristino con la correspondencia de la ninfa-. La seducción de Febea implica, por tanto, la curación de Cristino.

CONCLUSIONES AL CAPÍTULO VII

A lo largo de capítulo, hemos ofrecido dos miradas sobre los personajes femeninos del teatro medieval analizados: una externa, que ha atendido, fundamentalmente, a su vinculación o distanciamiento de modelos literarios anteriores y a su relación con obras coetáneas; y una interna, que ha indagado en la interacción entre el personaje y los demás personajes y elementos dramáticos de la obra. Abriendo siempre un camino a la reflexión social para comprender su poder reivindicativo, en un momento de profundas transformaciones y donde se funde ese largo y viejo debate sobre la mujer que se desarrollaba en la corte castellana, desde principios de la centuria, con las nuevas ideas humanistas procedentes de Italia, que se replanteaban su rol social e, incluso, hacían necesaria una mayor participación de las damas en la vida cultural de la corte.

Las pastorcillas, ya sea la refinada Pascuala o las demás –más rústicas, aunque dignificadas- tienen todas en el teatro la oportunidad de hablar, de intervenir en los juegos del amor con expresión propia y autónoma; bebida, con gracia y frescura, en la voz femenina de la lírica popular, que enriquece tanto los cancioneros, como el teatro, en estos últimos años del S.XV. El humor de Beringuella, que adopta el papel de pastor zafio y gracioso, para romper el discurso fingido de su enamorado Brasgil, pero que conoce la tristeza de verse acusada de deshonor; la comicidad que se desprende de la espontánea visión que Menga proyecta sobre la complicada vida palaciega; los comprensibles temores de Antona ante el amor del inadaptado Prauos, dada su educación de aldea; la dignidad de Olalla, quebrada repentinamente por los celos que despierta en ella la juventud de Beringuella..., representan un mundo donde la mujer tiene un papel más verosímil que el de esa demonizada Eva que le otorgaba la misoginia eclesiástica o el de esa María, que pretendían los tratados masculinos de defensa, preocupados únicamente de su virtud y de su obediencia. Y, entre todas ellas es, como

hemos señalado, la bella y discreta Pascuala, a pesar de su clara idealización, la más interesante.

Esta pastora, cuyo carácter se desarrolla y evoluciona –al igual que su lenguaje–, en las dos Églogas en que aparece; es capaz de igualarse a su congénere masculino en el amor; ambos se sacrifican al cambiar de estado y ambos reciben como recompensa la felicidad de un amor correspondido. Actúa siempre movida por el sentido común y no duda en mostrar unos sentimientos auténticos, libres de esos prejuicios que el sistema patriarcal imponía injustamente a las mujeres. Con su comportamiento a lo largo de las dos piezas, demuestra a todos esos hombres autores de libros –contra los clama Christine de Pizan en *La cité des dames*–, que la mujer tiene entidad moral y que puede comportarse con la misma dignidad que el hombre, siendo constante y sincera en el amor. Nos desvela una belleza no sólo externa, sino también interior que, entre otros muchos aspectos a los que nos hemos referido, se demuestra en su sana complicidad con Menga; la cual también le agradece sus atenciones, en su cariñosa simpleza. En ello descubrimos esa solidaridad entre mujeres de la que nos da cuenta la escritura femenina de la época y no sólo la de Christine de Pizan, sino la de autoras españolas, como Teresa de Cartagena, Isabel de Villena o Florencia Pinar, conscientes de su inferioridad en el acceso a la palabra y, por ende, marginadas de la vida pública y del campo de la cultura. Por otro lado, la presencia de un mundo femenino propio y cerrado al masculino, donde las mujeres se desenvuelven con soltura y hablan de cosméticos o de ropas favorecedoras, muestra lo exagerado del discurso de las *remedia amoris* contra los engañadores afeites femeninos; sobreponiendo un concepto positivo de los mismos, que permite a la mediocre Menga, tener un gratificante momento de glamour.

Por su parte, la obsoleta Donzella de Lucas Fernández, muestra una voluntaria reverencia por la sofisticación de un mundo literario, del que está enamorada –más incluso que de su caballero–, que representa muy bien ese tipo de mujer culta que aparece tanto en la realidad, a través de las ingeniosas damas de la corte castellana del XV, a las que nos hemos referido en capítulos anteriores, como en la literatura –Ella en las *Coplas de Puertocarrero*, Gradisa en la ficción de Juan de Flores–. Lectora de esas narraciones sentimentales y caballerescas, que, en opinión de los moralistas, hacían

tanto daño al débil espíritu mujerial, también ella se rebela contra las normas impuestas por el patriarcado y nos sorprende con el conocimiento de un mundo clásico y bíblico, en lo que a ella le interesa –claro está-, que es el amor. Sabe muy bien argumentar y hacer valer sus preferencias, como Ella en las *Coplas de Puertocarrero* –aunque sin tanta agresividad-. Lo que no sabe es interpretar en clave realista todas esas lecturas amorosas que tanto le gustan, para darse cuenta de que ese papel de divinizada dama cortés la sube a un pedestal demasiado lejano, que le impide disfrutar de una vida concreta y plena; cosa que sí hace Ella, al dismantelar con su lectura crítica de la situación de la mujer en la literatura –como advertíamos en el *Capítulo VI*-, la imagen tópica de la dama. La Donzella no podrá comprender nunca la urgencia sexual de esa «gentil dama», que se insinúa al «rústico pastor» en el célebre romance tradicional. Y, en ese error de la Donzella, del que ella tal vez no llegue a darse cuenta nunca, envuelta en el halo de la literatura –como sucederá, de forma más compleja, con Don Quijote-, hay mucho de humano.

Finalmente, aunque Febea tenga una intervención totalmente subordinada a la evolución espiritual de Cristino y no posea la entidad real de las pastoras de Encina y Lucas Fernández, cumple la importante función de sublimar todo ese mundo femenino que se desenvolvía autónomamente en estas obras y elevarlo, en el velo hermoso de su mágico paganismo, a una categoría mítica. Representa, así, el poder de la mujer, a través de su belleza e inteligencia, de descubrir esa autenticidad de sentimientos, que es necesaria para conseguir la felicidad. Sólo a partir de su contacto con ella, Cristino aprende a ser honrado consigo mismo; una honradez que era muy necesaria en un mundo dominado por la apariencia, tanto en el plano amoroso, con el desgaste de los tópicos cortesés, como en el religioso –denunciado por el sensato Justino-.

Todo este universo que hemos descrito, se inserta, además, en ese ritual cortesano que envuelve la representación de estas primeras piezas del teatro castellano, tanto en el caso de Encina como en el de Lucas Fernández, y que permite jugar con las fronteras de la realidad y la ficción y lograr, a través del optimismo que emana de la música y los bailes –donde tanto personajes como público participaban con ahínco y entusiasmo-, que esta reivindicación femenina lograra una mayor efectividad. Esas fiestas colectivas,

donde mujeres reales seducían por su gracia y su ingenio era el mejor aval para demostrar que la visión comprensiva que sobre el mundo femenino se hace en estas piezas teatrales, era legítima y acertada, frente a los ataques que procedían de tantas obras misóginas; sentidas ya como viejas y obsoletas.

*PLÁCIDA: ¡O Cupido, dios de amor,
 rescibe mis sacrificios,
 mis primicias de dolor,
 pues me diste tal señor
 que despreció mis servicios!*

Juan del Encina, Égloga de Plácida y Vitoriano (vv.1304-1308)

CAPÍTULO VIII.
DOS PERSONAJES EN BUSCA
DE LA LUZ: ZEFIRA FRENTE A
ORIANA Y PLÁCIDA FRENTE A
FLUGENCIA Y ERITEA

CONSIDERACIONES PREVIAS AL CAPÍTULO VIII

En estas dos últimas piezas dramáticas de Juan del Encina, encontramos a dos personajes femeninos muy diferentes: Zefira, que no aparece en la *Égloga de tres pastores* sino a través de las poco fiables palabras de un egoísta amante despechado: el pastor Fileno; y Plácida, que -muy al contrario- tiene una amplia y compleja participación en su obra y nos da buena cuenta, por sí misma, de sus sentimientos y pensamientos. No obstante, ambas están creadas –como también ocurre en la *Égloga de Cristino y Febea* con el personaje femenino-, dentro de ese idealismo neoplatónico, que Encina desarrolla al contacto con las corrientes del Renacimiento italiano, durante su servicio, bien recompensado, en las cortes papales de Alejandro VI, Julio II y León X y en las cardenalicias de Francisco de Lorris o Jacobo Serra. El ambiente idílico y refinado del *locus amoenus* clásico, la aparición de deidades paganas (Fortuna, Mercurio, Venus), e incluso del *fatum* trágico, frente a la concepción cristiana del libre albedrío, hacen que estas obras difieran de las anteriores y que la perspectiva sobre el amor y la mujer también sufran una clara evolución.

Juan del Encina contribuyó con su teatro, como anteriormente había hecho en la corte de los duques de Alba, a la diversión de esas fiestas palaciegas romanas, donde mujeres de brillante conversación y belleza exuberante, mostraban sus dotes musicales y artísticas¹, alternando con la aristocracia, los principales cargos municipales y una jerarquía eclasiástica entregada a todos los placeres y excesos mundanos imaginables. Y ese bullicioso hedonismo hubo de contribuir, sin duda, a alentar en el salmantino esa inclinación suya -que ya destacábamos en las tres églogas comentadas en el capítulo anterior-, a la exaltación del amor humano y a la concepción positiva de la mujer, como camino de felicidad y regocijo para el hombre.

Temas como la responsabilidad del individuo en la propia felicidad o sufrimiento amoroso, adquieren ahora gran relevancia y cambian, por completo, esa visión medieval del Amor, como agente externo, que viene siempre, como enemigo, a turbar la

¹ Véase Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Biblioteca EDAF, 1982, pp.304-310. Aparte de fortalecerse el papel social de la mujer en estas reuniones sociales, tan en boga en Italia durante los siglos XV y XVI, hubo también un auge temporal en el trato con las cortesanas «como si quisiera renovarse un tipo de relación parecido al de los atenienses y las hetairas» (p.307).

tranquilidad del hombre y a imbuirlo de una serie de ilusiones falsas, que acaban destruyéndolo. Ese tópico «*Omnia vincit Amor*», que se enseñorea por completo de la última producción dramática de Encina, también puede ofrecer una salida feliz, siempre y cuando –claro está– el individuo sea capaz de actuar con sinceridad y sensatez; aspecto que se logra, muy significativamente, en el caso de Plácida –que es mujer y representa el cambio esperanzado hacia los nuevos tiempos, con un mayor protagonismo para las de su sexo–, pero no en el de Fileno –representante de esa cultura masculina, ya en decadencia, que egoístamente sólo ha entendido el amor en su propio beneficio, para su propio lucimiento–.

De esta forma, el tratamiento que el autor hace tanto de Zefira como de Plácida supera ampliamente la perspectiva medieval. Si la primera responde aparentemente al modelo femenino del amor cortés, el distanciamiento irónico con el que el autor contempla el dolor de Fileno, reivindica su imagen y pide, tras el cuestionamiento que realiza Cardonio de los tópicos literarios con que es tratada por su colega y de la defensa de su amor correspondido por Oriana, un más sensato y prudente discurso sobre ella y también sobre todas las mujeres; evidenciando la perspectiva falsa y engañosa que durante tanto tiempo se ha arrojado sobre éstas. Y Plácida, por su parte, penetra en roles que la literatura había reservado siempre a los hombres; sorprendiéndonos por su mayor sinceridad en situaciones muy parecidas. También ella, como Fileno, es víctima de un destino trágico; pero Encina la libera de la visión irónica que proyectara sobre el pastor, otorgándole una dignidad inusual y un premio que no hubiera concedido jamás a aquél: la vuelta a la vida y al amor –esta vez feliz y correspondido–, a través de poderes paganos.

Ese paganismo hedonista libera a la mujer, que había estado durante tanto tiempo sumida en la oscura ignorancia, sin posibilidad de expresión propia –como le sucede a Zefira–, y la conduce hacia la luz; una luz que es, además, característica constante en Plácida, pese a sus humanas dudas y tristezas.

Si los tratados medievales, escritos generalmente por hombres de Iglesia, no se habían fijado nunca en la belleza femenina –al menos como algo positivo– y se habían

centrado en su perversión (véase *Capítulo II*, epígrafe 1.1); de Plácida irradia – curiosamente- esa *claritas* que ya la estética, la teología y la filosofía medieval estimaban esencial para obtener el Bien y la Belleza y que relacionaban con el mismo Dios². El amor se instaura, en este sentido, como esa fuerza neoplatónica que da la armonía al universo y nos hace mejores; dentro de un mundo donde cada uno debe buscar la felicidad, de acuerdo con las leyes de la naturaleza.

Ana Suárez Miramón explica que en el Renacimiento, a través de Ficino y la Academia, el amor se convierte en un poder cósmico, que impulsa a los seres humanos a la belleza y a la perfección espiritual, conduciéndolos del caos a la luz. Para ello, recoge esa belleza mística o mágica que en la Edad Media se relacionaba con la claridad y la adorna –en palabras de esta autora- con «atributos sensuales visibles». La mujer, por tanto, en cuanto objeto amoroso, «actuaría con esa fuerza irresistible hacia el hombre hasta hacerle penetrar y confundirse con su luz»³.

Encina es capaz, además, de conciliar ese refinado mundo neoplatónico con su característico modelo bucólico; ese que con tanto ahínco defendiera, frente a los modelos tradicionales. También en estas obras aparecen rústicos y cómicos pastores, como contrapunto de figuras estilizadas al más puro gusto renacentista. La *Égloga de Plácida y Vitoriano* –que no la de *Fileno, Zambardo y Cardonio*, la cual sigue directamente modelos italianos-; acaba, incluso, con ese regocijo colectivo, compartido por autor, personajes y público, que demanda una gran fiesta, con música y violentos bailes de aire aldeano, que hacen olvidar los pesares y proclaman el triunfo de ese amor bueno y luminoso.

²Umberto Eco hace un repaso en *Historia de la belleza* (cap. IV, “La luz y el color en la Edad Media”), de las teorías más relevantes en este sentido, que identifican a Dios con la «Luz», el «Fuego» o la «Fuente luminosa», las cuales sustentan el neoplatonismo medieval de Juan Escoto Eriúgena o el pensamiento del filósofo árabe Al-Kindi (S.IX) y tendrán importantes repercusiones en los escritos místicos de Hildegarda de Birgen, en la lírica de los dolcestilnovistas o en las visiones luminosas del Paraíso dantesco; pero, también, en la búsqueda de color y luminosidad de las vidrieras de las catedrales góticas o en el gusto por el resplandor de las armas y armaduras, o en la reverencia por el brillo y el ornato en el vestir, fruto de la brutal diferencia social entre ricos y pobres (véase Eco, Umberto, *Historia de la Belleza*, trad. de María Pons Irazazábal, Barcelona: Debolsillo, 2ªed., 2013, pp. 99-117).

³ Suárez Miramón, Ana, *Literatura, arte y pensamiento. Textos del Siglo de Oro*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces/UNED, 2009 (3ª reimpresión de 2012), pp. 72-73.

Un amor que había estado, además, amenazado por la perfidia y oscuridad de dos mujeres: Flugencia y Eritea, pertenecientes –frente a las anteriores- a un mundo prostibulario, en claro homenaje a *La Celestina*; tan extraño y ajeno al mundo amoroso-pastoril de Encina, que quedan excluidas de esa felicidad final. Ambas encarnan, como veremos, una idea materialista del amor, que no sirve sino para reforzar la nobleza de Plácida y de su amor sincero. A ellas también dedicaremos nuestra atención al estudiar la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

Adentrémonos ahora en el estudio de Zefira y Plácida, atendiendo a ese interesante y revitalizador viaje que, por distintas razones, realizan desde la oscuridad hacia la luz; consiguiendo que la mujer cambie su imagen deteriorada e injustamente falseada, por una imagen verdadera y más acorde con la importancia «sanadora» que estaba adquiriendo -como bien demostraron ya Pascuala o Febea-, frente a ese concepto de mujer «dañina» y peligrosamente seductora, que buscaba la perdición del hombre. Ambas forman parte de una tragedia sólo aparente, tal y como decíamos en el *Capítulo V*, creada por un mundo masculino que se regodea en la tristeza amorosa y que necesita un mejor conocimiento del mundo femenino para vencerla.

1. EL DEBATE SOBRE LA MUJER EN LA ÉGLOGA DE FILENO, ZAMBARDO Y CARDONIO

La *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* o *Égloga de tres pastores*, publicada en 1509 –si bien su fecha de composición sigue envuelta en el misterio por la gran cantidad de fuentes italianas que la inspiran, entre las que se ha destacado la *Égloga de Tirsi y Damone* de Antonio Tebaldeo⁴-, representa un caso especial en la producción dramática de Juan del Encina por ese ambiente trágico y lúgubre que produce la desesperación y el suicidio final del pastor Fileno a causa del amor no correspondido de la bella Zefira; personaje que no aparece en escena para poderse defender de las duras acusaciones que se vierten sobre ella. Sin embargo, la relevancia de esta pastora como

⁴ La *Égloga de Tirsi e Damone* de Antonio Tebaldeo, poeta nacido en Ferrara en 1463 y muerto en Roma en 1537, muestra la triste historia del pastor Damone, que se suicida, desesperado por un amor no correspondido, utilizando un cuchillo, después de haber rechazado la compañía y el consuelo de Tirsi. Éste, preocupado por la suerte de su amigo, regresa al lugar donde lo dejó, pero ya solo encuentra su cadáver, que entierra piadosamente, y al que dedica un epitafio.

motor desencadenante del drama y su presencia constante en el discurso de los otros personajes, hace que debamos ocuparnos de ella; especialmente si tenemos en cuenta que, aunque responda fielmente al tópico de una cruel «dame sans merci», nos es ofrecida con gran ambigüedad desde ese singular extrañamiento que encierra la obra.

De esta forma, si –como afirma Humberto López Morales-, «no estamos aquí ante el divertido juego amatorio y el verso cantarino, sino ante la desesperación y la muerte»⁵, que lleva a Encina a utilizar en esta ocasión el sobrio y elegante verso de arte mayor; las salidas de tono que rompen esa buscada gravedad son frecuentes. Pensemos, así, en la cómica intervención de un pastor zafio como Zambardo, que se queda dormido cuando su amigo intenta contarle sus penas, en el debate misógino, o en el sarcasmo que encierra el epitafio con que se cierra la obra –aspectos destacados por Pérez Priego en su edición⁶-. Los personajes concluyen al final de la pieza en el tópico ataque a la mujer, a la que –a diferencia de lo ocurrido en el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*-, se hace única responsable de la desgracia de Fileno al unirse en el epitafio los nombres de Amor y Zefira:

...Verás como en premio de fiel servidor
Amor y Zefira, por mi mala suerte,
me dieron trabajos, desdeños, dolor,
lloros, suspiros, y, al fin, cruda muerte⁷

Sin embargo, la poca fiabilidad concedida por el autor al discurso de Fileno, -que es caracterizado a lo largo de la pieza como ser colérico e irracional, celoso y egoísta, pendiente siempre de su pose de dolorido amante y que busca, ante todo, fama y venganza con su suicidio-; hace que el personaje femenino se libere, en la interpretación del receptor, del peso de esa culpa que la tradición literaria misógina lanzaba contra las mujeres de su especie y que la obra resulte, en definitiva, de un claro profeminismo.

⁵ Véase López Morales, Humberto, «Juan del Encina y Lucas Fernández», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, p.184.

⁶ Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 339), 1991, p.75.

⁷ «Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio» (vv.701-704), en Pérez Priego, ed., Juan del Encina, *Teatro completo*, ibíd., p.285.

1.1. El distanciamiento irónico sobre el dolor de Fileno

Encina, que había pasado por las aulas universitarias salmantinas, estuvo en ese bando humanista que miraba hacia el futuro; enarbolando la bandera de la mesura y la razón, frente a toda una tradición medieval misógina, que se sentía ya obsoleta y agotada. En su poema «Contra los que dicen mal de mujeres»⁸, él mismo se define en el lado de los defensores, a los que loa con orgullo, frente al de los maldicientes –el del Pere Torroella ficticio y archimisógino asesinado por las damas escocesas en la célebre ficción de Juan de Flores-, que no merece –como ya advertíamos en el *Capítulo IV*-, sino su odio y repulsión:

peor muerte que Torrellas
en placer nunca se vea
y de dios maldito sea,
el que dixere mal dellas
(vv. 176-180)

Pero para él, además, no sólo las damas, sino todas las mujeres, sea cual sea su condición social, son dignas de alabanza:

no ay muger, según su estado
que no tenga ningún primor
que merezca ser loado
(vv. 163-165)

Así lo demuestra también en sus piezas pastoriles de tema amoroso estudiadas hasta el momento: la *Égloga en requesta a unos amores*; su continuación, la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* y la *Égloga de Cristino y Febea*. Sería muy extraño, entonces, que por plegarse a un modelo italiano, con el deseo de satisfacer el gusto de sus nuevos mecenas, olvidara esta concepción esencial de su literatura y compartiera el punto de vista de su protagonista, el pastor Fileno, que no duda en lanzar duros ataques contra Zefira y, por ende, contra todas las mujeres, al igual que hicieran tantos autores misóginos a lo largo del Cuatrocientos, desatando ese largo y complejo debate, tanto teórico como literario, sobre la condición de las féminas, que hemos descrito, respectivamente, en los *Capítulos II* y *IV*.

⁸Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer (Biblioteca de Escritoras), 1990, pp. 202-208.

Desde el principio, Encina muestra una clara antipatía por Fileno, al que sitúa en el bando maldiciente de Pere Torroella y del mismo Boccaccio –el personaje mismo, en el verso 310, se muestra seguidor del *Corvacho*- y se despega, claramente, de su perspectiva misógina; mostrando, progresivamente, lo absurdo y exagerado de su pensamiento, hasta llegar al clímax trágico de la obra: el suicidio del pastor. Es Fileno, por la mala interpretación que hace de la realidad y esa voluntad incansable de quererla someter a sus deseos, el verdadero responsable de su desgracia. Como señala, con acierto Zimic:

Muy lejos de poder considerarse como la prueba decisiva de su amor-sacrificio y de su carácter abnegado, o incluso como un desesperado intento de huir del amor y de remediar el dolor, el suicidio de Fileno es, ante todo, un berrinche de un individuo contrariado, afanoso de un monstruoso desquite que la muerte le brinda tan convenientemente contra Zéfira y contra el mundo⁹

Antes de llegar a ese momento culmen del drama, al suicidio de Fileno –que es donde más fielmente Encina imita a Tebaldeo-, hay dos escenas claramente diferenciadas, con sus respectivos momentos de introducción y cierre: la interacción con el pastor simple, Zambardo, y la conversación con el pastor sensato, Cardonio. En ellas, el autor salmantino prepara, minuciosa y progresivamente, el rechazo del receptor hacia el carácter de su protagonista; representante de ese sector maldiciente. Tanto la perspectiva práctica y realista del primero –que prefiere dormir a escucharlo-, como la más intelectual y racional del segundo –que entra en un debate culto con él y que, finalmente, viendo que no puede convencerlo de abandonar ese *amor hereos* en que está sumido, lo deja solo-, dan la espalda a Fileno. Cada uno, a su manera, muestra su hartazgo ante la interminable plática amorosa del refinado pastor que, al choque con los sentimientos reales y concretos de ambos, pone en evidencia el vacío de su retórica cortés. No es capaz de obtener, por su falta de sinceridad, el apoyo de los que dice sus amigos; a diferencia de lo ocurrido con el bueno de Prauos en la *Farsa o quasi comedia* de Lucas Fernández; donde tanto el soldado, con su perspectiva cortesana, como el pastor Pascual, con su concepto más práctico y realista de la vida, lo consuelan y lo ayudan a conseguir a Antona.

⁹ Véase «Estudio preliminar» en Zimic, Stanislav, ed., Juan del Encina, *Teatro y poesía*, Madrid: Taurus-169, 1986, p. 66.

Al principio de la obra, nos encontramos ya a Fileno muy preocupado por encontrar el consuelo de alguien que quiera escuchar sus penas: «buscar me conviene agena cordura/con que mitigue la pena que siento» (vv.5-6). Es un actor que necesita el aplauso del público, que su sacrificio sea admirado y compadecido, para satisfacer su propio orgullo personal, a la manera de esos sufridos caballeros que, como el Puertocarrero desenmascarado por Ella (véase *Capítulo VI*), se regodean teatralmente en su dolor. Y piensa primero en Zambardo, que –a diferencia de Justino, en la *Égloga de Cristino y Febea-*, es un pastor simple y zafio, al que sólo interesan los pequeños placeres cotidianos. Resulta muy cómica, en este sentido, esa metáfora que Fileno pronuncia al ver a Zambardo: «sé que tu eres muy seguro puerto/do mi pensamiento sus áncoras liga» (vv.15-16); o, el orgullo que demuestra éste último, que ha visto a Fileno muy deteriorado físicamente, alzarse como «médico» que pretende curar la parte de éste que «esté infeccionada» (vv.41-44), al modo de los tratados amorosos al uso.

