Los estudios de género están vigentes en la actualidad, y más si se atiende a la Edad Media. En el libro se aborda al ámbito femenino desde una orientación transversal que se aproxima desde la historia y la literatura a diferentes voces que se escuchan a través de los discursos legados en textos pertenecientes a tipologías muy distintas. Los enfoques complementarios pretenden dar cuenta de las múltiples caras de la realidad femenina en un período dinámico en el que nuevos horizontes estaban emergiendo para el individuo, con códigos lingüísticos inéditos (lenguas vernáculas), con géneros desconocidos hasta el momento, y con una situación política en transformación.

El volumen compila una serie de estudios de especialistas alrededor de voces de mujeres medievales, articulados alrededor de tres apartados, que se complementan e interrelacionan: la feminidad histórica refleja la actividad cultural y literaria que ejercieron ciertas damas y reinas, la feminidad autorial se centra en aspectos novedosos de figuras que iniciaron el mundo de las letras femeninas y, por último, la feminidad textual se fija en el protagonismo femenino de ficciones literarias.

Se muestra una diversidad compleja de discursos femeninos, pertenecientes a una época en la que las mujeres dejaban oír su voz.

www.degruyter.com
ISBN 978-3-11-059664-9

Esther Corral Díaz (Ed.)
VOCES DE MUJERES EN LA EDAD MEDIA

DE GRUYTER

Esther Corral Díaz (Ed.)

VOCES DE MUJERES EN LA EDAD MEDIA

ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

Voces de mujeres en la Edad Media

Entre realidad y ficción

Editado por
Esther Corral Díaz

DE GRUYTER

Este volumen está financiado con cargo a una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad (ref. FFI2014-55628-P), en el marco del proyecto *Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción*, y de la Red de Estudios medievales interdisciplinares (ref. ED431D R2016/004)









Unión Europea

Fondo Europeo de Desarrollo Regional "Una manera de hacer Europa"

ISBN 978-3-11-059664-9
e-ISBN (PDF) 978-3-11-059675-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-059489-8



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial NoDerivatives 4.0 License. For details go to http://creativecommons.org/licens-es/by-nc-nd/4.0/.

Library of Congress Control Number: 2018947015

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.dnb.de.

© 2018 Esther Corral Díaz, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck
Cover image: Fresco detail from the Castello della Manta (Saluzzo, Italy). © FAI – Fondo Ambiente Italiano, Archivio Fotografico (photo by Fabrizio Giordano).

www.degruyter.com



Contenido

Introducción —— 1

FEMINIDAD HISTÓRICA
I Mujeres con poder

José António Souto Cabo
***Et de dona Guiomar nascio don Rodrigo Diaz de los Cameros*. Figuras femininas no patrocínio da lírica galego-portuguesa (II) —— 9**

Manuel Recuero Astray
La reina doña Berenguela y la *Chronica Adefonsi Imperatoris* —— 33

Mª Isabel del Val Valdivieso
Precedentes femeninos invocados por la reina Isabel I de Castilla —— 45

Marta Cendón Fernández
La imagen de doña Aldonza de Mendoza: vida y memoria —— 62

Diana Pelaz Flores
Un libro para la reina madre: la traducción del *Memoriale Virtutum* de Alonso de Cartagena en el entorno de Isabel de Portugal (1447–1496) —— 93

Lledó Ruiz Domingo
Escribir para construir: la imagen de la reina Juana Enríquez en la correspondencia y la cronística del siglo XV —— 104

II Mujeres en la documentación medieval

Miguel García-Fernández
Voces, susurros y silencios femeninos en la documentación medieval gallega —— 113

Lorena C. Barco Cebrián
Las voces de mujeres medievales a través de los testamentos y los inventarios: el caso de Leonor Pimentel y Zúñiga, I Duquesa de Plasencia —— 124

Paula Cadaveira López
Las mujeres y el encargo de peregrinaciones *post-mortem* en los testamentos bajomedievales de los reinos hispánicos — **135**

Celia Redondo Blasco
Voces en eco: el ejemplo de María García de Toledo — **145**

Mireia Comas Via
Cartas desde la distancia: la añoranza en la correspondencia femenina a finales de la Edad Media — **152**

Helena Casas Perpinyà
Dones en presència a l'Època Medieval. Proposta per a una epistemologia històrica de la llibertat femenina — **162**

FEMINIDAD AUTORIAL

I Voces propias: Marie de France, Christine de Pizan, *trobairitz*, poetas

Sonia Maura Barillari
Un purgatorio al femminile: il volgarizzamento del *Tractatus de purgatorii sancti Patricii* di Marie de France — **173**

Patrizia Caraffi
Christine de Pizan e la scrittura della *Sagesce* — **189**

María Elena Ojea Fernández
Naturaleza, identidad y rebeldía en *La ciudad de las damas* de Christine de Pizan — **200**

Laura Pereira Domínguez
Christine de Pizan e a dimensión pública das mulleres — **209**

Rosa Mª Medina Granda
Las *cansos* de las *trobairitz* o cuando el canon se mueve — **219**

David González de la Higuera Garrido
Retórica de Florencia Pinar, poeta de cancionero: introspección y erotismo — **235**

II Místicas y religiosas

Victoria Cirlot
Escrito en el corazón. Los casos de Angela de Foligno, Marguerite Porete y Marguerite d'Oingt — **249**

Adeline Rucquoi
Voces femeninas alrededor de Santo Domingo. Sor Angélica, Sor Cecilia — **267**

Antonia Víñez Sánchez
La obra de Marguerite Porete en su espacio público — **285**

Sergi Sancho Fibla
***Li vida de Doucelina de Dinha*, de Felipa Porcelleta. Imaginería, prácticas devocionales y legitimación de la vida beguina en el Mediterráneo** — **296**

Coral Cuadrada
Mística y amor cortés — **309**

FEMINIDAD TEXTUAL

I La ficción lírica (profana y religiosa)

Marco Piccat
La dedica alla 'Nobile Dama': un rito o un'occasione per i trovatori provenzali in Piemonte? — **323**

Graça Videira Lopes
Vozes do silêncio: algumas considerações sobre as mulheres da lírica galego-portuguesa — **340**

Carmen de Santiago Gómez
O protagonismo feminino na lírica galego-portuguesa. Entre historia e literatura — **353**

Ana Raquel Baião Roque
"Porque se move a razom [dela]". A ficção da voz feminina nas cantigas de amigo galego-portuguesas — **362**

Viviane Cunha
A figura da mulher nas canções de malmaridadas no universo românico medieval — 373

Maria Isabel Morán Cabanas
O retrato descortês das damas no *Cancioneiro Geral*: motivos e imagens da tradição lírica — 381

Yara Frateschi Vieira
A imagem da mulher judia e muçulmana na lírica galego-portuguesa — 392

Milagros Muíña
Algúns tipos femininos nas *Cantigas de Santa María* — 407

II Otras ficciones literarias

Charmaine Lee
***Féminité textuelle* nel *Decameron*: la novella di Lisabetta da Messina (IV, 5) — 421**

Santiago Gutiérrez García
La relación de las hadas artúricas con el saber libresco a través de la Dama del Lago del *Baladro del sabio Merlín* — 433

E. Macarena García García – Carlos Santos Carretero
Esclavas y caballeras en *Jacob ben Eleazar*: puente literario entre Oriente y Occidente — 451

Dulce María González Doreste – Francisca del Mar Plaza Picón
Susana, objeto de deseo y modelo de castidad — 459

María del Pilar Lojendio-Quintero – María del Pilar Mendoza-Ramos
Lucrecia: paradigma de castidad — 472

Francisco José Rodríguez Mesa
Dido en el *Triunfo de la Castidad*: ¿una diatriba de Petrarca contra Virgilio? — 483

ESPACIO FEMENINO EN LA CULTURA ESCRITA Y LIBRESCA

Joel Varela Rodríguez
Autores y lecturas en los monasterios femeninos de la Península Ibérica en el siglo X — 495

Pablo Alberto Mestre Navas
Espacios femeninos de escritura en la Edad Media — 505

Cristina Pérez Pérez
El libro en la corte. Lecturas femeninas y sus espacios palaciegos en la Baja Edad Media — 513

Indice — 525

Introducción

Desde la publicación del volumen II de la *Historia de las mujeres en Occidente* de Georges Duby y Michelle Perrot —centrado en la Edad Media, bajo la dirección de Christiane Klapisch-Zuber—, y de otros ensayos que le siguieron, los estudios dedicados al ámbito femenino siguen vigentes y de plena actualidad, tanto por el buen número de contribuciones que se dan a conocer año tras año como por la investigación que se extiende a ópticas variadas.[1] Sin embargo, aún quedan múltiples aspectos por desvelar, sobre todo, en la época medieval[2] y si se parte de un enfoque transversal que se aproxime desde la historia y desde la literatura a la realidad femenina en sus diferentes gamas de voces (textos históricos, textos literarios, testamentos e incluso representaciones artísticas). Ese fue nuestro objetivo principal cuando en 2014 iniciamos el Proyecto de Investigación, "Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción", que contó con el aval del Ministerio de Economía y Competitividad (Referencia FFI2014-55628-P) y que lleva a cabo un equipo multidisciplinar, con el fin de estudiar el "yo" femenino en la Edad Media, transmitido a través de discursos de carácter documental, histórico y literario (www.vocesdemujeresmedievales.com). Se pretendía atender a la configuración social femenina y a su visualización, al mismo tiempo que al protagonismo como autoras y como actantes en diferentes tipos de textos literarios. Son enfoques complementarios que pretenden dar cuenta de las múltiples caras de la realidad femenina en un período muy dinámico, en el que nuevos horizontes estaban emergiendo para el individuo medieval (sea hombre o mujer) con una trasmisión en códigos lingüísticos nuevos (i.e., las lenguas vernáculas), con géneros desconocidos hasta el momento (lírica cortés, *roman*, *lais*...) y con una sociedad y una situación política también en transformación.

1 G. Duby – M. Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*, t. II: *La Edad Media*, bajo la dir. de Ch. Klapisch-Zuber, Madrid, Taurus, 1992. En esta misma línea, L. Kalof dirige una colección bastante similar, en este caso sobre la historia cultural femenina, correspondiendo a K. M. Philips la edición del volumen dedicado a la época medieval, *A Cultural History of Women in the Middle Ages*, London, Bloomsbury, 2013. Por otra parte, la historia de los estudios de género sigue contando con relevantes contribuciones; una de las últimas síntesis puede consultarse en D. Lett, *Hommes et femmes au Moyen Age, Histoire du genre, XIIe–XVe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.

2 Una época que abarca, recordemos, un marco cronológico demasiado amplio y que está rodeada de abundantes prejuicios desde antiguo, por lo que se hace muy necesario un acercamiento fidedigno que trate de profundizar en las múltiples realidades del ámbito femenino.

Open Access. © 2018 Esther Corral Díaz, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-001

En este contexto, las mujeres dejaban sentir su voz y es esta voz la que nos esforzamos aquí en hacer oír sabiendo que los interrogantes son aún muchos y que interpretar los textos escritos por ellas o en los que intervienen como actantes es una tarea arriesgada y ciertamente problemática. Danielle Régnier-Bohler, en una monografía titulada precisamente *Voix de femmes au Moyen Age. Sorcerie, mystique, poésie, amour, sorcellerie (XIIe–XVe siècle)*, recogía las palabras de mujeres que se escondían entre las sombras de la historia y de la literatura,[3] y abría unas vías de estudio interdisciplinares en el ámbito femenino de las mujeres en la Edad Media que aquí continuamos.[4]

Este volumen compila diferentes estudios de especialistas alrededor de voces de mujeres medievales y se articula alrededor de tres grandes apartados, que se complementan e interrelacionan, procurando aportar al lector información sobre un extenso espectro de orientaciones que enriquecen el conocimiento sobre ellas. En la distribución de los estudios, el orden seguido no obedece a criterios cronológicos, sino más bien a criterios temáticos. En primer lugar, se aborda una perspectiva histórica, atendiendo, sobre todo, a que el poder que ejercen ciertas nobles se refleja en la actividad cultural y literaria que desarrollan en centros laicos que emergen y se consolidan en la Europa medieval, como mecenas y como autoras de textos en latín y en lenguas vernáculas, atendiendo a su entorno y a su educación. En este sentido la importante labor cultural llevada a cabo por Leonor de Aquitania y por sus dos hijas, Aelis de Blois y Marie de Champagne fue estudiada desde hace tiempo en una copiosa bibliografía,[5] pero en el ámbito hispánico la precaria documentación conservada dificulta la información sobre damas y reinas que acogieron y promovieron las letras en sus espacios.[6] Por ello, se presta atención a figuras singulares del ámbito ibérico, como Berenguela

3 Vid. D. Régnier-Bohler (dir.), *Voix de femmes au Moyen* Âge. *Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie (XIIe–XVe siècle)*, Paris, Ed. Robert Laffont, 2006, en donde se indica sobre esta cuestión: "L'énigme de la voix des femmes au Moyen Age fait surgir le questionnement, risquer les hypothèses: on part en quête des traces des femmes au moyen de l'écrit, assumé par elles ou rendu possible par une autre plume, celle d'un homme", p. VIII.

4 Vid. en el ámbito específico gallego el reciente estudio *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV). Estudios, biografías y documentos*, ed. de E. Pardo de Guevara y Valdés, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, CSIC, Xunta de Galicia, Anejo de Cuadernos de Estudios Gallegos, XLIV, 2017, volumen tomado como base en este libro para las contribuciones centradas en el área del Noroeste peninsular.

5 Sobre Leonor de Aquitania vid. una de las últimas publicaciones, A. Mª Rodríguez López, *La estirpe de Leonor de Aquitania. Mujeres y poder en los siglos XII y XIII*, Barcelona, Ed. Crítica, 2014.

6 Acerca del tema de la "reginalidad" hispánica, consúltese D. Pelaz Flores, *Reinas consortes. Las reinas de Castilla entre los siglos XI–XV*, Madrid, Silex, 2017.

(reina de Castilla, Galicia y León, casada con Alfonso VII y cuyo sepulcro se encuentra en una capilla de la Catedral de Santiago de Compostela), Isabel de Portugal, Doña Aldonza de Mendoza (tía del Marqués de Santillana) y a aspectos poco tratados como las mujeres que le pudieron servir de modelo a Isabel de Castilla en su acción de gobierno y en su resolución de convertirse en reina efectiva. La importancia de las relaciones familiares para la difusión de la lírica se evidencia en el estudio de nobles que vivieron en Galicia durante los siglos XII y XIII y que ejercieron un papel fundamental en la creación y el cultivo de la lírica gallego-portuguesa. Son ejemplos concretos sobre la situación ibérica, al mismo tiempo que se tiene en cuenta una reflexión sobre nuevos métodos de aproximación a la experiencia femenina en la historia. La documentación femenina se completa con las voces expresadas a través de palabras escrituradas en testamentos que dan cuenta de la voluntad femenina, aun siendo redactados, en la mayoría de los casos, por hombres.

El segundo bloque se centra en las voces femeninas que toman la pluma y se atreven a escribir en circunstancias adversas en ámbitos culturales de la Europa Occidental (Francia, Occitania, Península Ibérica...) y que responderían a la etiqueta acuñada por Pierre Bec de "une féminité génétique (avec un auteur dont on sait pertinemment qu'il est une femme)", diferenciada de "une féminité textuelle [...] dont le 'je' lyrique est une femme."[7] Por una parte, son mujeres laicas con una producción literaria relevante desarrollada en diferentes géneros, en muchos casos inéditos o que ellas recogen "innovando" la tradición y atreviéndose a componer textos difíciles y complejos. A pesar de que algunas de estas figuras son conocidas y cuentan con una bibliografía amplia (véanse Christine de Pizan y Marie de France), en esa sección se analizan aspectos de su obra que hasta ahora no merecieron una especial atención, o bien se atiende a figuras que han pasado más desapercibidas. Christine de Pizan, la primera escritora de profesión en la Europa medieval (como nos recuerda Patrizia Caraffi en su contribución) muestra en sus libros una apasionada y reflexionada conciencia femenina, una "sagesce" que la hacen merecedora de una de las posiciones más destacadas en el ámbito de las letras femeninas. Anteriormente Marie de France se perfila como iniciadora de las letras francesas con obras diferentes e insólitas en la tradición, como los *Lais*, las *Fables* y la "vulgarización" de la obra latina *Tratactus de purgatorii sancti Patricii*, un texto complejo desde el punto de vista teológico y teórico, situado en la órbita de la propaganda de los Plantagenet en tierras anglonormandas (analizado en este volumen por Sonia M. Barillari). Por su parte, en occitano las

7 P. Bec, *"Trobairitz" et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge*, in "Cahiers de civilisation médiévale", 22, 1979, pp. 235–262, p. 236.

trobairitz emprenden el *trobar* femenino en *cansos* y géneros dialogados (*tensos* y *partimens*) utilizando para ello los parámetros que el código del amor cortés les brindaba en el Sur de Francia (vid. R. Medina Granda).[8]

Fuera del ámbito laico se inicia la escritura mística femenina con unas personalidades literarias y espirituales de primer orden. Son mujeres que descubren su vida interior en unos textos redactados por ellas mismas y que revelan la gran sensibilidad de su vivencia religiosa, según recuerda V. Cirlot,[9] unas "mujeres trovadoras de Dios",[10] como Angela de Foligno, Marguerite Porete, Marguerite d'Oignt o Felipa Porcelleta, y unas monjas dominicas más modestas, como sor Cecilia y otras religiosas de la Orden de Predicadores, que escriben desde su relación afectiva con el fundador de la orden, santo Domingo de Osma (vid. Adeline Rucquoi). Se cierra esta sección con la atención a la correspondencia femenina, dado que las cartas, aún cuando no pertenecen al discurso propiamente literario, reflejan el "yo" femenino autorial en un contexto íntimo y privado.

El tercer apartado está dedicado a la feminidad textual, esto es, al protagonismo de las mujeres en ficciones literarias pertenecientes a tipologías diferentes (lírica, narrativa) y de autoría siempre masculina. Estas figuras con voz presentan una estratificación muy variada y se conforman como objetos activos del amor o bien actúan como objetos totalmente pasivos. En este sentido, la lírica amorosa presenta, por una parte, prototipos estereotipados femeninos diseñados por hombres que alaban en sus *cansos*/*cantigas* a la excelsa *midons*/*senhor*, recreada a partir de un sistema de valores que el código de la *fin'amor* imponía, o bien se escucha una voz femenina, en primera persona, que se acomoda a los moldes de la *chanson de femme* en sus diversas modalidades románicas (cantigas de amigo, cantigas de malmaridada, etc.). El código cortés despliega en este tipo de composiciones unos principios poéticos en los que la dama se erige como personaje principal en un conjunto textual extenso, al difundirse a partir del siglo XII sus preceptos desde el ámbito de la lírica occitana a otras áreas literarias y a géneros como el *roman*.

En confrontación con este tratamiento surge una corriente satírica, que entronca con la cultura cómica popular de inspiración carnavalesca mencionada

8 Curiosamente, las composiciones conservadas de *trobairitz* se encuentran agrupadas y en manuscritos italianos (ibid. p. 310).

9 V. Cirlot – B. Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2008 (1ª edición 1999).

10 G. Epiney-Burgard – E. Zum Brunn, *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*, Barcelona, Paidós, 1998 (en inglés, Brepols, 1988). Una de las últimas antologías de textos de místicas en *Scrittrici mistiche europee. Secoli XII-XIII*, testi e traduzioni a cura di A. Bartolomei Romagnoli – A. degl'Innocenti – F. Santi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.

por Mikhail Bakhtin[11] y que recrea la carencia de esas cualidades exigidas por las normas estéticas del círculo cortés (cf. el artículo de Isabel Morán). Por su parte, la lírica religiosa, transmitida a través de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, da cuenta de un espectro muy variado de féminas, incluso con la inserción de mujeres no pertenecientes a la cultura cristiana como judías y musulmanas.

Otras ficciones literarias están en relación en cierta forma con el código cortés mostrando unos personajes femeninos particulares. Boccaccio introduce en cuentos del *Decameron* los valores de esa tradición en el contexto burgués y mercantil de su época "sfruttando a tutti i livelli le possibilità della *féminité textuelle*" (citamos palabras de Charmaine Lee en su contribución). Por su parte, en la literatura artúrica se encuentran figuras marginales, como las hadas, cuyo componente feérico las define particularmente, pues sus poderes sobrenaturales las hace comportarse como mujeres letradas, que saben leer y que poseen conocimiento. Incluso en el marco de la literatura hebrea medieval se atisban motivos de amor cortés en algunos de sus relatos. Se analizan, asimismo, varios modelos femeninos célebres, con un largo recorrido temporal que hunde sus raíces en la Antiguedad clásica y en la Biblia y que se comportan como prototipos de una de las virtudes femeninas más ensalzadas en la Edad Media, la castidad. Lucrecia y Susana ilustran modelos femeninos de ejemplaridad y de castidad en la historia literaria y son recreadas por escritores medievales y por escritoras como Christine de Pizan; al igual que Dido, protagonista de la mitología clásica y erigida como arquetipo del amor desdichado y trágico en obras medievales de toda Europa y que Petrarca recupera como una mujer casta y constante.

Como colofón, un cuarto grupo de contribuciones, más breve, se fija en diferentes aspectos relacionados con el análisis de las mujeres que saben y tienen acceso a la cultura escrita. El estudio de las lecturas de algunas comunidades religiosas femeninas muestra que se leían obras de espiritualidad, a veces acompañadas de una orientación específicamente femenina y de que hubo mujeres capacitadas para leer y comprender textos desde épocas tempranas. Al mismo tiempo, el acercamiento a los diferentes espacios de escritura tanto en monasterios femeninos como en residencias palaciegas refleja que estaban habituadas al acto de escribir.

Los variados temas objeto del presente volumen fueron inicialmente presentados con ocasión de la celebración del Congreso Internacional "A prensenza feminina na escritura: voces de mulleres medievais na Idade Media", celebrado

11 M. Bakhtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

en Santiago de Compostela del 1 al 3 de febrero de 2017. La reunión científica se enmarcaba como resultado del proyecto de investigación "Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad español (Referencia FFI2014-55628-P). Agradecemos el apoyo económico brindado por la Red de Estudios Medievales Interdisciplinares para la publicación de este libro y a todos los que han participado y contribuido para hacerlo posible.

FEMINIDAD HISTÓRICA

I Mujeres con poder

José António Souto Cabo

Et de dona Guiomar nascio don Rodrigo Diaz de los Cameros

Figuras femininas no patrocínio da lírica galego-portuguesa (II)

A ausência de informações diretas sobre as circunstâncias em que se implementou o trovadorismo em âmbito galego-português contribui notavelmente para invisibilizar o papel das mulheres como patrocinadoras ou favorecedoras dessa atividade, nomeadamente para o período anterior de 1260. Com efeito, as notícias históricas são excecionais e os dados intratrovadorescos, por via de regra, muito imprecisos. A referência que, desde há tempo, tem suscitado com mais frequência o interesse dos investigadores da nossa lírica é a rubrica explicativa apensa à tenção -*Vi eu donas en celado* de que são autores os irmãos Taveirôs: Pedro Velho e Paio Soares: "Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez, seu irmão, a duas donzelas mui fremosas e filhas-d'algo assaz que andavam *em cas dona Maior*, molher de Don Rodrigo Gomez de Trastamar" (cfr. *infra*). Ao menos, outras duas alusões pessoais permitiram, embora de modo menos nítido, desvendar a identidade de algumas possíveis patrocinadoras dessa moda literária. Uma delas encontra-se na cantiga *Pois que se non sente a mia senhor* do trovador compostelano Airas Fernandes Carpancho, em cujo sexto verso se menciona a casa de uma *Dona Costaça* na qual o sujeito viu pela primeira vez a sua dama. A terceira aparece numa composição satírica de João Romeu de Lugo e situa o trovador Lopo Lias, em tempo passado e longínquo, na casa de uma infanta ("en cas da Ifante") cujo nome não é declarado. Cumpre frisar que se trata, em todos os casos, de figuras femininas, já que não identificamos referências de conteúdo

Nota: Este trabalho integra-se no projeto *Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)* (FFI2014-55628-P), financiado pelo Ministerio de Economia y Competitividad. Para a primeira parte do título, servimo-nos de um excerto da "Genealogia dos fundadores do mosteiro de Ferreira de Palhares" (AHN, Ferreira de Palhares, maço 1096, nº 21). Agradeço vivamente a ajuda e as sugestões que me foram oferecidas por Miguel García-Fernandez, Mercedes Brea, Inés Calderón Medina, Ricardo Pichel Gotérrez, Alberto Outeiro e Yara Frateschi Vieira.

Este trabalho vai acompanhado pela edição da escritura, acima citada, de que é titular Raimundo Berengário IV e por um esquema genealógico em que se pretende visualizar, de modo preferente, o vínculo da Casa de Barcelona com as monarquias de Castela, Galiza, Leão e Portugal. As limitações de espaço fazem com que tenham sido omitidos alguns ramos, como por exemplo aquele que nos leva de Afonso VII a Berengária de Castela ou uma parte dos relativos à coroa portuguesa

José António Souto Cabo, Universidade de Santiago de Compostela

Open Access. © 2018 José António Souto Cabo, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-002

implícito similar com protagonista masculino. É, portanto, a elas que se atribui o domínio do espaço em que se terá desenvolvido a performance trovadoresca. Como se sabe, nessas referências descobriu-se, respetivamente, a identidade de Maior Afonso de Meneses, de Constança Martins de Orzelhão e da infanta Dª Sancha, herdeira legítima —junto com a irmã Dulce— do monarca galaico-leonês Afonso IX.[1]

As citadas não foram, certamente, as únicas mulheres envolvidas na promoção do lirismo galego-português.[2] Segundo se deduz das informações que expusemos em trabalhos anteriores, outras mulheres puderam ter um papel ativo na implantação e expansão do fenómeno nas terras do Noroeste peninsular, como é necessariamente requerido pelo peso que a cultura feminina tem nessa tradição literária. Aliás, a nossa tese sobre a origem do fenómeno trovadoresco galaico-português contrapõe-se neste ponto, mas não só, a conjeturas tecidas por alguns estudiosos em que o possível papel da mulher nem sequer é ponderado. Com efeito, o aparecimento do trovadorismo é contemplado simplesmente como resultado da importação levada a efeito por individualidades masculinas, enquanto que nós consideramos que se trata de uma recriação processada *in situ* no seio da aristocracia culturalmente "galaica".[3]

A falta de informação dificulta notavelmente a possibilidade de identificarmos de modo individualizado "essas" mulheres e, sobretudo, definir o papel concreto que puderam desenvolver. Somos, assim, obrigados a tecer hipóteses a partir de algumas certezas e muitas conjeturas. Com base nesses pressupostos, surge um elenco (aberto) de personagens femininas cuja intervenção poderá ter condicionado, em diversos modos, a história dessa manifestação. Nele podemos integrar, em primeiro lugar, rainhas, infantas e concubinas como: Berengária

1 Veja-se Y. Frateschi Vieira, *En Cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Corunha, Laiovento, 1999; J. A. Souto Cabo – Y. Frateschi Vieira, *Para um novo enquadramento histórico-literário de Airas Fernandes, dito "Carpancho"*, in "Revista de Literatura Medieval", XVI, 2012, pp. 201–205; e J. A. Souto Cabo, *"En cas da Ifante*. Figuras femininas no patrocínio da lírica galego-portuguesa (I)", in *Cantares de Amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 2016, p. 859, n. 6.

2 A importância das relações familiares na difusão do trovadorismo foi analisada por M. Brea, "Lírica trovadoresca y relaciones familiares", in *Uno de los buenos del reino. Homenaje al prof. Fernando D. Carmona*, S. Millán de la Cogolla, Cilengua, 2013, pp. 115–128.

3 Cfr. J. A. Souto Cabo, *A emergência da lírica galego portuguesa e os primeiros trovadores*, "A Trabe de Ouro", 87, 2011, pp. 52–54 e, do mesmo autor, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, Niteroi, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012, pp. 17–19, 58, 73, 173 n. 21, 222 n. 10. O presente trabalho contempla aspetos já analisados nesta última publicação que, por esse motivo, só será excecionalmente citada.

de Barcelona e Provença (= Afonso VII),[4] Dulce de Barcelona[5] (= Sancho I de Portugal), Sancha Afonso[6] (= Afonso II de Aragão), Teresa Fernandes de Trava (= Fernando II), Urraca Lopes de Haro[7] (= Fernando II), Teresa Sanches[8] (= Afonso IX), Sancha Nunes de Lara[9] (= Sancho Raimundo I de Aragão, conde da Cerdanha, do Rousilhão e da Provença), Violante de Aragão (= Afonso X) ou a infanta de que há pouco falamos. Mulheres de rei, ainda que a relação não tivesse sido "legalizada", foram também Maria Pais Ribeira (= Sancho I),[10] Maria Airas de Fornelos (= Sancho I), Estefânia Peres Faião (= Afonso IX), Teresa Gil de Soverosa (= Afonso IX) e (a sua filha) Maria Afonso (= Afonso X).[11] No campo da aristocracia, emerge um amplo grupo de mulheres que nos leva de Maria Fernandes de Trava (1141–1169) a Maior Afonso de Meneses, mulher de Rodrigo Gomes. Nas páginas que se seguem centraremos a atenção em algumas delas, sublinhando as conexões com o mundo trovadoresco, baseadas em informações de natureza e importância muito diversas.