Sabiendo que será larga la queja de Fileno, pone como requisito para escucharla, que se sienten ambos en el fresco y verde prado, con el fin de descansar y, en efecto, Fileno comienza su relato con esa tópica invocación a la naturaleza, dentro del tópico del *Locus Amoenus*; que se extiende, además, exageradamente, a todo lo creado, y que resulta sumamente humorística, al encontrarse enseguida con las cortantes y realistas palabras de su interlocutor, que mete prisa a sus «oes» e interjecciones de dolor, pues –ajeno al refinamiento amoroso-, no ve ninguna finalidad práctica en tanta queja: «Comiença Fileno, prosigue adelante,/ que por invocar tu mal no mejora» (vv.83-84). Este continúa, efectivamente, con sus tópicos ataques corteses a la crueldad de la dama y justo cuando describe la tanmanida imagen petrarquista «sin verla me yelo y en viéndola ardo», el amigo se duerme y finge cómicamente escucharlo, mientras se regodea en alegres y dulces sueños, en los que juega al cayado. Cuando Fileno está en las más altas esferas de lo metafórico para referir su dolor, luciendo su lenguaje amoroso, empieza a desvariar Zambardo con cuestiones de su rebaño, que nada importan al refinado pastor. Este último da cuenta, entonces, de su violento carácter, llamando «bobo» a Zambardo y ordenándole –pese a su fingida exquisitez-, que se restriegue los ojos con su saliva, para que despierte y pueda seguir escuchándolo. Pero,

la perfidia de Fileno se muestra, especialmente, al final de la conversación con Zambardo, pues –terriblemente herido en su orgullo-, le lanza una cruel maldición: «durmiendo recibas tan grande tormento/ que cuando despiertes una hora no dures» (vv.159-160).

En la transición a la siguiente escena, también se muestra colérico con el Amor, habiendo ya insultado, en su violento enfado con Zambardo, a las deidades paganas, fijándose, a pesar de sus «altos pensamientos», justo en los defectos y bajezas de cada una: «¡O sorda Fortuna, o Ciego Cupido/ adúltera Venus, Vucano cornudo!» (vv.137-138). Y, de nuevo, increpa al dios, no por sus sufrimientos, sino por haber permitido que su amigo se durmiera y no escuchara sus sufridas palabras de amante desdeñado. De esta forma, profiere contra él, en un momento, toda una sarta de acusaciones, bebidas en fuentes literarias, que ponen en evidencia, patéticamente, la lástima que siente de sí mismo, escondida cobardemente en ese tono fanfarrón y sarcástico que emplea:

Huélgate agora, Amor engañoso,
Cierta trabajo, dudosa esperança,
Pesar verdadero, mintrosa balança,
clara congoxa y oscuro reposo.
Prometedor franco, dador perezoso,
placer fugitivo, constante dolor,
harta tu hambre en un pobre pastor
y muestra después ser Dios poderoso¹⁰

Es tan rencoroso que todavía profiere insultos contra Zambardo, al que priva de su carácter humano, y amenaza a la divinidad, de forma revanchista, con darse al diablo si no encuentra quien lo escuche:

¿Por qué me topaste con este animal,
marmota o lirón, que vive en el sueño,
disforme figura formada en un leño
de paja o de heno relleno el costal?
Pues tú me persigues con furia infernal,
yo me delibro de darme al demonio
o andar noche y día llamando a Cardonio,
que sé que es amigo conforme a mi mal¹¹

¹⁰ «Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio» (vv. 161-168), en op. cit., p.265.

¹¹Íbid., (vv. 177-184), p.266.

No se calmará hasta llegar a la cabaña de Cardonio y comprobar a gritos que está allí. Llega ante él, no rogándole que lo escuche, sino exigiéndoselo y sobreponiendo el relato de sus amores a la nueva de la relación feliz de Cardonio con Oriana; mientras este último –más culto e ingenioso que Zambardo-, no puede evitar, tampoco, burlarse de él:

	¡Cardonio, Cardonio! ¿Por qué me consientes gridar ni me oyes sintiendo que peno, Cardonio?
.....	
CARDONIO	¿Qué quieres?
FILENO	Que oyas mis inconvenientes
CARDONIO	Ca debes, Fileno, aver esmarrido cabrito o cordero o res madrigada; si desto me pides, yo no he visto nada.
FILENO	¡Aosadas, Cardonio, bien me has entendido!
CARDONIO	En cosas mayores ocupé el sentido, que no mudaría un pie por el manso.
FILENO	Pues ¿qué es lo que buscas? Busco el descanso, que en pos de Zefira ando perdido.
CARDONIO	Tampoco la he visto por estas montañas, ni de Zefira sabré nueva darte ¹²

Y cuando Fileno empieza a atacar a Zefira y, con ella, a todas las mujeres –hecho que indigna a Cardonio-, se introducen ambos en un debate al uso sobre las maldades y bondades de éstas, que trataremos en el epígrafe siguiente, al ir desentrañándonos una imagen muy distinta de Zefira; la cual va ganando, poco a poco, la confianza del lector, al tiempo que Fileno acaba por perderla completamente. Este último, con su altivez y sus argumentos obsoletos y desfasados en contra de las mujeres, llega totalmente solo a la escena del suicidio, momento de inflexión de la obra, que va a conducir a esa irónica escena final, en la que Zambardo y Cardonio lo entierran e inventan –no sin cómicos titubeos- su epitafio; cuyas palabras ofensivas contra las mujeres, a las que nos referíamos más arriba, proceden, significativamente, de Zambardo, el pastor zafio y práctico, y no de Cardonio, que se muestra más instruido y sensato:

ZAMBARDO	Escucha, Cardonio, que veslos aquí; Si no te pluguiesen, podrás enmendar.
----------	--

¹² *Ibíd.*, (vv. 189-204), pp.266-267.

CARDONIO
ZAMBARDO

CARDONIO
ZAMBARDO

¡Olvidado se me han, o cuerpo de mí!
Torna, torna, Zambardo, torna a pensar.
«O tú que passas por la sepultura
del mísero amante!...» Ya soy de fuera.
El corazón, Zamabardo, asegura.
¡O, mala muerte, Cardonio, yo muera!
«O tú que passas por la sepultura
del triste Fileno! Espera, si quieres,
y leyendo verás quien sirve a mujeres
quál es el fin que a su vida procura.
Verás como en premio de fiel servidor
Amor y Zefira, por mi mala suerte,
me dieron trabajos, desdeños dolor,
lloros suspiros y, al fin, cruda muerte»¹³

Observaremos, también, que en los cuatro últimos versos de la obra se pasa de la tercera a la primera persona, haciendo responsable de esta perspectiva sobre la crueldad de Zefira exclusivamente al difunto Fileno.

Detengámonos ya en la injusta visión, sucia y distorsionada, que se ofrece de esta pastora en la obra que, como hemos dicho, empieza a limpiarse a partir del debate sobre las mujeres entre Fileno y Cardonio.

1.2. Zefira y su reivindicación de todas las mujeres

Si Fileno se dedica por entero a sus penas de amor, descuidando su rebaño y su aspecto físico y nos aparece descrito por Zambardo como un enfermo «flaco, amarillo, cuidadoso y oscuro» (vv.28-29) -esto es, como el típico prisionero de Amor: un abnegado servidor no correspondido que semeja un muerto en vida-; él se encarga de describir a Zefira como la típica dama inaccesible de la literatura cortesana:

La causa por quien mi alma sospira
no te la quiero tener escondida.
Sábetete que es aquella omecida,
ingrata, cruel, mudable Zefira,
la qual con los ojos me roba y me tira,
mas con las obras despide y alexa;
y quando la sigo, entonces me dexa,
quando la huyo,
entonces me mira¹⁴

¹³ *Ibíd.*, vv. 659-704, pp.284-285.

¹⁴ *Ibíd.*, vv. 249-256, p.269.

Tanto Fileno como la imagen de Zefira que nos proporciona el dolorido pastor, quedan situados, desde el principio, en un ambiente idealista y literario, que choca bruscamente con el más realista de Zambardo, que ha tenido que luchar contra el desastre provocado por un lobo en su rebaño y que, agotado por el trabajo, se duerme nada más empezar el lamento de su ocioso amigo; soltando en su semiinconsciencia pensamientos y aficiones que, como hemos visto, se encuentran totalmente alejadas de las preocupaciones de Fileno, ocupado su sentido, como él mismo dice, en «cosas mayores»¹⁵.

Esa pose literaria en la que se instala Fileno -y, con él, Zefira-, dominada por la ira y la pasión, también contrasta con la perspectiva moderada y razonable de Cardonio, que desmonta esa ciega misoginia –fuertemente arraigada en los debates literarios medievales- que defiende el primero, al presentar, en contrapartida, el elogio de Oriana y un amor basado en la virtud y no sólo en la belleza física, como es el que reconoce sentir Fileno por Zefira. Recordemos que el concepto de mujer como mero objeto hermoso, como fuente de atracción sensual, aparece en numerosos textos medievales, como los poemas del marqués de Santillana, el *Amadís de Gaula* o el *Libro de Buen Amor*¹⁶.

La perspectiva profeminista que defiende Cardonio –dedicada a ensalzar a la mujer por sus sacrificios, su fortaleza moral o su castidad- y la relación de este personaje con el cristianismo -frente al paganismo de Fileno-, muestra que la belleza externa es superficial y se aja con el tiempo, mientras que la belleza interior permanece siempre. Su amor se ofrece, así, como más fuerte y sincero que el de su amigo. Rosalie Gimeno ha destacado, en este sentido, «la omnipotencia del amor en sus dos manifestaciones más extremas, la viciosa y la virtuosa»¹⁷, en esa contraposición que se produce en la obra entre el amor desgraciado, basado en el erotismo, de Fileno, y el amor feliz de Cardonio, moderado por la razón.

¹⁵ «En cosas mayores ocupé el sentido, / que no mudaría un pie por el manso», (vv. 197-198), en op.cit., p. 266.

¹⁶ Isabel Navas Ocaña, *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid: Fundamentos, 2009, p.166.

¹⁷ Véase «Estudio preliminar» de Rosalie Gimeno, VI. Representación XIII: «La égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio», en Juan de Encina, *Teatro (Segunda producción dramática)*, Madrid: Alambra, 1977, p. 59.

El amor *hereos* de Fileno, del que hablan los tratados de la época, entre ellos el famoso *Breviloquio de amor y amiçitia* de Alonso Martínez de Madrigal, el Tostado – estudiado por Pedro Catedra¹⁸-, era definido como una poderosa fuerza pasional, que quitaba el apetito del que lo sufría, degradando su cuerpo, que rápidamente adelgazaba, y transformando su carácter en colérico –siendo más fuerte cuando hay competidor, o cuando su objeto es ilícito-, como bien lo describía, por ejemplo, el *Arcipreste de Talavera*: «...es la yra en él tanta e tan grande que non cabe en sý, más que más sy non le responden sus coamantes al son e voluntad que ellos querrían»¹⁹. Y, por supuesto, también hay un magnífico ejemplo en la caracterización que se hace en *La Celestina* del personaje de Calisto: un joven ocioso, que se deja arrastrar por la pasión carnal hacia Melibea, descuidando su hacienda y poniéndose en manos de astutos y viles servidores, a los que trata despóticamente y que tampoco lo estiman a él, ni están dispuestos a la acostumbrada fidelidad medieval.

Según los *remedia amoris*, el amor *hereos* o «loco amor», tenía cura con la reflexión de ejemplos célebres, donde los personajes hubieran sido destruidos por la pasión desenfadada²⁰. Cardonio le pretende ayudar, en cambio, mostrándole, no ejemplos famosos de amor trágico, sino su caso real y cercano; su amor por Oriana, que se define justamente por oposición al del pastor Fileno, totalmente imbuido de literatura.

El debate sobre la mujer en el que se enzarzan los dos personajes es, además, simétrico. Si Fileno –fuertemente competitivo-, hace un repaso de todos los defectos que se solían achacar a las mujeres, partiendo de la misma Eva (soberbias, codiciosas,

¹⁸ Véase la definición que se ofrece del amor libidinoso en este tratado, en varias sentencias latinas que se refieren a sus causas y a sus posibles curas, que Pedro Catedra expone y comenta en *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, pp.33-34.

¹⁹ Marcela Ciceri, ed., Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral, A95), 1990, p. 143.

²⁰ El poema misógino *Dezir del mundo*, compuesto en la corte de Juan II, expone ejemplos tomados de la Biblia, de la Antigüedad Clásica o, incluso, de las más cercanas novelas de caballerías del ciclo de la leyenda artúrica, para disuadir del amor mundano, siguiendo las teorías sanadoras de tratados como el *Breviloquio* del Tostado. Estas historias trágicas de grandes amadores: la reina Dido, Salomón, Lanzarote..., se tomaban no para ensalzar el amor, como otras veces se había hecho, sino para todo lo contrario, resaltando su faceta destructiva. Véase Vélez Sainz, “De amor, de honor e de donas” *Mujer e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Madrid: Editorial Complutense, 2013, pp.107-112.

mentirosas, inestables, caprichosas, vengativas...), incidiendo, especialmente, en su condición destructiva, para elevar, después, la maldad de Zefira sobre todas ellas:

...sola a Zefira a todas excede,
cuya cruza no sé si se puede
pensar, ni ella misma, creo, la comprenda²¹

Cardonio, siguiendo la literatura profeminista contemporánea, las defiende, basándose en la conocida lista de mujeres ilustres (Marcia, Lucrecia, Penélope...) y acaba exaltando, también, en una idealista divinización de la mujer no menos tópica, la figura de su amada Oriana, dentro de ese ennoblecimiento espiritual del amor cortesano:

¿En quién viste nunca tal gracia morasse,
tal hermosura, constancia y prudencia,
tal deseboltura, tan grave presencia,
y con amor honestad se ayntasse?
Si bien la contampas, podrás claro ver
que en ella consiste tan gran perfección
que las mejores que fueron y son
quedan detrás de su merecer.
Y es tan subido su mucho valer
que puede divino llamarse aquel hombre
que tiene en el alma escrito su nombre,
y más si se siente de quella querer²²

De todas formas, aunque la maldad de Zefira quede opuesta, así, a la bondad de Oriana y el amor de Fileno se ofrezca como más superficial que el de Cardonio, hay que advertir que ambos nos ofrecen una visión muy subjetiva de sus respectivas amadas, basada ya en la ira y el desasosiego del rechazo, ya en la serena paz del amor correspondido. Y, si bien Fileno reconoce como vencedor a su amigo, al demostrar con su ejemplo particular que existe el amor dichoso, y no pone en duda las virtudes que Cardonio destaca en Oriana; este último –adoptando una perspectiva externa y objetiva– no se fía del criterio de Fileno sobre Zefira, cuyo amor se basa sólo en sus encantos físicos:

¡O, pobre de seso! Más que de plazer,
de sola pintura te dexas vencer

²¹ «Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio», (vv. 334-336), en op. cit., p.272.

²² *Ibíd.*, vv. 397-408, p.274.

sin que otra virtud cubierta detenga.
 Y si la tiene, ¿por qué tienes lengua
 maligna contra una virtuosa muger?
 Mas digo que crezcan en ésta los males,
 como tú dizes, por contertarte,
 y que te mata deviendo sanarte,
 ¿por esso se sigue que todas sean tales?²³

Cardonio utiliza, incluso, el argumento típico de muchos escritores profeministas del XV, que entendían el ataque misógino -así el que lanzara Boccaccio en *Il Corbaccio*-, como fruto del rencor personal hacia una mujer en concreto²⁴. De este modo, el sensato pastor, con su defensa de las mujeres y la escasa fe que deposita en las palabras de un amante despechado, exime de culpa a Zefira en el dolor de Fileno y lo hace responsable a él mismo de su tristeza: «Pues mira que siento/ que tú mismo causas tus propias fatigas» (vv.363-364).

La hermosa pastora, por tanto, es vista en este debate desde una doble perspectiva: la subjetiva, basada en el sentimiento, de Fileno y la objetiva, basada en la razón, de Cardonio. La primera la condena y la adorna con todos los calificativos de la perversidad (“omecida”, “cruel”, “mudable”, “ingrata”, “enemiga” y aún se le achaca, en el epitafio, implícitamente, el de “asesina”); mientras que la segunda lanza hipótesis sobre ella, que suavizan esta visión tan negativa que se ofrece de Zefira en la obra (tal vez sea virtuosa además de bella, tal vez lo ame en realidad y sufra con su muerte, o tal vez pueda con el tiempo cambiar de parecer y corresponder a Fileno). Lo cierto es que su silenciosa ausencia la deja sumida en el misterio. No sabemos cómo es en realidad.

Con todo, cuando Fileno confiesa que el motivo principal de su desesperación y de la salida violenta que dará a su dolor, son los celos (el no soportar que Zefira, a quien tanto ha servido, lo abandone por otro); queda en evidencia el egoísmo del pastor y nos inclinamos claramente hacia el profeminismo de Cardonio. Así, si Fileno ya mostraba el deseo de dominio o posesión del varón sobre la mujer, en los versos en que se lamentaba de su cruda e indomable naturaleza, que la hacía peor que las fieras:

²³ *Ibíd.*, vv. 373-380, p.273.

²⁴ Archer, Robert, (*Misoginia y defensa de las mujeres...*, Madrid: Catedra, 2001, pp. 47- 48), cita varios textos de autores profeministas como Diego de Valera o Roríguez del Padrón que reflejan esta opinión y también a Pedro Torrellas, en cuyo *Razonamiento... en defensa de las donas*, expone que su furia contra las mujeres estuvo provocada por un fracaso amoroso.

La sierpe y el tigre, el osso, el león,
a quien la natura produjo feroces,
por curso de tiempo conocen las voces
de quien los gobierna, y humildes le son.
Mas ésta, do nunca moró compassión,
y aunque la sigo después que soy hombre,
y soy hecho ronco llamando su nombre,
ni me oye ni muestra sentir mi pasión²⁵

En su despedida de Cardonio, habla del suicidio como una venganza contra Zefira y un anhelo de gloria personal:

Que sola una cosa tan cogoxado
me tiene y me pone el cuchillo en la mano:
en averme Zefira por otro trocado
y aver tanto tiempo servídola en vano.
Que puedes, Cardonio, de cierto creer
que, aunque Zefira jamás me mirara,
si claro no viera mudar el querer,
sobre otra persona jamás me quexara.
Mas vete, Cardonio, como has prometido,
que yo te prometo que haga de suerte
que este trocarme no quede en olvido,
si bien por memoria quedasse mi muerte²⁶

El monólogo de Fileno, que sigue de cerca el modelo de Tebaldeo²⁷, nos conmueve por las tiernas palabras de despedida de los objetos pastoriles que lo acompañan y sus dudas, tan humanamente sentidas, a la hora de empuñar el puñal suicida; pero, lo cierto es que ni en estos intensos momentos en que tan cerca tiene la muerte –si bien reconoce su propia torpeza al enamorarse de quien no debía y se arrepiente de haber malgastado su juventud en este infructífero servicio-, perdona a Zefira, a la que hace responsable de su mala fortuna y de su suicidio. Las maldiciones

²⁵ «Égloga de Fileno...» (vv. 345-352), en op. cit., p.272.

²⁶ *Ibíd.*, (vv.493-504), p.277.

²⁷ Aunque la *Égloga de Tirsi e Damone* constituya la fuente principal del texto, Álvaro Alonso, en «Acerca de la “Égloga de los tres pastores” de Juan del Encina»; art. consultado en ed. digital de la Biblioteca Virtual Cervantes(<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfj478>), considera que ese complejo encuentro de motivos trágicos y burlescos que presenta la obra de Encina, hace pensar en otros modelos de la lírica italiana, como «Il cotellino» de Nicoló Campani, donde se aplaza cómicamente el momento del suicidio, porque el cuchillo –primero demasiado romo y después demasiado punzante-, no es del gusto del suicida; aspecto que hace pensar también en la parodia del suicidio de la Felicina de Torres Naharro a la que ya nos hemos referido; o en el género de la «canzone disperata», donde se maldecía tanto a los dioses paganos como a la ingrata amada, en un tono colérico similar al de Fileno; así en la *Égloga Zaffira* de Fileno Gallo se incluye una «disperata» en la que el pastor blasfema contra todo lo que está relacionado con su amor hacia la pastora.

hacia el personaje femenino se extienden, por tanto, en boca de Fileno, desde el inicio de la *Égloga*, hasta que éste expira:

Maldigo aquel día, el mes y aun el año
que a mí fue el principio de tantos enojos.
Maldigo aquel ciego, el qual con engaño
me ha sido guía a quebrarme los ojos.
Maldigo a mí mesmo, pues mi juventud
sirviendo a una hembra he toda expendida.
Maldigo a Zefira y su ingratitud,
pues ella es la causa que pierdo la vida²⁸

E, incluso, después de su muerte, a través del epitafio que componen en su honor esos amigos arrepentidos de haber hecho tan poco caso de sus lamentos. Este odio infinito y desmesurado hacia Zefira y, por culpa de ella, hacia todas las mujeres en general, pretende alzarse, de esta forma, como moraleja para todos los hombres. En la increíble desproporción de este epitafio: «leyendo verás quien sirve a mugeres/ cuál es el fin que a su vida procura» (vv.699-700), va implícita, sin embargo, su burla.

La misoginia que encierra la visión de Fileno, en la que la mujer es vista como un hermoso objeto que debe ser sometido a la voluntad masculina porque si no es ingrata y cruel y que, en caso de traición, debe ser vilipendiada y castigada con la pérdida de la fama; es, además, rebatida y criticada no sólo en el debate profeminista de Cardonio, sino también cuando éste, ante el suicidio de su amigo, decide, finalmente, rechazar –o enterrar con el difunto- la enseñanza que pudiera contener la triste historia de Fileno:

Que si por ventura pluguiese al demonio
que aquella que adoro así me tratasse,
forçado sería que el pobre Cardonio
más cruda muerte que aquesta buscasse.
Mas vaya en los aires tal pensamiento,
Que a mí no me espanta ni puede fortuna,
Porque han mis servicios tan fuerte cimiento
Que al mundo no temen de cosa ninguna²⁹

El caso particular de Cardonio, que confía en la fortaleza de su amor y en el esfuerzo individual más que en la fortuna, invalida la postrera sentencia del epitafio, que queda, así, envuelta en ese ambiente literario e idealista que también envolvía a Fileno y

²⁸ «Égloga de Fileno...» (vv. 537-544), en op. cit., p.279.

²⁹ *Ibíd.*, vv. 649-656, p.283.

a Zefira, y que tan poco tiene que ver con la realidad, con el del día a día de los otros dos pastores. Vemos, así, cómo el torpe Zambardo se equivoca y duda cuando ha de inventar las palabras en homenaje del amigo muerto –como hemos dicho-, ofreciendo otra vez el contrapunto cómico a este solemne momento, ante las prisas de Cardonio por zanzar el asunto; como si con él quisiera sepultar, para siempre y cuanto antes, ese amor irracional y absurdo y esa errónea concepción de la mujer, que ya no puede tener, por su carácter obsoleto, la mínima repercusión en los nuevos tiempos.

En cuanto a Zefira, destacaremos que su ausencia ni confirma ni desmiente su papel; tal vez resultaría menos malvada y hasta menos hermosa en ese mundo más real y objetivo de Zambardo y Cardonio. Si se le hubiera permitido hablar, tras el suicidio de Fileno, y defenderse de las acusaciones lanzadas contra ella en el epitafio, tal vez se hubiera expresado –en palabras de Zimic-, como después lo hiciera Marcela ante los que la culpan de la muerte de Crisóstomo, en la primera parte de *El Quijote*:

A que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís, y aún queréis que esté yo obligada amaros [...] el verdadero amor ha de ser voluntario, y no forzoso. Siendo esto así [...] ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien?³⁰

«Si las mujeres hubieran escrito los libros, /estoy segura de que lo habrían hecho de otra forma, /porque ellas saben que se las acusa en falso» –escribe Christine de Pizan en la *Epístola al Dios de Amor* (1399)³¹-. Sin embargo, Encina no ha permitido expresarse a Zefira para conseguir que su mensaje positivo sobre la mujer y el amor que representa Cardonio, quedaran por encima de la sentencia del epitafio y que la reivindicación femenina de su *Égloga* lograra un carácter aún más universal y simbólico.

Más que con Marcela habría que relacionar a Zefira, en este sentido, con Dulcinea. Zefira es un personaje misterioso y efímero, que sólo puede vivir en la imaginación calenturienta de quien lo ha creado. La idea de cruel «dame sans merci» de la literatura con que se ha caracterizado a la siempre silenciosa Zefira y que pretende ser eternizada en el epitafio, es enterrada, en realidad, con su progenitor; con ese refinado y

³⁰ *Apud* Zimic, Stanislav, ed., Juan del Encina, *Teatro y poesía*, op. cit., p.59.

³¹ Estas palabras de la autora francesa abren la edición de *La ciudad de las damas* de Marie-José Lemarchand (Madrid: Siruela, 2013), como esenciales y significativas en la reivindicación femenina de Christine de Pizan (p.9).

dolorido pastor Fileno, ya plenamente renacentista, que –como dice Cardonio- «quiso ser mártir de amor» (v.660) y en cuyo sufrimiento imaginó a su verduga.