1 Berengariam filiam tuam michi in uxorem accipiam[12]

No estudo que acompanha a edição do *Cancioneiro da Ajuda*, Carolina Michaëlis contemplava entre os assuntos por definir sobre o trovadorismo galego-português:

4 Indicamos, entre parênteses, o nome do marido.

5 Filha de Raimundo Berengário IV e de Petronila de Aragão.

6 Filha de Afonso VII e de Rica de Polónia.

7 Filha de Lopo Dias de Haro e de Aldonça Gonçalves de Trava.

8 Filha de Sancho I de Portugal e de Dulce de Barcelona.

9 Filha de Nuno Peres de Lara e de Teresa Fernandes de Trava (rainha pelo seu matrimónio, em segundas núpcias, com Fernando II).

10 Por razões de espaço, não nos ocupamos dela, mas devemos lembrar que Maria Pais e os filhos tiveram um grande peso nos reinos de Portugal e de Galiza-Leão na primeira metade do séc. XIII. Veja-se I. Calderón Medina – J. P. Martins Ferreira, *Os senhores de Cabreira e Ribeira: um estudo sobre a sua origem e transcendência peninsular (séculos XII-XIV)*, in "Revista Portuguesa de História", 44, 2013, pp. 140–143.

11 Neste último grupo, indicamos apenas o nome do monarca com quem estiveram relacionadas.

12 Utilizamos como rótulo para esta secção uma frase tirada do diploma em que Afonso VII, em 23 março de 1128, jurou —e fez jurar aos seus magnates— a promessa de casamento com Berengária (I. J. Baiges *et al.*, *Els pergamins del' Arxiu Comtal de Barcelona, de Ramon Berenger II a Ramon Berenger IV*, Lleida, Pagès Editors, 2010, vol. III, nº 611).

"A via ou antes as vias, pelas quaes arte de trovar entrou na Peninsula".[13] No início da alínea dedicada a esse assunto, a estudiosa alemã sintetizava o que disseram os seus predecessores apontando que:

> Todos consideram como causa efficiente a florescencia temporã e viçosa da lyrica trovadoresca na *Catalunha* (i. e. dentro da propria peninsula) e na mesma lingua dos inventores – um provençal ou limosino illustre, ligeiramente diverso das fallas naturaes das camadas cultas do povo. Dos paises cis-pyrenaïcos de lingua d' oc, sob a egide de soberanos illustrados que governaram *simultaneamente a Provença e o condado de Barcelona* e cingiram posteriormente a corôa de Aragão, é que, na opinião dos romanistas, proveio o gosto e interesse pela poesia palaciana, que se communicaram primeiro a Navarra e Castela, depois Leão, para finalmente atingirem, á ultima hora, a nova monarchia portuguesa [...].

Os enormes vazios que, na altura, existiam sobre a identidade dos mais antigos trovadores[14] —bem como alguns preconceitos de natureza política relativos à Galiza— impediram de identificar as circunstâncias concretas em que se implementou essa "comunicação". Porém, os dados de que hoje dispomos apontam, com efeito, para o que podemos denominar catalanização do espaço cortesão como chave para explicar o desabrochar do trovadorismo em terras galegas (e portuguesas).[15] Com precedentes que se situam nos tempos de Afonso VI, o processo culminou no reinado dos dois últimos reis galaico-leoneses. Em concreto, falamos do próprio enlace da monarquia com a Casa de Barcelona e da vinda, ao ocidente da Península, dos Urgells, Cabreras e Minervas, estirpes vinculadas à lírica occitânica por diversas vias, sobretudo no caso dos Cabreras.

13 C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, vol. II, pp. 687–688 [Reimpressão: Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990].

14 Lembremos também que se perdeu uma parte da produção de alguns dos trovadores de cronologia mais recuada: (três ou) quatro cantigas de Diogo Moniz, seis de João Soares de Paiva e a totalidade das de Pedro Pais Bazaco (sete ou oito), João Vélaz (uma ou duas), D. Juião (uma), Pero Rodrigues da Palmeira (duas), Rui Dias dos Cameros (três) e Airas Oares (três). Essa circunstância impede-nos de conhecer peculiaridades poéticas do núcleo de trovadores sobre cujo exemplo assenta a própria escola e, portanto, de estabelecer conexões literárias no seio desse grupo.

15 A cantiga *Ora faz host' o senhor de Navarra*, considerada a composição satírica mais antiga da lírica galego-portuguesa, alude a sucessos acontecidos no extremo nordeste da Península, concretamente nos reinos de Aragão e Navarra. Com efeito, João Soares de Paiva tomava nela o partido do rei aragonês – Afonso II ou Pedro II – aquando da invasão promovida por parte de um rei Sancho de Navarra, identificado habitualmente com Sancho VI (1194–1234). Os vínculos que sugere esse texto entre as primeiras manifestações da lírica galego-portuguesa e o reino catalano-aragonês foram, em geral, desconsiderados. Paradoxalmente, ela foi utilizada como pretexto para criar uma teoria inconsistente sobre as origens desse movimento poético (cfr. infra).

Do ponto de vista cronológico, a linhagem de Urgell teve a precedência, já que se instalou nos reinos centro ocidentais durante o reinado de Afonso VI em finais do séc. XI.[16] Porém, muito provavelmente, o acontecimento decisivo terá sido o casamento de Berengária (1108–1149) —filha de Raimundo Berenguer III e de Dulce de Provença—, com (o galego) Afonso VII em novembro de 1128: um dos "dois enlaces importantíssimos" a que, no sentido apontado, aludia C. Michaëlis.[17]

Como era de esperar, é muito pouco o que sabemos sobre as atividades de dona Berengária enquanto foi rainha de Castela, Galiza e Leão. A *Chronica Adefonsi Imperatoris* faz um resumo sintético de alguns aspetos da sua biografia, provavelmente de inspiração mais literária do que real.[18] Relativamente ao assunto que norteia a elaboração deste trabalho, contamos com uma alusão de grande significado contida na composição de Marcabru *Emperaire, per vostre prez*, dedicada a louvar a figura de Afonso VII. Com efeito, de acordo com os dois últimos versos, o poema é enviado a Berengária, que recebe a denominação de 'imperatriz', para que interceda pelo trovador perante o monarca: "Emperairiz, pregaz per mei, / qu' eu farei vostre prez richir" ('Emperatriz rogai por mim, que eu farei aumentar o vosso valor'). Ela é, portanto, considerada como interlocutora privilegiada, o que leva a pensar que chegou a exercer o patrocínio do trovadorismo. O poema terá sido composto na corte de Afonso VII numa das estadias do trovador, do mesmo modo que *Al prim comenz de l' invernailh*, para o qual se tem sugerido como palco a própria capital galega.[19] Lembremos com Carlos Alvar que:

> Los testimonios literarios más antiguos que poseemos sobre las relaciones de un trovador provenzal con las cortes del occidente peninsular son de Marcabrú (... 1130–1149 ...) [...] este trovador visitó las cortes del sur de Francia y casi todas las de España, atraído, especialmente, por el esplendor del séquito de Alfonso VII.[20]

16 Cfr. E. Fernández-Xesta Vázquez, *Relaciones familiares entre el condado de Urgell y Castilla y Leon*, Madrid, Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2001, p. 16 e I. Calderón Medina, *Cum Magnatibus Regni Mei. La nobleza y la monarquía leonesas durante los reinados de Fernando II y Alonso IX (1157–1230)*, C.S.I.C, Madrid, 2011, pp. 174–175.

17 M. Milá y Fontanals, no capítulo dedicado a analisar a presença de trovadores provençais na corte de Afonso VII, também contempla outros aspetos desse relacionamento: "El enlace de Alfonso VII con la princesa de Barcelona fué signo y consecuencia acaso de un general impulso que aproximaba en aquella época los señores de Occitania á la corona de Castilla [...]. En 1134, un año antes de ser coronado emperador, recibió el homenaje de otros señores de Occitania (promisserunt ei obedire in cunctis, facti sunt iejus milites, tacta regis dextra ad fidem confirmandam)" (*Los trovadores en España*, Barcelona, Joaquín Verdaguer, 1861, p. 72).

18 Nesta mesma publicação, Manuel Recuero Astray contempla o tratamento de que foi objeto D.ª Berengária nessa obra.

19 S. Gaunt *et al.*, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000, p. 69.

20 C. Alvar, *La poesía trovadoresca en España y en Portugal*, Barcelona, Planeta, 1977, p. 27.

Além de Marcabru, outros dois trovadores foram relacionados com esse espaço curial por esse estudioso:[21] Cercamon, que no seu *planh* ('pranto') à morte de Guilherme X de Aquitânia cita Espanha e Santiago de Compostela como destino de peregrinação, e Alegret, que louva provavelmente Afonso VII em *Aqill son dinz e defor sec.*

Noutro plano de análise, o casamento de Berengária com Afonso VII vai supor catalanização da própria dinastia, já que ela foi a progenitora dos sucessores de Afonso VII: Fernando II (rei da Galiza e de Leão) e Sancho III (rei de Castela). Isto favoreceu o estabelecimento de intensos laços político-familiares entre Fernando II e os reis aragoneses Raimundo Berengário IV e Afonso II, respetivamente, tio e primo —e ainda cunhado— do anterior. O próprio conde de Barcelona chegou a visitar o sobrinho durante os primeiros meses de 1160. D. Fernando II estabeleceu um pacto com o tio ca. 1158 e, posteriormente, com o filho Afonso II o Casto em 1166, conhecido como *Tratado de Ágreda*. Nele já se alude de modo prospetivo ao casamento —que terá lugar em 1174— do monarca aragonês com a infanta Sancha (1154–1208), filha de Afonso VII e de Rica de Polónia, portanto irmã (paterna) de Fernando II.[22] Não sabemos se D.ª Sancha, além de estabelecer um novo nexo familiar entre a linhagem dos condes de Barcelona e a dinastia galaico-borgonhona governante na Galiza e Leão (também em Castela), pôde exercer algum tipo de papel como elo de união cultural entre os reinos do marido e a Galiza. No entanto, é importante reter que ela foi a mulher de Afonso II (1157/1164–1197), o primeiro rei trovador da Península. Com este monarca, a Casa Condal de Barcelona, que também ocupava o trono de Aragão, transformou-se numa das linhagens que evidenciaram, ao longo da Idade Média, um maior interesse pelo mecenato cultural, científico e artístico. Por outro lado, Dulce, irmã desse Afonso II e sobrinha de Berengária, desposou naquele mesmo ano de 1174 o rei Sancho I de Portugal. Finalmente, não nos podemos esquecer do nome de Violante de Aragão, mulher —desde 1249— de Afonso X, filha de Jaime I o Conquistador de Aragão e de Violante de Hungria.[23]

21 Ibid., pp. 42–43.

22 Assim, ela foi mãe de Pedro II de Aragão (1157/1196–1213) e de Afonso II de Provença (1180/1196–1209).

23 M. J. Fuente Pérez (*Tres Violantes: las mujeres de una familia en el poder a lo largo del siglo XIII*, in "Anuario de Estudios Medievales", 46, 2016, p. 147) opina, contudo, que: "[Violante] Vivió tan poco tiempo en Aragón, que no podría adquirir o arraigar una cultura aragonesa-catalana que transmitir a Castilla". Esta rainha foi a fundadora, em 1286, do convento de Santa Clara de Allariz. Lembremos ainda, fora do período cronológico privilegiado por este trabalho, o nome de Isabel de Aragão —filha de Pedro III e, portanto, sobrinha de D.ª Violante—, rainha de Portugal pelo seu casamento com D. Dinis em 1282.

Além dos enlaces citados e doutros produzidos, em diferentes períodos, com membros da aristocracia, como o de Dulce de Foix —sobrinha de Raimundo Berengário IV— com Armengol VII de Urgell (1132–1184)[24] ou o de Sancho Raimundez de Provença (1162–1223) —filho de Raimundo Berengário IV— com Sancha Nunes, filha da Nuno Peres de Lara e de Teresa Fernandes de Trava,[25] interessa-nos o segundo casamento do conde Gonçalo Fernandes de Trava.[26] A segunda mulher, Berengária, com quem aparece casado em 1156,[27] vinha sendo considerada irmã da primeira, Elvira Rodrigues —filha de Rodrigo Vélaz[28]—. Ora bem, Raimundo Berengário IV, em diploma datável de 1157 e endereçado a Afonso VII, menciona, sem explicitar nome, uma sobrinha que entregou em matrimónio a um conde Gonçalo: "De cetero pro comite Gundisalvo cui neptam meam tradidi in uxorem immo vobis preces multimodas efundo ut prosint ei apud vos amici et non noceant inimici".[29] Pensamos que se trata do conde Gonçalo Fernandes de Trava (1140–1160)[30] e que a esposa

24 Ele foi mordomo de Fernando II, tutor de Afonso IX e tenente em várias terras galegas como Toronho, Lima e Monterroso. Cfr. J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit., pp. 52–53.

25 Veja-se A. Sánchez de Mora, *La Nobleza Castellana en la Plena Edad Media: El Linaje de Lara (ss. XI-XIII)*, Sevilha, Universidad de Sevilla [tese de doutoramento], 2003, vol. I, pp. 293–295.

26 Ele foi o único filho varão de Fernando Peres de Trava (aio de Afonso VII e a personalidade mais destacada da corte deste monarca).

27 "Facta pagina donatio et confirmationis II idus ianuarii, era M^{a} C^{a} LXL^{a} IIII^{a}, in diebus Adefonso regis et imperatoris Hispanias totos cum duobus filiis iam regis nominatis: rex Sancius in Castella et rex domnus Fernandus in omni Galletia. Pelagius Dei gratia Compostellane sedis archiepiscopus. Comes *Gundissalvus, filius comiti Fernandi, dominans Transtamar, comitissa eius Berengarie*", AHN, *Tombo de Sobrado* (vol. II), cód. L 976, fól. 126v.

28 A consideração de Berengária como filha de Rodrigo Vélaz é, indiretamente, resultado de pressupor que tinha sido mãe de Gomes Gonçalves. Assim, o facto de este último contar com bens que foram de quem declara ser o seu avô, o conde Rodrigo Vélaz, interpretou-se como argumento para estabelecer a filiação de Berengária a respeito do conde (J. Salazar Acha, *Una familia de la alta Edad Media. Los Vélaz y su realidad histórica*, in "Estudios Genealógicos y Heráldicos", 1, 1985, p. 54). Na verdade, Gomes Gonçalves foi neto desse conde por ser filho de Elvira Rodrigues (J. M. Canal Sánchez-Pagin, *La casa de Haro en León y Castilla durante el siglo XII. Nuevas conclusiones*, in "Anuario de Estudios Medievales", 25, 1995, pp. 14–15).

29 "De resto, envio os meus rogos mais veementes a favor do conde Gonçalo, a quem dei como esposa uma sobrinha minha, para que ao vosso lado seja amparado pelos amigos e não seja danado pelos inimigos". Como vemos, na escritura surge o termo "nepta", utilizado na altura com os valores de 'neta' e 'sobrinha', mas, a julgarmos pela cronologia dos filhos de Raimundo Berengário IV, só se pode tratar deste segundo significado. O diploma, reproduzido em anexo a este trabalho, foi também editado por I. J. Baiges *et al.*, *Els pergamins del' Arxiu Comtal de Barcelona*, cit., vol. IV, nº 1029.

30 De acordo com os dados oferecidos por S. Barton a respeito dos condes desse nome (*The Aristocracy in Twelfth-Century León and Castile*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997,

poderá ter sido uma filha de Berengário Raimundo I de Provença, gémeo do conde de Barcelona, falecido em 1144 -o que vem justificar a intervenção tutelar do irmão.[31] A integração desta Berengária[32] na estirpe dos Travas, além de colocar a linhagem no mesmo nível da monarquia por este enlace, tem um grande interesse por ela proceder do coração da Occitânia, enquanto filha de Raimundo Berengário conde de Provença e de Beatriz condessa de Melguelh — hoje Mauguio (cfr. *infra*)—.

De acordo com o que foi possível concluir com base em dados objetivos, o lirismo galego-português nasceu e difundiu-se inicialmente através da rede sociofamiliar dos Travas. Portanto, apesar de não contarmos com nenhum outro dado biográfico sobre Berengária, podemos pensar que foi um dos fatores que favoreceram a recetividade dessa estirpe relativamente ao trovadorismo. Por outro lado, não deixa de ser significativo que Gomes Gonçalves, filho de Gonçalo Fernandes e, portanto, enteado de Berengária, tenha entroncado, por sua vez, com a casa de Barcelona pelo seu casamento, em 1182, com Miracle de Urgell, filha de Armengol VII e de Dulce, uma outra sobrinha de Raimundo Berengário IV.[33] Miracle e Gomes Gonçalves foram os pais de Rodrigo Gomes de Trava ou Trastâmara (cfr. *infra*).[34]

Maria Airas de Fornelos é célebre pelas ligações que ela e os seus sucessores estabeleceram com as casas reais portuguesa e galaico-leonesa. Lembremos, aliás, que ela está aparentada, enquanto Fornelos, com os trovadores João Soares Somesso e Afonso Soarez Sarraça.[35] D.ª Maria foi concubina de Sancho I de Portugal com quem teve Martim Sanches, personagem que, certamente por influxo da irmã (cfr. *infra*), exerceu cargos políticos com Afonso IX, sobretudo na área de Ribadávia e no resto da zona interior do antigo distrito de Toronho. Do casamento canónico de Maria Airas com Gil Vasques de Soverosa nasceu

pp. 257–260), não parece existir alternativa à possibilidade de nele reconhecer o filho de Fernando Peres de Trava.

31 Raimundo Berengário IV também exerceu a tutela sobre o filho varão, Raimundo Berengário III de Provença, a quem entregou o condado de Provença em 1147.

32 O próprio antropónimo parece ser um indício chave para pensarmos que as origens dela não se encontram nos reinos centro-ocidentais da Península, onde o uso desse nome é excecional nessa altura.

33 Dulce foi filha de Roger de Foix e de Ximena, uma filha de Raimundo Berengário III.

34 Relativamente aos Urgells, lembremos o casamento de Aurembaix (filha de Armengol VIII de Urgell) com Pedro Sanches (filho de Sancho I de Portugal).

35 Cfr. J. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit., pp. 140–145, e H. Monteagudo, *A nobreza miñota e a lírica trobadoresca na Galicia da primeira metade do séc. XIII*, Noia, Toxosoutos, 2014, p. 128.

Teresa Gil de Soverosa que, por seu turno, foi concubina desse último monarca entre 1218 e 1230.[36] Como lembra, Inés Calderón Medina ela foi "El último amor de Alfonso IX [...] el rey mantuvo con ella una larga relación, de hecho, fue la mujer que más tiempo estuvo a su lado. Tal vez fue la fémina que más influyó en su vida y en su voluntad".[37] A única comparência documental conjunta que se conhece do último rei galaico-leonês com a concubina teve como ocasião a cessão que, em 1229, lhe fez o monarca de uma herdade em Lougares (conc. Mondariz). Por outro lado, é interessante notar que ela chegou a exercer como tenente de Oimbra (Ourense) entre 1249 e 1259: "tenente Uimbra domna Tharasia Gil".[38]

Entre os filhos de D.ª Teresa encontramos Martim Afonso, que casou com Maria Mendes de Sousa, filha de Mendo Gonçalves de Eixo II e, portanto, sobrinha segunda do trovador Garcia Mendes de Eixo, ou Sancha Afonso, que foi esposa de Simão Ruiz, um filho de Rui Dias dos Cameros. Quanto a Maria Afonso, após matrimónio com um membro (não identificado) da linhagem dos Laras, foi concubina de Afonso X, de quem também era tia. Esta relação é muito sugestiva porque, pelo menos numa primeira fase, acompanhou a ligação do infante Afonso —futuro Afonso X— com a Galiza e, em concreto, com Ribadávia, vila da qual foi tenente entre 1240 e 1249;[39] isto é, na área em que se concentravam os interesses patrimoniais da linhagem a que pertenceu D.ª Maria. Como sabemos, a lírica galego-portuguesa vai conhecer na corte de Afonso X, mesmo quando ainda era infante, um período de grande esplendor e expansão. Cabe, então, perguntar-se se nisso pôde ter algum tipo de influxo, entre outros fatores (cfr. *infra*), essa Maria Afonso, talvez compartilhando a capacidade persuasiva que se atribui à mãe.

36 Teresa Gil foi meia-irmão do trovador Vasco Gil. Lembremos ainda o nome de Estefânia Peres Faião, concubina desse mesmo monarca e parente do trovador Estêvão Faião. H. Monteagudo (*A nobreza miñota e a lírica trobadoresca*, cit., pp. 36–40) supõe que ela e Rodrigo Soares (de Fornelos) foram os pais do poeta, o que parece não se coadunar com o apelido linhagístico com que foi conhecido.

37 I. Calderón Medina, "Las otras mujeres del rey. Concubinato regio en el reino de León (1157–1230)", *Seminário Medieval* 2009–2011 [seminariomedivel.com/guarecer], 2011, p. 16.

38 R. Lorenzo, *Colección documental de Montederramo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, docs. 169 [1249] e 221 [1259], 222 [1259]. M. Bermúdez Beloso (*O espazo do occidente peninsular e a sua organización territorial (ca. 700 – ca. 1250)*, Santiago, Universidade de Santiago [tese de doutoramento], 2016, pp. 489–492) identifica apenas seis mulheres nesse cargo, às quais devemos somar o nome de Teresa Gil. Entre elas encontramos Maria Afonso, filha de Teresa Gil, como tenente em Vila Nova [dos Infantes] em 1275 (cfr. *infra*).

39 Veja-se A. Resende de Oliveira, *D. Afonso, infante e trovador. 1. Coordenadas de uma ligação à Galiza*, in "Revista de Literatura Medieval", XXII, 2010, pp. 265–268.

2 Dompna de Gallecia, nomine Urraca Fernandi[40]

O enlace de Berengária com Gonçalo Fernandes de Trava não foi o primeiro vínculo que estabeleceram os Travas com linhagens de procedência catalano-provençal. Desde o dia 26 de março de 1142 temos notícia do casamento de Maria Fernandes (1141–1169), irmã de D. Gonçalo, com o conde Pôncio Geraldo II de Cabrera; porém, neste caso não foi necessário o deslocamento de nenhum dos cônjuges, já que D. Pôncio se encontrava, desde havia algum tempo, nos reinos de Afonso VII. Com efeito, a (futura) rainha Berengária viera acompanhada por dois nobres do mesmo nome: Pôncio II Geraldo de Cabrera e Pôncio de Minerva.[41] Assim, além da catalanização da casa real, no segundo quartel do séc. XII, deparamos com três estirpes de origem catalano-provençal (Urgell, Cabrera e Minerva) instaladas na corte de Afonso VII. Após a morte deste último e a conseguinte separação dos reinos, os membros dessas famílias permaneceram no reino galaico-leonês de Fernando II. Como foi notado, o peso deles no aparelho administrativo pode ser avaliado tomando como referência o exercício do principal cargo palatino, a mordomia, entre 1145 a 1185. A função foi ocupada durante cerca de 75% desse espaço cronológico por indivíduos pertencentes (ou associados) aos Cabreras, Urgells e Minervas. A figura que atingiu maior protagonismo, e por ela o conjunto do seu grupo familiar, foi o conde Pôncio II Geraldo de Cabrera que a exerceu durante quase 20 anos, entre 1145 e 1161. Devemos lembrar neste ponto que, como está bem provado, as três linhagens aparecem relacionadas com o trovadorismo occitânico, nomeadamente a dos Cabreras, à qual pertenceu o autor do *Ensenhamen*. As três também estabeleceram nexos familiares com o grupo familiar dos Travas ou, se quisermos, Trava-Vélaz.

Para poder estabelecer o vínculo matrimonial com D.ª Maria, facto que o conduzirá ao topo do poder político, D. Pôncio conseguiu a anulação do seu primeiro casamento com Sancha (provavel filha de Nuno Mendes de Celanova[42]), de quem tivera vários filhos, entre eles Sancha Ponce. Foi, certamente, a madrasta quem

40 O título da alínea dedicada às mulheres da aristocracia procede de um documento do cartulário do mosteiro de S. Pelayo de Oviedo em que se alude à peregrinação efetuada por Urraca Fernandes de Trava a Oviedo em 1187 (L. Serrano, *Cartulario del monasterio de Vega con documentos de San Pelayo y Vega de Oviedo*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios y Investigaciones Científica – Centro de Estudios Históricos, 1927, doc. 31).

41 O dado consta expressamente para o de Minerva: "Quod quando domino imperatore adduxit suam coniugem imperatricem, adduxit cum ea comite Poncio de Menerua" (M. C. Casado Lobato, *Colección diplomática del Monasterio de Carrizo*, León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro" – Caja de Ahorros y Monte de Piedad – Archivo Histórico Diocesano, 1983, doc. 80).

42 Veja-se J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit., p. 23 e 169.

induziu o casamento desta última com Vela Guterres, primo de D.ª Maria.[43] Desse enlace vai surgir, como se sabe, João Vélaz, personalidade que identificamos como o trovador do mesmo nome arrolado na *Tavola Colocciana*. A morte documentada de João Vélaz na segunda metade de 1181 constitui, de modo indirecto, prova objetiva da existência do movimento lírico galego-português no último terço do séc. XII. Notemos que o trovador representa, de modo muito visível, a fusão entre a nobreza autóctone (Vélaz-Trava) e as elites de origem catalano-provençal sediadas no reino galaico-leonês. Não sabemos, ao certo, se ele representa a primeira ou as primeiras tentativas de "tradução" para galego-português do trovadorismo occitânico, mas é possível que D.ª Maria —a sua avó de facto— e a mãe Sancha tenham jogado algum tipo de papel no processo de transposição do trovadorismo para terras galegas.[44]

D.ª Maria foi uma das damas mais importantes da corte de D. Afonso VII e D. Fernando II. O seu exemplo será utilizado pelo historiador Simon Barton para evidenciar até que ponto as mulheres "desempeñaban papeles públicos importantes y altamente visibles" e "eran capaces de ejercer un nivel importante de poder y autoridad durante el transcurso de su ciclo vital desde el matrimonio hasta la viudedad".[45] Assim, ela aparece como uma das escassas mulheres que exerceram poder político junto do marido, como se observa num documento de 1146 do mosteiro de Castanheda: "mandante Senabrie comite Pontius et comitissa Maria Fernandiz".[46] Pelo seu testamento, redigido em 1169,[47] sabemos que possuía, junto como os irmãos, parte de uma casa perto da catedral de Santiago herdada dos pais ("meam portionem illius superati quod est ante portalem superiorem ecclesia Sancti Iacobi, quicquid habeo ex parte patris et matris mee") e que mandou ser sepultada no claustro da mesma ao lado do pai ("mando corpus meus sepeliri in claustro Beati Iacobi, iuxta patrem meum"). Essa manda testamentária transmite ainda informação sobre a opulência de alguns objetos e das roupas que

43 D. Vela foi filho de Toda Peres de Trava, irmã paterna de Fernando Peres, e de Guterre Bermudes, um membro destacado da linhagem dos Vélaz

44 É muito pouco o que sabemos sobre esta última, já que os registos históricos se limitam a diplomas que refletem transações de interesse económico.

45 S. Barton, *Las mujeres nobles y el poder en los reinos de León y Castilla en el siglo XII*, in "Studia Historia. Historia Medieval", 29, 2011, p. 70.

46 A. Rodríguez González, *El tumbo del monasterio de San Martín de Castañeda*, León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro" – C.S.I.C., 1973, p. 216, nº 164. Também a encontramos, neste caso de modo independente, a conceder carta foral aos habitantes de Castrocalbón en 1152, diploma que se encerra com o signo da condessa: "Ego comitissa domina Maria propria manu confirmo" (J. Rodríguez, *Los fueros del reino de León*, León, Ediciones Leonesas, 1981, vol. II, pp. 67–71).

47 J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit., pp. 264–265.

lhe pertenciam: "[...] mulam bonam cum sella et freno argenteo et pallium meum de arminio et xamite orlatum de cebelenis et etiam lectum meum bonum cum ornamentis suis [...] mando copam meam argenteam et un[am ci]tharam peroptimam". Terá sido esta mulher quem, pelo seu poder e situação familiar, propiciou as condições para que a moda literária em foco fosse inicialmente "traduzida" para o seu idioma? Não temos uma resposta a essa questão, mas para isso reunia, certamente, as melhores habilitações e condições.