Fileno ha preferido la muerte a la vida, para alcanzar esa fama de sufrido amante, que era su finalidad principal en ella. Y si ha denigrado a la mujer, en la consecución de este propósito, no cabe sino hacerle, como sus amigos pastores, caso omiso. La Razón dice a Christine de Pizan en *La cité des dames* que no debe preocuparse de todas las necedades que los hombres han lanzado sobre las mujeres, pues al final todas esas injustas difamaciones se volverán contra ellos:

Reviens donc à toi, reprends tes esprits et ne t'inquite plus par de telles billevesées; sache qu'une diffamation catégorique des femmes ne saurait les atteindre, mais se retourne toujours contre son auteur³²

Y esto es lo que ha sucedido en la *Égloga* de Encina: la actitud agresiva y maldiciente de Fileno, se ha vuelto en su contra y hace que no creamos en el mundo literario que ha fabricado, incluyendo lo que dice, de forma tan subjetiva, sobre Zefira. Lejos de triunfar su perspectiva misógina, se exalta –simplemente por desconfianza hacia él- una postura radicalmente opuesta: la positiva que ofrece Cardonio.

Lo curioso aquí es que tampoco creemos del todo la descripción que hace Cardonio de su amor -tan perfecto e inmaculado-; ni por supuesto la imagen que ofrece de Oriana, sublimada subjetivamente por la felicidad que siente e imitadora, por su parte, de los tratados pro-fémmina tan de moda en la corte del Cuatrocientos. De hecho, ella tampoco aparece en la obra, y tan lejos de la realidad se muestra -como hemos advertido a lo largo de este trabajo-, esa visión que tan injustamente denigra a la mujer, convertida en esa Eva destructora, que la que la sube a la perfección virtuosa de la Virgen María. Esa visión ideal de Oriana también se distancia de esa mujer real que comparte sus alegrías, pero también sus tristezas y dolores con el hombre.

Al igualar los casos de Zefira y Oriana, representantes, respectivamente, de todas las Evas y Marías de la historia, y envolverlas en ese halo de misterio o indeterminación, Encina ha querido, sin duda, redimir a todas las mujeres, tanto a las

³² Moreau, Thèrese et Éric Hincks, ed, Christine de Pizan, *La cité des dames*, Paris: Stock/Moyen Âge, 2000, p. 40.

malas como a las buenas –ambas mitificadas en su maldad o en su bondad en el discurso masculino-, de esa visión distorsionada que a lo largo del Medievo se ha tenido de ellas. La *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* aboga, en definitiva, por una perspectiva más real y objetiva de la mujer, que la haga participar más activamente en la vida cultural y que le permita hacer valer sus opiniones y sentimientos; pues los hombres –como Fileno o Cardonio-, siempre la denigrarán o exaltarán en función de sus propios intereses.

2. NEOPLATONISMO Y REALISMO CELESTINESCO EN LA *ÉGLOGA DE PLÁCIDA Y VITORIANO*

Ese amor humano exaltado por Encina no sólo en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, sino a lo largo de toda su carrera –como ya hemos demostrado suficientemente-, será protagonista absoluto y triunfal de la última y más compleja de sus creaciones dramáticas, la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, desplazándose aquí, definitivamente, el culto a Dios por el culto a Cupido y, especialmente, a su madre, la poderosa y misericordiosa Venus que, valiéndose de la ayuda mágica de su hermano Mercurio, resucita a Plácida de la muerte y consigue un inesperado final feliz en una obra que comienza, sin embargo, trágicamente, con una ruptura amorosa y un suicidio y sobre la que planea el tema, tan teatral, de la fatalidad.

Aunque el mundo rústico-pastoril está presente en las intervenciones de los pastores Gil y Pascual, que con su música y juegos rebajan la tensión trágica del argumento principal y que se sitúan en el espacio abierto del campo –contemplado aquí de forma redentora-; lo cierto es que en esta *Égloga* los protagonistas pertenecen a una clase social elevada: son nobles de vida ociosa, que viven en palacios, al servicio del amor. Aparece, por tanto, un espacio urbano e incluso ese oscuro episodio realista, al que nos referíamos en la introducción, en claro homenaje a la obra de Rojas –la conversación entre Flugencia y Eritea-, que muestran la necesidad de Encina de salir de

ese «monótono mundo pastoril al que prácticamente había ido limitando sus creaciones teatrales»³³.

Comprendida la novedad de *La Celestina*, los personajes femeninos de esta obra, en cuyo estudio nos vamos a introducir, expresan muy bien este cambio en el teatro del salmantino y acercan esta *Égloga* a la comedia urbana posterior, la de Torres Naharro, que complicará la intriga amorosa y la variedad de caracteres.

2.1. Complejidad y novedad de Plácida

2.1.1. La valiente ruptura del patrón femenino: lamento inicial y huida al bosque

No es ya una pastora, sino una cortesana, la que se puede considerar la figura femenina más compleja del teatro medieval que analizamos: la bella y noble Plácida. Tras el monólogo introductor del pastor Gil Cestero, que nos pone al corriente del argumento de la *Égloga* e intenta captar la benevolencia del público; aparece este personaje femenino, al que se le da el privilegio de iniciar la acción con un largo lamento amoroso (168 versos), que nos conmueve por su sinceridad y su extraordinaria dimensión humana.

Plácida es una joven aristócrata (posee dinero, poder y un buen nombre); pero que, sin embargo, está desesperada por el alejamiento de su amado Vitoriano. Desgracia que ella achaca a los hados nefastos, a un destino adverso que la condena a amar a quien no debe. Plácida es consciente de que por más que se esfuerce en olvidar a su amado, jamás lo logrará, pues se trata de una pasión demasiado profunda y verdadera:

¡Oh fortuna dolorosa!
¡Oh triste desafortunada,
que no tengo dicha en cosa
siendo rica y poderosa
y de tal emparentada!
Fados son:
El Viernes de Pasión
creo que fui bautizada.
.....

³³ Véase «Introducción» de Miguel Ángel Pérez Priego, en Juan del Encina, *Teatro completo*, op. cit., p. 80.

Quiero sin duda ninguna,
procurar de aborrecello,
mas niña desde la cuna
creo que dios o fortuna
me predestinó en querello³⁴

Sus dudas, sus temores y los sentimientos contradictorios sobre Vitoriano que se agolpan en su alma, la hacen divagar, preguntarse y responderse ella misma, completamente sola en su tristeza –a diferencia de Vitoriano que buscará el apoyo y consejo de un amigo-. De esta forma, encontramos momentos en que el soliloquio de la protagonista avanza y retrocede con gran agilidad dramática, intentando, humanamente, encontrar algo de luz en su oscura y dolorosa tormenta interna, entender un mundo que ella había basado en el amor por Vitoriano y que ahora, sin él, carece ya de sentido:

¿Qué se vaya? ¡Yo estoy loca,
qué digo tal heregía!
Lástima que tanto toca,
¿cómo salió por mi boca?
¡o, qué loca fantasía!
¡Fuera, fuera!
Nunca Dios tal cosa quiera,
que en su vida está la mía³⁵

Encontramos en ella momentos de languidez o melancolía en que la tristeza se adueña de su discurso, e incluso se piensa en la muerte como única vía de escape a tanto dolor:

Cúmplase lo que Dios quiera,
venga ya la muerte mía,
si le plaze que yo muera³⁶

Esta tristeza de amor bien recuerda la de poetas como Florencia Pinar, que dice ver crecer en su interior la fuerza de un amor imposible, cuando más se esfuerza en olvidarlo, que es también lo que le sucede a Plácida:

Tanto más creçe el querer
y las penas que sostengo,
quanto más quiero esconder
el grado que de vos tengo³⁷

³⁴ «Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv.193-200 y 209-213), en Pérez Priego, Miguel Ángel, Juan del Encina, *Teatro completo*, op. cit., pp.295-296.

³⁵ *Ibíd.*, vv. 105-112, p.293.

³⁶ *Ibíd.*, vv. 129-131, pp.293-294

O la dulce nostalgia con que la trobairitz Tibors recuerda, en el fragmento que se conserva de su poesía, los momentos de amor pasados, que tampoco Plácida puede olvidar y que le vienen continuamente a la mente, avivando su deseo:

Bels dous amics, ben vos prosc en ver dir
que anc non fo qu'ieu estes ses desir,
pos vos conven e.us tenc per fin aman;
ni anc no fo qu'ieu non aques talan,
bels dous amics, qu'ieu soven no.us vezes,
ni anc no fo, se vos n'anes iratz,
qu'ieu agues joi tro que fozetz tornatz;
ni...³⁸

La dama enciniana no sabe tampoco por qué Vitoriano la ha abandonado y piensa, con angustia, si ha podido hacer algo mal, pues como la trobairitz proclama su constancia y su fiel servicio al amado:

Yo no sé por qué me dexa
si no tiene quexa alguna
ni siento de qué se quexa.
Yo me temo que se alexa
cierto, sin duda ninguna
ya me olvida³⁹

Es el mismo tono decadente y resignado del soneto atribuido a la poeta Nina Siciliana, del siglo XIII, vinculado al *Dolce stil novo* italiano –mencionado en el *Capítulo III*–; que, con una extraordinaria sensibilidad, plasma líricamente ese sentimiento de soledad que queda tras la irremediable marcha de la persona amada, a la que ya no se puede retener por más tiempo, en un precioso juego metafórico, en el que el halcón emprende el vuelo y rompe esa cuerda de amor que lo unía a ella:

Tapina me che amava uno spaviero;
Amaval tanto ch'io me moria;
A lo richiamo ben m'era maniero,
Ed unque troppo pascer nol dovìa

³⁷ Véase en Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., *Poesía femenina en los cancioneros*, op. cit., p.93.

³⁸ «Bello y dulce amigo bien puedo en verdad deciros/ que no me faltó el deseo un solo instante/desde que quisisteis que os tuviera por cortés amante; /ni tampoco ocurrió, bello y dulce amigo,/que yo no deseara veros a menudo/ ni tampoco un momento en que me arrepintiera/ni jamás ocurrió, si partisteis airado,/que sintiera alegría hasta que hubiérais regresado,/ni...»); traducción de M^a Milagros Rivera Garretas y Ana Mañeru Méndez, en Martinengo, Mariù, *Las trovadoras. Poetisas del amor cortés*, Madrid: horas y HORAS, 1997, p. 57.

³⁹ «Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 185-190), p. 295.

Or è montato e salito sì altero,
Assai più altero che far non solia;
Ed è assiso dentro a un verziere,
E un'altra donna l'averà in ballia.

Ispavier mio, ch'io t'avea nodrito;
Sonaglio d'oro ti facea portare,
Perchè nell'uccellar fossi più ardito;

Or sei salito siccome lo mare,
Ed hai rotti li geti e sei fuggito
Quando eri fermo nel tuo uccellare⁴⁰

Los ejemplos mencionados de la escasa aunque valiosa poesía femenina medieval, se comunican con el personaje enciniano, mostrando un mundo femenino propio, que – lejos de las injustas apreciaciones que la literatura misógina hacía sobre las mujeres, como seres falsos y mentirosos-, demuestra su autenticidad de sentimientos, el sufrimiento por un amor traicionado y esa actitud típicamente femenina de contener el dolor, por saberse en una sociedad que no contempla con buenos ojos a la mujer que se deja arrastrar por la pasión y más perteneciendo a una clase privilegiada como Plácida; sentimiento que también encontramos en Melibea.

Pero, no es todo contención, también Plácida muestra, humanamente, la exaltada violencia del despecho y los celos, con gran acumulación de exclamaciones, que recuerdan los debates amorosos de Calavera a los que nos referíamos en el *Capítulo VI*, basados en esa desconfianza al amor del varón de la que advirtiera Christine de Pizan y de la que también se hicieran eco personajes como Gradisa, Fiometa o Brazaida en las ficciones de Juan de Flores, como ya hemos comentado:

¡O, quién le viera y oyera
los juramentos que hazía
por me haver!
¡O, maldita la muger
que en juras de hombre confía! (vv.132-136)
.....

⁴⁰ «Pobre de mí, que a un halcón amaba,/lo amaba tanto que por él moría./A mi reclamo siempre contestaba/sin pesar, ni cuidado ni agonía./ Ahora vuela altanero do moraba,/mucho más altanero que solía/de otro vergel yace en la alborada/otra mujer lo atrapa en su osadía./ Halcón mío, te había alimentado,/cascabel de oro te hacía llevar/ por que en la caza fueras atinado./ Ahora te has elevado y como el mar/ has quebrado la cuerda y desertado/mientras planeas tu vuelo alzar»; traducción de María Rosal Nadales, en Arriaga Flórez, Mercedes, Danielle Cerrato y M^a Rosal Nadales, *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querrela de las mujeres*, Sevilla: ArCibel (col. Escritoras y Pensadoras Europeas, Serie Ausencias), 2012, pp.86-87.

No verná, yo lo sé cierto
con otra tiene concierto (vv.147-148)

.....
¡O traidor! (v.158)

Asimismo, como Fileno, no oculta su rabia, lanzando airados reproches a Cupido, ciertamente blasfemos, culpándolo a él del desamor. Sin embargo, se da cuenta de la ira con la que habla y le pide perdón, retrocediendo en su agresiva invectiva, a diferencia del pastor, cuya rabia y egoísmo lo llevaba a maldecir y a insultar sin tregua:

¡O maldito dios de amor,
que me tratas tanto daño!
Tráyote puesto en retablo
y adórote como a Dios.
Tú eres dios y eres diablo,
perdoname si mal hablo,
que esto para aquí entre nos
te lo digo: que eres diablo enemigo,
pues apartas tales dos⁴¹

Tanto la contención como la exaltación van modulando el ritmo del monólogo de Plácida, en esa dicotomía amor (sentido)-odio (buscado), que se resuelve siempre a favor del primero, con el reconocimiento de ese fatal destino al que la voluntad humana no puede escapar: «Do está el corazón abierto/las puertas se abren de suyo» (vv. 145-146).

Muestra de este amor dulce y sincero que siente Plácida es la conmovedora búsqueda del amado, olvidando, enajenada, el daño que éste le ha hecho, e invocándolo a través de una serie de interrogantes sin respuesta, que buscan una explicación a tan inesperado desdén y que sólo el público en su posición privilegiada podrá satisfacer cuando salga después -ausente ya Plácida-, el joven Vitoriano a escena:

¿Dónde estás?
Di, Vitoriano, ¿dó vas?
Di, ¿no son tus penas mías?
Di, mi dulce enamorado,
¿no me escuchas ni me sientes?
¿dónde estás, desamorado?
¿no te duele mi cuidado
ni me traes a tus mientes?

⁴¹ «Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 159-168), en op. cit., p.294.

¿Dó la fe?
Di, Vitoriano, ¿por qué
me dexas y te arrepientes?⁴²

Sin duda, la relevancia que posee en esta obra el personaje femenino es muy superior a la de las otras piezas medievales. La elevada dignidad de ese amor poderoso y fatal, que guía y da sentido a su vida queda patente en manifestaciones donde todo su ser queda absolutamente rendido a Vitoriano:

Mi vida, mi cuerpo y alma
en su poder se trasportan,
toda me tiene en su palma⁴³

Por otro lado, la aparición de la espera inútil de amor y de esa destrucción inevitable que conlleva: «no sé por qué no me voy, / que esperando me destruyo» -que resume después en el refrán: «quien espera desespera/ y una hora se hace un año» (vv.151-154)-, se da cuenta una intensidad amorosa más propia del galán que de la dama; aunque en la línea de las poetas medievales que señalábamos, que se liberaban a través del amor cortés –como afirmábamos en el *Capítulo III*-, de esas rígidas convenciones sociales, que aprisionaban sus vidas y sus almas. No es extraño encontrar, en este sentido, el típico servicio amoroso de la literatura cortés:

Conórtase con morir
la que pena como yo,
mas sólo por le servir
querría, triste vivir⁴⁴

O el característico regodeo en la descripción de las cualidades físicas y morales de la persona amada, que si era propio de la poesía masculina, también señalábamos en la Condesa de Día⁴⁵. De este modo, Plácida se deleita recordando los encantos de Vitoriano, que impulsan su deseo:

⁴² *Ibíd.*, (vv. 174-184), p.295.

⁴³ *Ibíd.*, (vv. 113-115), p.293.

⁴⁴ *Ibíd.*, (vv. 121-124), p.293.

⁴⁵ La Condesa de Día –cuya poesía estudiábamos en el *Capítulo III*, epígrafe 3, en relación con la labor literaria de las trovadoras provenzales-, canta, frecuentemente, la felicidad que proporciona un amor correspondido, mostrando abiertamente la sensualidad de sus deseos: «De alegría y juventud me sacio/y alegría y juventud me sacian/ porque mi amigo es el más alegre;/y ya que con él soy sincera,/bien pretendo que conmigo sea sincero,/que nunca de amarlo me abstengo,/nitengo corazón para hacerlo» (véase Martinengo, op. cit., p.28).

¡Qué lindeza,
qué saber y qué firmeza,
qué gentil hombre y qué bello!
No lo puedo querer mal,
aunque a mí peor me trate;
no veo ninguno tal
ni a sus gracias nadie igual,
porque entre mill lo cate⁴⁶

Plácida muestra que el alma femenina es capaz de sufrir, con igual fuerza que la masculina, por ese amor imposible y demostrar idéntica capacidad para el sacrificio. Plácida recuerda, de esta forma, a los tristes protagonistas de la ficción sentimental - pensemos en Leriano o Arnalte-, que son consumidos por el amor no correspondido y que se encierran en su terrible soledad, proclamando con su muerte voluntaria o su retiro del mundo, el fracaso de la esperanza puesta en el amor humano: «aquí estó donde, porque no muero, muero, e donde ni el plazer me requiere ni yo le demando»⁴⁷. Pero, además, da cuenta de una extraordinaria valentía, que la relaciona con esas mujeres *virago* de la historia, tratadas en el *Capítulo II*, que no dudan en asumir el papel del varón cuando las circunstancias lo requieren y, en este caso, no hay duda que Plácida asume el rol que la ficción sentimental otorgaba a los personajes masculinos, que era quienes llevaban, normalmente, la iniciativa y tomaban decisiones tan drásticas como dejarse morir en el caso de Leriano o retirarse del mundo, en el caso de Pánfilo y Grimalte, en la célebre ficción de Juan de Flores.

De esta forma, a la debilidad física propia de su feminidad, opone el personaje enciniano una gran fuerza de espíritu, demostrando mucho más aplomo que Vitoriano en el remedio que busca para huir de su pasión; consciente de que ya no le queda sino la destrucción y la muerte. Si el galán piensa fríamente que «un clavo saca otro clavo» – como le dice su amigo Suplicio- y que cortejando a otra mujer olvidará a Plácida; ésta última adopta la decisión de huir de su casa para llevar una vida de sacrificio y dolor en la soledad de los bosques, en consonancia con la fuerte depresión que sufre. Y, pese a su enajenación mental y a sus continuas dudas y divagaciones, Plácida sabe perfectamente

⁴⁶ «Égloga de Plácida y Vitoriano» (vv. 214-221)., en op. cit., p.296.

⁴⁷ Ruiz Casanova, José Francisco, ed., Diego de San Pedro, Carcél de Amor. *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 8), 2008, 5ªed., p.237.

lo que le aguarda y adelanta un cuadro que bien nos recuerda el personaje del salvaje que hizo célebre la ficción sentimental:

Por las ásperas montañas
y los bosques más sombríos
mostrar quiero mis entrañas
a las fieras alimañas
y a las fuentes y a los ríos,
que aunque crudos,
aunque sin razón y mudos,
sentirán los males míos⁴⁸

Por tanto si -en palabras de Deyermond-, el voluntario retiro a bosques y a parajes inhospitos que se produce en estas obras sentimentales del XV significa «la sumisión completa al amor y a la dama»⁴⁹; Plácida, pese a su condición femenina, no se queda atrás.

En esa voluntaria renuncia de Plácida a los palacios y comodidades de que disfruta está la típica búsqueda de sacrificio y de consuelo en la naturaleza, pero también la persecución de la fama a través del sufrimiento:

Los clamores
de mis penas y dolores
suenen tierra, mar y cielo⁵⁰

Y, efectivamente, la vemos llorar líricamente sus tristezas de amor en la soledad del bosque, sin comprender por qué Amor ha sido tan ingrato con ella, en el «Villancico» que Pascual y Gil se acercan a escuchar (vv.1192-1215). Pareciera aquí que Plácida, consciente y voluntariamente, eligiera el papel que quiere desempeñar en la obra: el de amante sufridora y mártir y en ello, tal vez, se parezca mucho a la actitud de Calisto, de Puertocarrero, del mismo Fileno y, en fin, de todos esos personajes masculinos que han querido lucir y exhibir sus dotes de amantes cortesés; pose puesta de moda en la corte de Juan II por don Álvaro de Luna y otros caballeros que con tanto afán se esmeraban, no solo con las armas, sino también con los versos (véase *Capítulo V*). Esto es, Encina trata a Plácida no en la línea que corresponde a un

⁴⁸ «Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 225-232), en op. cit., pp.296-297.

⁴⁹ Deyermond, Alan, «El hombre salvaje en la novela sentimental» (AIH, Actas II, 1965); consultado en ed. del Centro Virtual Cervantes (http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_021.pdf).

⁵⁰ «Éloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 254-256), en op. cit., p.297.

personaje femenino, sino con los atributos morales que se suponen en el más valiente y esforzado caballero cortés, tanto en los ejemplos que nos ofrece la vida real (Suero de Quiñones) como en la literatura (Leriano, Grimalte). Y en ello sí podemos advertir ese alejamiento del mundo de las damas medievales, condenadas al silencio y al recato impuesto por la tiranía de la honra, pero al que también algunas reinas y damas (Leonor de Aquitania, Blanca y Berenguela de Castilla, Leonor de Guzmán, Isabel la Católica...) o escritoras medievales como las mencionadas arriba y otras muchas (Eloísa, María de Francia, las trovadoras, las místicas) supieron escapar por su cuenta, en sus distintas circunstancias.

Plácida, por otro lado, nos recuerda, en esa actitud de regodeo en el dolor amoroso y en esa necesidad de fama, a otro personaje femenino que analizábamos en el *Capítulo VII*: a la mitómana Donzella de Lucas Fernández. También ella es conocedora de ese mundo libresco que tanto gustaba a las lectoras de la corte: el universo de las narraciones caballerescas y sentimentales. Y ambas pretenden emularlo con la decisión de abrigar el mundo salvaje y dejarse devorar por las fieras; creando una interesante relación entre dos niveles ficcionales. Los dos personajes se ofrecen, de esta forma, como cultos y refinados, conocedores de los usos amatorios cortesanos y también la heroína enciniana, como la de Lucas Fernández, se identifica con personajes célebres que han sufrido por amor (Filis, Medea, Dido, Iseo), mostrando ese acostumbrado uso de ejemplos que respalda su actuación, tan del gusto medieval. Así, en el lamento que entona cuando se halla en el bosque, padeciendo los tormentos de la soledad en aquel entorno hostil y pensando en la muerte, se consuela pensando en estas historias tristes, donde las mujeres fueron víctimas, como ella, de sus crueles amantes:

Yo Filis, Tú Demofón;
Yo Medea, tú Jasón;
Yo dido, Tú otro Eneas⁵¹

Sin embargo, mientras la Donzella se encuentra con el realismo del zafio pastor, que tan cómicamente contrapone a ella el alegre mundo pastoril y su ardiente «cachondiez» y le ofrece una salida a su dolor, que ella rechaza, sin embargo, con su

⁵¹ *Ibíd.*, (vv. 1274-1276), p.330.

orgullo cortesano, mostrando el vacío artificio de su amor; Plácida encuentra, en esa soledad no menos mifificada, al principio, que el mundo literario de la Donzella -pero que se le muestra tan hostil cuando la sufre realmente durante un tiempo-, el camino trágico del suicidio. La desgracia de Plácida es más sincera y menos caprichosa que la de la Donzella. Ese abandono en la agreste soledad del bosque acaba por destruirla física y moralmente, por quitarle esas fuerzas masculinas de las que Encina, en contra de lo habitual, quiso dotar a su personaje femenino; por arrebatarse, en fin, esa entereza moral y esa dignidad de la que había dado buena cuenta en el lamento que abría la obra. De esta manera –muy lejos de esos alardes exagerados que mostraba la Donzella-, la heroína enciniana duda, humanamente, cuando llega el momento de acabar con su vida y tiene que darse ánimos a sí misma para poder clavarse el puñal de Vitoriano, produciéndose en el personaje un conflicto interno que resulta muy dramático:

¡Sus, braços de mu flaqueza,
dad conmigo en el profundo
sin temor y sin pereza!
Memoria de fortaleza
dexarás en este mundo,
cuerpo tierno,
aunque vayas al infierno
ternás pena, mas no dudo⁵²

Adentrémonos ya en este trágico y solemne momento del suicidio de Plácida; sobre el que Encina –a diferencia de lo ocurrido con el de Fileno-, no se permite ningún atisbo de ironía.

2.1.2. El suicidio como salida al conflicto interno: el soliloquio desesperado de Plácida

Hemos advertido cómo la imagen de mujer que ofrece Plácida, no es nunca un mero símbolo de belleza, pasivo y sin personalidad, que provoca el amor o la desesperación del varón por sus rechazos, sino un ser individual, que habla por sí mismo y muestra sus sentimientos al igual que pudiera hacerlo un varón. Plácida se nos ofrece, humana y sinceramente, como un ser desesperado, que no entiende el mundo sin

⁵² *Ibíd.*, (vv. 1280-1287), p.330.