Após o primeiro testemunho constituído por João Vélaz, o seguinte grupo de trovadores, provavelmente ativos entre a última década do séc. XII e as duas primeiras do séc. XIII, aparece também relacionado com a linhagem dos Travas, a que pertenceu D.ª Maria e, por via da avó paterna, João Vélaz. Tudo leva a crer, portanto, que a moda literária se começou a difundir, de modo preferente, através da rede sociofamiliar dessa estirpe, nomeadamente por via feminina. Essa circunstância permite explicar a participação no trovadorismo de poetas cujo denominador comum é, precisamente, o vínculo apontado. Encontram-se, por exemplo, nesta situação: Osório Eanes, Pedro Rodrigues da Palmeira, Rui Dias dos Cameros, Fernando Pais de Tamalhancos ou Garcia Mendes de Eixo.[48]

Entre esses elementos femininos, não podemos esquecer o nome de Urraca Fernandes (1165–1199),[49] esposa de João Airas de Nóvoa, um membro da linhagem dos Limas que chegou a ser, entre 1174 e 1175, alferes de Fernando II. A proximidade à casa real deste grupo familiar evidencia-se no facto de Fernando II ter confiado a instrução do infante Afonso —futuro Afonso IX— a João Airas de Nóvoa. O monarca dava, assim, continuidade a uma tradição pela qual ele próprio e o pai, Afonso VII, tinham sido criados na casa dos Travas. A novidade, neste caso, é que o uso se manteve mesmo através de uma via feminina, o que é infrequente.[50] Pelo seu testamento, lavrado em 1199,[51] podemos avaliar o estatuto socioeconómico de D.ª Urraca, acerca do qual García Álvarez afirmava, com razão, que "más parece propio de reyes que de persona particular".[52] Segundo declara nessa manda, D.ª Urraca possuía uma casa na praça do Campo compostelana —atual Cervantes—: "domo mea de Campo". Além do âmbito compostelano, ela aparece fortemente vinculada ao território situado (a norte do Minho) entre a vila de Ribadávia e a

48 Outros nomes, sem pertencerem diretamente aos Travas, aparecem, como veremos, associados a eles.

49 Ela era a filha mais nova de Fernando Peres de Trava e de Sancha Gonçalves.

50 Cumpre, contudo, lembrar que o único filho varão de Fernando Peres, Gonçalo Fernandes, já falecera nessa altura.

51 J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit., pp. 288–294.

52 R. García Álvarez, *Los Arias de Galicia y sus relaciones familiares con Fernando II de León y Alfonso II de Portugal*, in "Brácara Augusta", 10, 1966, p. 35.

cidade de Ourense, nomedamente aos antigos distritos de Castela e de Búval, onde a família terá contado com residência senhorial.[53] Foi certamente nesses espaços domésticos dominados por Urraca Fernandes que a cultura trovadoresca se desenvolveu. De facto, existem evidências objetivas sobre os vínculos deste grupo familiar concreto com o trovadorismo, a começar pela participação no mesmo de um dos filhos, Osório Eanes (1175–1217), porventura o poeta mais destacado (e provençalizante) do período. D. Osório aparece ainda relacionado com o trovador Pedro Bazaco, já que foi criado em casa de uma tia deste último, e com Airas Oares, provavelmente primo dele. Ligações de natureza familiar e literária, e ainda de vizinhança geopolítica, também o aproximam de Fernando Pais de Tamalhancos e de Airas Moniz de Asma. Por outro lado, é importante constatar que dois trovadores de procedências diversas, Fernando Rodrigues de Calheiros e Rui Gomes o Freire, juntos na tradição manuscrita e vinculados poeticamente com Osório Eanes, aparecem associados a um irmão deste último, Gonçalo Eanes (1182–1232). Este foi o filho de Urraca Fernandes que atingiu maior relevo social nas cortes de Fernando II e, sobretudo, na de Afonso IX, de quem chegou a ser alferes. Porém, ele é conhecido, sobretudo, por ter chefiado a ordem de Calatrava, da qual foi mestre a partir de 1218 (cfr. *infra*).

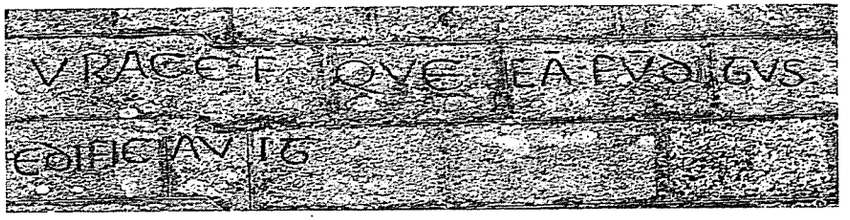


Fig. 1: Inscrição na igreja de Cornozes (Amoeiro, Ourense)
Urace Fernandi que eam funditus edificavit

Rodrigo Peres de Trava "o Veloso", irmão paterno de Fernando Peres, está na origem, enquanto avô —pai das mães—, doutros dois vetustos representantes do nosso lirismo: Rui Dias dos Cameros (1182–1226) e Garcia Mendes de Eixo (1186–1239), por sua vez, progenitor dos trovadores Gonçalo Garcia e Fernando Garcia de Esgaravunha. Apesar da ascendência materna galega (cfr. *infra*), estamos perante cavaleiros integrados, respetivamente, na cortes castelhana e a

53 Fernando Peres de Trava recebeu de Afonso VII, em 1144 (ACO, Privilégios, 1, nº 27), a herdade de Cornozes -no território de Búval-, onde a filha mandará erigir uma igreja dedicada a S. Martinho. Veja-se a imagem da inscrição fundacional neste trabalho.

portuguesa, às quais aparecem vinculados por via paterna. Esta circunstância —que também observamos em Pedro Rodrigues da Palmeira— vem provar, de modo dificilmente desmentível, que a difusão inicial do trovadorismo galego-português teve como via privilegiada a rede sociofamiliar dos Travas, nomeadamente através dos ramos femininos.[54]

Paradoxalmente, a participação de Rui Dias dos Cameros no movimento poético em questão, somada a uma ilusória associação a ele de João Soares de Paiva, serviu para postular uma origem alóctone e acidental para o nosso trovadorismo, pondo de lado as conexões de que falamos.[55] Numa nova versão dessa (inverosímil) proposta, José C. Miranda especula sobre uma aproximação entre Rui Dias dos Cameros e Garcia Mendes de Eixo,[56] mas silencia os fortes vínculos familiares que os uniam, aludindo apenas ao eventual encontro nuns imprecisos "meios leoneses": "Não sabemos se Garcia Mendes conheceu pessoalmente Rui Diaz de los Cameros, mas a sua estadia de vários anos em meios leoneses, que o prócer navarro (sic) de mãe galega também frequentara, torna esse conhecimento francamente possível".[57] A omissão *é*, no mínimo, surpreendente, até porque a mulher do próprio Garcia Mendes de Eixo, a galega Elvira Gonçalves, também estava aparentada com Rui Dias dos Cameros através dos Celanovas e dos Travas.[58]

Pouco sabemos de Maria Rodrigues, mulher de Mendo Gonçalves de Sousa e mãe de Garcia Mendes de Eixo, pelo contrário são relativamente abundantes os dados de que dispomos sobre Guiomar Rodrigues (1162–1199), progenitora de Rui Dias dos Cameros. Foram identificados vários contactos de D.ª Guiomar com figuras do lirismo galego-português, às quais poderemos eventualmente somar uma até

54 Parece, assim, existir um notável paralelismo com o que observamos em relação à difusão de Cister na Península, tal como foi notado por R. Alonso Álvarez, *Los promotores de la Orden del Cister en los reinos de Castilla y León: familias aristocráticas y damas nobles*, in "Anuario de Estudios Medievales", 37, 2007, pp. 653–710.

55 Esse teoria, sugerida com alguma prudência por A. Resende de Oliveira, foi defendida de modo muito mais imponderado por J. C. Ribeiro Miranda. Veja-se a bibliografia referida na nota nº 4.

56 J. C. Ribeiro Miranda, "Eixo, Cameros e Vaqueiras. Sobre a rubrica que acompanha o cantar *Ala u jazq la Torona*", in C. Carta – S. Finci – D. Mancheva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alvar*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, vol. I, pp. 879–894. O trabalho, construído sobre hipóteses -mais uma vez- exclusivamente especulativas, pretende relacionar Garcia Mendes de Eixo com Rui Dias dos Cameros e Raimbaut de Vaqueiras partindo de uma leitura e de uma interpretação pouco credíveis das apostilas que, além da rubrica, acompanham a única cantiga conservada de Garcia Mendes de Eixo.

57 Ibid., p. 886. É inexplicável a consideração —repetida ao longo do texto— de Rui Dias dos Cameros como "navarro". Lembremos que, a partir de 1076, o território da atual Rioja já passara a formar parte de Castela.

58 Cfr. J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit., p. 243.

agora inédita (cfr. *infra*). Como foi dito, ela foi filha de Rodrigo Peres de Trava e de *Fruílhe Fernandes* de Celanova.[59] D.ª Guiomar foi desposada, em primeiras núpcias, pelo seu (provável) primo segundo, Fernando Ponce de Cabrera o Maior, com quem aparece casada em 1162.09.04. Por este enlace ela chegou a ser tia do trovador João Vélaz. Guiomar encetou matrimónio, antes de 1174.04.11, com Diogo Ximenes dos Cameros, importante personagem da corte de Afonso VIII de Castela. Uma parte da sua vida decorreu, portanto, em terras afastadas da sua Galiza natal, no extremo nordeste desse reino. Rui Dias dos Cameros, o primogénito dos seu filhos, foi figura de relevo na cúria daquele monarca, tendo exercido como tenente em Logronho, Nájera, Calahorra e Sória. Ele ocupou, muito provavelmente, esse mesmo cargo, em 1201, nos distritos galegos de Sárria, Montenegro e Monterroso.[60] Trata-se do único trovador não galego-português do grupo mais antigo de autores e a sua participação na lírica luso-galaica —contava com três cantigas de amor— explica-se pela integração na linhagem dos Travas através da mãe.[61]

Como adiantamos, é possível que aos contactos de Guiomar com o trovadorismo, possamos somar um de notável interesse para o lirismo galego-português. Por uma escritura de 1199, o bispo de Lugo adquiria propriedades no lugar da Cambra (Campo, conc. Lugo) que noutro tempo pertenceram a D.ª Guiomar. O vendedor, Múnio Fernandes "miles", declara que lhe foram dadas pelo bons serviços que prestara a essa dama e que a venda foi ratificada por três filhos dela: Rodrigo, Álvaro e Ínhigo Dias:

> ego *Munio Fernandi*, miles [...] facio cartam uenditionis tocius hereditatis de Camera [...], quam michi hereditario iure dedit et concessit domna Guimar pro bono seruitio quod sibi feci, concedentibus *Ruderico Didaci* et Aluaro Didaci et Enego Didaci filiis suis.[62]

Além do notável interesse que tem o documento enquanto registo da vinculação à Galiza de D.ª Guiomar e dos filhos —nomeadamente de Rui Dias—,[63] existem

59 Linhagem implantada no distrito de Toronho.

60 Cfr. J. González, *Alfonso IX*, Madrid, C. S. I. C. – Instituto Jerónimo Zurita, 1944, docs. 149–154.

61 Pelo casamento de Rodrigo Dias com Aldonça Dias, filha de Diogo Lopes de Haro e de Toda Peres de Azagra, o grupo familiar de D.ª Guiomar entrou em contacto com os Haro e os Azagra, duas estirpes cujos vínculos com o trovadorismo occitânico estão bem provados. Diogo Lopes de Haro ficou conhecido como o nobre hispânico que teve um contacto mais direto e intenso com os *trobadors*, recebidos generosamente na sua corte. No caso dos Azagra, contaram no seu seio com um trovador de produção —em provençal— perdida, Gonçalo Ruiz, tio de D.ª Aldonça, que chegou a ser alferes de Fernando II entre 1180–1182.

62 AHN, Catedral de Lugo, maço 1326B, nº 15.

63 S. Barton (*Las mujeres nobles y el poder*, cit., p. 66) utiliza o exemplo de Guiomar para evidenciar a autoridade com que contavam as mães dentro do grupo familiar: "Rodrigo Díaz de los

elementos que nos induzem a pensar na identificação desse Múnio Fernandes com o trovador Múnio Fernandes de Mirapeixe, até agora não localizado documentalmente.[64] D.ª Guiomar ficaria, assim, relacionada diretamente quase com a totalidade de poetas do grupo fundacional, o que abre algumas interessantes hipóteses sobre o seu provável papel como incentivadora do movimento poético nas suas terras de origem, nomeadamente após a morte do marido.[65]

Para concluir este trabalho, revisitamos a figura de Maior Afonso de Meneses, em cuja residência se situa o episódio cortês a que se alude na rubrica explicativa da tenção —*Vi eu donas en celado* dos irmãos Taveirôs, texto que tem servido para deduzir que ela e o marido, Rodrigo Gomes de Trastâmara, foram promotores do lirismo galego-português.[66] Rodrigo Gomes (1201–1261) foi um dos nobres com mais poder durante os reinados de Afonso IX, Fernando III e Afonso X. Os pais de D. Rodrigo foram o conde Gomes Gonçalves de Trava e Miracle de Urgell,[67] filha do conde Armengol VII (1132–1184), o principal representante dos Urgell no reino galaico-leonês. D. Rodrigo Gomes casou, provavelmente entre 1226 e 1228,[68] com Maior Afonso (1213–1261),[69] dama castelhana que era filha de Afonso Teles (I) de Meneses e da primeira mulher deste último, Elvira Rodrigues Girón.

Cameros prestó un juramento e hizo promesa de obediencia a su madre Guiomar Rodriguez, reconociendo la autoridad de esta sobre la comunidad de Yanguas, en la Rioja, que le había sido concedida en *arras* por su difunto esposo Diego Jiménez y a la cual la pareja había concedido tiempo antes un fuero".

64 Veja-se o nosso trabalho (em preparação) *O trovador lucense Múnio Fernandes de Mirapeixe: proposta para a sua identificação histórica.*

65 J. M. Canal Sánchez-Pagín (*La casa de Cameros en Castilla y León durante el siglo XII*, in "Archivos Leoneses", 49, 1995, p. 156, n. 30) afirma que D.ª Guiomar ingressou no mosteiro de Ferreira de Pantom, mas tal conjetura não se vê confirmada pela documentação. Na verdade, ela exerceu o patronato sobre esse cenóbio, seguindo os passos da mãe D.ª Fruílhe Fernandes, refundadora do mesmo em 1175. Veja-se J. D' Emilio, *Widows and Communities: Cistercian Nunneries and Their Architecture in the Kingdom of Leon (1150–1300)*, in "Citeaux – Commentarii cistercienses", 66, 2015, pp. 229–234.

66 Y. Frateschi Vieira (*En cas dona Maior*, cit.) analisou o papel desse casal no patrocínio da lírica galego-portuguesa. A professora brasileira associa vários poetas galego-portugueses à corte desse casal: Pedro Garcia de Ambroa, Pedro de Ambroa, Múnio Fernandes de Mirapeixe, João Lopes de Ulhoa, Nuno Rodrigues de Canderei, Fernão Velho, Nuno Eanes Cêrcio, Paio Soares e Pedro Velho de Taveirôs, Gonçalo Garcia, Pedro Amigo de Sevilha, Pedro de Armea, João Baveca e Osório Eanes.

67 Cfr. J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit., pp. 201–105.

68 Sobre a data do casamento, veja-se Y. Frateschi Vieira, *En cas dona Maior*, cit., p. 53 e J. A. Souto Cabo, *En cas da Ifante*, cit., p. 859, n. 6.

69 A escritura pela qual Afonso Teles de Meneses, a (segunda) mulher e os filhos entregaram, em 1213, a vila de Palazuelos ao mosteiro de Valvení constitui o registo documental mais recuado de D.ª Maior: "ego Alphonsus Telli, una cum uxore mea D. Theresa Sancii et cum filiis meis Tello

Meneses e Girón —ou Girão— constituem duas das linhagens mais importantes do reino de Castela durante os reinados de Afonso VIII, Fernando III e Afonso X. É especialmente significativo o papel curial dos Girón, a que pertencia D.ª Maior por via materna, pois patrimonializaram a mordomia da corte castelhana, de modo mais ou menos direto, entre 1173 e 1262. Com efeito, o avô de D.ª Maior, Rodrigo Guterres Girón, foi mordomo régio entre 1173 e 1193.[70] Esse cargo será ainda ocupado, de 1198 a 1231, pelo tio Gonçalo Rodrigues Girón e, nos períodos de 1238–1246 e 1248–1252, pelo filho deste último Rodrigo Gonçalves Girón.[71] Por outro lado, devemos aludir à figura de Garcia Fernandes de Villamayor e aos seus filhos, João e Afonso Garcia. O primeiro foi mordomo do rei (1232–1238) e também, anteriormente, da rainha Leonor (1211–1213), de dona Berengária (1217–1232) e ainda aio do futuro Afonso X (cfr. *infra*). Quanto aos filhos, também exerceram a mordomia na década de cinquenta e inícios da seguinte (João, 1252–1259;[72] Afonso, 1262). Ora bem, já foi notada a grande proximidade de Garcia Fernandes a respeito dos Girón —nomeadamente em relação a Gonçalo Rodrigues de quem chegou a ser mordomo pessoal (1227)—,[73] o que parece ser resultado de uma muito provável, embora não bem definida, relação de parentesco e/ou vassalagem.[74] Nesse sentido, é interessante lembrarmos que, em 1223, D.ª Maior e os

Alphonsi, Alphonso Alphonsi, Maiori Alphonsi et Theresia Alphonsi" (F. Herrero Salas, *Colección diplomática del monasterio de Santa María de Palazuelos. Siglos XI-XV*, Valencia, 2011, doc. 64). Nessa altura, o pai já tinha encentado matrimónio com a segunda mulher, Teresa Sanches (filha de Sancho I de Portugal e de Maria Pais Ribeira).

70 Para a identificação e cronologia dos cargos referidos, seguimos J. de Salazar y Acha, *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2000.

71 A mãe foi Sancha Rodrigues, filha de Rodrigo Fernandes (Codorniz?) de Toronho -provável membro da linhagem dos Limas- e de Aldonça Peres, uma neta de Lupa Peres de Trava.

72 Alguns investigadores supõem que a mulher de Juan Garcia de Villamayor foi irmã de Paio Gomes Charinho. No entanto, sabemos que ele esteve casado com Urraca Fernandes de Castro, filha de Fernando Guterres de Castro e Emília Íñiguez de Mendonza (J. de Salazar y Acha, *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, cit., p. 376).

73 Cfr. I. Álvarez Borge, *Los dominios de un noble de la corte castellana en la primera mitad del siglo XIII. Garcia Fernández de Villamayor*, in "Hispania", 68, 2008, pp. 655–658, 675, que também evidencia a sua proximidade relativamente a Afonso Teles (I) de Meneses (pp. 660–661, 672), pai de D.ª Maior. O autor nota o exercício da mordomia —até agora não atestado— por parte de Garcia Fernandes entre 1224–1225 e 1229–1230 (pp. 656–657). Alguns investigadores supõem que foi filho de Fernando Garcia, mordomo de Afonso IX em 1194–1195 e 1197–1203. Cfr., entre outros, I. Calderón Medina, *Cum magnatibus regni mei*, cit., p. 284.

74 M. Salcedo Tapia (*La familia Téllez de Meneses en los tronos de Castilla y Portugal*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses / CECEL / CSIC / Diputación de Palencia, 1999, p. 18) considera, no esquema genealógico correspondente —com base em dados de Salazar y Castro—, que

irmãos, Telo e Teresa, junto com outros membros da família Girón venderam — por um preço simbólico— o mosteiro de Santa Maria la Real de Villamayor de los Montes (Burgos) a esse Garcia Fernandes, a partir dessa altura conhecido como "de Villamayor" (cfr. *infra*).[75]

A corte castelhana constituiu um importante foco de cultura trovadoresca em occitano, nomeadamente durante o reinado de Afonso VIII (1155/1170–1214), esposo de Leonor Plantageneta (1162–1214), filha de Leonor de Aquitânia.[76] Uma prova, entre outras muitas, da recetividade "oficial" daquele âmbito relativamente a uso literário do provençal é o *planh* ('pranto') *Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz* elaborado por Giraut de Calanson para chorar a morte do infante Fernando, falecido em 1211 aos 22 anos de idade. No entanto, a moda literária em questão parece ter conhecido um claro declínio com a chegada ao trono de Fernando III (1201/1217–1253) —neto de Afonso VIII—, cuja corte não foi atrativa para os trovadores occitânicos. Também não é lógico pensar que, antes da anexação do reino galaico-leonês ao de Castela —em finais de 1230—, o trovadorismo em galego-português tivesse presença na cúria castelhana. Parece um tanto ou quanto surpreendente verificar que, ao longo da primeira metade da década de trinta, essa moda literária já era acolhida nesse âmbito, como requer a existência do pranto de Pero da Ponte pelo falecimento —em novembro de 1235— de Beatriz de Suábia,[77] esposa de D. Fernando III:

> E en forte ponto et en fort' ora
> fez Deus o mundo, pois non leixou i
> nen un conort[o] e levou d' aqui

Fernando Garcia, pai de Garcia Fernandes de Villamayor, foi irmão de Gontroda Garcia (mulher de Telo Peres de Meneses), avô de Maior Afonso. No entanto, tal hipótese genealógica não conta com confirmação documental. Sobre essa linhagem, veja-se a aproximação de P. Martínez Sopena, *La Tierra de Campos Occidental*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1985, pp. 391–398.

75 O documento é publicado por G. Martínez Díez – V. González Sánchez, *Colección diplomática del Monasterio Cisterciense de Santa María la Real de Villamayor de los Montes*, Burgos, Caja Burgos, 2000, doc. 21. A personalidade dos outorgantes foi estabelecida por G. Martínez Díez, *El linaje de los Villamayor*, in *Jornadas culturales con motivo del IX centenario de la fundacion del Císter*, Burgos, Santos, 1998, pp. 146–147.

76 Cfr. A. Sánchez Jiménez, *La literatura en la corte de Alfonso VIII de Castilla*, Salamanca, Universidad de Salamanca [tese de doutoramento], 2001, pp. 77–172 e J. M. Cerda, *Leonor Plantagenet y la consolidación castellana en el reinado de Alfonso VIII*, in "Anuario de Estudios Medievales", 42, 2012, pp. 638–640.

77 Cfr. E. Corral Díaz, *A morte en feminino na lírica galego-portuguesa: o pranto pola morte de Beatriz de Suabia*, in "Revista de Literatura Medieval", XXIX, 2017, pp. 71–106. Cabe supor que tal uso oficial foi precedido de um período de aclimatação prévio. Notemos que, em 1235, Afonso X contava apenas com 14 anos.

> a bõa rainha, que ende fora
> *Dona Beatrix*. Direi-vos eu qual:
> non fez[o] Deus outra melhor nen tal
> nen de bondade par non lh' acharia
> home no mundo, par Santa Maria!
> (*B* 985[bis], *V* 573; vv. 17–24)

Ora bem, de acordo com as circunstâncias descritas, suspeitamos que D.ª Maior Afonso —junto com o marido— pôde ter um papel decisivo na assimilação do lirismo galego-português por parte da corte castelhana, numa altura em que esse âmbito era, precisamente, dominado por membros da sua estirpe materna.[78] É interessante notar que conservamos ainda dois prantos de Pero da Ponte destinados a lembrar o falecimento doutros destacados membros da aristocracia castelhana do momento: Lopo Dias de Haro (II) (1192–1236)[79] e Telo Afonso de Meneses (ca. 1191–1238):[80]

> Que mal s' este mundo guisou
> de nulh'ome per el fiar!
> Nen Deus non o quis[e] guisar,
> pero o fez e o firmou.
> Ante o quise destroir,
> pois que don *Telo* fez end' ir,
> que sempre ben fez e cuidou.
> [...]

78 Maior Afonso foi irmã completa de Teresa, Telo e Afonso Teles (II) e meia-irmã de João Afonso, Martim Afonso e Afonso Teles (III) "o Tição". Estes três últimos são o resultado do casamento do Afonso Teles (I) com Teresa Sanches, uma filha de Sancho I de Portugal e de Maria Pais Ribeira. É por isto que este ramo contou com uma importante presença na corte lusitana em que, por exemplo, João Afonso chegou a ocupar o posto de alferes régio com Afonso III entre 1248 e 1255. Cfr. L. Ventura, *A nobreza de corte de Afonso III*, Coimbra, Universidade de Coimbra [tese de doutoramento], vol. I, pp. 574–579. Por outro lado, convém lembrar que dois descendentes de Afonso Teles (II) —esposo de Maria Eanes de Lima (uma filha de João Fernandes de Lima ou Batissela e de Maria Pais Ribeira)— aparentaram com a monarquia castelhana. O seu filho, Afonso Teles (IV), esteve casado com Beatriz Fadrique, filha do infante Fadrique e sobrinha de Afonso X. Por sua vez, Maria de Molina, neta daquele prócere, foi mulher de Sancho IV e mãe de Fernando IV de Castela (cfr. *infra*). Sobre os vínculos dos Teles de Meneses com as casas reais castelhana e portuguesa, veja-se M. Salcedo Tapia, *La familia Téllez de Meneses en los tronos de Castilla y Portugal*, cit., pp. 299–319.

79 Ele foi alferes de Fernando III desde 1217 até ao dia da sua morte em 15 de novembro de 1236.

80 Trata-se, respetivamente, das composições *Ora ja non poss' eu creer* e *Que mal s' este mundo guisou*. Também conservamos um pranto do mesmo autor pela morte de Fernando III em 1252 (*Que ben se soub' acompanhar*). Lembremos ainda as duas cantigas encomiásticas de Pero da Ponte dedicadas a esse último monarca (*O mui bon Rei que conquis a fronteira*) e a Jaime I de Aragão —consogro de Fernando III— (*O que Valença conquereu*).

E, quen a ben quiser oir,
que forte palavra d' oir!:
"don *Tel' Afons*' ora finou".
(*V* 576, *B* 988; vv. 1–7, 28–30)

Estes personagens mantiveram uma relação familiar com o casal constituído por Rodrigo Gomes e por Maior Afonso: Lopo Dias foi sobrinho do pai de D. Rodrigo, já que o progenitor deste último, Gomes Gonçalves, e a avó daquele, Aldonça Gonçalves, foram irmãos; por sua vez, Telo Afonso, famoso pela participação na tomada de Córdova (1236), foi irmão de D.ª Maior. Não são estes os únicos parentes de Maior Afonso e do marido que deixaram pegada literária: Afonso Teles de Meneses (pai de D.ª Maior) junto com Gonçalo Eanes de Lima (primo do pai de D. Rodrigo Gomes e irmão do trovador Osório Eanes) são personagens principais da composição nº 205 das Cantigas de Santa Maria (cfr. *supra*):

Na fronteira un castelo de mouros mui fort' avia
que combateron crischãos que saian d' açaria
d' Ucres e de Calatrava con muita cavalaria
e era i don *Afonso Telez*, ric'ome preçado
[...]
O maestre *Don Gonçalvo Eanes de Calatrava*,
que, en servir Deus, en mouros guerrejar se traballava
e porend' aquela torre muito combater mandava
e outrossi don *Alfonso Telez*, de que ei falado.
(vv. 17–21, 47–51)

A introdução do lirismo galego-português na corte castelhana nos inícios da década de trinta vai permitir que o infante Afonso —futuro Afonso X (1221/1253–1284)— conviva com essa manifestação cultural desde a infância e que, posteriormente, se torne o grande mecenas do nosso trovadorismo, mesmo antes de acceder ao trono.[81]

81 Não sabemos até que ponto a adesão do monarca ao movimento poético pôde estar também condicionada pelo influxo direto do seu aio e da mulher dele, Maior Airas, cuja integração familiar ainda não foi claramente definida. Sobre o assunto, veja-se A. Resende de Oliveira, *D. Afonso, infante e trovador*, cit., pp. 263–264 e I. Álvarez Borge, *Los dominios de un noble de la corte castellana*, cit., p. 662, que nota a existência de possíveis vínculos entre Maior Airas e Rodrigo Gomes de Trava. Como se sabe, ele e a mulher receberam de Fernando III, em 1232, a vila ourensana de Maceda: "villam que dicitur Mançanedam que est in terra de Limia" (J. González, *Reinado y diplomas de Fernando III*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1983, vol. II, doc. 479). Tal facto serviu para pensar que as origens de Maior Airas se situavam no nosso país, tendo sido considerada por alguns estudiosos como membro da linhagem dos Lima.

Fora já do período privilegiado neste estudo, não podemos deixar de notar, finalmente, que os Meneses conseguiram entroncar diretamente com a monarquia castelhana quando Maior Afonso, filha de Afonso Teles (II) de Meneses e sobrinha da nossa Maior Afonso, encetou matrimónio com o infante Afonso de Molina (irmão completo de Fernando III).[82] Maria Afonso de Molina (1264/1284–1321), filha desse casal, chegará a ser rainha de Castela pelo seu enlace com Sancho IV.[83] Como está provado, a corte de D.ª Maria e de D. Sancho foi âmbito que favoreceu a continuidade da lírica galego-portuguesa.[84] As circunstâncias históricas fizeram com que, mesmo após a morte do marido em 1295, ela tivesse que exercer como rainha tutora, até 1325, durante a minoridade do filho (Fernando IV) e do neto (Afonso XI).[85]

82 A primeira mulher de D. Afonso foi Mafalda Gonçalves de Lara, IV senhora de Molina (cfr. *infra*).

83 Lembremos, por outro lado, que Beatriz Afonso, filha de Afonso X e rainha de Portugal pelo seu casamento com Afonso III, era neta de Gonçalo Rodrigues Girón, tio de Maior Afonso (cfr. *supra*). Com efeito, ela foi fruto do relacionamento do rei castelhano com Maior Guillén de Guzmán, uma filha de Maria Gonçalves Girón e de Guillén Pérez de Guzmán. Beatriz Afonso foi mãe de D. Dinis.