Vitoriano, pues toda su existencia la había basado en esa pasada experiencia amorosa con él. Este aspecto la acerca, sin duda, a la Melibea de Rojas, que al morir Calisto de forma tan inesperada, pierde con él también su razón para vivir:

¡Mi bien y plazer, todo es ydo en humo! ¡Mi alegría es perdida! ¡Consumióse mi gloria!, ¡O la más triste de las tristes! ¡Tan tarde alcanzado el plazer, tan presto venido el dolor!⁵³

Las dos -jóvenes, bellas y resueltas-, habrían salido, a través de un amor en el que se vuelcan por completo, de esa vida monótona y previsible que aguardaba, según las normas sociales de la época, a la doncella de buena familia; aspecto del que se queja, en varias ocasiones Melibea: «¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones?» (X, 1ª, pp. 440-41). Y, ambas reflexionan sobre su pasión, abriendo su corazón con esa sinceridad que, en el caso de Melibea, la lleva a perder esa honestidad y recato que guardaba, confesando a Celestina los síntomas de su «enfermedad», que se corresponde, totalmente con ese amor *hereos* o «loco amor», reprobado por los tratados medievales:

[...]Mi mal es de corazón, la ysquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo, es nuevamente nacido en mi cuerpo, que no pensé jamás que podía el dolor privar el seso como éste haze; túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver [...] (X, 2ª, p.444)

Estado amoroso que también es corroborado, desde el exterior, por Lucrecia:

Quanto más tú me querías encobrir y celar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas se manifestaban en la color de tu cara, en el poco sossiego del corazón, en el meneo de tus miembros, en el comer sin gana, en el no dormir. Assí de contino se te caían, como de entre las manos, señales muy claras de pena (X, 4ª, p. 453)

Como sucede con Plácida, también Melibea se rinde, en cuerpo y alma, al servicio cortés de Calisto: «¡O mi señor y mi bien todo!...ordena de mí a tu voluntad» (XII, 4ª, p. 478); y tal es la entrega con que lo hace, que Lucrecia le dice: «ya no tiene tu merced otro remedio que morir o amar» (X, 4ª, p.454); en relación con ese destino trágico que la empuja al desastre, como le sucede también al personaje enciniano. La fuerza de su pasión es impresionante; de ahí que deje sin aliento a Calisto, tras su primera noche de amor y mucho más sincera que la de su congénere masculino, como indican los

⁵³ Russell, Peter E. (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid: Castalia, 3ªed., 2007, (XIX, 6ª), pp.588-89. Todas las citas que se hacen de la obra en este *Capítulo VIII*, pertenecen a esta edición.

personajes que la perciben desde fuera. Pármeneo alude, así, a lo indigno que Calisto es del amor de Melibea (XI, 3^a, p.466) y Celestina comenta al galán, cuando va a su casa a cobrar la recompensa, tras cumplir con su misión:

Melibea pena por ti más que tú por ella. Melibea te ama y desea ver. Melibea piensa más horas en tu persona que en la suya. Melibea se llama tuya y esto tiene por título de libertad y con esto amansa el fuego que más que a ti la quema (XI, 3^a, p.462)

Esa fogosidad, esa entrega absoluta y también esa falta de paciencia, que se manifiesta en la angustia por la tardanza de Calisto que muestra Melibea ante Lucrecia al comenzar el auto XIV o en esa precipitada decisión de Plácida de abandonarse a la vida salvaje, ante el tal vez temporal abandono de Vitoriano, por cualquier nimia contrariedad en su relación, justificada en la obra por su «edad altiva y moça»; hacen a los dos personajes susceptibles de parangón. No obstante, existe también una diferencia crucial entre Plácida y la dama de Rojas. Así, en Melibea -pese a que su suicidio pueda parecer egoísta y llegue a justificar el daño que hará a sus padres con una retahíla de personajes clásicos que también ofendieron a los suyos: Bursia, Tolomeo, Orestes... (XX, 2^a)-, encontramos un sentimiento claro de remordimiento. Melibea no puede evitar sufrir por su rebeldía: es consciente de la ilicitud de su amor y del daño que con él ha hecho y va a hacer a sus padres, a los que sinceramente ama; aunque, cuando pierde a Calisto, se sienta presa de un dolor que es capaz de anular todo lo demás. Y, sobre todo, se imagina a sí misma -según ha destacado con gran acierto Dorothy S. Severin⁵⁴-, como esa mujer fatal de esos cantarillos populares que tan bien conoce, que arrastra a la muerte a su amante. Muy al contrario, Plácida se sume -en su tremenda soledad y ajena a cualquier condicionamiento social o familiar- en el análisis psicológico de su propia zozobra interna, provocada por factores externos bien localizados (la deslealtad y el rechazo de Vitoriano y la ingratitud de Cupido), que la eximen a ella de cualquier sentimiento de culpa.

De ahí que el suicidio del personaje enciniano se asemeje más a esa muerte lánguida e inevitable, por el amor no correspondido, de la ficción sentimental, que a la

⁵⁴ Véase «Introducción» de Dorothy S. Severin, en Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 4), 2005, 15^a ed., pp.36-37.

muerte más brutal de Melibea, la cual se siente terriblemente responsable de la desgracia suya y de los demás, especialmente de la de Calisto:

Yo cobré de luto y xergas en este día quasi la mayor parte de la cibdadana cavallería, yo dexé oy muchos sirvientes descubiertos de señor, yo quité muchas raciones y limosnas a pobres y envergonzantes (XX, 3ª, p. 598)

Muy significativa es también, en este sentido, la diferencia entre la verticalidad violenta y realista del suicidio de Melibea -que al caer de tan alta torre, deja un cuerpo destrozado, recogido por un padre desesperado, que ya nada puede hacer sino llorar y lamentarse-; y la horizontalidad de la muerte de Plácida, situada en la paz de un escenario bucólico. Así, la heroína enciniana se quita la vida junto a una fuente y no parece estar muerta, sino apaciblemente dormida, como si todo quedara dispuesto para la llegada de los dioses mitológicos que habrán de resucitarla. Además, Plácida prepara cuidadosamente la escena y se despoja de sus vestidos -como también hiciera Grimalte al elegir la vida salvaje para desprenderse de todo lo que pudiera ligarlo a la civilización-, mostrando que no importa ya la debilidad de un cuerpo de mujer harapiento y abatido, sino la grandeza de un alma desesperada, que se ennoblece y se hace fuerte con la muerte, consagrada no a Dios, sino al pagano Cupido:

...para más presto matarme
muy bien será desnudarme
y quitarme los vestidos
que me estorvan⁵⁵

Podemos también relacionar la desesperación de Plácida ante la inevitable separación de Vitoriano, con la de Fiometa en *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores, que continúa la *Elegia di madonna Fiammeta* (h. 1354) de Boccaccio; obra que analiza extensamente el sufrimiento de esta dama napolitana por el abandono de su amante Pánfilo. En la ficción sentimental de Flores, Gradisa -lectora de esta conocida historia-, como prueba de fidelidad, impone a su enamorado la búsqueda y reunión de los personajes boccaccescos. Tras un largo peregrinar, Grimalte lo consigue; sin embargo, Pánfilo no se decidirá a seguir a Fiometa y ésta, tras defender desde su postura femenina la fuerza del sentimiento y de la pasión frente a esa tiranía de la honra que le recuerda Pánfilo para excusar su separación, acabará sumiéndose en la misma depresión que

⁵⁵«Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 1290-1293), en op. cit., p.330.

invade a Plácida, comprendiendo que su dolor -identificado en ambos casos con el término «llaga»-, es tan profundo que sólo hallará remedio en la muerte. Así, en el soliloquio que pronuncia Plácida poco antes de suicidarse expresa, desesperada:

Remedio para mi llaga
no lo siento ni espero
.....
Lastimada de tal modo
es de fuerça que de grado
rompa la llaga del todo,
póngase el cuerpo del lodo,
pues tal fin del alma ha dado⁵⁶

Y, de la misma forma, Fiometa, abatida por la corrosiva pena, exclama:

¡O piadosa muerte, entero bien de los tristes! Ven a mí y con tu venida, cierra las llagas que por Pánfilo carpidas en mis entrañas se encienden...⁵⁷

Las dos invocan insistentemente a la muerte y rechazan una vida triste, que ambas achacan a su mala fortuna, a los hados nefastos; especialmente Plácida, en la que no encontramos ningún atisbo –como hemos dicho- de remordimiento. Así, llama a la muerte Plácida en su desesperación:

Ven ya, muerte,
acaba mi mala suerte
con un fin muy lastimero⁵⁸

A pesar de maldecir a la mala fortuna, Fiometa, en cambio, como ocurría con Melibea, se siente tremendamente culpable y pesan sobre ella todos los prejuicios de su educación femenina; insistiendo varias veces en su vergüenza, tanto social –que le reprocha Pánfilo-, como moral, pues se siente sucia por su adulterio, pero también por la tristeza ocasionada a sus familiares y amigos y por el mal ejemplo que representa para las mujeres, en general. Son varios los momentos en que se fragela moralmente por ello, obsesinada por la culpa:

¡O malaventurada de ti Fiometa, infamia de castas mujeres, derribamiento de nobles famas, ensuciamiento de limpios coraçones, embargo de los castos lechos, ensemple de tales males, inclinación de las que a malos usos las voluntades disponen! [...] ¡Tú, ensuciamiento de

⁵⁶ *Ibíd.*, (vv. 1232-33 y 1240-44), pp.328-329.

⁵⁷ Parrilla, Carmen, ed., Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, apart. 26, p. 169.

⁵⁸ «Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 1237-1239), en op. cit., p.328

limpio matrimonio...! ¡Tú oprobio de las famosas dueñas, enxenplo de toda maldad, induzimiento de la singular, favor de malas, aborrescedora de buenas, pérdida de los espirituales bienes, entera esperanza de las infernales penas, causa de lloros a tus amigos, complido placer de tus enemigos, sepultura de pecados, imagen de quien los haze, desonestad para el mundo y tierra que te crió!⁵⁹

Su ira contra Pánfilo la acerca más a Fileno que a Plácida, pues llega a maldecir a todos los hombres -entre ellos a su mismo padre y a sí misma por los genes masculinos que recibió de él-; dando cuenta de un carácter exageradamente apasionado y colérico:

Ya no sé qué me diga para que mis palabras muestren abiertamente mis deseos, los cuales no son ya de amante; ni que amases querría, antes que conocieses cuánto de fuera va lo que tu malicia presume, que tanto contra ti y los otros hombres veo las llagas abiertas que aun me desplaze por ser de varón engendrada; y que otra cosa no causase mi desesperada muerte, sino porque moriese conmigo la parte que tengo de tan mala generación, el morir me consolaría⁶⁰

Pero, además, piensa –muy influida por la moral de la época-, que con el suicidio, cumplirá con el deber del marido cornudo, que es el de dar muerte a la adúltera:

¡O no conocido marido! Ven, pues, y rescibe vengança de tus injurias, recobra los tus honores. Y si yo desprecio mis honras, no pierdas la justicia que del adulterio te devo. Y no te turbes por flaqueza mugeril en tomar de mí la vengança, mas como varón que por el honor se pone a los conocidos peligros por ganar de allí victoria, así las máculas del lecho marital que no guardé, requieran a tus honores. Castiga con mi pena aquéllas que a malos deseos son inclinadas. Abra tu saña mis pechos, y haç aquella justicia como el estrago de tu honra lo demanda y lo querella, y si piedad de mí te vence, la muger es varón que te vençio⁶¹

Sobre Plácida –que es soltera-, no actúan esos prejuicios sociales, ni esos deseos de venganza sobre el amante ni sobre ella. Encina ha querido mostrar en ella a una dama noble y sincera, que ha tenido la mala suerte -sin tener ella la culpa, pues para nada se alude a su deshonor social por su entrega amorosa; sino sólo a la bondad de su constancia-, de ser rechazada por su amante. No hay, de este modo, en el suicidio de Plácida, esa condena al amor *hereos* que se produce tanto en *La Celestina*, como en *Grimalte y Gradisa* o en la misma *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*.

Plácida no necesita de nadie que le muestre el camino de la razón. En su soledad, se comporta como una heroína que, destrozada por el desamor y lejos de la comodidad de palacio, no puede soportar más el peso de su existencia. Todo ocurre entre ella y el amor que ha hecho presa en su alma; representado en la figura pagana de Cupido, sin

⁵⁹ *Grimalte y Gradisa*, apart.23, p. 163 y apart. 26, en op. cit., p. 168.

⁶⁰ *Ibíd.*, apart.23, p. 164.

⁶¹ *Ibíd.*, apart.26, p.1769-70.

más agentes externos que su propia conciencia, donde se libra esa agria batalla entre voluntad y pasión. Le cuesta llevar a cabo su cometido: «ya los miembros se me encorvan/y se turban mis sentidos» (vv. 1294-1295); pero, finalmente, lo consigue, con ese espíritu valiente que la ha caracterizado en los dos soliloquios, evitando que ese cáncer o enfermedad que la atormenta, la del amor, le cause más estragos, tanto físicos como psíquicos:

No te turbes ni embaçes,
recobra, Plácida fuerças;
cumple que te despedaces
y con la muerte te abraçes,
deste camino no tuerças.
mano blanca,
sei muy liberal y franca
en ferir, que ya te esfuerças.
.....
Ve, mi alma,
donde Amor me da por palma
la muerte por beneficios⁶²

Tanto Fiometa como Plácida, convertidas ahora ellas en víctimas de la relación amorosa fracasada, muestran la fuerza de su amor de mujer frente al carácter voluble e interesado del amor masculino. Fiometa sabe hacer frente, de este modo, a las lecciones de moralidad de Pánfilo con la constancia⁶³ y la sinceridad de sus sentimientos; mostrando a éste como un deplorable contrapunto del amante cortés, que tan vilmente se delata él mismo, advirtiendo a Grimalte, cuando lo visita en Florencia:

¿Quién puede ser siempre estable en un querer? ¿Vos no sabéis que dessean las voluntades siempre conocer nuevos deleites? Ninguna puede ser tan bella que por tiempo continuado no sea enojosa [...] El hombre que gracioso y dispuesto se conosce, razón es querer partir sus gracias por muchas, no es razón que sólo una lo goze⁶⁴

Y Plácida también alude a la descortesía de Vitoriano en el monólogo desesperado, que pronuncia en su suicidio, trastocando también los papeles de la dama y

⁶² «Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 1296-1311), en op. cit., pp.330-331.

⁶³ Recordemos las palabras que Fiometa lanza a Pánfilo en el apart.18: «No quieras ya por tantas maneras serme enemigo, baste a ti solo conocer mis defectos sin darlo a conocer al mundo. Ni creas que yo por disolutos desseos me venço, mas el grande e limpio amor que te yo he me faze fuera de términos salir y desonestarme. Yo no sé cuál falta mía contra ti cometida tal pena meresce; sólo esto me puedes acusar: que cuanto tú de movable, tanto yo de constante» (*Grimalte y Gradisa*, op. cit., p. 147).

⁶⁴ *Ibíd.*, apart. 16, pp.139-140.

el caballero del amor cortés, pues lo trata a él como «señor» cruel y desdenoso y ella se proclama su humilde «sierva»:

¡O Cupido, dios de amor,
recibe mis sacrificios,
mis primicias de dolor,
pues me diste tal señor
que despreció mis servicios⁶⁵

Pero, a pesar de este leve reproche –que sólo los espectadores sabemos que no es justo, pues Vitoriano le sigue siendo fiel, aunque ella no lo sepa-, no hay en las palabras desesperadas de Plácida esa maldición vengativa que tanto Fileno como Fiometa, envueltos en ese etéreo halo de ficción y literatura, pronuncian, rencorosos, contra sus amantes. Prueba de que en la mente de Plácida persisten los recuerdos buenos de ese amor pasado, capaces de anular, aunque sea por breves instantes, el dolor del abandono, es ese titubeo que se produce en su discurso cuando piensa en Vitoriano, entre el amor que todavía siente por él y ese odio que desea sentir y que, aunque se esfuerce, no puede sentir:

¡O Vitoriano mío!
no mío, mas que lo fuese,
este suspiro te embío
aunque de tu fe confío
que el oído no le preste⁶⁶

Si Fiometa y Fileno no dejan ni por un solo instante su papel trágico, de mártires de amor; Plácida, aunque intenta seguir estos cánones, hay veces que no puede, que no le sale ese despecho que ella quisiera tener, como terapia a sus males. De ahí que ella no necesite ni un Cardonio, ni un Grimalte, que la aconsejen sobre su exagerado proceder, que la intenten disuadir del suicidio, proclamando el carácter variable de la fortuna o que le hagan ver, desde un punto de vista más sereno y realista, que no se puede forzar la voluntad de nadie al amor; pues es un acto egoísta y absurdo, que sólo lleva a la destrucción⁶⁷. Esa batalla dialéctica ya se da dentro de Plácida, pues en ella se

⁶⁵ «Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 1304-1308), en op. cit., p.331.

⁶⁶ *Ibíd.*, (vv. 1256-1260), p.329.

⁶⁷ Recordemos que Cardonio, que como hemos dicho lo responsabiliza a él de su desgracia, intenta disuadir a Fileno de sus lúgubres intenciones, mostrándole que su destino puede cambiar y que puede Zefira, con el tiempo, quererlo: «Y aun tu dicho mesmo también te condena, /que llamas mudable a cualquiera muger, /el cual solo basta a librarte de pena/creyendo Zefira se puede volver» (vv.477-480);

enfrentan, en un conflicto insalvable, la fuerza de su incontrolable pasión por Vitoriano y su sentido común, que la lleva a querer olvidarlo e, incluso, a intentar odiarlo. En este soliloquio desesperado, se nos da cuenta, tras un tiempo prudencial, que ha vencido la primera; por lo que la heroína enciniana no tiene más remedio que el suicidio, arrastrada por esa fatalidad trágica, que le llega de fuera, de sus hados funestos. Pero también –a lo mejor y sin ella saberlo-, de su propio carácter noble y razonador; advertido por el receptor en el análisis que ha hecho de sus sentimientos.

Si los otros personajes se suicidaban, por tanto, sin escuchar las palabras sensatas de Cardonio y Grimalte, respectivamente, enamorados de su papel de mártires de amor, que les lleva a regocijarse en la composición de epitafios que recuerden su sacrificio – recordemos que Fiometa misma compone unos versos para ser recordada antes de quitarse la vida⁶⁸-; Plácida se suicida, tras escuchar las dos facciones opuestas en su interior, por lo que sus titubeos no resultan tan teatrales o tan literarios, sino nacidos de su agotamiento físico y psíquico en esa batalla interna y del humano temor a la muerte.

2.1.3. Plácida vista por otros personajes: búsqueda y gozosa resurrección

Plácida no sólo nos es ofrecida en la obra a través de los dos desesperados y conmovedores soliloquios a los que nos acabamos de referir, sino también por lo que cuentan de ella otros personajes, que hacen que se nos ofrezca a través de diversas perspectivas. De esta forma, para Vitoriano, desde su visión de enamorado, es la más perfecta de las mujeres:

¡O, qué gracia, cuerpo y gesto
tan perfecto y tan honesto:

Grimalte, por su parte, intenta que Fiometa entre en razón, promoviendo el olvido de Pánfilo y alude, también, a ese tiempo sanador, que puede traerle nuevas dichas. De esta forma escribe: «pues si Fortuna agora vos es contraria, después que saber sufrir vos conosca, podrá muy presto volver a la rueda, como aquélla que sólo a las fuertes prueba y con los flacos se ensaña. Así que vos, con esfuerço, esperad sus bienes prósperos, que aún alegre gozo vos puede tener reservado, de que ya contenta de enojaros se canse» (*Grimalte y Gradisa*, apart. 27, op. cit., p.176).

⁶⁸ Fiometa escribe: «...Recordad mis grandes males/sofridos con tanta fe, / porque memoria se dé/ de mis angustias mortales...»; *Ibíd*, p. 171-172. También Plácida se infunde ánimos con la memoria que quedará de su sufrimiento, a pesar de ir al infierno (vv. 1283-1286); pero será ya casi al final de la obra cuando Suplicio le haga el suyo y ya no servirá de nada; pues pronto la verán triunfar sobre la muerte.

no ay quien con Plácida iguale!⁶⁹

Y cuando está ante la ventana de Flugencia, dispuesto a cortejar a esta afamada belleza, exclama ese:

Mas ay tanta diferencia
como del sol a la luna
entre Plácida y Flugencia⁷⁰

Estas palabras, además de evidenciar su derrota antes de iniciar la lucha, nos indica, en efecto, ese carácter luminoso y franco de Plácida, frente al carácter oscuro e interesado que más tarde demostrará Flugencia. La luz, la claridad, son las imágenes más usadas para referirse a Plácida, que representa el bien y la belleza a la que el amante aspira, según los preceptos neoplatónicos que comenzaban a extenderse a finales del XV. Más adelante, Vitoriano se refiere a ella como

aquella luz verdadera
que me causa que yo muera
por no la poder mirar⁷¹

Pero es que hasta la misma dama rival reconoce que ni ella ni nadie puede compararse a Plácida:

Vos señor, tenéis amores
con quien yo ni nadie iguala:
los mayores los mejores,
los de más altos primores,
de más hermosura y gala⁷²

Vitoriano piensa, incluso, que las célebres heroínas que fueron amadas y desamadas después por personajes célebres (Paris, Tereo, Jasón), -traídos a colación por Suplicio para animarlo al olvido-, son muy inferiores a Plácida, por lo que sabe también, de ante mano, que su ovidiano remedio no surtirá efecto:

Aunque más los amadores
que son y serán y fueron
ayan cabo a sus dolores
los míos son muy mayores
que cuantos ellos sufrieron; ni su fe

⁶⁹ «Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 523-525), en op. cit., p.306.

⁷⁰ *Ibíd.*, vv.441- 44, p.303.

⁷¹ *Ibíd.*, vv. 1314-16, p.331.

⁷² *Ibíd.*, vv. 585-589, p.307.

qual la mía nunca fue,
ni tal amiga tuvieron⁷³

Tras su intento, por tanto, renuncia a seguir cortejando a Flugencia –por la que no siente nada, pese a ser dama hermosa-, para ir en busca de Plácida. Y, en ese momento de optimismo, viendo la vuelta de la felicidad al alcance, recuerda con detalle todas las gracias y atributos físicos de ésta, urgido por un amor sensual, que bien recuerda la descripción que hace Calisto de Melibea en *La Celestina*:

¡O, qué rostro y qué facciones,
qué garganta, boca y ojos!
¡Y qué pechos,
tan perfetos, tan bien hechos
que me ponen mill antojos!⁷⁴

Pero que también repara en gestos, en actitudes y en virtudes morales como la sencillez o la bondad:

¡O, qué glorioso mirar,
qué lindeza en el reír,
qué gentil aire en andar,
qué discreta en el hablar!
¡Y cuán prima en el vestir,
quán humana
quán generosa y quán llana,
no ay quien lo pueda dezir⁷⁵

Su belleza es, además, constante, como constante es también su amor por ella, pues no se aparta de su pensamiento ni de noche ni de día, ya esté risueña o contrariada:

Dentro en mí contemplo en ella,
Siempre con ella me sueño,
No puedo partirme della.
Si en plazer está muy bella,
tan hermosa está con ceño⁷⁶

Y concluye el ardiente enamorado que tal es su singularidad y su franqueza, que frente a ella: «todo el mundo es muy pequeño» (v.824).

⁷³ *Ibíd.*, vv. 401-408, p.302.

⁷⁴ *Ibíd.*, vv. 804-808, p.315.

⁷⁵ *Ibíd.*, vv. 809-816.

⁷⁶ *Ibíd.*, vv. 817-821.

Pero, la búsqueda de Plácida resulta difícil y el galán no halla sino el inquietante testimonio de un pastor que le cuenta el estado de desesperación en el que ha visto a Plácida, que Vitoriano refiere, a su vez, a su amigo Suplicio. Esta intervención muestra al espectador, -al introducir, incluso, las palabras textuales de Plácida-, un pasaje que no hemos visto en escena, y que contado a través del sentimiento de culpa de Vitoriano, resulta aún más conmovedor. Se pide, por tanto, un esfuerzo de imaginación a Suplicio y al público, que viene a agilizar el desarrollo de la trama:

Dixo que iba tan hermosa
 Que le pareciera diosa,
 según su gran resplandor
 soberano,
 y diciendo: «Vitoriano,
 ¿por qué trocaste el amor
 ¿Por qué trocaste la fe,
 el querer y el afición?
 ¡O Vitoriano! ¿Por qué
 a la que tan tuya fue
 le diste tal galardón?
 Siendo tal,
 sin poderte querer mal,
 ¿consientes mi perdición?»⁷⁷

Si en esta descripción de Plácida, ésta aparecía aún en su espléndida belleza, identificada con una «diosa», la descripción posterior que de ella hace Pascual, nos muestra su evolución en el tiempo; esa degradación física y mental a la que la ha llevado su triste desesperación:

Iva con ansias tamañas
 y con pena tan esquiva
 por tan ásperas montañas
 y por sierras tan estrañas
 que es imposible ser viva;
 y aunque sea,
 que jamás hombre la vea
 según yo la vi cual iba.

 Y aún allí se desmayo,
 que cassi muerta cayó
 traspasada de tormentas⁷⁸

⁷⁷ *Ibíd.*, vv. 923-936, p.318.

⁷⁸ *Ibíd.*, vv. 1041-1053, p.322.

El último eslabón de esta angustiosa búsqueda y de la destrucción de la protagonista, lo tenemos cuando Vitoriano y Suplicio la hallan muerta junto a la fuente, creyéndola, en un principio, «dormida»; escena que el receptor ya conoce al haber sido testigo de su suicidio. Los caminos de los amantes que hasta ahora habían permanecido separados y habían tenido en vilo al público por los errores cometidos por éstos, engañados y cegados por la fatalidad, vienen a juntarse demasiado tarde. Plácida se ha dado muerte y Vitoriano pretende, cuando Suplicio lo deja solo, cometer un suicidio paralelo al de su amada. La historia hubiera acabado tan trágicamente como la de las parejas célebres que se citan (Héro y Leandro, Píramo y Tisbe...), ni no hubiera sido por la intervención de Venus, que quita a Vitoriano el fatal cuchillo.

Venus nos da, precisamente, otra visión de Plácida, desde su omnipotencia como diosa que maneja los destinos y actitudes de los enamorados. De esta forma, da a entender que la muerte de la protagonista no habría sido sino un medio para probar a Vitoriano:

...que esto todo
ha sido manera y modo
de tu fe experimentar
.....
Plácida no se mató
sino por matar a ti,
y no es muerta;
yo te la daré despierta
antes que vamos de aquí⁷⁹

La bella cortesana pasa a ser un instrumento de Venus; forma parte de un plan ideado por la diosa del amor y, en consecuencia, su resurrección es un galardón que ésta concede, magnánima, a la firmeza y el sacrificio de Vitoriano. Rosalie Gimeno interpreta, en este sentido, que Vitoriano es «el que sigue con constancia la inclinación a la perfecta hermosura humana», esto es, se alza como la encarnación del amante ideal que sale victorioso –de ahí su nombre- sobre la sensualidad, el tiempo, la fortuna y la muerte y que recibe, por ello, el premio de la belleza extraordinaria que anhela⁸⁰.

⁷⁹ *Ibíd.*, vv. 2321-2331, p.363.

⁸⁰ Gimeno, Rosalie, *op.cit.*, p.86.

Sin embargo, hemos de advertir que el personaje de Plácida es mucho más complejo. Si ya hablábamos de su novedad al adoptar un papel que correspondería al galán, en sus apariciones en escena deja patente una inusual individualidad y valentía. Plácida experimenta en su interior un auténtico calvario como amante desesperada que desemboca en una evolución descendente que la llevará a un trágico suicidio. Y, por supuesto, ese suicidio es responsabilidad de Plácida, quien en su ofuscación, se desentendiende de lo que ocurre a su alrededor, no ve más allá de su dolor y desconoce los verdaderos sentimientos de Vitoriano. Se trata de un error, de una equivocación fatal, que dice mucho de la humanidad del personaje.

Además, la vemos dudar, avanzar y retroceder sobre sus palabras y actos; luchar contra sus momentos de debilidad; atacar con saña a Amor; pasar de los celos y los reproches contra Vitoriano a la ensoñación y al elogio de su gallardía; enfadarse consigo misma por no poder olvidarlo; mostrarse abnegada y dispuesta al sufrimiento y, en cambio, no poder soportar la soledad... Todos estos matices psicológicos que presenta el personaje y, especialmente, la sinceridad y verosimilitud con la que nos son mostrados, hacen de Plácida un personaje singular dentro del teatro medieval y un muy digno antecedente de las damas enamoradas de la Comedia Nueva. Así, muestra igual capacidad de entrega amorosa y sacrificio que Vitoriano, en anticipo de esa pareja bella y virtuosa de amantes que no faltará en los Siglos de Oro; e incluso, podríamos decir que más, al tomar ella la iniciativa –como ocurrirá con ciertas heroínas tirsianas y calderonianas- y dar una lección de tesón al galán. Si la mujer es vista como persona temerosa, pasiva, dependiente, frente al carácter emprendedor y fuerte del varón, no hay duda de que Plácida, al menos en este mundo de ficción creado por Encina –pero fiel reflejo, a su vez, de las inquietudes culturales de una época compleja, de crisis y transición-, rompe con este canon femenino tradicional.

No es, por tanto, la mera encarnación de la belleza ideal –física y espiritual- que se otorga como galardón al joven caballero por su calidad de amante perfecto. Ella también sería, en todo caso, una amante perfecta, viviendo intensamente un amor que constituye su razón de ser: que la destruye cuando cree que no es correspondida y que le da la felicidad infinita al ser satisfecho.

Cuando Plácida es resucitada por las artes mágicas de Mercurio, no recuerda nada desgraciado, pues ha bebido de las aguas del mitológico Leteo y, junto a su amado, en aquel amanecer radiante en el campo, está dispuesta a empezar de nuevo y a ser feliz para siempre, como muestran sus primeras palabras tras regresar de la muerte:

¡O, mi amor,
pues que se secó el dolor
floresca nuestra beldad!⁸¹

El léxico de su discurso, que había estado caracterizado hasta ahora por términos lúgubres, se vuelve luminoso como ella, lleno de la esperanza y la ilusión del amor que se sabe correspondido. Con el agradecimiento a los dioses y su entrada en el baile «contenta y de grado», concluye su intervención y la obra.

¡Qué lejos las vidas de estos atormentados amantes y la de los amores pastoriles de los que hablan Gil y Pascual! Los sencillos pastores –que no se fían de los cortesanos, y que presentan situaciones cómicas que contrastan con la gravedad del argumento principal, como claros antecedentes del «gracioso»-, cogen flores para hacer guirnaldas con que obsequiar a sus amadas, juegan y se duermen plácidamente, mientras los cortesanos se debaten entre complicados e incomprensibles asuntos de amores. En este sentido, la prodigiosa resurrección de Plácida, ofrece una nueva visión sobre ella por parte de Pascual, que la cree «fantasma» y la sitúa en la ambigua frontera entre lo real y lo ficticio. La escena no puede ser, además, más cómica, pues Suplicio acaba de inventar un epitafio para otorgar ese carácter universal al suicidio de Plácida:

SUPLICIO	Porque su fama no muera, déchame, yo labraré un título dentro y fuera que diga desta manera. «Yo, Plácida, me maté con mi mano por dar a Vitoriano los despojos de la fe»
GIL	Muy bien dize, juro a ños, esa trónica a mí ver; letrado devéis de ser[...]» ⁸²

⁸¹ «Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 2433-2435). , en op. cit., p.367.

⁸² *Ibíd.*, vv.2500-2510, p.369.

Es entonces cuando se acercan dos figuras, las de un hombre y una mujer, que Pascual en su simpleza confunde con los pastores Benita y Juan; pero, al decirle Sulpicio, que son Vitoriano y Plácida, invadido de ese miedo aldeano a lo sobrenatural, exclama con teatral temblor y voz entrecortada:

¡Dios me guarde della y dé!
 Debe ser qualque fantasma
[-ado]
[-asma]
[-asma]
 O vos nos avéis burlado.
 Catá, catá,
 ¿una muger que se mata
 puede a vida aver tornado?⁸³

Vitoriano se encarga de poner al día a Sulpicio y a los pastores de lo ocurrido y triunfa al final el amor y la felicidad: «¡Oh qué gloria,/Qué triunfo y qué victoria!» (vv. 2553-2554).

Tras la trágica tensión de la obra, la música y el baile unen no sólo a pastores y cortesanos, sino también a actores y público en el júbilo de este final feliz, en el que se prefiere la música de la gaita y los usos rústicos sobre los complejos alardes cortesanos y en los que hay una clara referencia a Plácida –la que más ha sufrido–, para que disfrute de la vida y del amor, que los protagonistas agradecen, dejando sus prejuicios de clase y fundiéndose con la alegría popular:

GIL	El gaitero, soncas, viene; sus, a la dança priado, salte quien buenos pies tiene, y a vos, Plácida, conviene que saltéis por gasajado sin tardança
VITORIANO	¡Todos entremos en dança!
PLÁCIDA	¡Soy contenta y de grado! ⁸⁴

Y, como era de esperar, faltan en esa fiesta final esos dos personajes femeninos oscuros y grotescos, tan opuestos a la belleza franca de Plácida, que introdujeran en la obra ese episodio de ambiente celestinesco. Flugencia y Eritea no tienen cabida en aquel luminoso amanecer con el que acaba la *Égloga*. Apartadas en ese mundo de corrupción,

⁸³ *Ibíd.*, vv. 2523-2531, pp.369-370.

⁸⁴ *Ibíd.*, vv.2572-2579, p.371.

totalmente alejado de Plácida -con la que no interactúan en ningún momento-, les dedicaremos el apartado siguiente.

2.2. El mundo prostibulario de Flugencia y Eritea

El realismo de Flugencia y Eritea choca brutalmente con el idealismo amoroso de los enamorados, con la sencillez del mundo pastoril, con la fantástica y mitológica aparición de Venus y Mercurio y, por supuesto, con la sobrehumana resurrección de Plácida. Esas dos criaturas interesadas e inmorales, que con su fealdad, astucia y presentación de las intrigas más deleznable, complican y dan una dimensión más profunda a la obra, quedan enmarcadas allá en la urbe, sin conocer ni participar del gozo final que aguarda a la pareja protagonista. No evolucionan, ni salen al campo, ni conocen la claridad de esa aurora brillante; permanecen para siempre estancadas en el fango de su mundo miserable, escondidas bajo la negra capa de la noche, encubridora de delitos y secretos terribles.

Dos momentos son los que nos interesan y ambos comparten el mismo escenario urbano, junto a la ventana de la casa de Flugencia; dama cortesana que suele asomarse a ella –según cuenta Suplicio- para tomar el fresco cuando nadie puede verla. Ésta conversa primero con Vitoriano, que viene a requerirla en amores para olvidar a Plácida y, acto seguido, con la tercera Eritea, que se dirige, en ese momento, a cometer una de sus fechorías. Se trata de un escenario dominado por el secreto, por el susurro y la brevedad que pide Flugencia a sus interlocutores, a los que insta a marcharse cuando percibe que llega alguien. La vida de esta dama se basa en la apariencia, en el engaño, y teme en todo momento ser descubierta. De ahí esas frases inquietas: «Ora, pues vamos de aquí. /Dadme licencia señor, que no sé quien viene allí» (vv.633-35), «Quiérome ir» (v.638), «Démonos, señor, licencia» (v.641), «Eritea, andad con Dios, / que yo quiero ya encerrarme, / que vienen allí unos dos» (vv.769-771).

Estas dos escenas contiguas son, además, contrapuestas, pues si en la primera Flugencia es exaltada por su belleza –conocida y compartida por todos, como bien dice Suplicio y confirma Vitoriano-, por su gala y su excelencia:

Bien sé que Flugencia es tal
que basta su hermosura para quitar cualquier mal
y cualquier pena mortal,
que el remedio está en su ventura⁸⁵

La segunda empieza con el sospechoso saludo de Eritea: «Buenas noches os dé Dios. Flugencia/ cómo estáis fea» (vv.649-50), y nos la muestra como verdaderamente es por dentro: un ser ruin y despreciable. Esa dicotomía en el personaje de Flugencia, ese equilibrio de contrarios que se da en ella entre belleza física y fealdad espiritual, entre apariencia y realidad –oposición que será desarrollada por el teatro posterior-, resulta, sin duda, muy enriquecedora, complicando sobremanera la visión del mundo que se ofrece en la obra.

2.2.1. El diálogo cortés de Vitoriano y Flugencia

A esa primera escena llega Vitoriano, precisamente, con un ardid, pues su amigo tose falsamente para avisarlo de que la dama está en la ventana sola y de que puede acercarse a ella sin riesgo. Y, por supuesto, para entrar en este mundo engañoso irrumpe mintiendo; proclamando lo enamorado que está de Flugencia, a través de toda una suerte de aprendidos y manidos tópicos cortesés, que lo sitúan humildemente a los pies de ésta como «siervo de su belleza» (v.552), como su «cautivo»; término que, puesto de moda por la ficción sentimental y la poesía de cancionero, repite sin cesar:

De vuestra merced captivo,
penado, vencido y muerto,
el morir trayo encubierto
en esta vida que vivo
.....
Bien sabéis que captivo me tenéis
preso de vuestra beldad⁸⁶

Y, en consecuencia, también la dama se muestra desconfiada y esquiva con Vitoriano, como corresponde al galanteo cortés, fingiendo su papel de dama recatada y honesta:

¡Bueno, bueno, por mi vida!
¿A burlar venís aquí?
.....

⁸⁵ *Ibíd.*, vv. 456-61, p.304.

⁸⁶ *Ibíd.*, vv. 554-557 y 582-84, pp.306-307.

¡Dios me guarde
de abrir a nadie tan tarde!
Antes os ruego que os vais⁸⁷

La recuesta de amores que encontrábamos en las piezas pastoriles, se transforma aquí en un diálogo cortés de gran agilidad y destreza, donde tanto Vitoriano como Flugencia dan cuenta de su gran experiencia en el arte del amor y de su habilidad para los falsos ademanes y para la sobreactuación, evidenciando la vacuidad de las viejas fórmulas de la literatura cortesana, con sus juegos de palabras y conceptos, sus oxímoros y sus hipérbolos. Sin embargo, vemos también aquí esa urgencia sexual del personaje masculino -que es, quizá, lo más auténtico en este intercambio galante-, el cual intenta el típico contacto físico con la dama, que no tiene esta vez que huir, pues éste se topa, en este ambiente urbano, con una pared insalvable: «¡O, mi señora Flugencia/ cuánto estorva una pared!» (vv. 647-648).

Encontramos aquí el mismo ímpetu por conseguir el cuerpo de la mujer que experimentaba Calisto, en su primer encuentro con Melibea, a través de la reja, que lo lleva a pensar en llamar a sus criados para tirarla abajo:

¡O molestas y enojosas puertas! ¡Ruego a Dios que tal huego os abraze como a mí da guerra, que con la tercia parte seríades en un punto quemadas! (XII, 4^a, p.480)

Actitud imprudente que es frenada por la joven que teme despertar a sus padres y publicar la deshonra de ambos, aplazando la cita para la noche siguiente en el huerto. Y, por supuesto, en ambos casos se imita la poderosa fuerza del amor cortés, que por obtener la merced de la dama, rayaba en lo sobrehumano, como el episodio en que Lancelot rompe la reja de una ventana, hiriéndose gravemente, para yacer con la reina Ginebra o en la transformación en azor del caballero, para penetrar por la reja que custodiaba a la dama en el lai de *Yonec* de María de Francia⁸⁸.

Si hemos dicho que Vitoriano comienza ensalzando la hermosura de Flugencia y hablando de su amor infinito hacia ella; ésta muestra su superioridad y fortaleza con una serie de burlas hacia el discurso exageradamente idealista del galán, que pretenden

⁸⁷ *Ibíd.*, vv. 601-602 y 622-624, pp.308-309.

⁸⁸ A los dos textos nos hemos referido en el *Capítulo III*, epígrafe 2.

probar su fe o resistencia. Así, de manera inteligente y pícara, tal y como hiciera Ella con Puertocarrero, contesta –aun dentro de las fórmulas galantes que tan bien conoce y usa- de forma realista, para desmontar los argumentos que le da Vitoriano. Así, cuando éste ensalza su gran perfección responde, astutamente, que ella es «de carne y hueso» y que todos los días se mira en el espejo y no es para tanto:

Espejo tengo muy claro
que me dize la verdad
quando a remirarme paro.
A muchos cuesta muy caro
creerse de liviandad⁸⁹

Y tampoco cree que la ame tanto como dice, pues le echa en cara sus amores con Plácida, a la que ensalza como dama singular, como ya advertíamos en el subepígrafe anterior. Le hace entender, en fin, que no cree ni uno solo de sus requiebros, lo cual enerva a Vitoriano quien, deseoso de vencer en esta disputa amorosa, cae en el perjurio, mintiendo descaradamente sobre sus sentimientos y suplica finalmente a Flugencia, lo que ésta quiere oír:

Juramento hago a Dios
y pleito omenaje a vos,
y boto a la casa santa
que es mi fe
tal con vos qual nunca fue
ni con nadie tuve tanta.
Por esso suplic'os yo
que por vuestro me tengáis,
pues vuestro amor me prendió⁹⁰

Flugencia, ante este juramento, se declara vencida –aunque realmente ha ganado-. A pesar de que sabe perfectamente que el amor de Vitoriano no es sincero –como confesará a Eritea después-, ha decidido, libremente, ofrecerle sus favores, esperando sacar algún provecho económico: «¡venga paga, / si quiere que por él haga!» (vv.750-751); si bien, al parecer, ya antes se había fijado en Vitoriano, según el joven cortesano declaraba, orgulloso, a su amigo Suplicio momentos antes de su encuentro con Flugencia: «Pues dígotte sin dudar/ que creo que bien me quiere/ según me suele mirar» (vv.465-67). La astuta dama deja claro, no obstante, a Vitoriano que le abrirá cuando a

⁸⁹ «Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 575-581), en op. cit., p.307.

⁹⁰ *Ibíd.*, vv.611-619, p. 308.

ella le apetezca: «quando tiempo y lugar tenga» (v. 627), aumentando, con la espera, el deseo del caballero. Y es que Flugencia se ofrece como hábil y experta domadora de hombres y sabe bien cómo seducir a Vitoriano (“A vos os tengo por hermano,/siempre os quise más que a mí/ mas los otros/así como bravos potros/ los suelen domar aquí”, vv.564-68). Éste le da un calificativo que bien demuestra su dualidad; el de «brava oveja» (v.569); pues, bajo su apariencia femenina mansa y complaciente, está su carácter cruel y rebelde. Flugencia, en efecto, no se deja engañar por las promesas de un hombre, ni se somete a la voluntad de la sociedad patriarcal, sino que reivindica el derecho de la mujer a hacer con su cuerpo lo que quiera. Si acepta a Vitoriano no es porque crea en ese hueco idealismo amoroso de la literatura cortés, que enmascara aquí, además, una clara inclinación sexual, sino porque, dada su naturaleza lujuriosa e interesada, le complacería acostarse con Vitoriano, dada su apostura y, por supuesto, espera, además, sacar provecho económico de la relación.

La profesión más antigua del mundo reclama, por tanto, a través de Flugencia, su derecho a «paga», orgullosa de su libertad y de su habilidad para el oficio, como hiciera la prostituta Areúsa en *La Celestina*, la cual enarbola su independencia frente a las frecuentes humillaciones que sufren las criadas como Lucrecia:

[...] que éstas que sirven a señoras ni gozan de deleyte ni conocen los dulces premios de amor... La mejor honrra que en sus casas tienen es andar fechas callejeras, de dueña en dueña, con sus mensajes a cuestras. Nunca oyen su nombre propio de la boca dellas, sino ¡puta acá! ¡puta acullá! ¿a dó vas, tiñosa?...Por esto, madre, he quesido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cativa (IX, 4ª, pp.430-31)

2.2.2. El oscuro encuentro de Flugencia y Eritea

Cuando se va Vitoriano y queda a solas con la alcahueta, Flugencia se quita la máscara de dama recatada y muestra abiertamente su descaro y su gusto por la crítica y el chisme, transformando sus ademanes corteses y sus fórmulas galantes, y amoldándose a un estilo directo y vivo acorde con su interlocutora, con la que demuestra una gran confianza, ya que ambas se denominan «comadres» y utilizan

expresiones populares (“Bien dizen que a la vejez/ los aladares de pez”)⁹¹ y un léxico concreto y realista (“barbullar”, “empreñarse”, “cornudo”, “virgo talludo”, “parir”, “letijo” ...), cargado de ironía y malicia.

Luisa de Aliprandini⁹², estudiando el reflejo de la sociedad urbana de la época en la obra, señala, precisamente, cómo en la corrupta Roma, donde ya residía Encina desde hacía algún tiempo, no había fiesta privada en la que no intervinieran prostitutas, las cuales se codeaban con cardenales y con personajes importantes, aprendiendo buenos modales y dejándose contagiar de su exquisitez y cultura; hecho que explicaría que Flugencia cambie de registro lingüístico con tanta facilidad. No sorprende, así, que un ser que se expresa tan groseramente en la intimidad, hubiera sabido mantener el mismo nivel culto de expresión que Vitoriano y deshacerse en halagos y en fórmulas de saludo y despedida aprendidas, sin duda, en la más elegante moda cortesana; dando cuenta, así, de una gran profesionalidad en su oficio.

Flugencia siente gran curiosidad por saber adónde va Eritea tan tarde y con tanta prisa y le pregunta, morbosamente, por todos los detalles de su ilícita empresa, consiguiendo, nuevamente con su astucia, que ésta le desvele todo el asunto, en una narración fluida e intensa que no tiene desperdicio:

FLUGENCIA	En buen ora vengáis vos, comadre mía Eritea. ¿Qué buscáis?
	¿A tal hora dónde andáis?
ERITEA	Voy a casa de Febea.
FLUGENCIA	¿A qué vais allá? Veamos.
ERITEA	A barbullar cierta trampa, su preñez embarullamos.
Días ha que procuramos	hacer un hijo de estampa o d’espato.
Ya está con dolor de parto,	milagro será si escampa ⁹³

Esta Febea de la que hablan se ofrece como una dama de la misma calaña que Flugencia, falsa y sin escrúpulos, pues finge un embarazo para sacar beneficio y Eritea,

⁹¹ Ibíd, vv.723-724, p.312.

⁹² Véase «Estudio preliminar», en Aliprandini, Luisa de, ed., Juan del Encina, *Triunfo de amor. Égloga de Plácida y Vitoriano*, Madrid: Akal, 1994, p.31.

⁹³ «Égloga de Plácida y Vitoriano», vv.653-664, pp.309-310.

que actúa como partera, le va a conseguir un hijo –como después averigua la misma Flugencia- de una muchacha embarazada que se ha casado recientemente con un tuerto fingiendo, a su vez, ser virgen y a la que Eritea le coserá, a cambio, el virgo.

Este hijo fingido de Febea se lo disputan un «protonotario», un «fraile», un «notario» y un «boticario»; que forman el elenco de clientes de la protegida de Eritea y que, de forma harto irónica, se consideran respetables y pagadores, frente a esos «peinados galanes» –tipo Vitoriano y Suplicio- que desprecia la alcahueta por vivir sólo de apariencias:

Sea fraile o sacristán,
vale más tener amores
con estos tales que dan
que con peinado galán,
que son todos burladores
sin dinero
y presumen que de fuero
se lo deven por señores⁹⁴

Sin duda, la autosuficiencia con la que habla Eritea de su oficio de tercera y de los beneficios que obtiene del clero, recuerda el auto IX de *La Celestina*, cuando la vieja cuenta a Lucrecia, con nostalgia, lo bien que vivía antaño, y lo respetada que era por sus pupilas y por su noble y piadosa clientela:

[...] Pues servidores, ¿no tenía por la causa dellas? Cavalleros, viejos y moços, abades de todas dignidades, desde obispo hasta sacristanes. En entrando por la iglesia, vía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera una duquesa [...] (IX, 4ª, p.433)

En esta conversación entre Flugencia y Eritea, el tema del engaño de la mujer al hombre aparece como predominante, fruto de esa guerra soterrada de sexos que se desarrolla durante todo el período medieval. La alcahueta y su pupila se divierten enalteciendo la astucia femenina frente al crédulo varón; y piensan que si éste es burlado, las más de las veces se lo busca él mismo. Así lo da a entender, por ejemplo, Flugencia al referirse a los cuernos del tuerto que se casa con la doncella hermosa:

¡A fe que es bella!
Cuitado del desposado
que es ante cuquo y cornudo⁹⁵.

⁹⁴ *Ibíd.*, vv.737-744, pp.312-313.

Y, por supuesto, la pícara dama aplaude la ocurrencia de Febea (“¡O, qué gracioso donaire!/ nunca vi tan buen ensayo como preñarse del aire”)⁹⁶. Y se vanagloria ella misma de su astucia con Vitoriano, al que pretende cobrar sus servicios, o de su crueldad con otro caballero al que ha seducido recientemente gracias a los filtros amorosos de Eritea, a la que parece conocer desde hace mucho tiempo. A Flugencia - como a Febea y a la desposada del tuerto-, también la alcahueta enciniana le había remendado el virgo en más de una ocasión.

Eritea está, en efecto, muy influida por Celestina. Es una mujer ya madura, astuta y avarienta, que se enorgullece de su experiencia y de la sabiduría con la que ejerce su profesión, como también hace frecuentemente la alcahueta de Rojas:

Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado (III, 1ª, pp.298-299).

De los seis oficios que Pármeno describe a Calisto como propios de Celestina: «labrandería, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera» (I, 7ª, p.257), además del de comadrona -que la misma vieja menciona varias veces; así cuando habla a Pármeno ensalzando las virtudes de su madre en este ofio (Auto VII)-; Eritea da cuenta de tres: partera, remedadora de virgos y bruja.

Muestra, de este modo, su pericia como partera en el asunto de Febea y habla hiperbólicamente de su habilidad como zurcidora de virgos:

si quantos virgos he fecho
tantos tuviesse ducados,
no cabrían hasta el techo.
Hago el virgo tan estrecho
que van bien descalabrados
más de dos.
Esto bien lo sabéis vos ⁹⁷

Palabras que recuerdan en cantidad la alabanza que sobre Celestina hace Sempronio: «...entiendo que pasan de cinco mill virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad...»; y, en calidad, la que hace Pármeno, también ante Calisto,

⁹⁵ *Ibíd.*, vv.688-690, p.311.

⁹⁶ *Ibíd.*, vv.729-731, p.312.

⁹⁷ *Ibíd.*, vv. 697-703, p.311.

en el Auto I: «...hazía con esto maravillas, que cuando vino por aquí el embaxador francés, tres vezes vendió por virgen una criada que tenía».