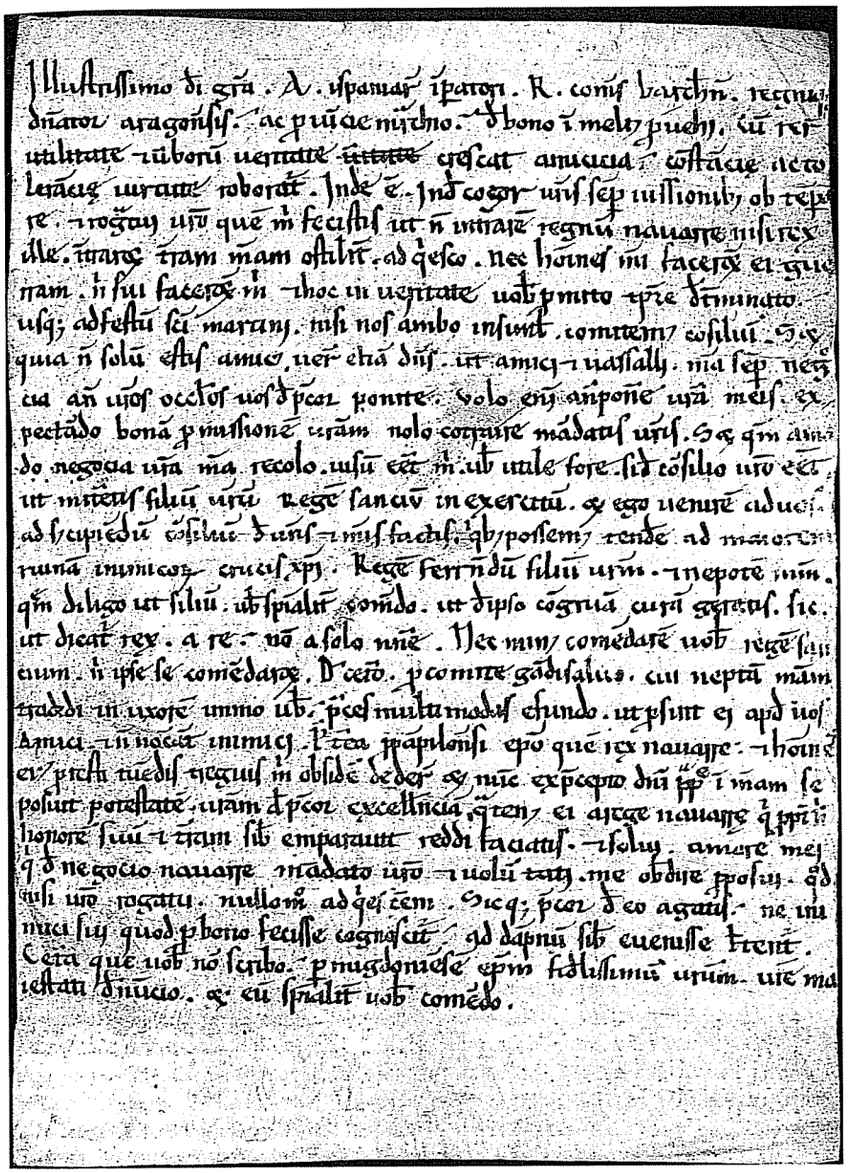
84 Veja-se o excelente trabalho de V. Beltrán "Tipos y temas trovadorescos. XI. La corte poética de Sancho IV", in C. Alvar – J. M. Lucía Mejías, *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 121–140.

85 Os Trava entroncaram com os senhores de Molina pelo casamento de Sancha Gomes, irmã de Rodrigo Gomes de Trava, com Gonçalo Peres de Lara, III senhor de Molina. Eles foram os pais de Mafalda Gonçalves, IV senhora de Molina e primeira mulher do infante Afonso, que, precisamente por este enlace, passou a ser senhor de Molina. Assim, Branca Afonso de Molina, filha dos anteriores e meia-irmã da rainha, e Gomes Gonçalves de Molina (filho de Gonçalo Peres e de Sancha Gomes) foram herdeiros de Rodrigo Gomes de Trava, falecido sem descendentes. D.ª Branca será forçada a entregar, em 1292, o senhorio de Molina e o condado de Trastâmara ao seu cunhado Sancho IV. Este facto está na origem da denominação "Casa de Trastâmara" atribuída a Henrique II de Castela e aos seus sucessores, já que D. Henrique contava com o título de conde de Trastâmara quando acedeu ao trono. Cfr. F. Dopico Blanco, *A evolución do señorío xurisdiccional sobre a vila de Neda desde a Baixa Idade Media ata o Antigo Réxime. Unha aproximación*, "Revista de Neda. Anuario Cultural do Concello de Neda", 17, 2015, pp. 171–175.

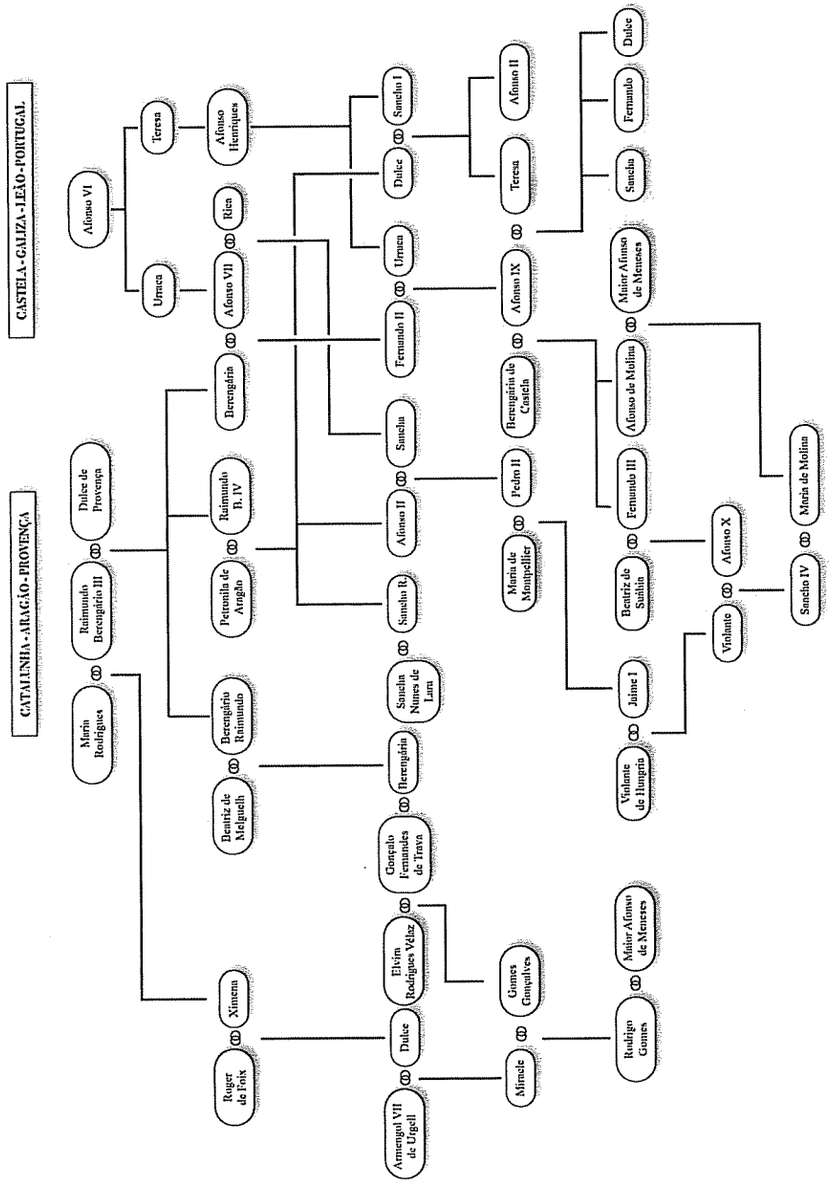
Apêndice

Sem data [1157].
ACA, Chancelaria, Raimundo Berengário IV, maço 41, nº 23.
Raimundo Berengário IV (conde de Barcelona, príncipe de Aragão e marquês de Provença) escreve a Afonso VII sobre as tréguas com o rei de Navarra e outros assuntos.

Illustrissimo, Dei gratia, Adefonso Ispaniarum imperatori, Raimundus, comes Barchinone regnique dominator Aragonensis ac Provincie marchio, de bono in melius prouehi. Cum rerum utilitate et uerborum ueritate crescat amicitia, constancie ac tolerancie uirtute roboratur. Inde est inde cogor uestris semper iussionibus obtemperare et rogatui uestro quem mihi fecistis ut non intrarem regnum Nauarre, nisi rex ille intraret terram meam ostiliter, adquiesco nec homines mei facerent ei guerram nisi sui facerent mihi. Et hoc ueritate uobis promito tempore determinato usque ad festum Sancti Martini, nisi ambos insimul comitemus consilium. Set quia non solum estis amicus uerum etiam dominus ut amici et uassalli mea semper negocia ante uestros occulos uos deprecor ponite. Volo enim anteponere uestra meis expectando bonam promissionem uestram nolo contraire mandatis uestris. Set quoniam amodo negocia uestra mea recolo uisum esset mihi uobis utile fore si de consilio uestro esset ut miteretis filium uestrum regem Sancium in exercitum et ego uenirem ad uos ad suscipiendum consilium de uestris et meis factis quibus possemos tendere ad maiorem ruinam inimicorum crucis Christi. Regem Fernandum, filium uestrum et nepotem meus, quam diligo ut filium uobis specialiter comendo ut de ipso congruam curam geratis sic ut dicatur rex a re, non a solo nomine. Nec minus comendarem uobis regem Sancium nisi ipse se comendaret. *De cetero, pro comite Gondisalvo cui neptam meam tradidi in uxorem, immo uobis preces multimodas efundo ut posint ei apud uos amici et non noceant inimici.* Preterea pro Pampilonensi episcopo, quem rex Navarre et homines eius pro restituendis treguis mihi obsidem dederunt et nunc ex precepto domini pape in meam se posuit potestatem, uestram deprecor excellenciam quatenus ei a rege Nauarre, qui propter hoc honorem suum et terram sibi emparauit, reddi faciatis et solui amore mei, qui de negocio Nauarre mandato uestro et uoluntati me obedire proposui, quod nisi uestro rogatu nullo modo asquiescerem. Sicque precor de eo agatis ne inimici sui quod pro bono fecisse cognoscitur ad dampnum sibi euenisse letentur. Cetera que uobis non scribo per Migdoniensem episcopum fidelissimum uestrum uestre maiestati denuncio et eum specialiter uobis comendo.



Genealogias



Manuel Recuero Astray

La reina doña Berenguela y la *Chronica Adefonsi Imperatoris*

Los estudios sobre la situación y el papel de la mujer en determinadas épocas, aunque han de abordarse desde la perspectiva singular que les corresponde, no pueden aislarse de los problemas generales de supervivencia del género humano.[1] Siempre ha habido, especialmente para los más débiles y vulnerables, etapas y situaciones históricas particularmente duras. Pero también otras que, pese a su fama negativa, conllevaron cambios y planteamientos positivos que no podemos ignorar, sobre todo a la vista de hechos y personajes que nos ofrecen una visión muy distinta a la que habitualmente tenemos.

En este sentido, según afirmaba Ferruccio Bertini, la Edad Media:

> fue la primera época histórica en que las mujeres alcanzaron un notable grado de emancipación social y cultural y comenzaron a sentar las bases de las reivindicaciones de paridad e igualdad que aún hoy son objeto de batalla cuyo éxito no está nada claro.[2]

En las últimas décadas del pasado siglo, la investigación histórica se centró, entre otras cosas, en sacar a la luz algunos ejemplos, los más ilustrativos, sobre el papel jugado por determinadas mujeres en la sociedad medieval;[3] bien fuese para demostrar que, por lo general, son pocas las que consiguen superar su marginación o para, por el contrario, dejar claro que la opresión no era total y en ciertos aspectos ocurría todo lo contrario.[4]

1 "Los hombres mirados siempre en el marco de las sociedades de que forman parte", como mantenía L. Febvre, *Combats pour l´histoire*, Paris, Librairie Armand Colin, 1953, p. 103.

2 F. Bertini, *La mujer medieval*, Madrid, Alianza, 1991 [2ª ed.], p. 12.

3 Se pueden destacar los trabajos de E. Power, *Medieval Woman*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975 (ed. española, *Gente Medieval*, Barcelona, Ariel, 1988); E. Ennen, *Frauen in Mittelalter*, München, C. H. Beck, 1984; M. W. Labarge, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1988; A. M. Lucas, *Women in the Middle Ages. Religion, Marriage and Letters*, Brighton, The Harvester Press, 1983; a los que hay que añadir el de G. Duby – M. Perrot, *Histoire des femmes en Occident*. II: *Le Moyen Age*, Paris, Plon, 1991; o el de R. Pernoud, *La mujer en tiempo de las catedrales*, Barcelona, Andrés Bello, 1982.

4 Así he tenido oportunidad de comprobarlo en de mi colaboración en el proyecto de investigación *Mulleres con poder al final de la Edad Media. El testamento, la muerte y la memoria* (Secretaría Xeral de Igualdade da Xunta de Galicia. Ref.: SI427C2011/03–0) del Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC), cuyos resultados se pueden consultar en *Mujeres*

Manuel Recuero Astray, Universidad de A Coruña

Open Access. © 2018 Manuel Recuero Astray, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-003

En todo caso existe una sorprendente variedad de tipos y de ejemplos de mujeres que destacaron por su actividad en distintos campos, aún los menos esperados, y a lo largo de toda la Edad Media. También es verdad que entre esos ejemplos predominan los de algunas reinas,[5] abadesas o escritoras, por ser las mejor conocidas a través de las propias fuentes históricas. Son, en definitiva, las que por decirlo de alguna manera, acorde con el tema que nos ocupa, cuentan con voz propia por su protagonismo literario, documental o historiográfico.

Es el caso de doña Berenguela Berenguer (1108–1149), la primera mujer del rey castellano-leonés Alfonso VII (1126–1157)[6] y madre de sus hijos y herederos, que se trasladó desde Barcelona en 1128 para ocupar el trono junto a su marido, convirtiéndose en una de las protagonistas destacadas de la llamada *Chronica Adefonsi Imperatoris*; lo que nos permite conocer algunos aspectos muy interesantes de su trayectoria personal y política.

Gracias a eso, además, podemos incluir a doña Berenguela en el elenco de las grandes mujeres de su época, como Eloisa, Hildegarda o Leonor de Aquitania,[7] por mencionar solo a algunas, entre las más conocidas. Sin olvidar, dentro del mismo ámbito peninsular, a la madre de Alfonso VII, la reina doña Urraca (1109–1126) y, sobre todo, a su hermana, la infanta doña Sancha (c.1095–1159).[8] Sin duda, este último, el ejemplo más claro de poder e independencia alcanzado por una mujer en el ámbito castellano durante la primera mitad del siglo XII.

1 La *Chronica Adefonsi Imperatoris*

La historiografía altomedieval española, tras la destrucción del reino visigodo de Toledo, inició su propia trayectoria con las llamadas crónicas asturianas de

con poder en la Galicia medieval (siglos XIII–XV). Estudios, biografías y documentos, ed. de E. Pardo de Guevara y Valdés, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, CSIC, Xunta de Galicia, Anejo de Cuadernos de Estudios Gallegos, XLIV, 2017.

5 Los trabajos incluidos en el libro coordinado por M. García Fernández y S. Cernadas Martínez, *Reginae Iberiae. El poder regio femenino en los reinos medievales peninsulares*, Santiago de Compostela, USC, 2015, abordan algunos aspectos relacionados con el poder de las reinas en la Península Ibérica.

6 Sobre aspectos generales del reinado véase M. Recuero Astray, *Alfonso VII (1116–1157)*, Burgos, La Olmeda, 2003.

7 Siguen siendo ilustrativa y provechosa la lectura de los libros de R. Pernoud, *Eloisa y Abelardo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, y *Leonor de Aquitania*, Barcelona, El Acantilado, 2009.

8 L. García Calles, *Doña Sancha, hermana del Emperador*, León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 1972.

finales del siglo IX. Se trata de relatos todavía muy primitivos relacionados con los afanes políticos y militares de los reyes astures, que encontraron continuidad cien años después, ya en periodo leonés, en la Crónica del obispo de Astorga, Sampiro. A principios del siglo XII es el llamado Silense, quien mantiene viva esta tradición historiográfica, más o menos "oficial", intentando componer la historia de los distintos reinados que se habían ido sucediendo desde el milenio.[9]

Aunque todavía está por hacer el estudio de la presencia y el papel de la mujer en este tipo de relatos, no cabe duda de que se trata de textos de carácter eminentemente bélico, en los que poca o ninguna cabida, salvo excepción, suele tener la presencia femenina. Hay que esperar al desarrollo historiográfico de mediados del siglo XII, para que esta última, la presencia femenina, se haga evidente, por lo menos en alguna de las crónicas singulares que entonces se producen.

Este es el caso de la *Chronica Adefonsi Imperatoris*,[10] un relato histórico dedicado íntegramente al reinado de Alfonso VII de León y de Castilla, también conocido como el Emperador. Su primera originalidad radica precisamente en esto, en el propósito de su autor de fijar la atención tan solo en un monarca, que además de hacer avanzar la Reconquista, como sus antecesores, sirva de modelo para los que vinieran detrás. Las influencias extra-peninsulares que pudieron originar este tipo de composición historiográfica, como las cluniacenses, son discutibles, pero de lo que no cabe duda es que en ella se da cabida a aspectos olvidados hasta entonces por otros cronistas.

La *Chronica Adefonsi Imperatoris* distingue perfectamente entre el relato propiamente bélico, que reserva para una segunda parte, del que atañe a otros avatares sociales o políticos del reinado, que ocupan la primera. En ambas, gracias a estos nuevos planteamientos y sin duda también a la fuerza alcanzada por la presencia y el papel de la mujer en el ámbito castellano, aparecen personajes como nuestra reina doña Berenguela o su cuñada doña Sancha, entre otras.

Además, su aparición, como podremos comprobar, no es ocasional ni puramente anecdótica o circunstancial, pertenece a la visión de conjunto que el autor pretende darnos de la etapa que le ha tocado historiar. Es verdad que, entre los muchos personajes que aparecen en la crónica, entre ellos algunos tan curiosos

9 Vid. E. Benito Ruano, *La historiografía en la Alta Edad Media Española, ideología y estructura*, en "Cuadernos de Historia de España", XVII, 1952, pp. 50–104.

10 Siguen siendo perfectamente válidos la edición y el estudio de la *Chronica Adefonsi Imperatoris* realizados por L. Sánchez Belda y publicados por el CSIC (Escuela de Estudios Medievales, Textos, vol. XIV, Madrid, 1950), donde se da cuenta de los manuscritos que nos han llegado y de algunos aspectos fundamentales sobre el plan general de la obra. También fue en su momento una gran contribución la traducción hecha por M. Pérez González, *Crónica del Emperador Alfonso VII*, intr., trad., notas e índices, León, Universidad de León, 1997. La *Crónica* en su versión latina se cita en adelante por sus parágrafos originales, recogidos en la versión de Sánchez Belda.

como Munio Alfonso, un delincuente de baja extracción que acude a la frontera como forma de redención y de éxito, apenas aparecen media docena de mujeres.

Pero al margen del número, sorprende la fuerza con que lo hacen y el papel que se les atribuye, muy acorde con la mentalidad de la época, que se caracteriza por ejemplo en la constante referencia a la figura de la Virgen María, como prototipo de mujer en una sociedad que tiene a la feminidad entre sus grandes valores.



Fig. 1: Retrato de Berenguela Berenguer
Nota: Biblioteca Digital Hispánica – BNE, P. Esplugas – J. Amills (m. 1854), Datos de edición, [S.l. s.n.] Tipo de Documento Dibujos, grabados y fotografías. Descripción física: 1 estampa aguafuerte y buril. Signatura ER/578 (31) PID bdh0000026370.

2 Integración de doña Berenguela en la corte castellano-leonesa

Antes de que los cronistas castellano-leoneses pudieran preocuparse de ella, sabemos por otras fuentes que doña Berenguela era hija del conde Ramón Berenguer III de Barcelona y de Doña Dulce de Provenza.[11] Por entonces, la fama y el prestigio del conde catalán eran bien conocidos fuera y dentro de la Península, y en particular en el ámbito castellano- leonés, a través precisamente de los muchos peregrinos que circulaban por el Camino de Santiago. De Cataluña, se hablaba ya por todo el mundo: un diácono llamado Lorenzo Vernés, fue uno

11 Vid. P. de Bofarull y Mascaró, *Los Condes de Barcelona vindicados y cronología y genealogía de los Reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca,* obra dedicada al Sr. D. Fernando IV de Barcelona y Aragón, VII de Castilla, Barcelona, Imprenta de J. Oliveras y Monmany, 1836, pp. 162–163.

de los primeros en utilizar ese nombre, el de Cataluña, y lo hizo al escribir sus poemas; con los que, por otra parte, intentaba ensalzar las gestas de los habitantes de aquella región en el Mediterráneo.[12] Además, como a todo gran señor, no le faltaron al conde de Barcelona, que sería conocido como *el Grande,* amigos y aliados en el resto de la Península.

Sin duda uno de ellos fue el rey castellano-leonés Alfonso VII, que apenas dos años después de su primera coronación,[13] en plena batalla por imponer su autoridad en sus propios reinos y frente al rey de Aragón, concertó su matrimonio con nuestra doña Berenguela, la hija del conde catalán. Nadie niega que fuese un matrimonio con trasfondo político, como no podía ser de otra manera, tratándose de un enlace a nivel peninsular, que acabó teniendo consecuencias importantes para la organización y desarrollo de los reinos.

Sin embargo, también es cierto que resultó ser un éxito desde todos los puntos de vista. Algunos personajes como el conde Armengol de Urgel, casado con una castellana, hicieron sin duda de intermediario, tanto desde el punto de vista personal como político. Doña Berenguela tuvo que trasladarse desde Barcelona a la corte de su futuro marido, en un viaje que no dejó de ser complicado. La hija del conde Ramón Berenguer III tenía que atravesar los estados del rey de Aragón, que estaba en disputa con el de Castilla por cuestiones territoriales y fronterizas.

Lo más probable es que, en la medida en que era entonces posible, la comitiva que trasladó a doña Berenguela hasta el reino de Castilla, se dirigió a su destino por mar. Es decir, atravesando las tierras del Sur de Francia, hasta llegar al Golfo de Vizcaya y buscar desde allí algún puerto seguro en las costas cántabras o asturianas. El caso es que la futura reina consiguió su propósito al desembarcar, más allá de los dominios del rey de Aragón.

Doña Berenguela, como tantas otras reinas consortes de su tiempo, iniciaba así una aventura llena de incertidumbres y de cambios, en su caso salir de un ámbito estrictamente feudal para integrarse en el castellano. La condición de la mujer en uno y otro podía tener algunas similitudes, pero también existían diferencias importantes. Ya hemos hecho referencia al caso de la infanta doña Sancha, la hermana de Alfonso VII y por tanto cuñada de doña Berenguela, representante de una autonomía y personalidad femenina, probablemente impensable en otros ámbitos europeos.

La *Chronica Adefonsi Imperatoris* se hará eco, como veremos, de la estrecha relación que hubo entre ambas mujeres, que sin duda contribuyó a remarcar el

12 F. Valls-Taberner y F. Soldevila, *Historia de Cataluña,* Barcelona 1955, t. I, pp.119 y ss.
13 Alfonso VII fue coronado como rey en León en 1126 y emperador en 1135 (vid. M. Recuero Astray, *Alfonso VII, Emperador. El Imperio Hispánico en el siglo XII,* León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 1979).

papel que jugaron como consejeras reales y figuras relevantes de su época. Las infantas de Castilla eran ya personajes indiscutibles desde hacía tiempo y, como mujeres, podían todavía competir con los representantes de la vieja aristocracia astur-leonesa. Es cierto que el desarrollo nobiliario, característico de la época, facilitó sobre todo la promoción masculina; pero esto no está en contradicción con la importante posición de la mujer dentro del este estamento a lo largo de la Edad Media, particularmente en Castilla.[14]

A partir de su enlace con Alfonso VII doña Berenguela residió habitualmente en la ciudad de León, la antigua capital política del reino, verdadera ciudad regia, a la que acabó estando fuertemente ligada y en la que desarrolló la mayor parte de su actividad como soberana.

Allí encontró a muchos de sus nuevos colaboradores, a quien recompensó sus servicios.[15] La hija del conde de Barcelona se adaptó con rapidez a su nuevo papel de reina de León, y de su popularidad y buen hacer es prueba el hecho de que, en más de una ocasión, se le considerase como la auténtica gobernadora de la ciudad regia.[16] Pero además de residir en León la reina también participó con su marido en muchos de los desplazamientos que imponía entonces el gobierno itinerante; incluidos, como veremos, lo peligrosos territorios fronterizos de la frontera del Tajo y la ciudad de Toledo.

3 Doña Berenguela en los textos de la crónica

El primer texto de la *Chronica Adefonsi Imperatoris* dedicado a doña Berenguela es lógicamente el de su boda. Un acontecimiento político de primer orden, que suponía, como ya hemos dicho, la alianza entre Castilla y Cataluña. Pero más allá de estas circunstancias políticas, las bodas también supusieron la

14 Entre los servidores y acompañantes, que se trasladaron con la reina doña Berenguela desde Cataluña hasta León, se encontraba Ponce o Poncio de Cabrera, futuro conde y personaje importante de la corte de Alfonso VII, uno de los primeros linajes de la vieja nobleza (vid. E. Fernández-Xesta y Vázquez, *Un magnate catalán en la Corte de Alfonso VII. Comes Poncius de Cabrera, Princeps* Çemore, Madrid, Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1991).

15 El 31 de mayo de 1145 a favor de Pedro Leonis, concediéndole licencia para tener un horno en su casa, y poco después a su criada María Afonsi (J. M. Fernández Catón, *Colección documental del Archivo de la Catedral de León (775–1230)*, León, 1990, vol. V: 1109–1187, docs, 1450–1452, pp. 234 y 238).

16 Algunos años después de su boda, en 1140, el entonces tenente de las torres, don Rodrigo Vermúdez, declaraba que las tenía "sub manu regine dona Berengariae" (J. M. Fernández Catón, *Colección Documental*, cit., doc. 1429, p. 199).

integración de doña Berenguela en la Curia regia, no solo como instrumento de coalición, sino como consejera imprescindible entre los grandes personajes del reino, incluida su cuñada la infanta doña Sancha. Así lo deja claro el texto de la propia Crónica:

> Et in Era CLXVI post milessimam, in mense novembri rex legionis domnus Adefonsus duxit uxorem per mare, filiam Raimundi comitis Barchinonensis, nominem Berengaria puelam parvulam, totam pulchram et decora nimis, amatricem castitatis et veritatis et omnium timentium Deum, cum quam fecit nupcias in Saldania et gratias Deo, genuit ex ea filios.[17] *Omnia ergo quaequemque rex facieba, in primis habebat consilium cum uxore sua et cum germana sua infantissa domna Sanctia*, quae habebant magnum concilium et salubre, et omnia consilia earum prospere eveniebant regi, et multa providebant.[18]

Pero no es el único texto en el que la reina Berenguela aparece como consejera real. Durante el largo período de rebeliones que precedió a la coronación imperial de Alfonso VII en León en 1135, más de una vez el monarca acudió al consejo de su mujer y de su hermana doña Sancha, para tomar determinaciones importantes. Así ocurrió durante el levantamiento en Asturias de Gonzalo Peláez, lleno de episodios y anécdotas reseñables, incluida una aventura amorosa del rey con una noble ovetense. En todo caso en uno de los momentos más delicados de la revuelta, cuando se estaba negociando con el conde rebelde, la *Chronica Adefonsi Imperatoris* dice que el monarca "vocavit sorerem suam infantem domnam Sanctia *et uxore suam donmam Berengaria* et alios consiliarios, quos prudentes in talibus negotiis cognoverant".[19]

Como ya dijimos el papel de la reina y de su cuñada como consejeras reales, así como su influencia en la corte fue un hecho bastante relevante, que incluso se ve reflejado de forma plástica en las miniaturas de algunos códices, como la famosa Biblia de San Isidoro, que no duda en rodear a los reyes de Israel de una corte en la que la representación femenina y masculina están casi a la par.

Otro momento importante en la vida de doña Berenguela fue la gran ceremonia de coronación imperial de Alfonso VII, en 1135, y por la que ella misma se convirtió en emperatriz.[20] La *Chronica Adefonsi Imperatoris* recogió el acontecimiento:

17 Además de un misterioso infante Raimundo, del que apenas tenemos noticias, Alfonso VII tuvo con doña Berenguela dos hijos varones, Sancho y Fernando, que acabarían por ser sus herederos.

18 *Chronica Adefonsi Imperatoris* [12].

19 *Chronica Adefonsi Imperatoris* [69].

20 J.M. Fernández Catón, *Colección Documental*, cit., doc. 1412, p. 172.

> Post haec, in Era CLXXIII post millesimam, constituit rex diem celebrandi concilium apud Legionem civitatem regiam [...] *venit rex et cum sorore sua domna Berengaria regina*, et [...] et idunto rege capa optima, miro opere contexta, imposuerunt caput eius coronam es auro mundo et lapidibus pretiosis" [...] "*Tertia vero die iterum imperator et omnes, sicut soliti erant, iuncti sunt in palatiis regalibus et tractaverunt ea, quae pertinent ad salutem regni totius Hispaniae*; dedique imperator mores et leges in universe regno suo, sicut fuerunt in diebus avi sui regis domni Adefonsi.[21]

Más allá de su protagonismo en León o en la curia regia, doña Berenguela, como ya dijimos, también estuvo presente en el ámbito fronterizo y la lucha contra los almorávides.



Fig. 2: Biblia románica de San Isidoro de León (1162). Biblioteca Digital Leonesa.
Nota: http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/la-coronacion-de-alfonso-vii-de-leon/html/fotos/f01.htm

Durante las maniobras militares realizadas por los ejércitos cristianos en 1139 contra el castillo de Oreja, ocurrió, según cuenta la *Crónica del Emperador*, una de las anécdotas más significativas al respecto. Según el cronista, cuando una parte del ejército almorávide atacó Toledo, como forma de obligar al rey de León a desistir del asedio que había puesto al castillo citado, la ciudad imperial estaba

21 *Chronica Adefonsi Imperatoris* [70–71].

defendida por un buen grupo de caballeros, ballesteros y peones que habían quedado de guarnición.