Aunque de lo que más parece enorgullecerse Eritea, como la misma Celestina, es de su habilidad como hechicera:

Obraron los bevedizos
yo seguro
que donde entra mi conjuero
no son amores postizos⁹⁸

En este sentido, según ha destacado Cristina Segura Graíño⁹⁹, la vieja alcahueta y sus discípulas conocen una actividad típicamente femenina: saben preparar medicinas caseras; sabiduría que se pasa de madres a hijas y que les permite resolver sus problemas cotidianos de mujeres. Pensemos, por ejemplo, en el remedio que da a Areúsa, además del sexo, para mejorar el «dolor de la madre» del que ésta se queja (VII, 2ª). Y esta venta al pormenor, que fue tachada de brujería cuando empezaron a funcionar las facultades de medicina, lugares exclusivos para los hombres, les permitía trabajar y sustentarse con su quehacer, sin depender de nadie. En la obra de Rojas se nos describe, de forma pormenorizada, el laboratorio de Celestina y todos los utensilios, yerbas y mejunjes que utiliza (Auto I), que debemos suponer que también tendría Eritea para ayudar a mujeres como Flugencia y fabricar sus filtros. Pero, además, ambos personajes practican la magia y pronuncian conjuros para someter a su voluntad a otras personas. Este hecho las relaciona con Satanás y provoca la persecución y ejecución de muchas de ellas; ofreciéndose este oficio como sumamente peligroso. Prueba de ello, es la tortura y muerte de Claudina, la madre de Pármeno.

Son mujeres, además, que comercian con la sexualidad ajena y que destapan esa necesidad humana de la carne, que la sociedad, hipócritamente, pretende ocultar. Eritea se permite, de esta forma, una retrospectiva hacia su pasado, hacia su juventud como prostituta, con una clara referencia al amor carnal, reconociendo que si antes cobraba por sus servicios sexuales a los muchachos jóvenes, ahora que ya ha perdido su

⁹⁸ *Ibíd.*, vv. 757-760, p.313.

⁹⁹ Véase Segura Graíño, Cristina, «Las mujeres en La Celestina», en García Graíño, Cristina (coord.), *Femenismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid: Narcea, 2001, p. 51.

atractivo físico, debe pagar por ellos: «¡Moçalvillos!/ ya les torno los cuchillos / que otro tiempo les tomava»¹⁰⁰, en clara alusión al futuro que espera a su bella discípula; como también Areúsa, -y la misma Elicia cuando muere su maestra y tiene la posibilidad de ser independiente-, se supone que acabará como Celestina. Esa rabia masculina contra este viejo oficio y el desmesurado desprecio hacia quienes lo ejercen, consideradas las ramera como lo más vil y bajo de la sociedad, se desprende del odio que Pármeno -al que incentivan también los motivos personales- expresa por Celestina en un aparte del Auto I, cuando se da cuenta que su señor, pese a sus advertencias, se deja llevar por ella: «¡Y en tierra está adorando a la más antigua y puta [vieja] que fregaron sus espaldas en todos los burdeles!» (I, 9ª, p.267)

El modelo femenino que presentan Eritea y Flugencia es, en definitiva, más libre que el de las damas y pastoras del teatro medieval, al no estar éstas sometidas a la voluntad del hombre y ser capaces con su labia y su astucia de procurarse lo que desean; pero al mismo tiempo más peligroso e inquietante -de ahí la necesidad del secreto-; y, sobre todo, ofrece esa visión desencantada de la vida, esa falta de ilusión y esa dramática y urgente búsqueda de la propia satisfacción personal y del beneficio a toda costa aprendida en *La Celestina*.

No vemos el desarrollo ni el desenlace de estas viles acciones que se plantean (el parto fingido de Febea, el litigio por el hijo, la posible relación con Vitoriano y con ese galán al que le han dado los filtros...). Este mundo corrupto queda sólo esbozado por unos personajes que, tal vez, aunque ahora ríen y se jacten de sus burlas, después -como sucede en la obra de Rojas- acaben mal.

Pero, sobre todo, este ambiente perverso que, en pocos versos, aparece en toda su extensión y profundidad -si bien tratado de forma más negativa y menos comprensiva que en *La Celestina*-, sirve para establecer un fuerte contraste dramático con ese mundo idealista y noble de los protagonistas, de corte pagano renacentista y procurar la redención de Vitoriano. Así, el contacto con Flugencia hace que Vitoriano caiga bruscamente desde esa luz sincera y clara que representaba Plácida a una oscuridad,

¹⁰⁰ «Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv.766-68), en op. cit., p. 313.

donde todo es falso y está lleno de peligros. También él, en consonancia con ese mundo de lo real-concreto y ante su urgente necesidad sexual, peca y se sitúa a la altura moral de la ramera, de la que pretende aprovecharse mintiendo y perjurando. El papel que ésta desempeña es, por tanto, muy importante en el desarrollo dramático de la obra: hace descubrir a Vitoriano -que no puede evitar compararla con Plácida-, lo que realmente quiere y lo vuelve a situar en el buen camino, en la búsqueda de esa luz del amor sincero, que no será fácil, pero que al final encontrará.

Y, por supuesto, también la aparición de Eritea resulta de vital importancia a la hora de mostrarnos la verdadera forma de ser de Flugencia en ese juego entre el ser y la apariencia que comentábamos y que tendrá un gran desarrollo en dramaturgos como Shakespeare o Calderón. Nos damos cuenta que todos representamos distintos papeles, según las circunstancias y la persona que tengamos delante. Flugencia representa un rol de dama ante Vitoriano -igual que él el de cortés galán ante ella-, y no hubiéramos comprendido ni descubierto su verdadero carácter sin la aparición de Eritea. Pero también la vieja exagera sus maldades y oculta cualquier atisbo de humanidad o sentimiento a propósito, para no caer en esa debilidad propia del género femenino y demostrar el dominio que ejerce sobre su oficio y lo tontos que son los hombres al caer en sus ardidés; secundada aquí por su pupila, que ante Eritea se guarda muy bien de mostrar la atracción física que siente por Vitoriano y tan sólo destaca, ante las recomendaciones de ésta, que sabrá sacarle bien el dinero por sus servicios.

Ambas son portadoras de la vileza del mundo, frente al idealismo literario. Y, en consecuencia, siguen un camino inverso a la pareja protagonista. Si Plácida y Vitoriano son desgraciados al principio de la obra por su ruptura e, incluso, se produce a mitad del nudo el suicidio de Plácida, que se ofrece como un obstáculo insalvable en el camino de Vitoriano hacia el amor; la unión de bucolismo y mitología permite a la literatura ese mágico final feliz, como premio a la constancia y al sacrificio -no cristiano, sino erótico- de los protagonistas. Mientras que, muy al contrario, el carácter triunfante y burlesco de Flugencia y Eritea, que ríen y celebran sus fechorías, no saldrá de su oscuridad, se estancará y permanecerá para siempre inmerso en esa realidad corrupta y

sin esperanza; que niega la magia de la literatura y que no conocerá la gloria del amor verdadero.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO VIII

Tanto Zefira como Plácida, se encargan de limpiar esa distorsionada imagen que el discurso masculino ha elaborado, a lo largo de la historia, sobre las mujeres y nos ofrecen una visión nueva y luminosa, donde la mujer se ofrece como el camino para acceder a ese amor feliz y sincero, que logra la perfección en esa correspondencia mutua, igualadora, entre los sexos.

Aunque Zefira no se pueda defender de los ataques que contra ella lanza Fileno, ni Oriana pueda transformar, con su intervención concreta y real en la obra, la sublimada e irreal imagen que Cardonio ofrece de ella -representantes ambas de los vicios y las virtudes femeninas, de esa Eva y esa María que había ido configurando el discurso masculino sobre las mujeres-; en su indeterminación y misterio, las dos muestran la reivindicación de todas y cada una de las mujeres: de las malas y de las buenas, de las feas y de las hermosas, de las torpes y de las discretas. Si es cierto que Encina, al mostrar su clara antipatía sobre el maldiciente Fileno, se acerca al discurso profeminista del sensato Cardonio, a ese bando defensor de la corte castellana, que tenía en los tratados de Rodríguez del Padrón, de Diego de Valera, de Álvaro de Luna o de fray Martín de Córdoba -comentados en el *Capítulo II*-, importantes respaldos; su reivindicación supera con creces la de estos escritores y se acerca, en cierto modo, a la de las voces femeninas que como Christine de Pizan o Teresa de Cartagena, pedían una revisión crítica de ese discurso masculino, por su carácter falso e injusto.

De esta forma, el hecho de que en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, sólo se escuche la voz masculina y, además, desde puntos de vista tan subjetivos como el de Cardonio o tan exagerados como el de Fileno -de quien el autor se distancia irónicamente-; sitúa esta visión masculina en esa irrealidad lejana de lo literario y lo teórico, frente al mundo real -conocido por el autor y los receptores-, en el que la mujer era vista con un carácter mucho más positivo. Las damas eran muy necesarias para el

brillo de los festejos cortesanos y sus dotes musicales y artísticas eran muy admiradas; lo cual contradecía, sin duda, muchos discursos de los maldicientes.

Y, en esta línea, también Plácida, al asumir, con tanta dignidad y sinceridad, los papeles que en la literatura se reservaban al caballero cortés y al sacrificado amante de la ficción sentimental, viene a demostrar que la constancia y los buenos sentimientos son inherentes a la naturaleza femenina, de la misma forma que lo pueden ser a la masculina. Es Vitoriano el que se equivoca esta vez y pierde la fe en el amor, ocasionando un tremendo dolor a Plácida, que va creciendo y adueñándose de su alma, en un conflicto interno tremendamente humano, que acaba por destrozarla física y psíquicamente hasta provocar su suicidio.

Como Melibea, Plácida vuelca todo su ser en esa relación amorosa con Vitoriano; pero, a diferencia de la heroína de Rojas, no muestra ese complejo sentimiento de culpa, pues está desvinculada de todo sentimiento familiar o prejuicio social. Encina ha querido presentarla, así, en su imagen de amante ideal y la hace morir como una diosa, con toda la calma y la serenidad de quien espera –como después ocurrirá–, ser resucitada. Este ser puro y luminoso, representante de todas las mujeres que aman de verdad, recibe, así, el premio que el autor ha querido otorgarle en virtud de su constancia. Como sucedía con Febea, también Plácida eleva con su resurrección, la belleza y la bondad de la mujer a una categoría mítica, en la que juegan un papel importante esas deidades paganas, que vienen a mostrar una concepción del mundo más positiva y a borrar ese demoníaco papel seductor que le otorgaba la literatura cristiano-ascética. Aunque, sin duda, su papel es mucho más complejo, como hemos visto, y también ella se equivoca al suicidarse o sufre, pese a su tesón y valentía, los daños físicos y psíquicos de su sacrificio, anticipando actitudes que desarrollará el teatro posterior.

Flugencia y Eritea tienen la función de traer ese mundo de oscuridad del amor falso y material, que se paga con dinero, y de hacer que brille, aun más, el personaje de Plácida, en la libertad de ese bucolismo redentor del campo. Su papel dramático es muy importante en la transformación de Vitoriano y dota a la obra de mayor profundidad,

ofreciendo el tan teatral conflicto entre realidad y apariencia. Encina presenta en este mundo prostibulario, que hemos relacionado por sus parecidos con el de *La Celestina*, una concepción del amor totalmente opuesta a la que él había estado defendiendo, como hemos dicho, desde el principio de su carrera dramática. En este mundo materialista, la hipocresía y la burla procaz acababan con ese amor bueno y sano, que es tan necesario a hombres y mujeres. Aunque él quisiera, como hemos visto, redimir a todas las mujeres, pensando que en todas se pueden encontrar virtudes; está claro que a Flugencia y Eritea no las puede redimir -también Christine de Pizan, en palabras de Cristina Segura, ignora en *La cité des dames* a las «malas mujeres»; según ella irrelevantes y excepcionales, pues se apartan de la actuación de la mayoría¹⁰¹-.

Hemos de reconocer que estas mujeres marginales, las prostitutas y las alcahuetas, poseían más libertad que las demás y daban cuenta de un mundo femenino propio y autónomo; hecho que ha llevado a considerar su profeminismo, pues la mujer, ajena a los prejuicios de la honra, se ha podido expresar con criterio y voz propia. El mundo perverso que destapan tiene, además, cierto aire testimonial con la penetración en esa crisis social y de valores que se vivía a finales del XV (la necesidad de aparentar de la nobleza urbana, la corrupción del clero) y un claro afán realista frente al Neoplatonismo de Plácida, que sitúa a la mujer en un plano más ideal. Sin embargo, al mismo tiempo, este mundo prostibulario de Flugencia y Eritea tiene muy presente ese viejo modelo literario misógino de tan larga tradición medieval, que presenta a la mujer como murmuradora, hipócrita, amiga de enredos y mentiras, codiciosa, egoísta, lujuriosa...y, por supuesto, la literatura popular y el Refranero –como la misma obra homenajeada-, con la sátira de tipos como ese tuerto, que se convierte en cornudo desde el momento en que se casa con la joven hermosa, al cual Flugencia se refiere jocosamente; o esa Febea que -como confirma Eritea divertida- «Más ha ya de los cincuenta / que no mama» (vv.725-26), teniéndose falsamente por joven doncella y ocultando su edad con afeites. De ahí que Flugencia y Eritea ofrezcan, en realidad, una imagen femenina no menos literaturizada que la de Plácida.

¹⁰¹ Véase «Presentación», en Segura Graiño, Cristina (coord.), *La querella de las mujeres III. La Querella de las mujeres antecedente de la polémica feminista*, Madrid: Al-Mudayna (Querella-Ya), 2011, p.14.

No hay ninguna luz sobre la alcahueta y la prostituta porque representan precisamente eso, a la mujer moralmente imperfecta, susceptible de ser vilipendiada en la literatura realista y en los tratados de la época; una imagen que debe ser olvidada en ese regocijo del amor bueno y sincero que representa Plácida. El ideal femenino de los nuevos tiempos, que se estaba imponiendo en la corte y que, a través de ella, se extendía a todos los sectores sociales, tenía, por tanto, que superar tanto la exageración de los defectos mujeriles que se hacía en la literatura popular, como ese alejamiento del mundo de la literatura cortesana que situaba a la mujer en un ideal de perfecta hermosura y crueldad, como hace Fileno con Zefira; e incluso, distanciarse de la artificial perfección de Oriana, que muchos tratados pro-fémmina deseaban en las mujeres y que las mantenían encerradas en casa y sumidas a la voluntad de padres y maridos.

Esa mujer moderna –tan parecida a la que imaginó Christine de Pizan en *La cité des dames*–, pretende la crítica de ese discurso masculino sobre la mujer, procurando una mayor participación en la vida pública y cultural y un mejor conocimiento mutuo entre mujeres y hombres. Y no hay duda de que, en el espíritu conciliador de Encina, ese viejo enfrentamiento de sexos encuentra la paz, superando esa tragedia del desamor que resulta sólo aparente cuando somos capaces de demostrar sentimientos sinceros. Zefira y Plácida conducen, en fin, a la mujer medieval hacia esa luz, hacia esa necesaria y justa reivindicación de su papel; oscurecido, interesadamente y durante demasiado tiempo, tanto por maldicientes como por defensores.

*Finalmente, a todas vosotras,
mujeres de alta, media y baja condición,
que nunca os falte conciencia y lucidez
para poder defender vuestro honor [...]*

*Christine de Pizan, La ciudad de las damas
(trad. de Marie-José Lemarchand).*

CONCLUSIONES FINALES

A través del análisis detallado de los personajes femeninos de las diez piezas del teatro medieval cortesano estudiadas -siempre en íntima relación con el contexto sociocultural y literario del complejo y convulso S.XV-; hemos conseguido una esclarecedora aproximación a estas criaturas dramáticas, tan poco conocidas y tan necesitadas -como advertíamos en la Introducción- de un estudio específico de conjunto, que desvele y profundice en su importante aportación al teatro y a la cultura de su tiempo.

Al primer objetivo que nos planteábamos -averiguar la función y el significado de estos personajes en el teatro medieval-, podemos responder que, en un teatro representado en salones privados, en el que la escenografía y el aparato se sacrifica, como ha señalado Teresa Ferrer¹, a la palabra y la comicidad; la presencia física y palpable de estas bellas damas y pastorcillas y su oposición al varón en las diversas y variadas recuestas de amores que hemos ido analizando, con ese interesante juego acercamiento-huida que se produce en ellas, provocan esa necesaria movilidad escénica, que adquiere gran agilidad en casos como el de la Mujer hermosa o la juguetona y alegre Beringuella.

De la misma forma, se muestran imprescindibles para el desarrollo de la trama y la complicación de las acciones dramáticas. Pensemos en la picardía de Ella y en su choque brutal contra el idealismo de Puertocarrero; en la inusual belleza de la pastora Pascuala y en su sacrificio por amor que propicia el alegre juego de disfraces de los demás personajes; en la seducción de Febea que hace variar completamente el ánimo de Cristino; en la aparición de la estirada Donzella en la apacible vida del zafio Pastor; en la «deshonra» de Beringuella; en la función de espejo de la Mujer hermosa; en el suicidio de Plácida; en la oscuridad de Flugencia... Esto es: pese a ser muy inferiores en número a los personajes masculinos, su función en estas piezas dramáticas es esencial; pues hasta cuando su protagonismo decrece -como es el caso de la Donzella cuando llega a escena el Cavallero o de Beringuella cuando su abuelo y los demás personajes

¹ Ferrer Valls, Teresa, «La Égloga de Plácida y Vitoriano en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido», en Garelli, Patrizia y Giovanni Marchetti (eds.), «Un hombre de bien». *Saggi di lingue e letteratura iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, t.I, Torino: Edizioni dell'Orso, 2004, t.I, pp. 505-518.

masculinos, al creerla deshonrada, planean su futuro-, denuncian con su silencio la agresividad y la irracionalidad de un mundo dominado por los hombres y al que sólo ellas, portadoras de amor y belleza, pueden poner remedio en esos regocijantes finales felices con que acaban la mayoría de estas obras.

Muchas veces, incluso, muestran evoluciones y actitudes que complican sus caracteres y que dicen mucho de su verosimilitud; sírvannos de ejemplo el contagio de expresiones y maneras cortesanas que experimenta Pascuala al contacto durante un año con el Escudero, mostrándose distinta en la segunda de las *Églogas* que protagoniza; el juego entre el ser y la apariencia de Flugencia; las dudas y el humano temor de Plácida ante la muerte o la triste y autodestructiva mitomanía de la Donzella. Esa comunicación subjetiva con el receptor que consiguen en determinados momentos, a través de las diversas emociones y reflexiones que despiertan, las libera de su molde literario y las enriquece. Así, nos podemos ver inesperadamente sorprendidos por una incomprensible piedad hacia la ridícula Donzella, o por un fuerte sentimiento de impotencia ante el error que sabemos, desde nuestra posición privilegiada, que va a cometer Plácida con su suicidio; o, simplemente, sumirnos en el disfrute de sus ingeniosos y a veces cómicos diálogos o en el deleite de sus bailes.

De otra parte, muchas de estas damas y pastorcillas del teatro medieval apuntan ya el prototipo de la dama de la Comedia Nueva; ya sea de dama idealizada, pareja del galán -como Plácida o Pascuala-; de dama rival, como Flugencia - en este caso con el añadido de sus implicaciones prostibularias-; de dama secundaria o criada en el caso de Menga, que sigue los pasos de la principal sin hacerle sombra; o de esa joven doncella de clase villana cuya honra se debe salvaguardar, en el caso de Beringuella. Incluso, podríamos hablar de la posible proyección de los exagerados y ridículos ademanes de la Donzella, imitados después por el Pastor, en la llamada comedia de figurón -ya vimos su filiación con la bufonesca Felicina de Torres Naharro- o relacionar la fresca comicidad de Beringuella al contrarrestar los aprendidos requiebros de Brasgil, con la función de esa dama que en la comedia calderoniana asume parte del papel del gracioso; si bien la inocencia y el carácter rústico de la pastorcilla de Lucas Fernández dista

mucho del culto ingenio de aquéllas. Queda abierta, así, una interesante línea de estudio, que relacione estos precedentes medievales con los tipos femeninos del teatro áureo.

En cuanto al segundo objetivo que marcábamos en la Introducción –reflexionar sobre su reivindicación femenina y descubrir sus aportaciones al contexto sociocultural del Cuatrocientos-; hemos de destacar que estas damas y pastoras del teatro medieval ofrecen una interesante defensa del rol femenino, que sorprende por su total y absoluta novedad.

La frescura y naturalidad de los personajes femeninos analizados, cuestiona, así, las teorías que denuncian que las damas cortadas por el patrón del amor cortés son frías abstracciones de perfección, creadas sólo para el lucimiento literario del varón. Y, por supuesto, también habría que replantearse las opiniones que estiman que estos modelos literarios cortesanos, como las mismas mujeres nobles de la corte, están al servicio únicamente de los intereses políticos e ideológicos masculinos². Es más, creadas en la efervescencia de ese incipiente Humanismo que, procedente de Italia, impregna la vida cultural del reinado de los Reyes Católicos, tampoco se pliegan fielmente a lo que predicaban los muchos tratados pro-fémmina y las numerosas obras literarias filóginas que surgen entonces –como una moda- en defensa de las mujeres, con el fin de contrarrestar la vieja corriente antifeminista que, desde principios del XV, había recuperado antiguos prejuicios misóginos, repetidos por inercia –y sin ningún fundamento sólido- desde la Alta Edad Media³.

En consecuencia, no encontramos en estas diez obras ese modelo virtuoso de mujer que pretendía extender el patriarcado, cercano a la Virgen María y opuesto a Eva, ni esa debilidad física y de carácter que pretendía encerrarla en casa y alejarla de la vida pública. Y es que, pese a la llegada de nuevos tiempos, donde la concepción de la mujer

² Las primeras proceden, como hemos comentado, de opiniones feministas como las de Berta Vias sobre la Beatriz de Dante, Rosamaría Aguadé o M^a Eugenia Lacarra sobre la pasividad de la mujer en la poesía cortesana (véase *Capítulo III*, epígrafe 2.4) y las segundas, derivan de la visión que nosotros mismos hemos ofrecido de la participación femenina en las fiestas y galas cortesanas, siguiendo a autores como Huizinga, Martín de Riquer o, especialmente, a Vélez Sainz, presididas por el ideal caballeresco y el obligado homenaje a las damas (véase *Capítulo V*, epígrafe 1).

³ Esto es, aunque relacionadas con esa literatura de defensa que surge en la corte castellana del Cuatrocientos, que describíamos en el *Capítulo IV* -epígrafe 3.1-, estas piezas teatrales la sobrepasan con creces.

había cambiado y se consideraba importante su educación y su mayor participación social y cultural, todavía existían límites insalvables para su equiparación al hombre – piénsese en la salvaguarda de la honra, en el recato y el silencio que se exige a la esposa burguesa, en la supervisión y censura de las lecturas femeninas, en el miedo de la mujer a la palabra...-.

Los personajes femeninos del teatro medieval estudiados, aunque reciben ese importante impulso del Humanismo y de ese espíritu filógino que vive la corte castellana en la transición al Renacimiento, desbordan ampliamente estos límites y se implican en los problemas reales y concretos de las mujeres medievales. Esas mujeres que pasaban injustamente desapercibidas, como hemos visto, pese a su participación real y efectiva en el trabajo, en la educación de los hijos, en la religión, en la política y en la cultura -como mecenas, creadoras, y receptoras de literatura y arte-.

En este sentido, nuestra investigación ha puesto especial cuidado en relacionar estos personajes femeninos del teatro medieval con las preocupaciones de las escritoras medievales: Hildegarda, Hrosvita, las *trobairitz*, las poetas italianas, las místicas, Eloísa, María de Francia, Christine de Pizan, Isabel de Villena, Teresa de Cartagena, Florencia Pinar...; que, frente al discurso masculino sobre las mujeres, nos ofrecen – como hemos podido comprobar- una visión del mundo femenino mucho más sincera y profunda. Pero también con todas esas mujeres cultas e instruidas, pertenecientes al círculo ilustrado de Isabel la Católica –las *puellae doctae*-, que constituyen ese ejemplo palpable y real de la importancia que habían adquirido ya las damas en la corte castellana de finales del XV y que, sin duda, con su inteligencia y su belleza, ejercen gran influencia en la creación de los personajes femeninos del teatro medieval⁴.

⁴ Nos desviamos aquí, como advertíamos en el *Capítulo IV*, de la distinción que Cristina Segura hace entre las «*puellae doctae*», que para ella se limitan a reproducir el discurso masculino, de las «sabias» - Teresa de Cartagena, Isabel de Villena, Luisa Sigea-, a las que relaciona directamente con las preocupaciones propias de la «Querelle» (véase Segura Grañó, Cristina, «La transición del Medievo a la Modernidad», en Garrido, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid: Síntesis, 1997, pp.233-238). Para nosotros todas ellas, tanto las «*puellae doctae*» como las «sabias», tienen gran importancia, pues, como hemos dicho, esas damas cultas que veían en la formación intelectual un mero adorno necesario para su brillo en la corte, también desempeñaron una valiosa aportación a la literatura y a la cultura cortesana, propiciando el triunfo de temas y estilos que iban dirigidos fundamentalmente a ellas, como inspiradoras y consumidoras de arte y saber.