También estaba en Toledo la reina, que vio como los musulmanes atacaban San Servando y destruían una pequeña fortaleza o torre que había cerca. Indignada ante la situación creada envío a los *moabitas* mensajeros para decirles que les deshonraba luchar contra una mujer, que si querían hacerlo que se fueran a Oreja a luchar con el emperador y sus fuerzas, apareciendo además sentada sobre un trono real en una de las torres, rodeada de sus doncellas, que cantaban con tímpanos, cítaras, címbalos y salterios; lo que hizo avergonzarse a los jefes almorávides, que efectivamente se retiraron. El texto original de la Crónica es particularmente ilustrativo:

> *Sed in civitate era imperatrix domna Berengaria* cum magna turba militum et ballistorum et peditum, qui sedebant super portas et super turres et super muros civitatis et custodiebant eam. *Hoc videns imperatrix misit nuntios regibus Moabitarum qui dixerunt eis: "Hoc dici vobis imperatrix uxor imperatoris: nonne videtis qui contra me pugnatis, quae femina sum et non est vobis honorem? Sed si vultis pugnare ite in Aureliam et pugnate cum imperatore, quia cum et armatis et paratis aciebus vos expectat*". Hoc audientes reges et príncipes et duces et omnis exercitus, levaverunt occulos et viderunt imperatricem sedentem in solio regali et in conveniente loco super excelsam turrem quae lingua nostra dicitur alcazar, ornatam tamquam uxorem imperatoris; et in circuito eius magna turba honestorum mulierum cantantes in tympanis et citaris et cimbalis et salteriis. Sed reges et príncipes et duces et omnis exercitus postquam eam viderunt, mirati sunt et nimium verecundati, et humiliaverunt capita sua ante faciem imperatricis et abierunt retro et deinde nullam causam laeserunt et reversi sunt in terram suam, collectis a se suis insidiis, sine honore et victoria".[22]

No fue esta la única ocasión en que la Crónica del Emperador dejó constancia de la importante presencia de doña Berenguela en la frontera toledana. Su protagonismo e, incluso, liderazgo fue más allá de momentos puntuales como el que acabamos de narrar. Así lo demuestra el papel jugado por la emperatriz durante los últimos años de dominio almorávide en Córdoba y la dura lucha de los cristianos por imponer su hegemonía en el Guadiana. Se convirtió entonces en un apoyo decisivo de quienes, desde Toledo, luchaban cada día contra las autoridades africanas. Es el caso del ya mencionado Munio Alfonso, convertido nada menos que en segundo alcaide de Toledo y a quien la reina recibió con todos los honores tras uno de sus grandes éxitos.

Los de Munio durante una descubierta por la campiña de Córdoba y contra todo pronóstico, gracias a su valentía, habían consiguido derrotar a un importante ejército musulmán, comandado nada menos que por los reyes-gobernadores de

22 *Chronica Adefonsi Imperatoris* [150].

la misma Córdoba, Azuel, y de Sevilla, Abenceta. Los cristianos no solo salieron vencedores, sino que dieron muerte a los jefes musulmanes, con cuyas cabezas volvieron triunfantes a Toledo, aportando un gran botín que fue recibido con singular alegría por todos sus habitantes, incluida la emperatriz Berenguela, que se puso al frente de las celebraciones y se convirtió en portavoz de los éxitos alcanzados por el alcaide:

> Et sic venerunt ante fores ecclesiae Sanctae Meriae *ubi erat praesens imperatrix domna Berengaria uxor imperatoris*, et archiepiscopus Toletanus domnud Raymundus et omnis clerus et omnes civitatis et totus populus, qui venerant ad videndum miraculum et victoriam [...] Altera autem die, summo mare, *imperatrix domna Berengaria et munio Adefonsi et sui socii miserunt nuntios imperatoris qui erat in Secobia dicentes*: "Haec dicit imperatrix uxor sua domino suo imoeratori et Munio Adefonsi, quem Toletum alaydem fecisti: non habeas ullam pigritiam veniendi ad nos, neque facias ullam moram, sed veni Toletum in domum tuam et ibi videtis magna magnalia et victoriam quam fecit Dominus tibi et universo regno tuo[23]

Después de todos estos acontecimientos cuenta también la Crónica del Emperador un detalle particularmente significativo, referente a doña Berenguela. Munio Alfonso había mandado colgar las cabezas de los reyes y de los jefes musulmanes derrotados, en la parte más alta de la ciudadela de Toledo, pero pasados unos días, la emperatriz "movida por una gran compasión", mandó bajarlas y ordenó a los médicos judíos y musulmanes ungirlas con mirra y áloe, envolverlas en los mejores paños y ponerlas en cofres repujados de oro y plata, para que fueran enviadas con todos los honores a sus esposas.[24]

Pocas veces una Crónica nos trasmite un aspecto tan inusual y significativo, que sin duda quedó gravado en la memoria de quienes fueron testigos, poniendo de manifiesto la autoridad moral que podía llegar a tener una reina en Castilla.

Por desgracia la Crónica del Emperador termina su relato en 1147, dos años antes de que muriera la soberana, sin que tengamos más noticias directas de su actividad, que sin duda debió ser importante, tanto en aspectos bélicos como en asuntos políticos. En el primer caso, cabe destacar la prematura y espectacular conquista de Almería, realizada por Alfonso VII en colaboración con el conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV, hermano de la reina. Con respecto a los asuntos políticos, es probable que la reina dejara asegurada la herencia de sus hijos Sancho y Fernando, como futuros reyes de Castilla y León, respectivamente.

23 *Chronica Adefonsi Imperatoris* [170–171].
24 M. Pérez González, cit., p.119.

4 Muerte y entierro de doña Berenguela

La muerte de doña Berenguela acaeció a mediados de febrero de 1149, poniendo fin a veinte años de matrimonio, gracias al cual el rey de León había logrado, entre otras cosas, una firme alianza con Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona y príncipe de Aragón.

La desaparición de la reina resultó ser un acontecimiento particularmente triste, que no dejó de influir en el ánimo y en los planteamientos del rey Alfonso VII, quien al recibir la noticia suspendió todas las actividades que tenía entre manos.

Dos días después de recibir la noticia, a mediados de febrero de 1149, el monarca se trasladó desde Madrid hasta Palencia, donde había muerto la reina, para organizar las exequias. En los primeros días de marzo llegaba la comitiva fúnebre a León, y el cuerpo de la emperatriz era entregado al arzobispo Pedro de Compostela para que le diese sepultura en su iglesia.[25]

En concreto, esto ocurrió el día 8 de marzo, cuando Alfonso VII dictó una sentencia en la que se especifica que "*ipso die dedit defunctam iniperaticem Berengariam uxorem suam domno Petro archiepiscopo Compostellano*".[26]

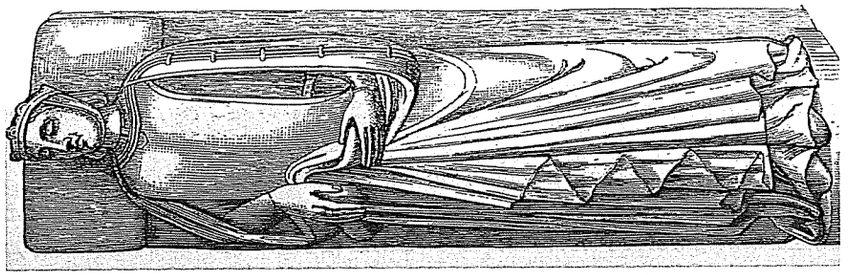


Fig. 3: Sepulcro de la reina doña Berenguela.
Nota: Dibujo publicado en Ibid., p. 240.

Alfonso VII encargó, además, a algunos de los magnates más importantes de su corte, escoltar a la soberana difunta hasta la ciudad del Apóstol; donde se celebraron las exequias, tres días de oficios fúnebres y misas, y se le dio cristiana

25 Vid. M. Recuero Astray, *La reina doña Berenguela y la devoción al Camino de Santiago: breve relato historiográfico*, en *O Camiño inglés e as rutas Atlánticas de peregrinación a Compostela*, coord. por J. Leira López, A Coruña, Universidade, 1997, pp. 61–64.
26 M. Recuero – M. González Vázquez – P. Romero Portilla (eds.), *Documentos medievales del Reino de Galicia: Alfonso VII (1116–1157)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, doc.125, pp. 129–130.

sepultura en un sarcófago de granito sobre cuya losa se gravó una estatua yacente, ubicada en una de las capillas de la Catedral.

La muerte de la hija del conde de Barcelona, Ramón Berenguer III, y doña Dulce de Provenza dejó huella en los documentos reales, que siguieron recordando durante bastantes semanas su desaparición: *sexta septimania post mortem Birengariae* se afirma en los que fueron elaborados en León, entre el 10 y el 15 de marzo de 1149.[27] Doña Sancha, la hermana de Alfonso VII, visitó la tumba de su cuñada a finales de aquel mismo año, con ocasión de su propia peregrinación a Santiago, pudiendo comprobar probablemente la belleza de la estatua yacente que acababa de esculpirse sobre la losa de su sepulcro.

27 Vid. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, s. n., 1901, vol. IV, apén. 49.

Mª Isabel del Val Valdivieso

Precedentes femeninos invocados por la reina Isabel I de Castilla

1 Introducción

En los primeros meses de 1475 se resuelve en la corte castellana el problema planteado en torno a la participación de la heredera del trono, Isabel I de Castilla, en el gobierno del reino. El camino hasta ese momento no había sido fácil para la hija de Juan II, pero el hecho cierto es que en diciembre de 1474 fue proclamada reina en Segovia. A partir de ahí tendrá que afrontar dificultades de otra índole. Por un lado una guerra civil y contra Portugal, y por otro la resistencia de parte de quienes la habían defendido hasta ese momento, que sin poner en duda su legitimidad como heredera, preferían que las tareas de gobierno recayeran en su marido, el futuro Fernando II de Aragón. No vamos a entrar en esta cuestión, puesto que ese no es el tema que ahora nos ocupa, pero sí creo necesario resaltar un hecho singular, Isabel supo alcanzar la meta que se había planteado, reinar efectivamente en Castilla, mediante una política marcada por dos elementos, la perseverancia en la decisión de ejercer el gobierno del reino, y la firma de un pacto con el sector que pretendía dar primacía a su marido, la conocida Concordia de Segovia de enero de 1475 que culmina con un segundo acuerdo firmado en Valladolid en marzo del mismo año.[1]

Ante esta circunstancia todo invita a buscar respuestas sobre preguntas relativas a la educación que recibió siendo infanta y princesa,[2] y también sobre las mujeres que pudieron servirle de modelo o de precedente a invocar, pues ambas cuestiones pueden ayudar a encontrar una explicación a la conducta de la reina. Dejando de lado el tema educativo, vamos a centrarnos en qué mujeres pudieron servir de modelo a Isabel, es decir en quién pudo inspirarse para afianzar su

1 Mª I. del Val Valdivieso, *Fernando II de Aragón, rey de Castilla*, in *Fernando II de Aragón, el Rey Católico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 29–46.

2 N. Salvador, *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cisnerianos, 2008. C. Segura Graíño, *La educación de las mujeres en el tránsito de la Edad Media a la Modernidad*, in "Historia de la Educación. Revista interuniversitaria", 26, 2007, pp. 65–83. Mª I. del Val Valdivieso, *La educación en la corte de la Reina Católica*, in "Miscelánea Comillas. Revista de Ciencias Humanas y Sociales", 69, 2011, pp. 255–273.

Mª Isabel del Val Valdivieso, Universidad de Valladolid

Open Access. © 2018 Mª Isabel del Val Valdivieso, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-004

resolución de ser reina en ejercicio, no permitiendo que un varón actuara en su lugar, y para justificar políticamente su acción de gobierno. Para responder a esta pregunta pueden tomarse distintos caminos, que seguramente nos llevarían a respuestas complementarias que enriquecerían las conclusiones que pudiéramos alcanzar. Por una parte, se puede prestar atención a su entorno desde la infancia, es decir a las mujeres con las que convivió y a sus maestros. Por otro podemos intentar conocer las figuras femeninas recogidas en aquellas obras que Isabel pudo haber leído o escuchado, en las que se proponen modelos femeninos de diverso tipo procedentes del santoral o del mundo clásico. Y también se pueden rastrear los ejemplos y precedentes que le brindaba la historia de su reino. Es en esta tercera opción en la que me voy a centrar en las líneas que siguen, utilizando para ello la narración de su acceso al trono en tres crónicas coetáneas, las de Palencia, Pulgar y Valera.

2 Precedentes invocados en las crónicas de los Reyes Católicos

Las crónicas mencionan a mujeres que actúan en determinadas circunstancias e incluso pueden darles la palabra,[3] pero los protagonistas de sus narraciones son varones. No obstante, Isabel I cuenta con relatos cronísticos, aunque compartiendo protagonismo con Fernando;[4] en ellos se realza la actuación de la reina, quien aparece en ocasiones con voz propia. Precisamente, en los momentos iniciales del reinado esa voz se deja sentir con claridad para expresar su deseo de gobernar el reino y para demostrar que otras mujeres fueron reinas titulares antes que ella. Esto hace pensar que entre las lecturas o narraciones escuchadas antes de su llegada al trono no debió faltar la Historia, pues la utiliza para fundamentar su argumento, y porque sabemos que tuvo obras de historia su disposición. No se olvide que en la Castilla del siglo XV se observa un creciente gusto por los libros entre las familias nobiliarias, y también en la monarquía. Entre ellos, aunque sean minoritarios, no

3 Véase el capítulo de Recuero Astray en esta misma obra, donde se explica cómo en la crónica de Alfonso VII se recoge la voz de la reina Berenguela cuando, para defender Toledo, se dirigió a los musulmanes que atacaban la ciudad.

4 M. Á. Ladero Quesada, *La reina en las crónicas de Fernando del Pulgar y Andrés Bernaldez*, in J. Valdeón Baruque (ed.), *Visión del reinado de Isabel la Católica*, Valladolid, Ámbito e Instituto Universitario de Historia Simancas, 2004, pp. 13–61. Mª I. del Val Valdivieso, *La reina Isabel en las crónicas de Diego de Valera y Alonso de Palencia*, in Ibid., pp. 63–91.

parecen faltar los dedicados a la Historia.[5] En esa línea, Isabel también contaba con ese tipo de libros, no solo la Crónica General de Alfonso X, también otras crónicas, entre ellas la del rey Don Pedro de López de Ayala, la *Divina retribución* del Bachiller Palma y la *Valeriana*.[6] Por supuesto los cronistas del momento también conocen esas crónicas anteriores, en particular, sin duda, la de Alfonso X.[7]

Volviendo a los días iniciales del reinado, cuando se plantea ese problema del ejercicio efectivo del poder que le enfrenta a su marido y a parte de quienes han estado a su lado en los años anteriores, llama la atención la actitud de Isabel en el conflicto. Se discutía la herencia, ya que si se apartaba a la mujer de la sucesión, el varón más próximo a la línea legítima de los Trastámara castellanos era Juan II de Aragón y en consecuencia su hijo Fernando. Y se discutía también el papel que cada uno de los miembros de la real pareja debía ejercer en lo relativo al gobierno de Castilla. Este asunto dividía a quienes rodeaban a los nuevos reyes, ya que mientras una parte abogaba por dar primacía a Fernando, Isabel y sus más cercanos defensores planteaban la situación de otra manera, entendiendo que el gobierno le correspondía a ella.[8]

5 Así puede observarse en el caso de los condes de Benavente; en 1434 el conde don Rodrigo Alonso Pimentel encarga la copia de una parte de la Crónica General de Alfonso X (obra recurrente en las bibliotecas) y un compendio de las Décadas de Tito Livio; en el inventario del tercer conde, Alonso Pimentel, aunque predominan las obras de carácter religioso, no faltan las dedicadas a la Historia, según Beceiro tendría 47 libros filosóficos y/o religiosos y 11 de Historia; el quinto conde (1499–1530) tenía seis crónicas, una que probablemente sea la de Jiménez de Rada, dos de Juan II, una respectivamente de don Rodrigo, de Pedro I y del rey Enrique (no especifica cuál de ellos). I. Beceiro Pita, *Los libros que pertenecieron a los condes de Benavente, entre 1434 y 1530*, in "Hispania. Revista española de Historia", 154, 1983, pp. 239, 248–249, 258–259.

6 E. Ruiz García, *Los libros de Isabel la Católica: arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 101, 111–112, 117 y 125, y relación general de obras en pp. 375–381.

7 Precisamente eso explica que Pulgar dé el nombre de Elvira a la condesa de Castilla mujer de Sancho III de Navarra, pues así es nombrada en la Primera crónica general. *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, publicada por R. Menéndez Pidal, con la colaboración de A. G. Solalinde – M. Muñoz Cortés – J. Gómez Pérez, Madrid, Gredos, 1955, cap. 782, pp. 467a y b.

8 Según Pulgar "[...] dezían asimismo que, así por pertenesçer al rey la sucesión desstos reynos, como por ser varon, le pertenecía la governaçión del reyno en todas cosas, e que la reyna su mujer no debía entender en ello". H. del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, versión inédita, edición y estudio por J. de M. Carriazo, Madrid, Espasa Calpe, 1943, vol. 1, cap. XXII, p. 70.

Isabel tomó parte activa en el debate y, según las crónicas, defendió su derecho a la herencia y al ejercicio del poder, mediante la exposición clara de argumentos que buscaban convencer a quienes opinaban de otra forma. Intentó persuadir a Fernando y los suyos alegando que su hija y heredera podría verse en esa misma situación, lo que sería un gran perjuicio para su descendencia.[9] Alegó también el derecho del reino y afirmó que la herencia y el gobierno le pertenecían como "propietaria del reino", pero en lo que aquí vamos a fijarnos es en que se refirió a los precedentes históricos,[10] lo que también hizo el cronista Alonso de Palencia, aunque en este caso para mostrar un ejemplo, negativo en su opinión, que recomendaría apartarla de la dirección efectiva del reino.

En efecto, Alonso de Palencia, al exponer esos hechos, emplea un ejemplo concreto, indicando que fue utilizado por los partidarios de Isabel para defender sus derechos a la herencia plena del reino. Como ya he explicado en otras ocasiones, estamos ante un cronista de profundo carácter misógino y partidario de Fernando,[11] defensor de que fuera él, y no Isabel, quien gobernara en Castilla. Teniendo en cuenta esa circunstancia no extrañará que Palencia

9 "[...] a Dios no ha placido fasta aquí darnos otro heredero sino la princesa doña Isabel nuestra fija; e podría acaescer que, después de nuestros días, viniese alguno que por ser varón descendiente de la casa real de Castilla, alegase pertenecerle estos reynos, aunque fuese por línea transversal, e no a vuestra fija la princesa, por ser mujer, en caso que es heredera dellos por derecha línea; de lo qual vedes bien, señor, quan gran inconveniente se siguiria a nuestros descendientes". H. del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, cit., cap. XXII, pp. 72–73.

10 Según Pulgar, Isabel alegó que la herencia y el gobierno le pertenecía a ella: "Açerca de la gobernaçion del reyno, que se alegava pertenesçer al rey, asy por esta causa de la subçesión como por ser varon, y no a ella, por ser mujer, se alegó por parte de la reyna que pertenecía a ella, como propietaria del reyno"; y en la defensa de sus derechos se hizo memoria de reinas anteriores. H. del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, cit., cap. XXII, pp. 71–73.

11 Mª I. del Val Valdivieso, *Las mujeres en una crónica de finales del siglo XV: La Primera Década de Alonso de Palencia*, in Mª T. López Beltrán – M. Reder Gadow (coords.), *Historia y género. Imágenes y vivencias de mujeres en España y América (siglos XV–XVIII)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 14–39. Mª I. del Val Valdivieso, *La idea de "príncipe" en Castilla (a partir de la obra histórica de Alonso de Palencia)*, in M. González Jiménez (ed.), *La península ibérica en la era de los descubrimientos, 1391–1492. III Jornadas hispano-portuguesas de historia medieval*, Sevilla, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 1997, pp. 659–688.

sostenga que son los nobles[12] quienes arrastran a Isabel a adoptar esa postura,[13] para cuya defensa hacen alusión a una sola reina, Berenguela,[14] cuyo ejemplo, según el cronista, fueron a buscar en la Historia los que rodeaban a Isabel.[15]

Diego de Valera refiere esos hechos brevemente cuando narra el acto de proclamación de Isabel en Segovia, en el que ella se hizo preceder por la espada desenvainada para demostrar que le pertenecía el ejercicio de la justicia ("demostrar a todos cómo a ella convenía punir e castigar los malhechores, como reyna e señora natural de estos reynos e señoríos"). Fue ese gesto el que desató, según Valera, la disputa sobre el papel de la reina, pero en este caso no se alude a precedentes concretos, únicamente se señala que las reinas

12 Inmediatamente antes de narrar la llegada de Fernando a Segovia (tras la proclamación de Isabel), escribe lo siguiente: "Las maquinaciones de los cortesanos tuvieron el resultado apetecido. Sus diarias adulaciones y fingimientos hallaron acogida en oídos femeninos al afirmar que incumbía a la Reina exigir la debida fidelidad que obligase a todos a defender principalmente el derecho hereditario, y evitar con las convenientes resistencias el yugo que tal vez el ilustrísimo cónyuge, apoyado en la autoridad de marido, intentara imponer a las cervices castellanas". A. de Palencia, *Crónica de Enrique IV*, Traducción e Introducción de A. Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1973, Década 3, cap. IV, p. 165b.

13 "Movieron tales razones el ánimo de la Reina, al fin mujer, y enseguida hicieron mudar de opinión a muchos, antes muy contrarios a la arrogancia y prepotencia de doña Isabel, y que ya lo veían con otros ojos al asegurar que los derechos del matrimonio en nada se refería al señorío y regia potestad". A. de Palencia, *Crónica de Enrique IV*, cit., Década 3, cap. IV, p. 165b.

14 Sobre esta reina véase, J. Bianchini, *The Queen's Hand. Power and Authority in the Reign of Berenguela of Castile*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2012. S. Martínez, *Berenguela la grande y su época, 1180–1246*, Madrid, Polifemo, 2012. V. de la Cruz, *Berenguela la grande, Enrique I el chico (1179–1246)*, Gijón, Trea, 2006. G. Martin, *Berenguela de Castilla (1214–1246): en el espejo de la historiografía de su época*, in I. Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid, Cátedra, 2005, vol. 1, pp. 569–594.

15 Cuando Fernando ya ha entrado en Segovia, dice Palencia: "Ni las citas de leyes ni otros argumentos refrenaron a pérfidos aduladores, antes opusieron otros que fueron a buscar a la historia de la reina doña Berenguela, madre de Fernando II (sic) de León y Castilla, la cual, siendo única heredera de este reino, se casó con el rey de León don Alfonso cuando los dos reinos estaban separados, y en vida del marido conservó el gobierno y continuó llamándose reina de Castilla". A. de Palencia, *Crónica de Enrique IV*, cit., Década 3, cap. IV, p. 166b.

y nobles a quienes pertenece la titularidad de la herencia tienen el mero e mixto imperio.[16]

Cuando Hernando del Pulgar narra esos mismos hechos es mucho más explícito. Pero lo que ahora nos interesa resaltar es que parece atribuir a Isabel un parlamento en el que ella mencionaría varios ejemplos de mujeres que heredaron el trono castellano a falta de varón.[17] Sitúa la acción en la corte asentada en Segovia, donde se discute sobre ese asunto; es ahí donde introduce el razonamiento, diciendo expresamente que se alegó (por parte de la reina) que en Castilla a falta de varón la herencia pertenecía a las mujeres:

> por parte de la reyna se alegó que según las constituçiones antiguas de España, e mayormente de los reyes de Castilla, las mujeres eran capaces para heredar, e les perteneçia la herencia dellos, en defeto de heredero varón descendiente por derecha línea; lo qual siempre avía seydo usado e guardado en Castilla, segund pareçia por las coronicas antiguas.[18]

16 "Lo qual por algunos fue mucho reprehendido; queriendo decir que esto no pertenece a la reyna, mas al rey su marido, tomando para ello fundamento de algunas leyes que declaran acerca de las mugeres no aver lugar de juzgar. Lo qual es verdad generalmenle en las mugeres; pero de la regla son exemptadas las reynas, duquesas e señoras, que por derecho hereditario les pertenece a sus señorías que tengan mero y misto imperio. E como la reyna nuestra señora fuesse y sea señora soberana en estos reynos, pudo y debió facer lo propio que si el rey fuera presente; e aunque esta sublimación de ambos a dos juntamente se debiesse facer, como si ambos deputados, el marido e la muger, una misma carne fuessen; mas como el rey fuesse absente, y no se supiesse quán presto sería su venida, la tardanza de esta sublimación pudiera ser dañosa (como la preclaríssima reyna doña Isabel tuviesse competidora en doña Juana, que fija del rey don Enrique se llamaba, e aun que algunos, aunque contra toda verdad, la querían por tal tener) de hecho se pudo e debió facer, e fué discreta e sabiamente puesto en obra". D. de Valera, *Crónica de los Reyes Católicos*, edición y estudio por J. de M. Carriazo, Madrid, José Molina, 1927, cap. 1, p. 4.

17 Tal y como se expresa Pulgar puede pensarse, tanto que es la reina quien habla como que son sus representantes quienes expresan la opinión regia; pero a comienzos del siglo XVI, Pedro de Torres recogiendo lo que se dice en la crónica de Pulgar, sin citar al autor, expone estos hechos diciendo "por parte de la reyna fue alegado que segund las leyes de España e mayormente de los reynos de Castilla las mujeres son capaces para heredar los reynos en defecto de heredero varón, como heredó Hormisinda [...]". M. Á. Ladero Quesada, *Apuntamientos de Pedro de Torres sobre la época de los Reyes Católicos (1454–1517)*, in "Boletín de la Real Academia de la Historia", CCXIII/II, mayo-agosto 2016, nº 101, p. 314.

18 H. de Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, cit., cap. XXII, pp. 70–71.

A continuación enumera a esas herederas: Ermesinda,[19] Adosinda,[20] Sancha de León,[21] Urraca,[22] Berenguela[23] y Catalina.[24] A este listado añade, entre Sancha

19 Casada con el hijo de Pedro de Cantabria, Alfonso; sus hijos fueron Fruela I y Adosinda. Sobre estas primeras reinas véase, además de las obras clásicas de C. Sánchez Albornoz, los trabajos de L. Barrau-Dihigo, *Historia política del Reino Asturiano, 718–910*, Gijón, Silverio Cañada, 1989; Mª J. Fuente, *¿Reina la reina?*, in "Espacio, tiempo y forma", 16, 2003, pp. 53–71; J. Montenegro, *Notas sobre las mujeres y la sucesión al trono en los reinos occidentales durante la alta y la plena edad media (718–1265)*, in R. Ayerbe (ed.), *Estudios dedicados a la memoria del profesor L. M. Díez de Salazar*, Bilbao, Universidad de País Vasco, 1992, vol. I, pp. 211–223. Una aproximación sobre la sucesión al trono, Sh. Ohara, *La formación de la memoria y la función del derecho consuetudinario en el caso del derecho sucesorio al trono de las mujeres en la Castilla medieval*, in "Edad Media, Revista de Historia", 7, 2005–2006, pp. 101–120.

20 Adosinda, mujer de Silo, que fue rey de Asturias entre 774 y 783. El matrimonio no tuvo hijos, pero ella defendió su linaje, logrando que su sobrino Alfonso II alcanzara el trono, aunque previamente tuvo que enfrentarse con Mauregato, que reinó entre 793–789; a éste le sucedió Vermudo I (789–791) y por fin llegó al trono Alfonso II (791–842).

21 Hermana y heredera de Vermudo III de León, hijos ambos de Alfonso V de León y Elvira Menéndez. Véase E. Klinka, *Sancha, infanta y reina de León*, in "e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médievales et modernes", 8, junio 2008, consultado 29/04/2017, https://e-spania.revues.org/11033.

22 Mª del C. Pallares Méndez – E. Portela Silva, *La reina Urraca*, San Sebastián, Nerea, 2006. C. Álvarez Álvarez – G. Cavero Domínguez, *El reinado de Doña Urraca (1109–1126)*, in C. Álvarez (coord.), *Reyes de León: monarcas leoneses del 850 al 1230*, León, Edilesa, 1996, pp. 143–158. E. Sarasa Sánchez, *Urraca Alfonsi: (1081–1126) esposa de Alfonso I el Batallador*, in J. Pavón Benito (coord.), *Reinas de Navarra*, Madrid, Silex, 2014, pp. 241–265. Ch. Garcia, *Le pouvoir d'une reine. L'image d'Urraque Ière (1109–1126) dans les Crónicas anónimas de Sahagún*, in "e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales", 1, junio de 2006, consultado el 29 de abril de 2017, http://e-spania.revues.org/319. I. Ruiz Albi, *La reina Doña Urraca (1109–1126): cancillería y colección diplomática*, León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 2003. Th. Martin, *Queen as king. Politics and architectural propaganda in twelfth-century Spain*, Leiden – Boston, Brill, 2006. Á. G. Gordo Molina, *Urraca I, "praeparatio", revueltas y diplomacia. Labores de una reina en el contexto sociopolítico del reino de León en la primera mitad del siglo XII*, in "Stvdi Medievali", Serie Terza, LIV/1, 2013, pp. 177–231.

23 Además de los estudios ya citados en la nota 14, puede consultarse, Mª del M. Graña Cid, *Berenguela I y Fernando III, promotores de las Órdenes mendicantes en Castilla*, in M. Peláez del Rosal (dir.), *El franciscanismo. Identidad y poder. Libro homenaje al P. Enrique Chacón Cabello, ofm.*, Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos – Universidad Internacional de Andalucía, 2016, pp. 119–142.