De igual forma, hemos logrado establecer una fructífera comunicación entre estas damas y pastorcillas del teatro cuatrocentista con los personajes literarios femeninos que, a lo largo del período medieval, han ido rompiendo ese molde que se había fabricado para ellas y que han denunciado, de distintas formas y en distintos géneros, esa injusta alienación a la que su mundo femenino era sometido. Los mismos cantares de gesta y otros relatos épico-legendarios, con personajes como doña Sancha o Tarsiana; la hermosa liberación de la mujer que representa el amor cortés –pensemos en Flamenca, Ginebra, Iseo o en las protagonistas de los *Lais* de María de Francia-; la exaltación femenina del Dolce Stil Novo italiano, donde damas como la Beatriz de Dante dan un sentido positivo a la vida del hombre; la concreción y sensualidad que ofrecen las pastoras y serranillas líricas; la participación femenina en los juegos poéticos cortesanos y la gracia e ingenio de muchas damas del entorno de Isabel la Católica, que participan - junto a ella- dando vida a personajes dramáticos; las rebeldes protagonistas de algunos romances tradicionales; las delicadas voces femeninas de la lírica popular y, por supuesto, las valientes y decididas protagonistas de las ficciones sentimentales-Laureola, Mirabella, Brazaida, Gradisa, Fiometa-; o los complejos y ambiguos caracteres de las mujeres de *La Celestina*; dan cuenta de un mundo femenino propio y autónomo, que con su concreción e implicación en los problemas y sentimientos reales de las mujeres, limpian esa imagen distorsionada que nos ha llegado de ellas y evidencian la abismal distancia que existe, como hemos podido comprobar en el transcurso de los sucesivos capítulos que integran esta tesis, entre teoría y realidad.

La reivindicación de los personajes femeninos del teatro medieval hay que situarla justo ahí, pues recoge esa tímida voz femenina –tanto de las escritoras como de los personajes de ficción-, que se ha expresado no sin gran dificultad a lo largo de muchos siglos, pero que ha resultado ser de gran interés cuando se ha dejado oír.

En efecto, los personajes femeninos del teatro medieval, si bien están creados desde el idealismo amoroso y los gustos del refinamiento cortés; no se muestran como meros símbolos de belleza, sino que son capaces de sentir y de expresarse desde su condición femenina, adquiriendo un extraordinario protagonismo en las obras en las que aparecen. La importancia concedida a estas damas y pastorcillas por la imaginación

de sus autores, les proporciona –amparadas en la ficción-, una libertad expresiva que les estaba vedada a las mujeres de la época; ya fueran nobles, burguesas o campesinas. De esta forma, si muchos literatos profeministas –como el Diego de San Pedro que, en boca del sufrido Leriano, se enfrenta a los ataques de Tefeo –basaban sus argumentos de defensa en el sacrificio de las mujeres por sus maridos, sus hijos, su pueblo o por su castidad y pocas veces en sí mismas⁵; el teatro medieval les ofrece la oportunidad de mostrar sus sentimientos, de burlarse de las contradicciones y exageraciones del amor cortés, de descubrir con su ingenio el auténtico amor, de emocionarnos con su dolor o su sacrificio ante el rechazo del amante, de seducirnos con su gracia y su belleza, de hacernos reír con su simpleza o con ese aparentar lo que no se es, de alegrarnos con sus cantos de fiesta en los que vence siempre el amor o de ofrecernos, en contrapartida, su cara cruel o interesada.

Podríamos afirmar, incluso, que en las doncellas más destacadas de la escena medieval –pensando en Plácida y también en Melibea-, un amor poderoso e íntimamente ligado a su razón de ser, se alza más sacrificado y verdadero que el de sus congéneres masculinos; llegándose a plantear un suicidio dignificador, que enlazaría con la muerte voluntaria por amor de Leriano y otros sufridos enamorados y que es contemplado con gran seriedad y comprensión por su autores. La valentía de estas damas rompería, sin duda, con el tópico de la sociedad patriarcal que ve en la mujer a un ser débil e indefenso, de espíritu inconstante, que debe permanecer recluido en casa, incapaz de enfrentarse al mundo y a los peligros que entraña.

También chocaría con ese tópico la clara inteligencia de Pascuala, que es capaz de conducir las acciones de los tres personajes que comparten escena con ella. Y, si un autor como Blas Sánchez Dueñas, en *Literatura y feminismo*, afirma sobre la mujer -haciéndose eco de la escuela existencialista francesa-, que «la mayor parte de las manifestaciones artísticas y culturales no han querido (re)presentarla como a un ser dotado de vida, con esencia y protagonismo autónomo, sino como un objeto (re)presentado para la mirada de otros, en función subordinada y adyacente y para

⁵ García Velasco, Antonio, *La mujer en la literatura medieval española*, Málaga, Aljaima, 2000, pp.293-301.

ejemplo de otras de su sexo»⁶, no hay duda de que Ella y la Mujer hermosa muestran en su crudo y rebelde realismo una ruptura de este molde tradicional femenino, haciendo prevalecer sus deseos y, pese a la visión negativa que se pueda ofrecer de ellas por su falta de piedad, hay momentos en que llegamos a comprender su proceder.

Así, Ella pretende, desde su postura de dama culta e instruida, capaz de jugar hábilmente con Puertocarrero al amor cortés y de vencerlo con su pericia verbal, mostrar la necesidad de buscar formas más sinceras de relación entre los sexos, que superen ese mundo amoroso dominado por las apariencias. De ahí que rechace, valientemente, el pasivo papel de dama y muestre abiertamente su glotonería y desvergüenza, pidiendo a su sufrido requebrador que le sirva la merienda.

La Mujer hermosa, por su parte, se alza en portavoz de todas esas mujeres que han sufrido con su silencio -poetas como Compiuta Donzella o personajes obligados al encierro y la obediencia, en contra de sus deseos, como Mirabella o Melibea-; rechazando la dulzura y el recato que la sociedad patriarcal espera en la mujer, para proclamar, sin pudor, la aversión que a ella, personalmente, le produce el contacto físico que le solicita el lascivo Viejo; por mucho que éste disfrace su urgencia sexual con aprendidos ademanes cortesés y se haya acicalado para la ocasión.

La crueldad mostrada por la Mujer hermosa, al regodearse en el aspecto caduco y agotado del anciano, es la venganza de las mujeres hacia la prepotencia masculina que, por orgullo y conveniencia, las ha ninguneado y sometido (como ese asno que en el cuentecillo del *Libro de Buen Amor*, al que nos hemos referido, se burlaba del brioso caballo que lo había tratado mal durante su época gloriosa y que se hallaba, tras un accidente, enfermo y dolorido, trabajando indignamente en un molino). La Mujer hermosa no representa ya esa imagen seductora y diabólica, que en tantos ejemplos morales llega a perturbar la paz del ermitaño o del hombre que ha decidido retirarse del mundo; sino que con su repugnancia real y tangible, sobrepone el mundo materialista

⁶ Sánchez Dueñas, Blas, *Literatura y feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del S.XX*, Sevilla: ArCiBel Editores, 2009, p.162.

que estaba triunfando a fines del XV a la espiritualidad cortés, haciendo ver al anciano lo cerca que tiene la muerte; al igual que esa sociedad obsoleta y ridícula que representa.

Y, por supuesto, tanto la Mujer hermosa como Ella, consiguen su reivindicación profeminista a través de esa risa estruendosa o carcajada -prohibida por el patriarcado a las mujeres decentes; pero imposible de evitar ya en las damas receptoras de estas obras, imbuidas de un humano revanchismo- y que ya en la Alta Edad Media la monja-dramaturga Hrosvita de Ganderstheim lograra, con la ridiculización de ese tipo masculino fanfarrón, que sólo busca, como Puertocarrero y el Viejo, su propio beneficio y lucimiento.

De la misma manera, hemos corroborado también en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, con la puesta en duda de la crueldad de la ausente Zefira, un claro ataque contra ese antiguo tópico literario de la «belle dame sans merci» ideado por hombres despechados, celosos y egoístas -como el poco fiable Fileno-, y que pretendían desprestigiar a la mujer que no se sometiera a la voluntad masculina, sin tener en cuenta lo que ésta sintiera. Encina evita, así, que Zefira aparezca en escena, al igual que su figura opuesta: la pastora Oriana –sublimada como María por su enamorado Cardonio-, pues el salmantino busca, precisamente, la reflexión del receptor sobre la invalidez tanto de los argumentos de ataque a la mujer como de los de defensa al uso, por estar en un plano teórico, ideado exclusivamente por el discurso masculino, en función de sus propios intereses, y que no tiene en cuenta la realidad de éstas. De ahí, que estos personajes ausentes se encarguen de reivindicar –precisamente con su silencio- el papel de todas las mujeres, en general, tanto de las buenas como de las malas; mostrando que esta división es irreal y se debe únicamente a la percepción masculina.

Asimismo, la aparición en escena de mujeres marginadas por la sociedad –alcahuetas, prostitutas-, que viven de lo que ellas se procuran, sin necesidad de que las mantenga ningún hombre muestra ese choque con la sociedad patriarcal. Pues, en definitiva, el teatro, aunque sea principalmente ficción y arte, también refleja el ambiente que lo ha producido; un mundo contradictorio que, en el otoño de la Edad Media, ve tambalearse los valores tradicionales y penetrar toda una serie de nuevos

planteamientos en pro de la libertad y la igualdad social, cultural, de género...No obstante, hemos de advertir que si esto ocurre en *La Celestina*, tal y como ha estudiado Cristina Segura⁷, y se puede aplicar a personajes como Flugencia o Eritea, que claramente la homenajean; éstas últimas no entran nunca en esa reivindicación que afecta a las damas y pastorcillas del teatro medieval.

Éstas representan, en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, ese tópico que el refranero, la cuentística, la literatura satírica medieval o las *remedia amoris* se habían encargado de extender en contra de las mujeres: perversas, materialistas, mentirosas, chismosas, inmorales...; en oposición a la bondad y nobleza de Plácida, que representa muy bien a la mujer moderna; a la deseada por Christine de Pizan para morar en su *Ciudad de las damas*. De ahí que su mágica resurrección, a través de poderes paganos, sea, en realidad, la de todas las mujeres capaces de actuar con sinceridad y honradez en el amor, arrojando sobre ellas esa luz que la negligencia de hombres egoístas, como Vitoriano, les había negado. Proclamándose, finalmente, la necesaria conciliación entre los sexos, con la sincera rectificación y arrepentimiento del caballero. Tanto la alcahueta como la prostituta de Encina deben quedar, por tanto, aisladas en ese mundo corrupto, donde se comercia con el amor, y no se les permite redimirse en ese final jubiloso típico de estas piezas teatrales cortesanas.

Precisamente, en esos bailes finales, donde personajes y público cortesano – rompiendo la frontera entre ficción y realidad- se unen y participan del mismo sentimiento de felicidad por el triunfo de un amor sincero, vencedor de las diferencias sexuales, donde tanto la mujer como el varón obtienen su «merced» o «galardón» y donde tanto la delicada Pascuala como la rústica Menga son susceptibles de ser piropeadas; es cuando el profeminismo de este teatro medieval se hace socialmente más efectivo, superando los estereotipos literarios y evidenciando la importancia real de las mujeres en la vida cotidiana. Esa íntima comunión de emociones y sentimientos entre autor-personajes y receptores que se produce en estas representaciones cortesanas,

⁷ Segura Graño, Cristina, «Las mujeres en La Celestina», en García Graño, Cristina (coord.), *Femenismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid: Narcea, 2001.

resulta más eficaz para la apología femenina, que todas las lecciones teóricas -basadas en prolijas genealogías de mujeres ilustres- de los tratadistas, sobre la bondad de las mujeres.

En la reivindicación de estas criaturas dramáticas se unen, por tanto, la defensa de la «Querelle des femmes» y la necesidad que vio el Humanismo de potenciar el rol femenino –que, aunque con sus limitaciones, se hizo efectivo en el caso de las damas instruidas de la corte de Isabel la Católica-. Pero, sin lugar a dudas, el principal valor de esta defensa que realiza el teatro cortesano, por encima de modas o intereses ideológicos, está en reflejar las auténticas preocupaciones que las mujeres medievales venían expresando sin ser apenas percibidas y en demostrar su beneficiosa relevancia cultural.

El teatro medieval, en esa fusión de vida y literatura, ofrece, en definitiva, una magnífica y original defensa de la mujer y del amor humano en aquella sociedad en transformación del siglo XV, por su auténtica implicación en la realidad femenina y su consciente alejamiento de modelos filóginos abstractos y manidos. Estas poco conocidas damas y pastorcillas que han ocupado nuestro interés, con su actitud realista y sus decisiones concretas, hacen evolucionar, además, los modelos literarios femeninos y revelan rasgos dramáticos que desarrollará el teatro posterior, evidenciando la artificiosidad del amor cortesano y enseñándonos la posibilidad de ser felices a través de unos sentimientos sencillos y sinceros; que siguen conservando hoy todo su encanto.

BIBLIOGRAFÍA

AGUADÉ BENET, Rosamaría, «Christine de Pizan y las trobairitz: miradas entrecruzadas frente a la fin'amors», en Cristina Segura (coord.), *La querella de las mujeres III. La querella de las mujeres antecedente de la polémica feminista* (Querella-Ya), Madrid: Al-Mudayna, 2011, pp. 23-43.

ALEMANY FERRER, Rafael, «Aspectos religiosos y ético-morales de la vida femenina en el S. XIV, a través de Lo libre de les dones de Francesc Eiximenis», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval* Madrid: Al-Mudayna (Laya, 5), 1989, pp. 71-89.

ALIPRANDINI, Luisa de, ed., Juan del Encina, *Triunfo de amor. Égloga de Plácida y Vitoriano*, Madrid: Akal, 1994.

ALONSO, Álvaro, «Acerca de la “Égloga de tres pastores” de Juan del Encina», en Freixas M., S. Iriso, L. Fernández (eds.), *Actas VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, 22-26 de septiembre de 1999), vol. I, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria; Año Jubilar Lebaniego; Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 129-136.
(<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfj478>)

ALONSO, Álvaro, *Poesía de Cancionero*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 247), 2008, 7ªed.

ALONSO, Dámaso, «El arcipreste de Talavera a medio camino entre moralista y novelista», en *Obras completas II*, Madrid: Gredos, 1972.

ALVAR, Carlos, *Trovadores, trouvères y minnesinger*, Madrid: Alianza Editorial (“Alianza tres”), 1982.

ALVAR, Carlos, ed., *El dulce stil novo. 47 sonetos y 3 canciones (Antología)*, Madrid: Visor (vol. CLXXXI), 1984.

ALVAR, Carlos y Ángel GÓMEZ MORENO, *La poesía lírica medieval*, Madrid: Taurus (Historia Crítica de la Literatura Hispánica-1), 1987.

ALVAR, Carlos, ed., Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, Madrid: Alianza Editorial (Biblioteca temática/Biblioteca artúrica, 8704), 1998.

ALVAR, Carlos, ed., María de Francia, *Lais*, Madrid: Alianza Editorial (Literatura, 5652), 2004.

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a, ed., *Teatro medieval*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 157), 1990.

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a, ed., *Cancionero de Palacio*, CIX, Salamanca: Biblioteca Universitaria de Salamanca, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1993.

ARAM, Bethany, «Dos reinas propietarias, Isabel la Católica y Juana I: sus derechos y aptitudes», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina, I, De la Prehistoria a la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 2006, 2ªed., pp.595-634.

ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid: Cátedra (Feminismos, 63), 2001.

ARCHER, Robert, «El arcipreste de Talavera y el problema de las mujeres», *Memorabilia, Boletín de Literatura Sapiencial*, 9 (2006).
(<http://parnaseo.uv.es/memorabilia/memorabilia9/archer/archer.htm>)

ARCHER, Robert, «La tradición del vituperio de las mujeres antes y después de Ausiàs March», Alacant: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2010.
(<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsq9f8>)

ARMIJO, Carmen Elena, «Música, poesía y corte: el mundo de Juan del Encina», en Valdés Fernández, Sandra M^a y Anthony J. Close (coords.), *Edad de oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (celebrado en Robinson College del 18 al 22 de julio de 2005), Cambridge: AISO, 2006, pp. 103-108

(http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_011.pdf)

ARRANZ, Ana, «Imágenes de la mujer en la legislación conciliar», en VVAA, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp.33-43.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, Daniele CERRATO y M^a del Rosal NADALES, *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la querrela de las mujeres*, Sevilla: Arcibel Editores, 2012.

ASENJO GONZÁLEZ, María, «Las mujeres en el medio urbano a fines de la edad Media: el caso de Segovia», en Segura Graño, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp. 109-124.

BALLESTER MORELL, Blanca, «Juan del Encina: compositor, poeta y dramaturgo», en Induráin, Marta y J.A. Sáez (eds.), «*Scripta manent*» *Actas I Congreso Internacional jóvenes Investigadores Siglo de Oro* (JISO 2011), Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Publicaciones digitales del GRISO), pp.23-34.

(http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/22700/1/ActasJISO2011_02_Ballester.pdf)

BARANDA LETURIO, Nieves, *Bibliografía de Escritoras españolas* (Portal BIESES), 2003.(<http://www.bieses.net>).

BARANDA LETURIO, Nieves, «Luisa Sigea, la brillante excepción femenina», en Pérez Piego, Miguel Ángel (coord.), *Melchor Cano y Luisa Sigea. Dos figuras del*

Renacimiento español, Seminario de estudios renacentistas conquenses, Tarancón: Centro Asociado de la UNED de Cuenca –Estudia Académica-, 2008, pp.129-151.

BARRE, Aurélie, ed., *Fabliaux*, Paris: Gallimard (Folioplus Classiques,37), 2005.

BERMÚDEZ, Alejandro, ed., *Libro de Apolonio*, Madrid: Clásicos Modernizados Alhambra-6, 1986.

BETETA MARTÍN, Yolanda, «De la costilla de Adán a concubina del Diablo. La demonización de los saberes y del cuerpo femenino en el “Maleus Maleficarum”», en Cristina Segura (coord.), *La querella de las mujeres III*, Madrid: Al-Mudayna (Querella-Ya), 2011, pp. 45-73

BETETA MARTÍN, Yolanda, «Transgresión femenina y canon androcéntrico en la ficción bajomedieval», en *La Querella de las mujeres IX. Súcubos, hechiceras y monstruos femeninos. Estrategias de desautorización femenina en la ficción bajomedieval*, Madrid: Al-Mudayna (Querella-Ya), 2011, pp.97-210.

BLANCHARD, Joël, *La pastorale en France aux XIV et XV siècles*, París: Champion, 1983.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e Iris M. ZAVALA, *Historia social de la Literatura Española (en lengua castellana)*, vol. I, Madrid: Akal, 2000, 3ªed.

BLAY MANZANERA, Vicenta, «Las cualidades dramáticas de Triste Deleytación: su relación con Celestina y con las llamadas “Artes de amores”», *Revista de Literatura Medieval*, 9 (1997), pp. 61-96.

BLAY MANZANERA, Vicenta, «El discurso femenino en los Cancioneros de los siglos XV y XVI», en Sevilla Arroyo, Florencio y Carlos Alvar Ezquerro (coord.), *Actas XIII Congreso AIH* (Madrid 6-11 julio 1998), Madrid: Castalia, vol. 1, 2000, pp. 48-58.

BLECUA, Alberto, ed., Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 70), 1992, 1998.

- BUENO DOMÍNGUEZ, M^a Luisa, *Miradas medievales. Más allá del hombre y la mujer*, Madrid: Dilex, 2006.
- BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Biblioteca Edaf-146, 1982 (4^a reimpresión, 2012).
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza Universidad, 2005.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro, «“Sonriéndome estoy”: Juan del Encina y sus pastores ante la tradición cómica y dramática», en Díez Borque, José M^a (dir.), *¿Hacia el gracioso?: comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 154), 2014, pp. 15-47.
- CABAÑAS, M^a Dolores, «Imagen de la mujer en la Baja Edad Media castellana a través de las órdenes municipales de Cuenca», en Segura Graño, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp. 103-108.
- CACHO BLECUA, José Manuel y M^a Jesús LACARRA, *Historia de la Literatura Española. I. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, Barcelona: Crítica, 2012.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela, «Diálogo entre el amor y un Viejo: una mirada retórico-dialógica», *Anuario de Letras*, 41-42 (2003-2004), pp. 255-284.
- CANELLADA, Josefa, ed., Lucas Fernandez, *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Madrid: Clasicos Castalia-72, 1976.
- CANET VALLÉS, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*, Serie Textos Teatrales Hispánicos del S.XVI, 2, Valencia: Universidad deValencia-Sevilla-UNED, 1993.
- CANET VALLÉS, José Luis, «La mujer venenosa en la época medieval», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1 (1996-97).
http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html

CANNAVAGGIO, Jean (dir.), *Historia de la Literatura Española. Tomo I. La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1994.

CARTAGENA, Teresa de, *Admiración operum Dey* (ed. Lewis J. Hutton, Madrid, RAE, 1967), en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid: Cátedra (Feminismos, 63), 2001, pp. 326-332.

CASAGRANDE, Carla, «La mujer custodiada», en Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en occidente, 2, La Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, pp.93-132.

CASTIGLIONE, Baldassare, *El cortesano* (prólogo de Ángel Crespo; traducción de Juan Boscán), Madrid: Alianza Editorial (L5721), 2008.

CASTRO CARIDAD, Eva, «El arte escénico en la Edad Media», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 55-84.

CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

CÁTEDRA, Pedro M. (ed.) et al., *Tratados de amor en el entorno de La Celestina (siglos XV-XVI)*, Madrid: España Nuevo Milenio, 2001.

CICERI, Marcella, ed., Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, Madrid: Espasa Calpe (Austral, A 95), 1990

CODERCH, Marion, «Escapando de la molición mujeril: virtudes femeninas y atributos de género en los tratados de defensa de las mujeres (siglos XIV y XV)», Segura Graño, Cristina (coord.), *La querella de las mujeres III*, Madrid: Al-Mudayna (Querella-Ya), 2011, pp. 75-90.

COLL SANSALVADOR, Andreu, «Métrica y tensión dramática en la Comedia de Bras Gil y Beringuella de Lucas Fernández», en Güell, Mónica y Françoise Déodat-Kessedjian

(coords.), *El placer de las formas en la literatura medieval y de los Siglos de Oro*, 2008, pp.215-226.

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00194192>

CÓRDOBA, Martín de, *Jardín de nobles doncellas*, ed. Harriet Goldberg (Chapel Hill, North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, 1974), en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid: Cátedra (Feminismos, 63), 2001, pp. 160-167.

CORRAL, José Luis, *Una historia de España*, Barcelona: Edhasa (Ensayo Histórico), 2008.

CORVASÌ, Jaime, ed., *Roman de Flamenca*, Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia. Editum, 2010.

CVITANOVIC, Dinko, *La novela sentimental española*, Madrid: Prensa Española, 1973.

DÉBAX, Michelle, ed., *Romancero*, Madrid: Alhambra, 1982.

DELARUN, Jacques, «La mujer a ojos de los clérigos», en Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en occidente. 2. La Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, pp. 29-60.

DEYERMOND, Alan D., «El hombre salvaje en la novela sentimental», en Sánchez Romeralo, Jaime y Norbert Poulussen (eds.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas* (celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965), Nijmegen: Asociación Internacional de Hispanistas, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 265-272. (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=1213738>)

DEYERMOND, Alan D., *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1971.

DEYERMOND, Alan D., *Poesía de Cancionero del siglo XV* (ed. a cargo de R. Beltrán, J. L. Canet y M. Haro), Valencia: Universidad de Valencia (Honoris Causa, 24), 2007.

DÍAZ-CORRALEJO, Violeta, ed., Giovanni Boccaccio, *Mujeres preclaras*, Madrid: Cátedra (Letras Universales 420), 2010.

DÍEZ GARRETAS, M^a Jesús, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1983.

DÍEZ-BORQUE, José M^a, «La obra de Juan del Enzina: una poética de la modernidad de lo rústico pastoril», en *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid: Taurus, 1987, pp.125-148.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, «La mujer en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna», en Segura Graíño, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp. 171-178.

DUBY, Georges, «El modelo cortés», en *Historia de las mujeres.2. La Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, pp.301-320.

DUBY, Georges, *Damas del Siglo XII. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras.1*, Madrid. Alianza Editorial, 1995 (2^a reimpresión, 1999).

DUMANOIR, Virginie, «Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI», *Cancionero General*, 2 (2004), pp. 33-52. (<http://hdl.handle.net/2183/2651>)

DUTTON, Brian, ed., Gonzalo de Berceo, *Obras Completas V, El sacrificio de la misa, la vida de Santa Oria, El martirio de San Lorenzo*, London: Tamesis Brooks Limited, 1981.

DUTTON, Brian, *Cancionero del siglo XV (c.1360-1520)*, vol. I, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-91.

DUTTON, Brian y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, eds., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor Libros, 1993.

ECO, Umberto, *Historia de la Belleza* (trad. María Pons) Barcelona: Debolsillo, 2013, 2ªed.

EPINEY–BURGARD, Georgette y Emilie ZUM BRUNN, *Mujeres trovadoras de Dios: una tradición silenciada de la Europa medieval*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.

FÉLIX BELLIDO, Juan, *La autobiografía en castellano. Las memorias de Leonor López de Córdoba*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

FÉLIX BELLIDO, Juan, *La condición femenina en la Edad Media*, Córdoba: El Almendro, 2010.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Isabel la Católica*, Madrid: Espasa- Calpe (Círculo de Lectores), 2003.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *El sí de las niñas*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas), 2005,4ªed.

FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

(<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck9331>)

FERRER VALLS, Teresa, «La égloga de Plácida y Vitoriano en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido», en Garelli, Patrizia y Giovanni Marchetti (eds.), 'Un hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frodi, 2vols, Torino: Edizione dell'Orso, 2004, t.I, pp.505-518. Consultado en edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014(<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7s5>)

FERRERAS, Jacqueline, *La Celestine ou la crise de la société patriarcale*, Paris: Ediciones Hispanoamericanas, 1977.

FIDALGO, Elvira, ed., *De amor y de burlas. Antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*, Vigo: Nigratea (Libros da Brétema), 2009.

FLORES, Juan de, *La historia de Grisel y Mirabella* (ed. de P. Alcázar López y José González Nuñez, Granada: Don Quijote, 1983), en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid: Cátedra (Feminismos, 63), 2001, pp.245-250.

FRENK ALATORRE, Margit, ed., *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, (Letras Hispánicas, 60), 1990, 8ªed.

FRENK ALATORRE, Margit, ed., *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Cátedra, 1997.

FUENTE, Mª Jesús, «Don Álvaro de Luna. El caballero y las damas», *La aventura de la historia*, 97 (2006), pp.88-95.

FUENTE, Mª Jesús, *Reinas medievales en los reinos hispánicos*, Madrid: La esfera de los libros, 2006, 3ª ed.

FUENTE, Mª Jesús, «Adoctrinar a la princesa en tiempos de querella: el “Jardín de nobles doncellas” de fray Martín de Córdoba», en Cristina Segura (coord.), *La querella de las mujeres III*, Madrid: Almudayna (Querella-Ya), 2011, pp. 107-124.

GALÁN SÁNCHEZ, Ángel y Mª Teresa LÓPEZ BELTRÁN, «El status jurídico de las prostitutas del reino de Granada en la primera mitad del siglo XVI (Las ordenanzas de 1538)», en Segura Graíño, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp. 161-169.

GARCÍA ACOSTA, Pablo, ed., Angela de Foligno, *Libro de la experiencia*, Madrid: Siruela (El árbol del Paraíso, 80), 2014.

GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, *Orígenes de la burguesía en la España medieval*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral Historia, 231), 1991, 4ªed

GARCÍA MOUTON, Pilar, «El lenguaje de las mujeres de La Celestina», en Carrasco, Pilar (ed.), *El mundo como contienda. Estudios sobre la Celestina*, Málaga: Universidad de Málaga, 2000, pp. 89-107.

GARCÍA VELASCO, Antonio, *La mujer en la literatura medieval española*, Málaga: Aljaima, 2000.

GARGANO, Antonio, *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid: Gredos (NBRH), 2012.

GARÍ, Blanca, ed., Margarita Porete, *El espejo de las almas simples*, Madrid: Siruela, 2005.

GERLI, E. Michael, «Eros y Ágape: El sincretismo del amor cortés en la baja Edad Media», en Rugg, Evelyn y Alan M. Gordon (coords.), *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, 1980.
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_082.pdf

GERLI, E. Michael, «La religión de amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV», *HR*, 49 (1981), pp.65-86.

GIMENO, Rosalie, ed., Juan del Encina, *Teatro (segunda producción dramática)*, Madrid: Alhambra, 1977.

GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, ed., Hernando del Castillo, *Cancionero General*, Madrid: Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 2004.

GUMIEL, Diego de, ed., *Novelas caballerescas del siglo XV. Historia de Jacob Xalabín. Curial y Güelfa. Tirante el Blanco*, Madrid: Espasa Calpe (Biblioteca de Literatura Universal), 2003.

HARO CORTÉS, Marta, «Erotismo y arte amatoria en el discurso médico de la Donzella Teodor», *Revista de Literatura Medieval*, V (1993), pp. 113-125.

HARO CORTÉS, Marta, « “De las buenas mujeres”: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en Juan Paredes, ed., *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre-1 Octubre 1993), vol.II, Granada: Universidad de Granada, 1995, pp.457-476.

HARO CORTÉS, Marta, «La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina», en Beltrán, Rafael, Marta Haro, Josep Lluís Sirera, Antoni Tordera (eds.), *Homenaje a Luis Quirante. Anejo L de la Revista Cuadernos de Filología*, València: Universitat de València. Facultat de Filologia, I. Estudios Teatrales, 2003, pp. 191-204. Se ha consultado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

(<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc37930>).

HARO CORTÉS, Marta, «Mujer, corona y poder en un espejo de princesas: el Jardín de nobles doncellas de Fray Martín de Córdoba», en Celma Valero, M^a Pilar y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, Segovia: Junta de Castilla y León/Instituto de la Lengua (col. Imagen y Palabra de Mujer), 2009, pp.43-57.

HART, Thomas R., ed., Gil Vicente, *Teatro*, Madrid: Taurus, 1983.

Hechos del Codestable don Miguel Lucas de Iranzo (ed de Juan de Mata Carriazo), Madrid: Espasa-Calpe, 1940, pp.38-162, en Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., *Teatro Medieval*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 646), 2009, pp.337-346.

HEMPEL, Wido, «El viejo y el amor. Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca», *Actas del VIII Congreso de la AIH*, 1983, pp.693-702.

HERMENEGILDO, Alfredo, ed., *Teatro Renacentista*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1990.

HERMENEGILDO, Alfredo, «Del espacio cortesano al espacio urbano», en R. de la Fuente (ed.), *El Teatro del siglo XVI*, Madrid: Júcar, 1994, pp. 21-37.

HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, «Pastorela, ballata, serrana», *DICENDA-Cuadernos de filología hispánica*, 3 (1984), pp.73-96.

HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, ed., Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, Madrid: Cátedra (Letras Universales, 150), 2010, 8ªed.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, «Del espacio dramático al espacio lírico: el teatro de Juan del Encina», *Estudios Románicos*, 11 (1999), pp.147-160.

HESSE, José, ed., *Cancionero Tradicional*, Madrid: Taurus (Ser y Tiempo. Temas de España, 17), 1963.

HEUGAS, Pierre, «Un personnage nouveau dans la dramaturgie d'Encina: Plácida dans Plácida y Vitoriano», en *La Fête et l'écriture. Théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987, pp. 151-161.

HINOJOSA MONTALVO, José, «La mujer en las ordenanzas del reino de Valencia durante la Edad Media», en Segura Graño, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp.43-55.

HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003.

HUGO, Victor, *Hernani*, Paris: Gallimard (Folio/ Théâtre, 20), 1995.

HUIZINGA, Johan, *El ocaso de la Edad Media*, Madrid: Alianza Ensayo, 2001 (6ª reimpresión, 2010).

IBEAS VUELTA, Nieves, «Christine de Pisán: Una actitud crítica frente a las lecturas misóginas de la Edad Media», en VVAA, *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*, Málaga: Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga (Biblioteca de Estudios sobre la Mujer), 1990, pp. 71-94.

IBEAS VUELTA, Nieves y M^a Ángeles MILLÁN MUÑO, «¿Por qué naturaleza habría de avergonzarse? A propósito de La cité des dames de Christine de Pizan», en Carabí, Angels y Marta Segarra (eds.), *Belleza escrita en femenino*, Barcelona: Centre Dona i Literatura/Universitat de Barcelona, 1998, pp.69-78.

www.ub.edu/cdona/Bellesa/IBESAMIL/pdf

IÑARREA LAS HERAS, Ignacio, «Mujer, independencia y soledad: Le dit de la pastoure de Christine de Pisán», *Epos*, XVIII (2002), pp. 257-268.

IRIGARAY, Luce, «Femmes divines», en *Sexes parentés*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1987.

KING, Margaret, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid: Alianza Universidad, 1993.

LACARRA DUCAY, M^a Jesús, «Del cuento oriental al exemplum», en Cuento medieval y cuento oral: “La triple tasa” (AT 1661), en *Garozza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura popular*, 5 (2005). (<http://webs.ono.com/garozza/G5lacarra.htm>)

LACARRA, M^a Eugenia, «Juan de Flores y la ficción sentimental», Actas del IX Congreso de la AIH, Frankfurt ad Main, Cuaderns Cremà, 1987.

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_021.pdf

LACARRA, M^a Eugenia, «Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV», en Zavala, Iris M. (coord.), *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana).II. La mujer en la literatura española*, Barcelona: Anthropos, 1995, pp.159-175.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro Medieval*, Madrid: Castalia (Odres Nuevos), 1987, 4^a ed.

LE GOFF, Jacques, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona: Paidós, 1999 (5^a reimpresión, 2012).

LEJEUNE, Paule, *Les reines de France*, Paris: Édition du Club France Loisirs, 1989.

LEMARCHAND, Marie-José, ed. y trad., Cristina de Pizán, *La ciudad de las damas*, Madrid: Siruela (Tiempo de Clásicos), 1995 (reimpresión, 2013).

LOPEZ ESTRADA, Francisco, «El Arte de Poesía de Juan del Encina», en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1984, pp.67-93.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana», en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid: Casa de Velázquez- Universidad Complutense, 1986.

LÓPEZ MORALES, Humberto, «Juan del Encina y Lucas Fernández», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 169-195.

LORENZO GRADÍN, Pilar, «Voces femeninas y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales», en Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española. IV*, Barcelona: Anthropos, 1997, pp.13-81.

MACKAY, Angus, «Mujeres y religiosidad», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid: Al-Mudayna (Laya, 5), 1989, pp. 489-508.

MAIRÉ BOBES, Jesús, «Los villanos ambiciosos del teatro renacentista», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 46-47 (1996-1997) – edición homenaje a Emilio Alarcos Llorach-, pp.289-302.

MAJUELO APELAÑIZ, Miriam, «Teresa de Cartagena en la Querella de las mujeres», en Segura Graíño, Cristina (coord.), *La querella de las mujeres III*, Madrid: Al-Mudayna (Querella-Ya), 2011, pp.91-106.

MANGUEL, Alberto, *Una historia de la lectura*, Barcelona: Lumen, 2005.

MÁRQUEZ DE LA PLATA y FERRÁNDIZ, Vicenta M^a, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Madrid: Castalia, 2005.

MARTÍN RODRÍGUEZ, José-Luis, *Mujer y Refranero en la Edad Media hispana* (artículos publicados en *La Aventura de la Historia* en 2002), Madrid: Graficino, 2003.

MARTÍN RODRÍGUEZ, José-Luis, «Letra, música y modales. La educación de los hijos», *La aventura de la Historia*, 72 (2004), p.78.

MARTINENGO, Marirì, *Las trovadoras. Poetisas del amor cortés*, Madrid: horas y HORAS la editorial (Cuadernos Inacabados, 28), 1997.

MARTÍNEZ, H. Salvador, ed., *Poema de Fernán González*, Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp.197-221.

(<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9393110197A>)

MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa, «Palos, animales y mujeres. Expresiones misóginas, paremias...», *Cuadernos de filología italiana*, 8 (2001), pp.79-98.

MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar, «Estatuto y evolución del personaje femenino de la novela sentimental de los siglos XV-XVI a la luz de los tópicos misóginos y profeministas», en VVAA, *Investigación humanística y científica en La Rioja: homenaje a Julio Luis Fernández Sevilla y Mayela Balmaseda Aróspide*, Instituto de Estudios Riojanos, 2000.

(<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=570743>)

MASERA, Mariana, «*Que non dormiré sola, non*». *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona: Azul, 2001.

MCKENDRICH, Meelveena, *Women and society in the Spanish of the Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge: University Press, 1974.

MCKENDRICK, Melveena, *El teatro en España (1409-1700)*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears (Medio Maravedí), 2003, 2^aed.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Vol. II, Santander: Editora Nacional, 1962

MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael, «La mujer medieval ante el espejo: la intimidad imposible de la lírica», en Carabí, Angels y Marta Segarra (eds.), *Belleza escrita en femenino*, Barcelona: Centre Dona i Literatura/Universitat de Barcelona, 1998, pp.57-68.

(<http://www.ub.es/cdona/belleza/MERIDA> [17.05.2005])

MIÑANO MARTÍNEZ, Evelio, ed. y trad., Christine de Pisan, *El libro del duque de los verdaderos amantes*, Murcia: Universidad de Murcia. Editum, 2014.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, «Mujer, matrimonio y vida marital en las cortes castellano-leonesas de la Baja Edad Media», en VVAA, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp.77-86.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía y Nieves BARANDA LETURIO (coords.), *Las mujeres escritoras en la Historia de la Literatura Española*, Madrid: UNED, 2002.

MORAL DE CALATRAVA, Paloma, *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media*, Murcia: Nausícaä (Medievalia, 3), 2008.

MOREAU, Thèrese et Éric HINCKS, eds., Christine de Pisan, *La cité des dames*, Paris: Stock/Moyen Âge, 2000.

MORENO SANJUÁN, Manuel, «Teatro cortesano en los cancioneros castellanos: otra versión de las Coplas de Puertocarrero», *Revista de literatura medieval*, 12 (2001), pp. 9-53.

MORROS, Bienvenido, «Piccolomini y la Repetición de amores», *Revista Filología Española* (RFE), LXXXIII, 3-4 (2003), pp.299-309.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, «Notas para la definición de un modelo sociorreligioso femenino: Isabel I de Castilla», en Muñoz Fernández, Ángela (ed), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid: Al-Mudayna (Laya, 5), 1989, pp. 415-434.

NAVAS OCAÑA, Isabel, *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid: Fundamentos, 2009.

NIETO SORIA, Juan Manuel, «La mujer en el Libro de los Fueros de Castiella (aproximaciones a la condición socio-jurídica de la mujer en Castilla en los siglos XI al XIII)», en Segura Graño, Cristina (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp. 75-86.

O'KANE, Eleanor S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Anejos del Boletín de la Real Academia, Madrid, 1959.

OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra, 2006, 9ªed.

OPITZ, Claudia «Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)», en Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en occidente.2.La Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, pp.321-400.

OROZCO, Ana, «El amor conyugal en algunos textos cancioneriles», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre -1 octubre 1993), vol.III, en Paredes Núñez, Juan (ed.), Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 513-530.

PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1986.

PARRILLA, Carmen, ed., Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

PASTOR, Reyna, «Mujeres populares. Realidades y representaciones», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina, I, De la Prehistoria a la Edad Media* Madrid: Cátedra, 2006, 2ªed., pp.445-477.

PÉREZ DE TUDELA y VELASCO, Mª Isabel, «María en el vértice de la Edad Media», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid: Al-Mudayna (Laya, 5), 1989, pp.59-69

PÉREZ DE TUDELA y VELASCO, M^a Isabel, «La mujer castellano-leonesa del Pleno Medievo. Perfiles literarios, estatuto jurídico y situación económica», en VVAA, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp.59-77.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer (Biblioteca de Escritoras), 1990.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 339), 1991.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Juan del Encina en busca de la Comedia: la “Egloga de Plácida y Vitoriano”», *Los albores del teatro español: Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, julio 1994, Almagro: Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp.116-125.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «La Celestina y el diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa», en Beltrán, Rafael y J. Luis Canet (eds.), *Cinco siglos de “Celestina”: aportaciones interpretativas* (III. La Celestina y su linaje), Valencia: Universitat de Valencia, 1997, pp.189-195.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 475), 1999.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «La égloga dramática», en López Bueno, Begoña (ed.), *La Égloga*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002, pp.77-89.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., Pero Tafur, *Andanças e viajes*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara (Clásicos Andaluces), 2009.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., *Teatro Medieval*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 646), 2009.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Literatura española medieval (siglo XV)*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces/UNED, 2010.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Encuentro del viajero Pero Tafur con el humanismo florentino del primer cuatrocientos», *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, 145 (2011), pp.131-142.

PÉREZ, Joseph, *La España de Los Reyes Católicos*, Madrid: Arlanza, 2004.

PERNOUD, Régine, *Para acabar con la Edad Media*, Barcelona: Medievalia, 2010, 4ªed.

POWER, Eileen, *Mujeres medievales*, Madrid: Encuentro, 1999, 4ªed.

PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, Mercè, *Poesía misógina en la Edad Media latina* (s. XI-XIII), Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1995.

RÁBADE OBRADÓ, Mª Pilar, «La religiosidad femenina, según los procesos inquisitoriales de Ciudad Real-Toledo, 1483-1507», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid: Al-Mudayna (Laya, 5), 1989, pp. 435-449.

RAMBALDO, Ana Mª, ed., Juan del Encina, *Obras completas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

RICO, Francisco, *Historia y Crítica de la literatura española. I. Edad Media* (a cargo de Alan Deyermond), Barcelona: Crítica, 2001.

RIQUER, Isabel de, «María de Francia y la querella sobre el “Ric ome”», en Segura Grañó, Cristina (coord.), *La querella de las mujeres I. Análisis de textos*, Madrid: Al-Mudayna (Querella-Ya), 2010, pp.47-57.

RIQUER, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos, I*, Barcelona: Ariel, 2001, 4ªed.

RIQUER, Martín de, *Caballeros andantes españoles*, Madrid: Gredos (NBRH-7), 2008.

RIVERA GARRETAS, M^a Milagros, *Textos y Espacios de mujeres (Europa, Siglo IV-XV)*, Barcelona: Icaria, 1990 (reimpresión 1995).

RIVERA GARRETAS, M^a Milagros, «El cuerpo femenino y la querrela de las mujeres (Corona de Aragón)», en Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en occidente. 2. La Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, pp.593-606.

RIVERA GARRETAS, M^a Milagros, «Las prosistas del humanismo y del Renacimiento (1400-1550)», en Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Barcelona: Anthropos, 1995, pp.83-129.

RIVERA GARRETAS, M^a Milagros, «Las beguinas y beatas, las trovadoras y las cátaras: el sentido libre de ser mujer», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid: Cátedra, 2006, 2^aed., pp.745-767.

RODADO RUIZ, Ana M^a, «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas», en Los albores del teatro español: Actas de las XVII *Jornadas de Teatro Clásico*, julio 1994, Almagro: Festival de Almagro/Universidad de Castilla-la Mancha, 1995, pp.25-44.

RODADO RUIZ, Ana M^a, ed., *Poesía. Pedro de Cartagena*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2000.

RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan, *Triunfo de las donas e Cadira de onor*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Basada en la Edición de Madrid: Editora Nacional, 1982. (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd6s7>)

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ana, «La estirpe de Leonor de Aquitania. Estrategias familiares y políticas en los siglos XII y XIII», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina, I, De la Prehistoria a la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 2006, 2^aed., pp. 549-594.

- RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, Pedro, ed., Andrés el Capellán, *Libro del amor cortés*, Madrid: Alianza Editorial (L5085), 2006.
- RODRÍGUEZ SANTINDRIÁN, Pedro, ed., *Cartas de Abelardo y Eloísa*, Madrid: Alianza Editorial (Literatura, 5609), 2007.
- ROMERA CASTILLO, José, Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, Vidal LAMÍQUIZ y M^a Luz GUTIÉRREZ, *Manual de Estilo*, Madrid: UNED, 2002 (4^a reimpresión, 2011).
- ROMERO, Dolores, Iciar LÓPEZ, Rita Catrina IMBODEN, Cristina ALBIZU (eds.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujer: Pautas poéticas y revisiones críticas*, Bern: Peter Lang S.A, Editorial Científica Internacional, 2007.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, ed., Diego de San Pedro, *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 8), 2008, 5^aed.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 8^aed.
- RUSSELL, Peter E., ed., Fernando de Rojas, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid: Clásicos Castalia, 2007, 3^aed.
- SALINAS, Pedro, *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Barcelona: Península, 2003.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, «La tradición animalística en las Coplas de las calidades de las donas de Pere Torrellas», *El Crotalón*, 2 (1985), pp.215-244.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, ed., *Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1987.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas, *Literatura y feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del S.XX*, Sevilla: Arcibel Editores, 2009.
- SARRIÓN, Adelina, *Beatas y endemoniadas*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, *Cuadernos de investigación medieval. Las mujeres en el Medievo hispano*, vol. I, nº 2, Madrid: Marcial Pons Librero, 1984.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, «Legislación conciliar sobre la vida religiosa de las mujeres», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid: Al-Mudayna (Laya, 5), 1989, pp.121-127.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, «Aproximación a la legislación medieval sobre la mujer andaluza. El fuero de Úbeda», en VV.AA, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp.87-94.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, «La transición del Medievo a la modernidad», en Garrido González, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid: Síntesis, 1997, pp.219-245.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, «Las mujeres en la España medieval», en Garrido González, Elisa (ed.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid: Síntesis, 1997, pp. 115-245.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, «Las mujeres en La Celestina», en Segura Graíño, Cristina (coord.), *Femenismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid: Narcea, 2001.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, «Mujeres en el mundo urbano. Sociedad, instituciones y trabajo», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina, I, De la Prehistoria a la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 2006, 2ªed., pp.517-545.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, «Desvalorización de las mujeres en el Libro de Buen amor», en Segura, Graíño, Cristina (coord.), *La querella de las mujeres. I. Análisis de textos*, Madrid: Al-Mudayna (Querella-ya), 2010, pp.59-73.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, «Las razones por las que los hombres deben valorar a las mujeres. La “Cárcel de amor de Diego de San Pedro”», en Segura Graíño, Cristina

(coord.), *La querrela de las mujeres III. La querrela de las mujeres, antecedente de la polémica feminista*, Madrid: Al-Mudayna (Querrela-ya), 2011, pp.125-139.

SERRA I CLOTÁ, Assumpta, «La religiosidad femenina en el mundo rural catalán en la baja Edad Media», en Muñoz Fernández, Ángela (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid: Al-Mudayna (Laya, 5), 1989, pp. 317-340.

SEVERIN, Dorothy S., ed., Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid: Cátedra: (Letras Hispánicas, 4), 2005, 15ª ed.

SIRERA, José Luis, «Diálogos de cancionero y teatralidad», en *Historia y ficciones. Coloquio sobre literatura del Siglo XV*, Valencia: Universidad de Valencia, 1992, pp. 351-363.

SOLALINDE, Antonio, *Antología de Alfonso X el Sabio*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1980, 7ªed.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Isabel, mujer y reina*, Madrid: Rialp, 1992.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Entre el silencio y la palabra. Escritura femenina en el Renacimiento», en Pérez Priego, Miguel Ángel (coord.), *Melchor Cano y Luisa Sigea. Dos figuras del Renacimiento Español*, Seminario de Estudios Renacentistas Conquenses, Tarancón: Centro Asociado de la UNED de Cuenca –Estudia Académica-, 2008, pp.83-128.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Literatura, arte y pensamiento. Textos del Siglo de Oro*, Madrid: Biblioteca Universitaria Ramón Areces/UNED, 2009 (3ªreimpresión, 2012).

SURTZ, Roland E., ed., *Teatro Castellano de la Edad Media*, Madrid: Clásicos Taurus-13, 1992.

TORNERO, Emilio, *Teorías sobre el amor en la cultura árabe medieval*, Madrid: Siruela (Biblioteca de Ensayo, 81), 2014.

TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita, *La mujer imaginada. Visión literaria de la mujer castellana del Barroco*, Badajoz: @becedario, 2010.

VALERA, Diego de, *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* (ed. de M^a Ángeles Suz Ruiz, Madrid: El Archipiélago, 1983), en Archer, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid: Cátedra (Feminismos, 63), 2001, pp.289-294.

VALERO MORENO, Juan Miguel, ed., Lucas Fernández, *Farsas y Églogas I. Profanas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.

VALLCORBA, Jaume, *De la primavera al Paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*, Barcelona: Acantilado, 2013.

VARGAS MARTÍNEZ, Ana, «La ciudad de las damas de Christine de Pizan: la obra clave de la querella de las mujeres», en Cristina Segura (coord.), *La querella de las mujeres I. Análisis de textos*, Madrid: Al-Mudayna (Querella-Ya), 2010, pp.21-46.

VECCHIO, Silvana, «La buena esposa», en Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres.2. La Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, pp.133-170.

VÉLEZ SAINZ, Julio, ed., Álvaro de Luna, *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 647), 2009.

VÉLEZ SAINZ, Julio, «De amor, de honor e de donas» *Mujer e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Madrid: Editorial Complutense, 2013.

VÉLEZ SAINZ, Julio, ed., Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 728), 2013.

VERDON, Jean, *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo y el sentimiento*, Barcelona: Paidós, 2008.

VIAS MAHOU, Berta, *La imagen de la mujer en la literatura occidental*, Madrid: Anaya, 2000.

VICTORIO, Juan, ed., *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid: Editora Nacional, 1983.

VICTORIO, Juan, ed., *Poema de Alfonso Onceno*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 291), 1991.

VINYOLES I VIDAL, Teresa, «La mujer bajomedieval a través de las ordenanzas municipales de Barcelona», en VVAA, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Seminario de Estudios sobre la Mujer, Madrid: UAM, 1990, pp. 137-154.

VINYOLES I VIDAL, Teresa, «Nacer y crecer en femenino: niñas y doncellas», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid: Cátedra, 2006, 2ªed., pp. 479-500.

WADE LABARGE, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián: Nerea, 2003, 4ªed.

WHINNOM, Keith, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham, 1998.

WHINNOM, Keith, «Constricción técnica y eufemismo en el Cancionero General», en Rico, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. I. Edad Media* (a cargo de Alan Deyermond), Barcelona: Crítica, 2001, pp.346-349.

YLLERA, Alicia, ed., *Tristán e Iseo*, Madrid: Alianza Editorial (Libro de Bolsillo, L13), 2012.

ZAMBRANO, María, *Senderos*, Barcelona: Anthropos, 1986.

ZIMIC, Stanislav, ed., Juan del Encina, *Poesía y Teatro*, Madrid: Taurus-169, 1986.