24 A. Echevarría Arsuaga, *Catalina de Lancaster: reina regente de Castilla (1372–1418)*, Hondarribia, Nerea, 2002. Mª M. Rivera Garretas, *La mediación del al lado: la relación de la reina Catalina de Lancáster con sus validas*, in C. Segura Graíño – A. I. Cerrada Jiménez (coords.), *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*, Madrid, Al-Mudayna, 2000, pp. 107–114. C. Olivera Serrano, *Felipa y Catalina de Láncaster: Religiosidad y relato historiográfico*, in "Anuario de estudios medievales", 46/1, 2016, pp. 361–391. O. Villarroel González, *El alejamiento*

y Urraca, a "Elvira", se trata de Mayor o Muniadona, que no fue reina titular, sino condesa de Castilla y reina consorte de Navarra por estar casada con Sancho Garcés III;[25] no obstante Pulgar en la crónica la presenta como reina de Navarra (sin mencionar al marido) y condesa de Castilla, condado que, como rey, heredó de ella su hijo Fernando.[26]

A la luz de lo narrado por estas tres crónicas coetáneas a los hechos nos encontramos con la defensa de la tradición castellana, según la cual las mujeres son herederas legítimas a falta de varón, lo que a ojos de la nueva reina implica, como dice expresamente Pulgar, que a ella "como a propietaria pertenecía la gobernación del reyno". Para defender este principio, más allá de otras razones, Isabel recurre a precedentes conocidos, a esas reinas que acabamos de mencionar, quienes además pueden ser entendidas como modelos para la nueva titular de la corona castellana.

Lo primero que llama la atención son las cualidades, valores o atributos con que se adorna a esas mujeres que se cita como precedentes y ejemplos a seguir. Más allá del principio general del derecho que les legitima como herederas, vemos que Pulgar, un cronista muy próximo a los reyes, se refiere a la filiación y al vínculo matrimonial de las tres reinas asturleonesas: Ermesinda, hija de Pelayo, casada con Alfonso I; Adosinda, hermana de Fruela que casó con Silo; Sancha, hermana de Vermudo III casada con Fernando I al que apoda *el Magno*. También recoge los mismos datos de Urraca, hija de Alfonso VI, mujer sucesivamente de Raimundo de Tolosa y Alfonso de Aragón; de Berenguela, hija de Alfonso VIII y mujer de Alfonso IX; y de Catalina, hija del duque de Lancaster y Constanza, hija a su vez de Pedro I, cuyo marido es Enrique III de Trastámara. A estos datos se añade otro, que reinaron: Ermesinda "en defeto de varón heredó el reyno de León"; Adosinda sucedió "por reyna en el reyno, por defeto de heredero varón que deviese subçeder"; Sancha, tras morir su hermano Vermudo "subçedió en el reyno de León"; Elvira sucedió en Castilla "que estonçes era condado", posteriormente, su hijo Fernando, "por donaçion que ella le fizo, ovo el reyno de Castilla"; Urraca sucedió en Castilla y León "por fin del rey don Alfonso", su padre; y Berenguela fue heredera "por fin de su hermano el rey don Enrique".

del poder de Catalina de Lancáster en 1408 y la propaganda del infante Fernando, in P. Díaz Sánchez – G. A. Franco – Mª J. Fuente Pérez (eds.), *Impulsando la Historia desde la Historia de las mujeres: La estela de Cristina Segura*, Huelva, Universidad de Huelva, 2012, pp. 377–387.

25 Á. J. Martín Duque, *Muniadonna o Mayor (c. 995?- c. 1046) esposa de Sancho Garcés III el Mayor*, in J. Pavón Benito (coord.), *Reinas de Navarra*, cit., pp. 83–90.

26 "E doña Elvira, reyna de Navarra, subçedió asimismo en Castilla, que estonçes era condado; e luego su fijo desta, don Fernando, por donaçión que le fizo, ovo el reyno de Castilla, e fue el primero que se llamó rey della". H. de Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, cit., cap. XXII, p. 71.

De Catalina no se da explicación sobre el porqué de la herencia, sin duda por la dificultad que entrañaba el caso, ya que es heredera legítima de Pedro I.[27]

Hay que indicar, además, que en los casos de Ermesinda, Adosinda y Sancha primero se dice que heredaron y luego con quién se casaron, lo que pone el acento en su papel de "herederas", de mujeres con derechos al trono, dando así primacía este aspecto sobre la posible relevancia de su marido y sobre su papel de consortes. En el caso de Elvira va incluso más allá, ya que dice de ella que es reina de Navarra sin mencionar a su marido, que es el titular del reino, y se dice claramente que fue ella la que transmitió Castilla a su hijo, quien se tituló rey. Respecto a Urraca el orden es diferente, se menciona a su primer marido, luego se dice que heredó el reino, y por fin se alude a su segundo cónyuge para cerrar el ciclo con su maternidad: "fue madre del emperador don Alfonso", con lo que parece que quiere resaltar, además de su papel regio, la relevancia del linaje y sobre todo de su descendencia. De Catalina, tras indicar su filiación, se dice que "fue jurada por todo el reyno en concordia por primogénita heredera de Castilla, con su esposo el rey don Enrique".[28]

Si hay alguna intención en la forma de presentar los datos, y sin duda la hay, puede concluirse que se pone más interés en declarar que heredaron el reino por derecho propio, que en quién fue el marido de cada una; eso da relevancia a la filiación en todos los casos, ya que esa circunstancia es la que explica el derecho a heredar, mientras que el matrimonio, es decir quién fue el marido de cada una, parece quedar relegado a un tercer lugar. Respecto a la descendencia, sólo se menciona en dos casos, en uno para realzar que es la madre la que transmite Castilla a su hijo, afirmando así que es ella la que tiene los derechos sobre el territorio; en el otro, el de Urraca, la explicación no parece tan clara, ya que podría hacer alusión al poder que su hijo llegó a alcanzar, o ser un recurso para realzar indirectamente el primer matrimonio de la reina con Raimundo de Tolosa, padre de su sucesor, ensombreciendo así a su segundo y conflictivo marido.

Ya hemos visto que los otros dos cronistas coetáneos, o no dan voz a Isabel, caso de Valera, o la presentan sometida a la voluntad de cierto grupo de nobles, como hace Palencia. No obstante en este segundo caso sí se recoge un precedente

27 Es evidente que en un momento en el que la legitimidad de la titular del reino está en entredicho (como lo estuvo durante los primeros reinados trastámara) no se podía aludir a por qué Catalina era heredera del reino, aunque eso se expresa indirectamente al dar su filiación: "Doña Catalina, fija del duque de Alencastre e de doña Constança fija del rey don Pedro, fue jurada por todo el reyno en concordia por primogénita heredera de Castilla, con su esposo el rey don Enrique, fijo del rey don Juan el primero, bisabuelo desta Reyna". H. de Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, cit., cap. XXII, p. 71.

28 H. de Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, cit., cap. XXII, p. 71.

histórico, el de la reina Berenguela, a la que menciona, primero como madre, luego como "única heredera", a continuación como esposa, y por último como reina en ejercicio: "en vida del marido conservó el gobierno y continuó llamándose reina de Castilla",[29] circunstancia que, en el contexto en el que el cronista incluye la frase, puede entenderse como un reproche. En realidad la cita es confusa, ya que cuando Berenguela gobierna en Castilla ya está disuelto su matrimonio con Alfonso IX de León, y por otra parte lo hace porque su hermano Enrique, el heredero de Alfonso VIII, es menor de edad; cuando este niño muere Berenguela es reconocida reina, pero traspasa la herencia a su hijo, Fernando III, si bien sigue ocupándose del gobierno del reino. Palencia debía conocer estos hechos, pero probablemente le interesaba más poner de relieve que Berenguela era heredera, sí, pero que fue más allá del límite establecido en sus atribuciones, aunque para ello tuvo que forzar la interpretación de los hechos. Ahora bien, visto desde la perspectiva de Isabel el significado de esa interpretación podría ser bien diferente: ejerció como reina a pesar de tener marido, lo que, aunque no fuera exacto, es una afirmación que, en la coyuntura de enero de 1475, cuando se discute el papel de Fernando en Castilla, tiene una gran relevancia.

3 La Historia en defensa de los derechos de Isabel

Todos estos pormenores son relevantes y ponen de manifiesto que la reina Isabel sabía muy bien la idea que quería transmitir y cuáles eran los derechos que le correspondían. Sin embargo, para valorarlo en su contexto, hay que tener en cuenta, además, dos circunstancias: la mentalidad dominante en ese momento, que prima al varón en lo referente al ejercicio del poder; y la importancia que tienen los hechos de armas y los triunfos del reino para afianzar el prestigio y honor de la corona y de quien la ciñe. Quizá junto a esto habría que aludir a un tercer elemento, qué conocen de la historia del reino las élites políticas y sociales de ese momento.

Respecto al conocimiento de la Historia, parece claro, como ya he indicado, que es la Primera Crónica General de Alfonso X la obra más difundida. Si nos fijamos en ella veremos que los ejemplos alegados en el momento del acceso al trono de Isabel aparecen en esa crónica, y lo hacen con cualidades favorables a la postura isabelina. De Ermesinda se dice que su padre, Pelayo, la casó con Alfonso de Cantabria, matrimonio del que nacieron Fruela y Adosinda, ésta favoreció el

29 A. de Palencia, *Crónica de Enrique IV*, cit., Década 3, cap. IV, p. 166b.

acceso al trono de su marido, Silo, ya que "por este casamiento ouo el después el regno"; más adelante señala que "despues de muerto el rey Aurelio, alçaron las yentes a Silo por su rey en Prauia, por razón de donna Osenda su mujer"; y también que estuvo detrás de la llegada al trono de su sobrino Alfonso, puesto que en ese momento "alçaron los altos omnes del regno, con conseio de la reyna donna Osenda, a don Alffonso por rey".[30]

Resulta igualmente interesante lo que señala de Elvira de Castilla, Sancha de León y la reina Urraca. Sobre Elvira hay que resaltar que lo expresado por Pulgar se desvía de los datos que ofrece la Primera Crónica General, donde aparece como hija del conde castellano, mujer de Sancho III, y heredera de Castilla a la muerte de su padre; si bien se desprende de la narración que quien gobierna en Castilla es el rey de Navarra, ella aparece como indiscutible titular del condado y por tanto transmisora del mismo a su hijo Fernando.[31] Sancha es citada siempre como "reina", primero de León y luego de Castilla y León, porque la crónica de Alfonso X la considera heredera de su hermano Vermudo III. Por otro lado se resalta también su carácter como mujer decidida y de acción.[32] Por último,

30 *Primera crónica general de España*, cit., caps. 575, 591, 601, 603, 605, pp. 328a, 337b, 343b, 344a y b.

31 "Este conde don Sancho de Castiella ouo otrossi otra fija a que llamaron donna Eluira; esta fue casada con el rey don Sancho de Nauarra el Mayor, et deste casamiento ueno de como ouieron primeramientre rey en Castiella"; explica entonces que "El rey don Sancho de Nauarra dicho el Mayor heredó estonces el condado de Castiella por razón de su mujer la reyna donna Eluira, que era fija del conde don Sancho de Castiella et hermana de aquel inffant don Garcia que mataran en Leon, por que non auie y otro heredero ninguno quien lo deuiesse auer, sinon aquella reyna donna Eluira"; dice igualmente que ésta perdonó a su primogénito, García, el perjuicio que le había causado, pero a condición de que "non regnasse en el regno de Castiella el que ella heredara de partes de su padre", es decir pone condiciones y se reivindica como heredera señora natural del condado, lo que se confirma cuando dice que su hijo Fernando "por razón de su madre donna Eluira de quien lo heredaua", si bien cuando se refiere al matrimonio de Fernando con Sancha de León dice que Sancho III, su padre, le dio "toda Castiella que fuesse el ende rey et señor con donna Sancha su mujer". *Primera crónica general de España*, cit., caps. 782, 790, 791, 801, 813, pp. 467a y b, 472b, 475a y b, 482a, 494b.

32 [al morir el rey Vermudo de León], "como non fincaua y otro heredero propinco sinon donna Sancha mugier deste rey don Fernando, hermana daquel rey don Vermudo de Leon, heredo el regno la reyna donna Sancha, et regnaron desta guisa el rey don Fernando et la reyna donna Sancha amos en uno en Castiella et en Leon XVI annos et VI meses et XII días". Cuando se establece su compromiso matrimonial con Fernando de Castilla, una vez que han matado a su esposo anterior, el conde García de Castilla, "dixo la inffant donna Sancha contral rey don Sancho que si non uengasse el traydor Fernant Laynez que fuera en la muerte dell inffant Garçia et diera a ella una palmada en la cara et la mesara de los cabellos, que nunqua el su cuerpo antes llegarie al de don Fernando su fijo". En otro momento la presenta como mujer que interviene en los asuntos del reino, "Otrossi la reyna donna Sancha, su mugier, non fazie de obras buenas menos que

Urraca es presentada como reina y señora natural del reino, cuyo matrimonio con Alfonso de Aragón no fue legítimo debido a su parentesco; precisamente el temor a las consecuencias de esta situación es la razón utilizada para indicar que el aragonés "dio los castiellos et las fortalezas de Castiella a aragoneses que lo toviesen por el", conducta que no le favoreció, pues "los castellanos tiraronse de su uasallaie del rey [de Aragón], et la tierra que tenien del dieronla toda a la reyna donna Vrraca su sennora natural".[33]

En otro orden de cosas, volviendo a la exposición de la crónica de Pulgar, la importancia de la guerra, en particular contra Al-Andalus, se refleja también, aunque indirectamente, en esas palabras que se atribuyen a Isabel en dos de los ejemplos aducidos. En este caso no se trata de adornar a las reinas, sino a su progenitor: Urraca es hija del rey "que ganó Toledo" (Alfonso VI) y el padre de Berenguela (Alfonso VIII) fue el que "venció en la batalla de las Navas de Tolosa". En este caso puede pensarse que la mención a tales victorias se debe a la idea de continuar la guerra contra Granada, causa que la nueva reina había tomado como propia desde su etapa como princesa, tal y como se refleja en las capitulaciones matrimoniales firmadas antes de su boda, en las que se hace alusión a la participación de Fernando en ese asunto.[34]

Sea como sea, se trata de una actividad propia de los varones, lo mismo que, salvo excepciones, el ejercicio efectivo del poder. Para este segundo asunto hay que resaltar que, a pesar de todo, sólo la crónica de Palencia alude al poder ejercido por una mujer, la reina Berenguela, y lo hace, como acabo de indicar, a modo de reproche. Pulgar, que escribe su crónica buscando en todo momento transmitir los hechos de forma claramente favorable a la pareja regia, quizá intentó en este pasaje evitar dar argumentos que pudieran perjudicar al rey, aunque su intención fuera favorecer a la reina; eso le llevaría a no mencionar que alguna de las reinas que presenta como ejemplo y precedente gobernaron efectivamente. Dice de ellas que heredaron el reino o que fueron juradas reinas, pero no que gobernaran. Es más, el que en varios casos mencione el matrimonio

el rey, ca era duenna muy entenduda et muy prouechosa et acuciosa pora endereçar el regno"; y en otra circunstacnia, cuando Fernando ya cansado y viejo no quiere ir a luchar contra los moros "la reyna donna Sancha, non lo touo por bien, et començo a rogar al rey don Fernando; et tantas le sopo decir de buenas palabras, diziendol que tiempo era aun de yr a cosa que se le leuantaua acerca de su casa [...]" (se refiere a que los musulmanes de "Celtiberia et tierra de Carpetannia [...] non le quisieron dar el pecho que solien"), *Primera crónica general de España*, cit., caps. 789, 812, 813, pp. 472b, 492a y b, 494b.

33 *Primera crónica general de España*, cit., cap. 965, pp. 645b–647a.

34 Mª I. del Val Valdivieso, *Isabel la Católica, princesa (1468–1474)*, Valladolid, Instituto de Historia Eclesiástica Isabel la Católica, 1974, pp. 155–156.

después de la herencia, puede sugerir que el marido viniera a cumplir esa función de gobernar en lugar de la reina titular, o al menos a brindarle su apoyo en esa importante empresa de la guerra. Aunque, pensando en la intención que Isabel pudo darle a ese capítulo de la crónica, es fácil interpretar que la simple mención a esas reinas llevaba implícita la alusión a su esfuerzo por gobernar y al poder que realmente ejercieron (en particular en los casos de Urraca, Berenguela y Catalina).

Sea como sea, estaríamos ante la propuesta de unos precedentes que aparecen como posibles ejemplos a seguir, el de esas reinas y condesa que desde el siglo VIII al XV fueron herederas por falta de varón. Pulgar recoge el listado de todas ellas, da su filiación, indica por qué razones llegaron a heredar el trono a pesar de su condición femenina, y con quién se casaron. Este último dato puede invitar a pensar que ellas transmitieron el poder facilitando que fueran sus maridos quienes gobernaran, sin embargo hay elementos en la biografía de las mencionadas que apuntan en dirección contraria. No es el momento de entrar en esas cuestiones, pero sí hay que plantearse cómo y porqué Isabel pudo conocer tales precedentes. En este sentido, y aunque no podamos entrar a fondo en el tema, hay que tener en cuenta que el conocimiento de las líneas generales de la historia del propio reino, y de otros,[35] es un instrumento político al servicio del poder regio, que debió de formar parte del programa educativo de quienes estaban en su entorno. Dejando al margen la cuestión de si Isabel poseía o no libros de historia,[36] esta materia pudo formar parte de su educación, pero sobre todo es indudable que quienes estaban a su alrededor disponían de medios para contar con, y transmitir a la reina esos conocimientos históricos; a esto hay que añadir que la nobleza gusta de este tipo de obras, como ya he indicado, y que en

35 Probablemente la reina Leonor Plantagenet trajo a Castilla, cuando acudió a casarse con Alfonso VIII, un ejemplar de la *Historia Regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth. H. Carvajal González, *Bibliofilia y poder: el mecenazgo librario femenino en las cortes hispanas medievales*, in M. García Fernández – S. Cernadas Martínez (coords.), *Reginae Iberiae. El poder regio femenino en los reinos medievales peninsulares*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2015, pp. 303.

36 Indica Elisa Ruiz que en el Alcázar de Segovia, donde se conserva el tesoro de la corona y los libros de la monarquía, hay libros de contenido histórico, 25 de un total de 188 libros. Sin embargo los 101 libros que se consideran más preciados por la reina, los que estaban en su recámara cuando murió, son sobre todo de temática religiosa y espiritual, y de ellos ninguno tiene carácter histórico. E. Ruiz García, *Entre la realidad y el mito. Los auténticos libros de Isabel la Católica*, in F. Checa – B. J. García García (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 358–360.

consecuencia están presentes en sus bibliotecas.[37] De esta forma, en un momento tan delicado, en el que Isabel necesitaba imponerse como heredera de Castilla y hacer reconocer su derecho a reinar y gobernar frente a quienes defendían que el gobierno debía pertenecer a Fernando, los cronistas, y quizá también ella, buscaron en la Historia precedentes que defendieran su postura.

4 Conclusiones

De lo expuesto puede concluirse que Isabel quiere asegurar la herencia, ser sin discusión reina titular con capacidad para gobernar el reino. Todo apunta a que lo que más le interesaba en el momento preciso de acceder al trono era afirmar el derecho a la herencia ligándolo al del ejercicio del poder. Para respaldar su causa y fundamentar su postura, uno de los recursos utilizados fue el uso de la palabra en el momento preciso y el manejo de argumentos de diverso tipo, de derecho, dinásticos y también históricos. Por eso, como se recoge en la crónica de Pulgar, menciona los ejemplos de las reinas titulares que existieron antes que ella en los reinos de León y Castilla. Se podía haber recurrido a algún otro ejemplo de mujer gobernando el reino, en particular a los de Elvira Ramírez[38] y María de Molina,[39] pero estas no tuvieron esa condición; la primera fue religiosa, aunque

37 A lo indicado en la nota 5, se puede añadir que en la biblioteca de los Stúñiga (Pedro y Álvaro) en el siglo XV había varias crónicas; y que en 1507, en el inventario de la biblioteca del duque de Medina Sidonia se incluyen 14 libros de crónicas, entre ellos seis volúmenes de la Crónica General, una Coronica de España en latín, y las de Pedro I y el rey Alfonso. M. Á. Ladero Quesada – Mª C. Quintanilla Raso, *Bibliotecas de la alta nobleza castellana en el siglo XV*, in *Livre et lectura en Espagne et en France sous l'Ancient Régime*, Madrid, 1981, pp. 49 y 52 (el inventario en pp. 56–59).

38 Tutora y regente de Ramiro III de León en la segunda mitad del siglo X, cuyo poder e implicación en la política del reino explica que en algunas fuentes se le titule *regina*, a pesar de su condición de religiosa, y de que su papel fue discutido por la madre del rey, que consiguió apartarla de la regencia. Mª L. Álvarez Juarranz, *La villa de Simancas. Su pasado histórico hasta el siglo XI*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2005, pp. 196–197. M. Carriedo Tejedo, *Una reina sin corona en 959–976: la infanta Elvira, hija de Ramiro II*, in "Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial", 39/113, 2001, pp. 117–138.

39 La obra clásica sobre esta reina es la de Mercedes Gaibrois, recientemente reeditada con prólogo de Ana del Campo Gutiérrez, M. Gaibrois de Ballesteros, *María de Molina*, Pamplona, Urgoiti Editores, 2010. Puede consultarse también R. del Valle Curieses, *Maria de Molina (1260–1321): el soberano ejercicio de la concordia*, Madrid, Alderabán, 2000. C. González Mínguez, *El perfil político de la reina María de Molina*, in "Espacio, tiempo y forma", Serie III, Historia medieval, 25, 2012, pp. 239–254. Mª A. Carmona Ruiz, *María de Molina*, Barcelona, Plaza & Janés, 2005.

ejerció el poder en León, y María fue reina consorte, viuda y madre, pero su legitimidad, como la de su marido Sancho IV, fue discutida, debido al problema sucesorio planteado a la muerte de Alfonso X.[40] En un momento tan delicado como lo fueron esas semanas iniciales del reinado de Isabel en Segovia, entre 1474 y 1475, no interesaba aludir a nada que pudiera estar oscurecido por la sombra de la ilegitimidad. Por otro lado, el que ninguna de las tres crónicas, las de Valera, Palencia y Pulgar, se refiera a estas dos mujeres da pie a pensar que las dificultades del momento recomendaban asegurar la titularidad indiscutible y por tanto dejar de lado aquello que no redundara clara y directamente en apoyo de sus pretensiones. Pero también pone de manifiesto cuáles eran los referentes con los que Isabel contaba, esas reinas que se mencionan, que lo fueron por derecho propio, alguna de las cuales, como es sabido, ejerció el poder por sí misma o reivindicó su posición de reina titular a pesar de las dificultades. No hay que olvidar que lo que Isabel necesitaba en ese momento era demostrar la capacidad femenina de gobierno y la tradición de autoridad que respalda a las mujeres, con el fin de hacerse aceptar y respetar como reina titular en el pleno ejercicio de sus funciones regias.

A esto puede sumarse otra consideración, el uso interesado de la Historia para fines políticos. Parece indudable que, en la circunstancia que hemos estudiado, Isabel y sus cronistas buscan en el pasado precedentes que avalen su postura o refuercen su razonamiento. Pero más allá de esto hay una evidente utilización partidista de los datos, pues en mentes tan agudas es imposible pensar que la forma de presentar ciertos hechos se deba a desconocimiento o que se trate de errores involuntarios. Me refiero a lo que ya he señalado respecto al uso que hace Palencia de la reina Berenguela de Castilla, de quien dice que viviendo Alfonso IX se sigue titulando reina de Castilla y gobernando el reino ("y en vida del marido conservó el gobierno y continuó llamándose reina de Castilla"). Sin entrar en otras consideraciones, únicamente hay que recordar que el matrimonio de Berenguela con el rey de León se había disuelto en 1204,[41] precisamente

40 En este sentido es significativo que en las dos "crónicas" que se redactan por impulso de María de Molina, probablemente para educar a Alfonso XI, la *Crónica de los tres reyes* y las *Semblanzas de reyes*, no se menciona a Fernando de la Cerda ni a sus descendientes. H. Carvajal González, *Bibliofilia y poder*, cit., p. 316.

41 Inocencio III había ordenado anular el matrimonio en abril de 1198, y en el mes de mayo del mismo año ordenó al arzobispo de Compostela y a los obispos del reino de León observar el entredicho impuesto a causa ese matrimonio; el 5 de junio de 1203 el Papa manda a Alfonso VIII de Castilla que se disuelva el matrimonio de su hija; en mayo de 1204 ordena al arzobispo de Toledo y a los obispos de Burgos y Zamora absolver a Berenguela porque ya se ha separado de Alfonso IX, y el 19 de junio siguiente se dirige al arzobispo de Santiago de Compostela y a los obispos de

en abril de ese año nació su hermano Enrique, futuro rey de Castilla, con lo que ella dejaba de ser princesa castellana. Será a la muerte de Enrique I cuando, tras haber participado en la regencia, Berenguela se convierta de nuevo en sucesora, pasando a ser reina de Castilla, pero por muy breve tiempo, ya que inmediatamente cede el trono a su hijo Fernando III, durante cuyo reinado intervino en el gobierno del reino y figuró en la intitulación de los documentos como reina de Castilla.[42] Es decir, la afirmación de que gobernó y se tituló reina de Castilla en vida de su marido, no es exacta.

También Isabel, y la crónica de Pulgar, adapta algunos datos al interés de su causa. En el caso de las reinas asturianas Ermesinda y Adosinda, parece evidente que fuerza la situación, ya que a la primera la hace directamente heredera de Pelayo "en defeto de heredero varón", afirmación que repite en el caso de la segunda a la que hace también heredera, en este caso de su hermano Fruela, "por defeto de heredero varón"; no es necesario insistir en la inexactitud de tales afirmaciones referidas a un periodo en el que, más allá de otras circunstancias, el sistema hereditario aún no estaba establecido, aunque sí es cierto que el rango de estas mujeres debió favorecer el acceso al trono de sus maridos, como lo recoge la *Crónica General*. Pero donde los hechos aparecen claramente maquillados es en la referencia a "doña Elvira, reyna de Navarra", como ya he indicado en las páginas anteriores; y también en la mención que se hace a Berenguela, pues si bien es cierto que es reconocida reina a la muerte de su hermano cede inmediatamente

Zamora y Palencia para que otorguen la absolución al rey leonés y levanten el entredicho sobre su reino. L. Rodríguez Ennes, *Cinco privilegios monásticos confirmados por Alfonso IX de León y Galicia en tierras de Laxe (A Coruña) el 25 y el 26 de julio de 1228*, in "Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña", 20, 2016, p. 434. Á. G. Gordo Molina, *Alfonso IX de León y Berenguela de Castilla. La documentación de Inocencio III respecto a los convenios de paz entre los reinos de León y Castilla. Auctoritas y potestas en la encrucijada peninsular*, (agradezco al profesor Ângel. G. Gordo Molina, de la Universidad de Chile, que me haya permitido utilizar su trabajo) disponible en http://www.edadmedia.cl/docs/Gordo/Gordo,%20Angel%20-%20El%20matrimonio%20de%20Berenguela%20de%20Castilla%20y%20Alfonso%20IX%20de%20Leon.pdf (última consulta 1–V-2017). Ambos trabajos citan los documentos publicados por D. Mansilla, *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965–1216)*, Roma, Instituto español de estudios eclesiásticos, 1955, documentos nº 138, 196, 276, 299 y 304.

42 Por ejemplo en 1214, en un documento de amparo al monasterio de Rioseco, dice "Ego Ferdinandus, dei gratia rex Castelle et Toleti, una cum fratre meo infante domno Alfonso, ex assensu et beneplácito domine Berengarie regina, genitricis mee". Tras casarse desaparece su hermano e incluye a su mujer e hijos, pero sigue diciendo "ex asensu et beneplacito domine Berengarie, Regina, genitricis mee", como hace en un documento de 1231, en el que, evidentemente se titula ya rey de León y Galicia, además de Castilla y Toledo. J. González, *Reinado y Diplomas de Fernando III, T. 2, Documentos 1217–1232*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1983, docs. nº 13 y 295 pp. 20 y 338.

la corona a su hijo, como consecuencia de la fuerte resistencia que ejerce contra ella una parte de la nobleza castellana.[43]

Es decir, en enero de 1475 Isabel, y/o quienes están en su entorno, conoce lo suficiente de la historia de su reino como para poder fundamentar su deseo de ser reina efectiva de Castilla utilizando, entre otros argumentos, los precedentes históricos, aludiendo a mujeres que le permiten establecer una auténtica genealogía femenina de autoridad y poder desde el siglo VIII al XV, aunque en algún caso se fuercen los datos conocidos para favorecer la causa que se defiende.

43 La *Primera Crónica General* siempre titula a Berenguela "reina"; la muestra interviniendo en el gobierno castellano desde la muerte de su padre, momento en el que "la noble reyna donna Berenguela su hermana [de Enrique I, menor de edad] que era y, ouo ende cuedado et metiosse ella a trabaio de guardar el regno pora su hermano"; la califica de "sabia reyna" cuando narra cómo consiguió que su hijo Fernando, que estaba en León, se reuniera con ella a la muerte del niño Enrique; y explica igualmente cómo en Valladolid "offresçieron el regno a la noble reyna donna Berenguela, como heredera a quien pertenesçia el sennorio dell", cómo lo recibió y "dio ella luego el regno a su fijo el rey don Fernando". *Primera crónica general de España*, cit., caps. 1025, 1028, 1029, pp. 709a, 712b, 713b, 719a.

Marta Cendón Fernández

La imagen de doña Aldonza de Mendoza: vida y memoria

1 Una vida entre dos hombres

Doña Aldonza fue hija de don Diego Hurtado de Mendoza, nacido en Guadalajara en 1365; señor de Hita y Buitrago, y almirante de Castilla, del linaje de Mendoza,[1] fue su padre Pedro González de Mendoza, señor de las villas de Hita y Buitrago, primero del bando de Pedro I,[2] que luego pasa al de Enrique II, del que fue mayordomo mayor,[3] y obtuvo de Juan I, la confirmación de sus privilegios, así como en 1383, el Real de Manzanares.[4]

Su madre fue la primera esposa de don Diego, María Enríquez, también llamada María de Castilla, del linaje de Trastámara, hija de Enrique II, habida fuera del matrimonio del rey, con Beatriz Fernández de Angulo, de la oligarquía cordobesa.[5] Como dote por su matrimonio don Diego recibió las villas de Cogolludo y Loranca.[6]

Doña Aldonza habría nacido en el último tercio del siglo XIV: las capitulaciones de boda de sus padres fueron en 1375 y su madre recibió la dote en 1379, por lo que se podría situar hacia 1380. Pronto huérfana, asistió a la segunda boda de su padre, quien en 1387 se casó con la también viuda Leonor de la Vega, de la que nacerían don Iñigo López de Mendoza, futuro primer Marqués de Santillana, doña Elvira y doña Teresa.

1 Sobre este linaje, véase H. Nader, *The Mendoza Family in the Renaissance, 1350 to 1550*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1979. M.T. Fernández Madrid, *Los Mendoza y la arquitectura alcarreña del Renacimiento*, Madrid, Universidad Complutense, 1989.

2 R. Pérez-Bustamante, *El marqués de Santillana (biografía y documentación)*, Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1983, pp. 18–20.

3 Señor de las Hermandades de Álava: R. Pérez-Bustamante, Íñigo López de Mendoza. Marqués de Santillana (1398–*1458)*, Madrid, Fundación Santillana, 1980, pp. 10–11.

4 R. Pérez-Bustamante, *El marqués de Santillana*, cit., p. 20.

5 I. Beceiro Pita, *Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona (¿?-Espinosa de Henares, 18 de junio de 1435)*, in E. Alegre Carvajal (dir.), *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2014, pp. 71–95 (pp. 72–75).

6 R. Pérez-Bustamante, *El marqués de Santillana*, cit., p. 21.

Marta Cendón Fernández, Universidad de Santiago de Compostela

Open Access. © 2018 Marta Cendón Fernández, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-005

Esta segunda esposa no contó con el aprecio de Aldonza, y el propio don Diego, en su testamento otorgado en el Espinar en 1400,[7] manda ser inhumado en el monasterio de San Francisco de Guadalajara – que se había ocupado de reconstruir tras el incendio que había sufrido en 1395 – , junto a su primera esposa, María. De hecho Diego Hurtado falleció en julio de 1404 lejos de Leonor (quien estaba en Carrión de los Condes), en su casa de Guadalajara, junto a su hija favorita Aldonza y su amante y prima Mencía de Ayala.[8] El 5 de mayo de 1404 dictó un codicilo en Guadalajara:[9] a Mencía le deja Barajas y dineros y Aldonza heredó de su padre la mayoría de los bienes no incluidos en el mayorazgo como unas casas de Toledo, las villas de Tendilla, Cogolludo, Loranca, Cobeña, Algecilla, Palazuelos y Robredezarzas. Asimismo Mencía y Aldonza guardaron todo lo que de valor había en la casa donde había fallecido don Diego, lo cual es reclamado inmediatamente por la viuda y fallado a favor de esta por Enrique III en 1405, recuperando solo los bienes inventariados del marido.

Pero Aldonza reclamaría otros bienes que aducía tenía su padre por matrimonio con su madre y, por tanto, no debían pasar a su hermanastro. Se apoderó *de facto* del Real de Manzanares y de unas casas en Guadalajara. Necesitada de apoyos, sería ayudada por su marido Fadrique, conde de Trastámara y futuro duque de Arjona, lo que originó abundantes disputas con Íñigo y Leonor y numerosas sentencias judiciales que variaban dependiendo de la situación política, o del poder de la facción a la cual apoyaba cada hermanastro.

A doña Aldonza la marcó el matrimonio con don Fadrique Enríquez, señor de Lemos, conde de Trastámara, y duque de Arjona desde 1423. Las nupcias tuvieron lugar en Olmedo en febrero de 1405. Fadrique era hijo del noble gallego Pedro Enríquez,[10] conde de Trastámara y nieto de Fadrique Alfonso de Castilla, primer señor de Haro, hermano gemelo del futuro rey Enrique II, y uno de los diez hijos que tuvo Alfonso XI con la viuda Leonor de Guzmán. Por lo tanto, ambos estaban entroncados con la rama bastarda que dio lugar a los Enríquez.

7 F. Layna Serrano, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Madrid, Aldus, 1942, t. I, pp. 298–301. Extracto del AHN, casa de Osuna, leg.1.762.

8 J.L. García de Paz, *Doña Aldonza y su hermanastro el Marqués*, in "Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara", 2–3, 2006, pp. 147–177, AAMGU. Esta relación es también confirmada en A. de Arteaga y del Alcázar, *Herencias y legados adquiridos por don Íñigo López de Mendoza*, in *El Marqués de Santillana (1398–1458). Los albores de la España Moderna. El hombre*, Hondarribia, Nerea, 2001, pp.89–108 (p. 98).

9 F. Layna Serrano, cit., pp. 305–306. AHN, casa de Osuna, leg. 1.762.

10 E. Pardo de Guevara y Valdés, *Un ejemplo de la nueva nobleza trastamarista en Galicia: el condestable don Pedro Enríquez*, in "Anuario de Estudios Medievales", 14, 1984, pp. 393–428. Id., *Los señores de Galicia. Tenentes y condes de Lemos en la Edad Media*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2000, t. I, pp. 210–250.

Don Fadrique fue un importante apoyo para don Fernando "de Antequera" durante su regencia del reino de Castilla con la reina viuda Catalina de Lancaster, dada la minoría de edad de su sobrino, el futuro Juan II. De hecho en 1410 junto con el obispo Sancho de Rojas obtuvo la rendición definitiva de Antequera, que supuso el encumbramiento de don Fernando, quien tras la muerte de Martín "el Humano" en 1410, acaba haciendo valer sus derechos al trono de Aragón, que obtiene en 1412.[11]

A finales de 1418, tras el fallecimiento de Catalina de Lancaster, los hijos del monarca de Aragón, los infantes don Juan y don Enrique, desean ejercer el poder en Castilla, si bien comienzan a mostrar una gran rivalidad que divide a los nobles castellanos. Junto al primero se alinearon don Sancho de Rojas – arzobispo de Toledo – , don Juan Hurtado de Mendoza – mayordomo mayor – , don Diego Gómez de Sandoval – adelantado mayor – y el conde don Fadrique; del lado del segundo, el almirante don Alonso Enríquez, el condestable don Ruy López Dávalos y el adelantado don Pedro Gómez Manrique.[12] En 1419 fue proclamado rey Juan II, con catorce años, estableciéndose el gobierno en tres turnos, participando don Fadrique en el segundo.[13] Los infantes seguían intentando ejercer su poder, ante lo cual don Fadrique y don Pedro de Stúñiga se mantuvieron neutrales.[14] Mientras Stúñiga se sumó al bando del infante don Juan, don Fadrique desea apoyar al rey, uniéndose a don Álvaro de Luna[15] contra los Infantes de Aragón,[16] a los que apoyaba Íñigo López de Mendoza, el hermanastro y rival de Aldonza por la herencia paterna.[17]

En 1423 Fadrique alcanzó la cima de su poder al ser nombrado, como agradecimiento del rey por su apoyo,[18] Duque de Arjona[19] y miembro del Consejo Real, con el beneplácito de don Álvaro de Luna, quien era el verdadero gobernante.

Según se indicará, por entonces don Fadrique convirtió su palacio de Monforte de Lemos en corte de trovadores, junto con Juan Rodríguez del Padrón,[20] mostrando

11 E. Pardo de Guevara y Valdés, *Los señores de Galicia*, cit., pp.266–267.
12 Ibid., p. 273.
13 L. Galíndez de Carvajal, *Crónica de Juan II*, in C. Rosell (ed.), *Crónicas de los reyes de Castilla*, Atlas, Madrid 1953, año 1419, cap.X, p.379.
14 Ibid., año 1420, cap. VIII, p.383.
15 E. Pardo de Guevara y Valdés, *Los señores de Galicia*, cit., p. 275.
16 L. de Barrientos, *Refundición de la crónica del Halconero*, in J. de Mata Carriazo (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 37.
17 Junto con el condestable Ruy López Dávalos, Lope de Mendoza, arzobispo de Santiago, el adelantado Pedro Manrique y Garci Fernández Manrique. Véase L. de Barrientos, cit., p. 37.
18 L. de Barrientos, cit., p. 47.
19 Recibió las villas de Jódar, Arjonilla, Jimena, La Higuera y Arjona, E. Pardo de Guevara y Valdés, *Los señores de Galicia*, cit., p. 277.
20 Ibid., p. 281.

las características típicas de los caballeros.[21] Como tal fue recordado tras su fallecimiento por Pedro Carrillo de Huete en la *Crónica del Halconero de Juan II*.[22]

En Castilla los infantes de Aragón seguían contando con adeptos, y el rey aragonés Alfonso V, apoyado en los exiliados castellanos, promueve un plan para acabar con la hegemonía del valido, don Álvaro de Luna. En 1425 Fadrique formó parte de una facción contra don Álvaro de Luna uniéndose a sus anteriores enemigos los infantes de Aragón. Sin embargo todavía contaba con la confianza del monarca que le hizo padrino de su hijo don Enrique, a pesar de que don Fadrique se hallaba en Galicia.[23] En 1426 la ambición de Fadrique le hizo destacarse en el bando opuesto a don Álvaro, siéndole prometido por el infante don Juan que le dará tanto como a sus hermanos.[24] Pero don Álvaro logró retomar el poder en 1428, enviando a don Enrique a la frontera con Granada e invitando a don Juan a abandonar Castilla. Franco Silva señala que don Fadrique intentó apoderarse del príncipe heredero Enrique, para entregárselo a los infantes.[25] Juan II requiere a don Fadrique[26] para hacer frente a una nueva amenaza de los aragoneses,[27] acudiendo el duque de Arjona con ochocientas lanzas, mil peones y un grupo de caballeros gallegos. El monarca recelando de su fidelidad dada su tardanza, manda a Pedro de Stúñiga a impedir que el duque se fuese hacia Aragón, pero el de Arjona se presenta ante el rey,[28] quien lo hizo encarcelar en 1429 en Almazán,[29] siendo trasladado posteriormente a su prisión de Peñafiel,[30] donde

21 M. Cendón Fernández, *La imagen póstuma del caballero en la castilla bajomedieval: metonimias de su condición*, in "Signum. Revista da ABREM", 18/1, 2017, pp. 60–87.
22 "Este hera el mayor prinçipe que avía en Castilla, fuera del Rey e del ynfante don Enrrique; e tubo apoderado Galiçia toda, desde Astorga fasta los puertos de la mar, que no le salía ninguno de mandado, legos ni clérigos, que todos heran a su gouernança. Era tío del Rey, e fijo del conde don Pedro, e fué el mayor montero e caçador que obo en Castilla çient años ha; que avía de nómina mill y doçientos sabuesos, e doçientos alanos e lebreles, e avía veinte caçadores de neblis e gerifaltes e sacres e açores" . P. Carrillo de Huete, *Crónica del Halconero de Juan II*, J. de Mata Carriazo (ed.), ed. facs., Granada, Universidad, 2006, cap. XXXIV, pp. 56–57.
23 "...e mandó el Rey que fuiese nombrado por padrino el Duque don Fadrique, que estaba en Galicia", L. Galíndez de Carvajal, *Crónica de Juan II*, cit., año 1425, cap. I, p. 429.
24 E. Pardo de Guevara y Valdés, *Los señores de Galicia*, cit., p. 285.
25 A. Franco Silva, "El señorío de Villafranca del Bierzo (siglos XIV y XV)", in *La fortuna y el poder*, Cádiz, Universidad, 1996, pp.17–134; p. 26.
26 L. Galíndez de Carvajal, *Crónica de Juan II*, cit., año 1429, cap.VI, p. 453.
27 E. Pardo de Guevara y Valdés, *Los señores de Galicia*, cit., pp. 286–287.
28 L. Galíndez de Carvajal, *Crónica de Juan II*, cit., año 1429, cap. XXIII, p. 462.
29 L. de Barrientos, cit., pp.78–79.
30 Ibid., p. 80.

fallece extrañamente en 1430.[31] No obstante el rey Juan II muestra su pesar por el óbito de don Fadrique, como se indicará.

En este panorama transcurre la existencia de doña Aldonza, cuya vida conyugal no fue agradable: su marido tuvo tres hijos amancebado con la orensana Aldonza Alfonso (también casada) intentando que le heredara el llamado Alonso, paje en la corte de Juan II;[32] asimismo hay que añadir su relación con su sobrina segunda doña Isabel de Castro, su hermana doña Constanza[33] o doña Leonor de Hita. El propio romancero castellano, deja patente un comportamiento inadecuado con las mujeres:

> En Arjona estaba el duque/ y el buen rey en Gibraltar,/ envióle un mensajero/ que le viniese a hablar./ Malaventurado el duque/ vino luego sin tardar;/ jornada de quince días/ en ocho la fuera a andar./ Hallaba las mesas puestas/ y aparejado el yantar,/ y desque hubieron comido,/ vanse a un jardín a holgar./ Andándose paseando,/ el rey comenzó a hablar:/ -De vos, el duque de Arjona,/ grandes querellas me dan:/ que forzades las mujeres/ casadas y por casar,/ que les bebíades el vino/ y les comíades el pan,/ que les tomáis la cebada,/ sin se la querer pagar./ -Quien os lo dijo, buen rey,/ no os dijera la verdad./ -Llamaisme a mi camarero/ de mi cámara real,/ que me trajese unas cartas/ que en mi barjuleta están./ Védeslas aquí, el duque,/ no me lo podéis negar./ Preso, preso, caballeros,/ preso de aquí lo llevad:/ entregadlo al de Mendoza,/ ese mi alcalde el leal.[34]

Lo que el romancero indica, parece haber tenido relación con la realidad. El matrimonio no tuvo descendencia y Fadrique trató de modo violento y cruel a Aldonza. Pardo de Guevara halló en el archivo ducal de Alba, un pleito de 1443, donde se ponen de manifiesto los abusos y malos tratos que don Fadrique infligió a su esposa.[35]

Del documento se puede deducir que mientras el matrimonio fue bien avenido – unos quince años – , tenían sus bienes en común, pero que el matrimonio había

31 Pérez de Guzmán indica que no murió de muerte natural, en tanto que Franco Silva señala que fue ajusticiado. Veáse A. Franco Silva, cit., p. 26. En la propia Crónica, se culpa a don Álvaro de Luna de la muerte del duque: L. Galíndez de Carvajal, *Crónica de Juan II*, cit., año 1440, cap.V, p. 562.

32 E. Pardo de Guevara y Valdés, *Los señores de Galicia*, cit., p. 289, nota 711.

33 Ibid., p. 291.

34 J. Bergua (ed.), *Romancero español; colección de romances selectos desde el siglo XIV hasta nuestros dias*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1956, p. 136.

35 1443, marzo.- Valladolid. *Pesquisas y posterior dictamen que promovió Diego Manrique, Adelantado de Galicia, sobre abusos y malos tratos cometidos por don Fadrique, duque de Arjona, contra su mujer doña Aldonza de Mendoza, hija de don Diego Hurtado de Mendoza*, MADRID, ADA, Sección de Lemos, C-84–5, P. Otero-Piñeyro – M. García-Fernández, *Documentos de doña Aldonza de Mendoza*, in E. Pardo de Guevara y Valdés (ed.), *Mujeres con poder en la Galicia Medieval (ss. XIII–XV). Estudios, biografías y documentos*, Anejos de Cuadernos de Estudios Gallegos, XLIV, Santiago de Compostela, CSIC, Xunta de Galicia, IEGPS, 2017, pp. 748–838 (a partir de ahora, abreviado en *DD[a]Aldonza*). Agradezco al editor de la obra y sus transcriptores el haberme permitido su consulta antes de la publicación.

tenido desavenencias los últimos diez años;[36] incluso hay quien indica que el distanciamiento se produjo desde 1414,[37] cuando él regresa de Aragón.[38] En las conclusiones, se señala que el distanciamiento se produjo cuando él tomó como manceba a Leonor de Hita.[39] No se vieron hasta 1419, cuando ella lo acompañó a Segovia, y luego también fue con él a Valladolid cuando lo hicieron duque (1423).

Parece que el detonante de su discordia reside en el hecho de que él la lleva por la fuerza a Galicia en 1412, estando enferma,[40] y mientras tanto se aprovecha de sus bienes: en Allariz le desaparece un cofre con sus joyas.[41] Además la tiene presa en Ponferrada, unos veinte o veintidós meses según algunos

36 Segundo testigo: "Que estando casados en uno los dichos duque et duquesa, que estudieran (sic) en uno concordes por espaçio de quinçe annos poco mas o menos tienpo, [...] et que despues que nasçieran discordias entre los dichos duque et duquesa, que estobieran apartados el uno del otro por espaçio de dies annos poco mas o menos", MADRID, ADA, Sección de Lemos, C-84–5, *DD[a]Aldonza*, p. 752.

37 Tercer testigo: "Et que despues del anno de catorese (sic) que los non viera estar en tanto amor como de antes", Ibid., p. 754.

38 Vigésimo cuarto testigo: "dixo que sabia que duraran el tienpo que casaron que dicho avia fasta el anno de quatroçientos et dose, quel dicho duque et duquesa vinieran de Galisia a Cogolludo, que de alli partieran para Tendilla et Alcoçer; <et quando> el ynfante don Fernando fuera a tomar el reynado de Aragon, que fuera<n> el dicho duque et duquesa aun concordes, aunque algunas et muchas veses renian; et que desde el anno de mill et quatroçientos et catorese annos quel dicho duque veniera de Aragon quando fuera alla ante el dicho rey don Fernando [...] que entonçe fasta el anno de mill et quatroçientos et dies et nueve annos que creya quel dicho duque et la dicha duquesa que nunca se vieran en uno nin fesieran vida ygual como marido con muger", Ibid., p. 807.

39 Conclusiones: "...que en el tienpo quel duque et la duquesa estovieron en concordia, comunicavan los frutos et rentas de todos sus bienes, lo qual avria durado de como casaron fasta el anno de dose o a lo mas trese; et desende porquel duque toma mançeba a Leonor de Hita, ovo discordia entre ellos", Ibid., p. 823.

40 Vigésimo sexto testigo: "Et estando la dicha duquesa doliente, quel dicho duque fesiera poner la dicha duquesa en andas, que estava flaca, et quel dicho duque que mandara a Diego Gil, su mayordomo, que fesiese volver las asemelas que tenia cargadas camino de Cogulludo, et que las fesiera volver camino de Mojados, et que entonçes quel dicho duque que fesiera levar a la dicha duquesa \con/ mucha gente que tenia encobiertamente arredor del dicho logar et casa sola, et que entonçes que un fisico que desian don Yuda Maen, que dixiera al dicho duque "sennor, que queres fasa por çierto si esta sennora levandes contra su voluntad a Galisia; esta tan flaca, que morira en el camino", et quel dicho duque que dixiera "ora muera, ora cage por si, poneda en estas andas, et vaya", et que entonçes, que la dicha senora se amorteçiera et quel dicho duque levara la dicha duquesa a Galisia con sus asemelas et joyas et plata et con todo lo que ende tenia la dicha duquesa", Ibid., p. 832.

41 Conclusiones: "Iten se prueva en como en <A>llariz le fue furtado un cofre en que estavan muy ricas joyas de la duquesa, et se prueva fama et otras sennales por donde se aminicula averlo fecho tomar el duque, et aun de aquellas joyas como ovo algunas la dicha Leonor, su mançeba", Ibid., p. 824.

testigos,[42] entre dos y hasta cinco años en las conclusiones,[43] tiempo en el que la deja sola y dispone de sus propiedades, incluso de las que ella había heredado de su padre, como Cogolludo, causándole un conflicto con su hermano al tomar rentas del Real de Manzanares.[44] En relación con Ponferrada, tras el fallecimiento del duque, Juan II le confisca sus bienes, por lo que doña Aldonza se ve obligada a presentar un pleito ante el rey, para reclamar su señorío, ya que su esposo lo había ofrecido en el caso de no pagar las arras a las que se había comprometido.[45] El rey se lo confirma en febrero de 1431.[46]

Por el contrario, cuando se encuentran en propiedades de doña Aldonza, él se mantiene a costa de su esposa. En este sentido, es muy significativo el testimonio de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, quien responde:

> que los conosçiera por quanto el dicho duque era cunnado deste testigo et la dicha duquesa su ermana. Preguntado por la segunda pregunta dixo que sabia que en tanto quanto los dichos duque et duquesa estobieran en buena concordia, que creya que la dicha duquesa se aprovecharia de lo suyo del, et el dicho suyo della como marido a mujer. Pero que quando los sobredichos fueran en discordia, que sabia quel dicho duque que se aprovechava de lo suyo et ella muy poco o non nada de lo del dicho duque, et que la dicha duquesa se mantenia et aprovecharia de lo suyo della.[47]

42 Séptimo testigo: "...et que la dicha duquesa se mantenia de lo suyo della et aun fasta el dia que morio, salvo que en el tienpo quel dicho duque tuviera a la dicha duquesa detenida en el alcaçer de Ponferrada, que fuera fasta veynte o veynte et dos meses quel dicho duque le mandava dar a la dicha duquesa, que entonçes era condesa, mantenimiento", Ibid., p. 765.

43 Conclusiones: "Iten se prueva el duque aver tenida presa a la duquesa en Ponferrada por muchos tienpos, a lo menos mas de dos annos, et aun segund algunos mas de çinco, et en este tienpo el duque, et por el Fernando Enriques, aver resçebido et tomado todas las rentas de la dicha duquesa, que montava mas de dies mill doblas en cada anno segund se podia provar", Ibid., p. 823.

44 Conclusiones: "Iten que lo tomo en Ponferrada trese asemilas buenas que valian veynte mill maravedis et mas, et que le tomo en Valladolid fasta ocho azemilas et una baxilla blanca et dorada, et una asemila que fue del almirante, et una mula pardilla et otra castana escura et quatro asemilas, et que le tomo muchas bestias de sus vasallos para levar vino a Antiquera, et que tomo del Real de Mançanales çient mill maravedis, los quales despues pago la duquesa a Ynigo Lopes, su hermano, porque era de la su parte, despues en la partiçion, et que tomo algunas veses los pedidos et monedas de su tierra della", Ibid., p. 823.

45 M.J. Fuente Pérez, *Doña Aldonza de Mendoza. Imágenes del poder de una noble dama en la Castilla Bajomedieval*, in M.I. del Val Valdivieso – C. Segura Graiño (coords.), *La participación de las mujeres en lo político. Mediación, representación y toma de decisiones*, Madrid, Amudayna, 2011, pp. 81–95 (p. 82, pp. 90–91).

46 M.C. Rodríguez González – M. Durany Castrillo, *Las villas de Ponferrada, Molinaseca y Bembibre en la Edad Media*, in *El historiador y la sociedad. Homenaje al Prof. José Mª Mínguez*, Salamanca, Universidad, 2013, p. 221.

47 MADRID, ADA, Sección de Lemos, C-84–5, *DDªAldonza*, p. 773.

Además varios testigos señalan que era muy rica,[48] e incluso el duque le toma joyas, por valor de 11.000 florines,[49] para ir más arreglado a la coronación del rey de Aragón, acontecida, como se ha indicado, en 1412. Pero no solo joyas, sino acémilas, numerosas piezas del ajuar doméstico y tapices, que obligaron a la duquesa a adquirir otros en la feria de Medina del Campo.[50] Asimismo le mandó a doña Aldonza que le pidiese en préstamo a Diego López de Zúñiga 100.000 maravedíes,[51] que ella tendrá que devolver,[52] si bien la mitad ella lo emplearía en comprar ciertas cosas en la feria de Medina.[53] Por su parte, la duquesa se

48 Vigésimo cuarto testigo: "Preguntado por la terçera pregunta dixo que sabia que la dicha sennora duquesa era rica duenna et muy generosa, et tenia a baxela de plata blanca para de cada dia, et apartada para conbidados, et otra baxilla de copas et servillas , et aguamaniles aprataдo<s> de plata dorada, et que tenia muchas sortijas et collares et cuentas de oro con perlas et diamantes et robis, et çastres et mantas et pannos françeses muy ricos et buenos, et jaesada su casa bien ricamente", Ibid., p. 807.

49 Octavo testigo: "Et que este testigo viera un conoscimiento que paresçia seer firmado del dicho sennor duque, de çierta contia de frorins en que fueran apreçiadas çiertas joyas et perlas et aljofar et otras cosas quel dicho duque dis que tomara a la dicha duquesa quando el dicho duque oviera de yr a la coronaçion del rey don Fernando de Aragon, et que le paresçia quel dicho conosçimiento sonava de contia de onse mil frorins", Ibid., p. 770.

50 Undécimo testigo: "Querendo yr el dicho duque a la coronaçion del rey de Aragon, quel dicho duque que tomara a la dicha duquesa contra su voluntad dela la vayxilla de plata que tenia farto della, et que sabia que lle tomara mantos et paramientos et pannos françeses et perlas et piedras preçiosas fartas dellas, et aljofar et collares, et ocho o nuebe asemillas et outras cosas de que non se acordava [...] Et dixo que despues que \ansy/ avia, el dicho duque tomara las dichas cosas a la dicha duquesa, que la dicha duquesa que enviara a Diego Lopes de Estuniga que le prestase plata en que comer, et que estonçe (sic) que enviara eso meesmo a su mayordomo de su tierra de la dicha duquesa por frorins para mercar plata et paramientos et pannos françeses et para arreo et jahes de casa, et que la dicha duquesa lo fesiera mercar en la feria de Medina de Canpo", Ibid., p. 774.

51 Vigésimo cuarto testigo: "... que quando el dicho duque partiera el dicho mes, que fuera <a> Aragon, quel dicho duque fesiera a ella que demandase a Diego Lopes d´Esçunniga çient mill maravedis prestados, et quel dicho Diego Lopes ge los prestara, la meatad en plata, et la meatad en dineros", Ibid., p. 809.

52 1435, junio, 16: *Testamento de doña Aldonza de Mendoza*. AHN, Clero, carp. 577, núm. 22, P. Otero-Piñeyro – M. García-Fernández, in E. Pardo de Guevara y Valdés (ed.), *Mujeres con poder*, cit., pp. 725–733: "Otrosi, por quanto yo por mandado del sennor Duque, mi marido, cuya anima Dios aya, me obligue a Diego Lopes de Astunniga por dos mill florines quel ovo menester para yr a la coronaçion del Rey de Aragon et despues ove libramiento del dicho Sennor Duque fasta en quantia de çinquenta mill maravedis, de los quales yo non se quantos se cobraron, por lo qual non so tenuda a toda la dicha obligaçion mas a parte della et los bienes del dicho Sennor Duque a lo fincable, por lo que se fallare que a mi atanne mando que mis albaçeas satisfagan et descarguen la mi anima, tengo que los ha de aver Pedro Sarmiento".

53 Vigésimo cuarto testigo: "...que oyera diser que de los çient mill maravedis quel dicho duque fesiera tomar prestados a la dicha duquesa de Diego Lopes de Çuniga para yr <a> Aragon, quel dicho

habría quedado con unos tapices flamencos –*panos de ras*-, regalo del duque de Borgoña, que eran de don Fadrique.[54]

Es desgarrador el testimonio de una criada y cocinera mora, que no solo indica que el duque, prácticamente la había desvalijado, sino arrastrado por los pelos que además le habría cortado.[55] En esa misma línea, refrendando cómo la había obligado a ir a Galicia, para la boda de Constanza, la hermana del duque, añade que don Fadrique tenía una amante en Brihuega, a la que mantenía con bienes de la duquesa, y que doña Aldonza temía por su vida porque ya en una ocasión le habían dado unas hierbas que le habían hecho perder el cabello, así como dificultar el movimiento de las manos,[56] intento de envenenamiento que corrobora otro testigo.[57]

duque avia logar a la dicha duquesa que tomase dellos çinquonta mill maravedis para conprar algunas cosas en la feria de Medina". MADRID, ADA, Sección de Lemos, C-84–5, *DD[a]Aldonza*, p. 812.

54 Vigésimo cuarto testigo: "Et dixo que viera en poder de la dicha duquesa los paramientos de cama que desian quel duque de Brogonna avia enviado presentados al dicho duque don Fadarique, et que dixiera la dicha sennora a este testigo que ge los avia dado el dicho duque [...] Preguntado quantos eran los dichos pannos, dixo que creya que serian çinquo o seys, et que los desian los paramientos de ras", Ibid., p. 812.

55 Décimo quinto testigo: "... quel dicho duque cortara a la dicha duquesa las llaves de su çinta, et le abriera cofres et arcas, et que le tomara muchas joyas et sortijas con piedras preçiosas et mucho aljofar et ropas de vestir, et quel dicho duque la tomara et rastrara por una sala por los cabellos, et que ge los cortara con un punnal a rays del casco", Ibid., p. 779.

56 Vigésimo primer testigo: "...et la dicha duquesa se mantenia aca en su tierra de lo suyo, et aun, que algunas veses a Leonor, su mançeba del duque que estava en Briyuega, algunos maravedis et pan en la tierra de la dicha duquesa. Preguntado como et porque sabia lo que dicho avia, dixo que porque algunas veses viera a la dicha duquesa quexarse dello, espeçialmente quando casara donna Costança, hermana del dicho duque, con Diego d´Avalos, que la dicha sennora duquesa que tocara et correara a la dicha donna Costança, et la guarneçiera asi de collares de oro como de aljofar, et formalles et perlas et piedras preçiosas et cadenas de oro et sortijas et de todas las otras mejores joyas que ella tenia. Et que despues desto que desia la dicha duquesa que fuera todo puesto en un cofre, et que asy como la dicha donna Costança fuera destocada, que oyera desir a la dicha duquesa quel dicho cofre con las dichas joyas le fuera furtado et que la dicha duquesa desia que por mandado del dicho duque le fuera furtado, et quel cofre, desia la dicha duquesa, que fuera fallado quebrado et vasio en un barbecho en tierra de Galisia, donde la dicha donna Costança casara. Et que desia la dicha duquesa que dello non cobrara cosa alguna. Et otrosy que oyera desir a la dicha duquesa quel dicho duque que le tomara para la dicha su hermana todos los mas pannos ricos de vestyr que la dicha duquesa tenia, et ansi mesmo pannos françeses et paramentos et alfonbras et otros arreos de casa, et quel dicho duque los diera a la dicha su hermana". Y añade: "Et que oyera desir a la dicha duquesa que todo esto consentiera ella al dicho duque, que le tornase en la dicha villa de Valladolid quando ansi desia que fuera rescatada, reçelandose que si a Galisia fuese que le serían dadas yervas, ansi como otra ved desiendo que le fueran dadas de que perdiera los cabellos, et que le quedaran las manos non muy siertas, et que algunas veses non podia firmar cartas", Ibid., p. 797.

57 Vigésimo segundo testigo: "... quel dicho duque la toviera presa et le diera yervas para la matar", Ibid., p. 800.

Pero doña Aldonza tuvo que luchar también contra su hermanastro, don Íñigo López de Mendoza y de la Vega, a causa de la herencia de su padre, ya que este en su testamento y codicilos la había favorecido notablemente.[58]

Viuda y sin descendencia de su marido, Aldonza de Mendoza se traslada en 1430 a sus tierras de Espinosa de Henares y Cogolludo, y allí vive aparentemente en paz con su hermanastro con el que renueva el acuerdo de cederle el Real de Manzanares y otros bienes de su padre común.

Se siente repentinamente indispuesta, hace testamento en Espinosa de Henares el 16 de junio de 1435[59] y muere el 18, dos días después de haber dispuesto sus últimas voluntades. Núñez indica que ante las largas ausencias de los varones, sobre todo en servicios con las armas, dejaban en manos de las mujeres la responsabilidad temporal de la hacienda y patrimonio familiar,[60]

> E para pagar e conplir este my testamento e las debdas e mandas en él contenydas mando que sean vendidos mys bienes muebles e rayzes que para ello fuere menester salvo los que yo aqui mando espeçificados e salvo los que saben el prior de sant Bartolomé e Juan de Contreras my escudero que non se han de vender y han de ser dados a quien e commo ellos saben que es my voluntad.

Y de los restantes bienes instituye heredero universal a su primo, el adelantado Pedro Manrique.[61]

En su análisis sobre la tutela a la que solían estar sometidas las damas nobles, Núñez señala que una vez viuda, sería su primo don Diego de Mendoza, quien actuase como protector,[62] tal como indica la *Refundición de la Crónica del Halconero,*[63] sin adentrarse en otras suposiciones difíciles de confrontar.[64] Tanto

58 1400, abril, 2: *Testamento de don Diego Hurtado de Mendoza,* AHN, Osuna, leg.1762. Extracto, en F. Layna Serrano, cit., pp. 298–301. 1400, mayo, 5: *Codicilo outorgado por don Diego Hurtado de Mendoza,* AHN, Osuna, leg.1762, Ibid., pp. 305–306.

59 AHN, Clero, monasterio de Lupiana, leg.362. Extracto en Ibid., pp. 310–314.

60 M. Núñez Rodríguez, *La dama, el matrimonio y la fama póstuma,* in *Parentesco, familia y matrimonio en la Historia de Galicia,* Santiago, Tórculo Edicións, 1989, pp. 285–302, p. 286.

61 "Ynstituyo heredero unyversal al dicho adelantado Pero Manrrique my primo con tal condiçion que el dicho Pedro Manrique cunpla my voluntad segunt le fuer revelada e declarada por el dicho prior de San Bartolomé e por Juan Contreras, my escudero, los cuales la saben plenariamente", F. Layna Serrano, cit., pp. 313–314.

62 M. Núñez Rodríguez, cit., p. 289.

63 "Estando las cosas en esta diuisión, vn Diego de Mendoça, cauallero que biuía con la duqyesa et estaua con ella quando murió, e era de la opinión del adelantado Pero Manrrique, enbió por Diego Manrrique, fijo del adelantado, et tomaron el thesoro et joyas que ella tenía, et lleuáronlo a Cogolludo, vn[a] villa et fortaleza de la duquesa", L. de Barrientos, cit., p. 187.

64 J.L. García de Paz, *Desde los libros de texto a los libros de Historia,* recoge que según algunos historiadores podría tratarse del posible amante y padre del un supuesto hijo de doña Aldonza

Pedro Manrique como Diego de Mendoza, primo y sirviente de Aldonza, escaparon a Cogolludo, tras la muerte de la duquesa, con sus riquezas, siendo allí retenidos por Iñigo López de Mendoza hasta que los enviados del rey les hicieron deponer las armas.[65]

2 Entorno literario

Buena prueba de la singularidad de doña Aldonza, como dama cuya existencia transcurrió en un entorno privilegiado, a pesar de su desgraciado matrimonio, está su biblioteca, que contaba con treinta cuatro volúmenes[66] que dejó al monasterio de Lupiana.[67]

Menéndez Pelayo ya en 1944 sugirió que en torno al duque de Arjona y su palacio y el de los Mendoza, se crearon verdaderas academias. Como indica Tato,[68]

llamado Alfon. Véase en https://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/herencia.htm [Consulta 12/01/2017].

65 L. Galíndez de Carvajal, *Crónica de Juan II*, cit., año 1435, cap.VI, p. 524: "Allí en Madrid hubo el Rey nuevas como la Duquesa de Arjona era muerta, la qual era gran señora, y muy rica así de dineros é joyas como de vasallos, y pretendían haber derecho á su herencia Íñigo López de Mendoza, Señor de Hita y de Buytrago, que era hermano suyo de padre, y el Adelantado Pero Manrique su primo, é las madres eran hermanas; y en la casa desta Duquesa había un caballero que se llamaba Diego de Mendoza, de quien ella mucho confiaba, el qual como vido que la Duquesa estaba en punto de muerte, embió por Diego Manrique, hijo mayor del Adelantado. É luego que la Duquesa fué muerta, Diego Manrique é Diego de Mendoza tomáron todo el tesoro é joyas de la Duquesa, é fuéronse con ello á Cogolludo, villa de la dicha Duquesa; y como esto supo Íñigo López de Mendoza, juntó toda la gente que pudo, é puso el cerco sobre Cogolludo, y comenzó de lo combatir valientemente. É como el Rey lo supo, mandó partir al Conde Don Pedro Destúñiga, su Justicia mayor, y á los Alcaydes de su Corte para los sosegar. Y el Rey les mandó que tomasen todo el tesoro y joyas de la Duquesa, é lo pusiesen en poder de Pedro de Luzon Luzon su Tesorero, é pusiese la villa y fortaleza y todos los otros heredamientos de la Duquesa en secrestación, hasta que por justicia se viese á quien de derecho lo debía haber; lo qual todo se puso en obra como el Rey lo mandó".

66 Cifra que señala I. Beceiro Pita, *Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona*, cit., p. 93. En cambio, M.J. Fuente Pérez, *Virgen con libro. Lecturas femeninas en la Baja Edad Media hispana*, in "Espacio, Tiempo, Forma" Serie III, Hª Medieval 24, 2011, pp. 91–108, habla de treinta y dos, y uno más en I. Beceiro Pita, *Doña Aldonza de Mendoza y sus libros*, in E. Pardo de Guevara y Valdés (ed.), *Mujeres con poder*, cit. pp. 291–322.

67 AHN, Sección Nobleza, Osuna, 1837, 4.

68 C. Tato García, *Poesía y corte: el Duque de Arjona y su entorno*, in "Bulletin of Hispanic Studies", 91/8, 2014, pp. 893–911, p. 895.

en el *Proemio e carta al Condestable de Portugal*, el Marqués de Santillana lo califica de hermano y poeta:[69]

> Al muy magnífico Duq(ue) don Fadriq(ue), mi señor e mi hermano, plugo mucho esta sçiençia [la poesía], e fizo asaz gentiles canciones e dezires; e tenía en su casa grandes trovadores, espeçialmen(n)te a Ferna(n)d Rodríguez Portocarrero e Johán de Gayoso e Alfonso de Moraña.

Frente a aquellos que solo lo consideran mecenas, Tato defiende que ya compondría poesías con anterioridad a 1400, fecha del fallecimiento de su padre Pedro Enríquez, conde de Trastámara, Sarria y Lemos, títulos que él hereda, y antes de su matrimonio con doña Aldonza. En 1401, firma una donación a García Rodríguez de Valcárcel, padre del poeta Pedro de Valcárcel, a quien ya había favorecido su padre.[70] Según la mencionada autora,[71] se habría perdido buena parte de su obra, sobre todo los decires a los que se referiría el marqués, pero su condición quedaría de manifiesto al actuar como juez, ante Juan II, en una justa literaria entre Baena, Lando y Villasandino, según señala la rúbrica *Petición que fizo e ordenó el dicho Johan Alfonso para el Conde don Fadrique e Álvaro de Luna.*[72] Tato[73] considera que son atribuibles a don Fadrique, cuatro piezas recogidas en el *Cancionero de Palacio* en las que se califica como "El duque: *Tanto so enoxoso,*[74] *No se por que me corredes*",[75] *Quien por servir vos enoxa*[76] y *Todas tres san*

69 A. Gómez Moreno (ed.), *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona, PPU, 1990, p. 33, considera a don Fadrique no poeta si no mecenas.

70 C. Tato García, cit., p. 897.

71 Ibid., p. 901.

72 "Señores discretos a grant maravilla,/ el muy noblesçido con don Fadrique,/ primo del alto, el Rey don Enrique/ que yaze en Toledo en rica capilla,/ e vos, muy leal, sin otra manzanilla/ lindo e fidalgo, Álvaro de Luna,/ fechura e criança, sin dubda ninguna,/ del Rey poderoso de muy alta silla: [...] Señores, sostiene qüistión e renzilla/ el muy sabio grande de Villasandino,/ también el fidalgo, poeta muy dino,/ Ferrand Manuel, gentil de Sevilla,/ conmigo Baena, persona chiquilla;/ por ende, vos, nobles, graçiosos, corteses,/ seredes los juezes d'aquestos pleiteses,/oyendo sus metros en esta grant villa", nº 358, B. Dutton – J. González Cuenca (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993, pp. 638–639.

73 C. Tato García, cit., p. 902.

74 A.Mª. Álvarez Pellitero, *Cancionero de Palacio*, Valladolid (?), Junta de Castilla y León, 1993, nº167: "Tanto só enoxoso/c'abarreçcoya./ Enoxo las gentes,/ amigos, parientes;/ ora, parat mientes, quién me arma./ Só muy desdonado,/ feo et porfiado; para enamorado/ vet quién me querrá./ Tengo muy mal gesto/ de lo ál no só presto;/ pero con todo esto/ vos tamat m'orbella".

75 Ibid., p. 175, nº 168.

76 Ibid., pp. 184–185, nº 186.

acordado.[77] A ellas se podrían añadir, *Senyora de vos servir*,[78] un zéjel, forma no usual en los cancioneros, pero cultivada por Fadrique y *Ora de tu venus deessa*,[79] una de las más antiguas muestras de glosa, en las que se incorpora un poema ajeno en francés.[80]

Pero doña Aldonza ya se había criado en un ambiente literario. Su abuelo, don Pedro González de Mendoza, que fallece en la batalla de Aljubarrota (1385), es autor de varias cantigas y decires compilados en el Cancionero de Baena, entre ellos a una doncella por la que habría mandado construir el monasterio de Santa Clara de Guadalajara, donde se metió monja.[81] Tradicionalmente su padre, don Diego Hurtado de Mendoza, fue considerado el poeta homónimo cuyas composiciones se recogen en el *Cancionero de Palacio*. Sin embargo López Drusetta[82] ha rechazado esta atribución, entre otras razones, porque el poeta no poseyó la dignidad de almirante, en tanto que en las alusiones al padre de doña Aldonza, siempre se indica este cargo. Así ocurre en las *Generaciones y semblanzas* de su pariente Fernán Pérez de Guzmán,[83] y en el decir que este mismo autor compone tras su fallecimiento, incluido en el *Cancionero de Baena*.[84] Asimismo en la rúbrica de Mohamed el Xartose de Guadalajara, médico del almirante Diego Hurtado, recogida en el mismo Cancionero,[85] vuelve a citarse como almirante. Además, L. Drusetta señala que en el *Proemio* anteriormente citado, en el que relata a don Pedro – condestable de Portugal – la literatura que conoce, lleva a cabo un ensalzamiento de diversos miembros de su familia, como su abuelo, sus tíos, su

77 Ibid., pp. 357–358, nº 347.
78 Ibid., p. 358, nº 348.
79 Ibid., pp. 358–359, nº 349.
80 C. Tato García, cit., p. 903.
81 B. Dutton – J. González Cuenca (eds.), cit., pp. 319–322: "Aquí se comiençan las cantigas e dezires muy graçiosos e bien fechos que fizo e ordenó en su tiempo el honrado e noble cavallero Pero Gonçález de Mendoça, padre del Almirante don Diego Furtado".
82 L. López Drusetta, *¿Fue el poeta cancioneril Diego Hurtado de Mendoza almirante de Castilla?*, in "Bulletin of Hispanic Studies", 91/8, 2014, pp. 865–879, pp. 870–871.
83 L. Galíndez Carvajal, *Generciones y semblanzas*, in C. Rosell (ed.), *Crónicas de los reyes de Castilla*, Madrid, Altas, 1953, cap. 9, p. 703: "De Don Diego Hurtado de Mendoza, Almirante de Castilla".
84 B. Dutton – J. González Cuenca (eds.), cit., pp. 428–430: "Este dezir muy famoso e bien fundado e letradamente fecho fizo e ordenó el dicho Ferrand Pérez de Guzmán, señor de Batres, quando murió el muy orrado e noble cavallero don Diego Furtado de Mendoça, Almirante Mayor de Castilla", el cual comienza: "Ombre que vienes aquí de presente,/ tú, que me viste ayer Almirante,".
85 B. Dutton – J. González Cuenca (eds.), cit., pp. 376–379: "Respuesta quinta que fizo e ordenó un moro que dezían maestro Mahomat el Xartosse de Guadafaxara, e físico que fue del almirante don Diego Furtado de Mendoça...".

cuñado, o su propio primo segundo, Fernán Pérez de Guzmán de quien alaba "aquel epitafio de la sepoltura de mi señor el almirante don Diego Furtado".[86]

Se trataría, ciertamente, de un silencio muy elocuente, pero que no supone menoscabo a ese ambiente en el que doña Aldonza se crió, y en el que, por supuesto, no se puede olvidar a su hermano de padre, don Íñigo López de Mendoza,[87] de quien A. Gómez Moreno señala que desde niño se habría beneficiado de la biblioteca que había en casa de su abuela Mencía de Mendoza.[88] En realidad se trataba de doña Mencía de Cisneros, viuda de don Pedro, tal y como él indica en el *Proemio*, abuela asimismo de doña Aldonza:

> Acuérdome... que seyendo yo en edat provecta mas assaz moço pequeño en poder de mi aguela doña Mencia de Cisneros, entre otros libros aver visto un gran volumen de cantigas, serranas, e desires portugueses e gallegos....[89]

En este ambiente, no es extraño que doña Aldonza posea una magnífica biblioteca, la cual, como ha estudiado Beceiro,[90] rompe con todos los tópicos sobre la lectura femenina en este período, ya que no se limita a libros de carácter religioso o devocional; al contrario, estos son escasos: dos salterios, las *Estoryas del Genesy*,[91] que podrían ser un comentario al primer libro del Antiguo Testamento,[92] unas vidas de santos – posiblemente una edición de la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine[93] – , un misal (procedente de Santa María de

86 L. López Drusetta, *¿Fue el poeta cancioneril Diego Hurtado de Mendoza?*, cit., p. 872.
87 A. Gómez Moreno – M.P.A.M. Kerkhof, *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1988. Una valoración general de la misma en M.A. Pérez Priego, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, in *El Marqués de Santillana (1398–1458)*, cit., pp. 83–99.
88 A. Gómez Moreno, *Don Íñigo López de Mendoza, sus libros y su empresa cultural*, in *El Marqués de Santillana (1398–1458)*, cit., pp. 59–81 (p. 59).
89 R. Pérez-Bustamante, Íñigo López de Mendoza, cit., p. 18.
90 I. Beceiro Pita, *Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona*, cit., p. 93.
91 "Otro libro pequeno de coberturas de papel que paresçe de estorias del Genesy", 1435, junio, 18. Monasterio de San Bartolomé de Lupiana. *Inventario de todos los bienes muebles et semovientes, oro et plata et joyas et otras cualesquier cosas et bienes que doña Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona y condesa de Trastámara en su vida avia puesto en el dicho monesteryo asy para faser la iglesia del, como en guarda, et en otra cualquer manera.* TOLEDO, AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4. Transcrito por P. Otero-Piñeyro – M. García-Fernández, *Documentos de doña Aldonza*, in E. Pardo de Guevara y Valdés (ed.), *Mujeres con poder*, cit., p. 743.
92 I. Beceiro Pita, *Doña Aldonza de Mendoza y sus libros*, cit., p. 303.
93 Ibid., p. 303.

Cogolludo)[94] y el *Vergel de la Consolación*, tratado típico de la moral mendicante, atribuido al dominico italiano fray Jacopo di Benevento.[95] Faltaba en su armario, un Libro de Horas, tipo poco común en Castilla, aunque algunas mujeres poderosas, como Isabel la Católica, los tuvieron.[96] Por el contrario, los más abundantes son los de historia y de literatura artúrica y caballeresca.[97] Beceiro señala que en la corona castellana, la inserción de las damas en la cultura erudita laica se explica, más que por su presencia en los esparcimientos cortesanos, por sus posibilidades de acceso a la herencia y a la titularidad del dominio.[98]

Por ello, en el caso de doña Aldonza figuran libros de historia: la *Estoria de España* alfonsí y la *Estoria General*, uno del rey don Fernando el Magno[99] y otro del rey don Fernando,[100] que expondrían, al menos el primero, el principio de la parte cuarta, consagrada a los soberanos de Castilla, así como el *Sumario del Despensero* atribuido a Juan Rodríguez de Cuenca,[101] que pertenecería ya a la historiografía trastámara; por último "otros dos libros escriptos en papel çepti de la marca mayor del Rey don Rodrigo et cubiertos de coberturas coloradas",[102] deben identificarse con la crónica que Pedro del Corral dedicó al último soberano godo, a comienzos de la década de 1430.[103] La razón de esta proliferación de libros de historia, habría que buscarla según Beceiro, en el hecho de que la Duquesa de Arjona era señora titular de sus dominios y miembro de la familia real.[104]

Por lo que respecta a la literatura artúrica, poseía tres libros de *Amadís* y dos de *Tristán*, que parece que además eran ejemplares lujosos, y muy escasos en las

94 "Iten un libro misal usado que disen ques de Santa Maria de Cogolludo", AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., *DD[a]Aldonza*, p. 742.
95 I. Beceiro Pita, *Doña Aldonza de Mendoza y sus libros*, cit., p. 302.
96 M.J. Fuente Pérez, *Virgen con libro. Lecturas femeninas en la Baja Edad Media hispana*, p. 100.
97 I. Beceiro Pita, *Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona*, cit., p. 94.
98 I. Beceiro Pita, *La relación de las mujeres castellanas con la cultura escrita (siglo XIII – inicios del XVI)*, in *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia, Nausicaã, 2007, pp. 547–687, p. 575.
99 "Iten otro libro pequeno escripto en papel toledano viejo que comiença de como regno el rey don Fernando el Magno", AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., *DD[a]Aldonza*, p. 744.
100 "Iten otro libro viejo escripto en papel toledano descuadernado et roto que fabla del rey don Fernando con coberturas blancas", Ibid.
101 "Iten otro libro pequeno escripto en papel toledano que fabla de los reyes que regnaron en Espanna con coberturas (enmendado) de pargamino", Ibid.
102 Ibid.
103 I. Beceiro Pita, *Doña Aldonza de Mendoza y sus libros*, cit., pp. 308–309.
104 Ibid., p. 308.

bibliotecas castellanas. García-Fernández y Otero, han planteado la posibilidad de que el ejemplar que se hallaba en la biblioteca del marqués de Santillana, escrito en gallego, pudiera ser uno de los ejemplares que procedían de la biblioteca de doña Aldonza.[105] Asimismo poseía ejemplares de los inicios de libros de caballerías: uno de *Partínuples* y el *Canamor* (*La hystoria del rey Canamor y del infante Turián*), historias caballerescas que experimentan una profunda transformación durante el reinado de los Reyes Católicos.[106]

Asimismo muestra un gran interés por el mundo clásico, reflejado en una recopilación mitológica y en los tratados de Séneca,[107] que fueron traducidos por Alonso de Cartagena a instancias de Juan II y eran considerados como un compendio de filosofía moral.[108] Comprende la *Vida bienaventurada*", *De la providencia*, *De la clemencia*, *De las siete artes liberales* y *Libro de amonestamientos y doctrinas*, a los que se añade, en ocasiones, el *Libro de las cuatro virtudes*, atribuido al mismo autor, aunque fue compuesto por Martín de Braga.[109]

En el inventario se recogen otros libros cuya identificación ha sido más compleja y cuyo estudio por Beceiro, propone interesantes interpretaciones. Dentro de este interés por el mundo clásico, cuando se indica "Iten otro libro escripto en pargamino que disen de Treze dias en que estan tres Treze dias con coberturas coloradas que disen que <e>s de la Reyna",[110] se aludiría a un libro de tragedias en el que hay tres tragedias, pero hubo un error del copista; serían las que el Marqués de Santillana señala como relatos de Hércules, Príamo y Agamenón, es decir, "la materia de Troya",[111] también representada en "otro libro escripto en papel de la marca mayor ques de las sumas de la conquista de Troya con coberturas coloradas".[112] De las tragedias hay versiones más cortas y otras más amplias, como podría ser la citada como "Iten otro libro pequeno escripto en papel çepti de la marca menor en que ay çiertas tragedias con coberturas blancas".[113] La otra

105 M. García–Fernández – P.S. Otero-Piñeyro Maseda, *El origen gallego del Livro de Tristán. Hipótesis sobre su procedencia e itinerario*, in "Verba", 43, 2016, pp. 391–395.
106 Su explicación en I. Beceiro Pita, *Doña Aldonza de Mendoza y sus libros*, cit., p. 310.
107 "Iten pusieron por inventario un libro de Seneca pequeno, escripto en papel çepti de la marca menor, las coberturas de papel con parche cardeno", AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., *DD[a]Aldonza*, p. 741.
108 I. Beceiro Pita, *Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona*, cit., p. 94.
109 I. Beceiro Pita, *Doña Aldonza de Mendoza y sus libros*, cit., p. 305.
110 AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., *DD[a]Aldonza*, p. 741.
111 I. Beceiro Pita, *Doña Aldonza de Mendoza y sus libros*, cit., pp. 305–306.
112 AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., *DD[a]Aldonza*, p. 744.
113 Ibid., p. 744.

referencia difícil de identificar en el inventario es la del "Grand Jupiter",[114] que para Beceiro podría aludir a una parte de las *Metamorfosis*, puesto que en el libro I se encuentra esta expresión y los relatos de Ovidio fueron romanceados a instancias del Marqués de Santillana.[115]

El "libro pequeño que llaman del Tesoro"[116] debe identificarse con *Li libres dou tresor*, de Brunetto Latini, compilación de saberes, escrita en los años centrales del siglo XIII, con una fuerte carga aristotélica.[117]

También se pone de manifiesto un interés por el Trecento italiano, plasmado en dos obras de Bocaccio: *La caída de príncipes* (traducida por Pero López de Ayala y Alonso de Cartagena, *De casibus virorum*), trayectoria vital de personajes de la antigüedad, Alta y Plena Edad Media alcanzados por la mala suerte.[118] Y otro libro de Boccaccio sobre "las dueñas", que sería *De claris mulieribus*, quizá en su versión traducida "Las mujeres ilustres", que muestra modelos a evitar.[119]

La única referencia a la literatura castellana es el *Libro de Alexandre*,[120] mientras que las referencias a la poesía, género que practicaba su esposo, se limitan a unos decires y un "rimado".[121] De hecho los decires se encuentran en un cofre junto a elementos más personales,[122] como recetas, que Beceiro indica que pueden referirse a la cocina, la cosmética, la perfumería, la elaboración de jabones,[123] pues se hallan citados antes de "polvos oledores".

Asimismo "otro librillo pequenuelo en que estan las partes et otros tratadillos de gramatica", puede aludir para Beceiro, al *Ars minor* o *De partibus orationis* de

114 "Iten un libro escripto en papel çepty de la marca mayor del grand Jupiter con coberturas blancas", Ibid., pp. 743–744.
115 I. Beceiro Pita, *Doña Aldonza de Mendoza y sus libros*, cit., p. 307.
116 "Iten otro libro pequeno que llaman del Tesoro escripto en papel çepti de la marca menor con coberturas blancas", AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., *DD[a]Aldonza*, p. 744.
117 I. Beceiro Pita, *Doña Aldonza de Mendoza y sus libros*, cit., p. 304.
118 I. Beceiro Pita, *Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona*, cit., p. 94.
119 I. Beceiro Pita, *Doña Aldonza de Mendoza y sus libros*, cit., p. 308. Otras obras de temática afín, por su defensa de las mujeres, que tienen gran auge en la Castilla de la época, son los tratados de Álvaro de Luna, Diego de Valera o Juan Rodríguez del Padrón, que presentan modelos de mujeres bíblicas, del mundo clásico o del santoral cristiano, I. Beceiro Pita, *Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona*, cit., p. 95.
120 "Iten otro libro pequeno escripto en pargamino viejo que fabla de Aristoles (sic) et de Alixandre con coberturas viejas", AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., *DD[a]Aldonza*, p. 744.
121 "Iten otro libro pequeno escripto en papel que paresçe rimado non paresçe quien lo fizo que tiene coberturas coloradas", Ibid., p. 743.
122 "Iten avia eneste cofreçillo algunas escripturas asy como cartas mensajeras et desyres et reçeptas et dos redomillas con polvos oledores", Ibid., p. 745.
123 I. Beceiro Pita, *Doña Aldonza de Mendoza y sus libros*, cit., p. 315.

Donato y los tratados de Gramática, al *Vocabulario* de Papias, que figuraba entre los libros del Marqués de Santillana.[124]

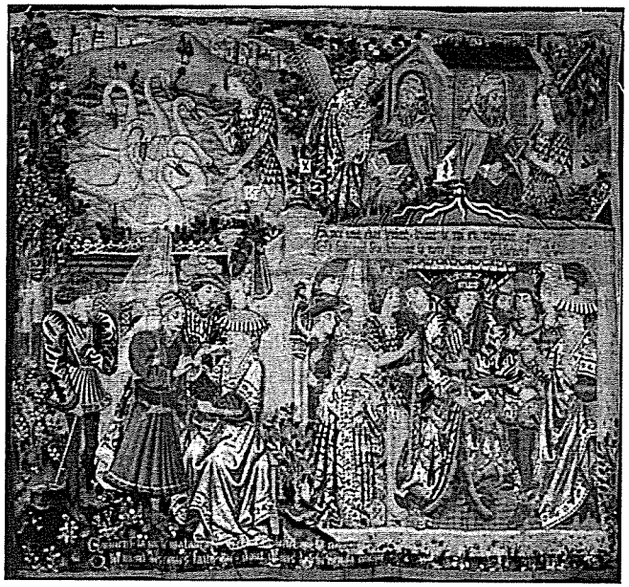
Por último cabría destacar, "otro libro pequeno escripto en papel toledano que fabla de çirugia con coberturas blancas", que podría tratarse de una versión castellana de la *Chirugia Magna*, de Lanfranco de Milán.[125]

Beceiro se ha preguntado acerca de la procedencia de tal biblioteca, teniendo en cuenta que en muchas ocasiones las bibliotecas nobiliarias se enriquecen gracias a los préstamos de la monarquía, así como de las instituciones religiosas del señorío, que a menudo no son devueltos en vida del receptor.[126] Ella descarta que en el caso de doña Aldonza pudiese proceder de su esposo, debido a las malas relaciones entre la pareja, la escasez de poesía en esta colección y que varios ejemplares fueron adquiridos durante los años de viudedad, a tenor de la fecha de las traducciones a la lengua romance y de la datación de escritos conservados con el mismo título y temática.[127] En cambio, cree posible que buena parte de estos volúmenes pasasen a formar parte de la biblioteca del Marqués de Santillana, tras el pleito emprendido por don Íñigo contra el convento de Lupiana que se saldó con una avenencia en 1441.[128]

Por otro lado, existen entre sus pertenencias unos tapices que reflejan el éxito de los temas caballerescos, no solo en los libros, sino también en la decoración del palacio. Así en el inventario se citan, "tres pannos de lienço de pared pintados de ystoria del caballero del Çisne, los quales desian que costaron a la dicha sennora çinco mill maravedís".[129] Se refieren a la Historia del Caballero del Cisne, personaje atestiguado en la literatura desde el siglo XII, al que los cantares de gesta del primer ciclo de la cruzada, sobre todo *La Chanson d'Antioche* y *La Chanson de Jérusalem* convierten en antepasado de Godofredo de Bouillon. En español forma parte de la novela *La Gran Conquista de Ultramar*. No se han podido localizar tapices de la rica colección de la duquesa, sin embargo, el tema se recoge en unos encargados por el duque de Borgoña Philippe *le Bon* en 1462,[130]

124 Ibid., p. 313.
125 Ibid., p. 314.
126 Ibid., p. 301.
127 Ibid., p. 302.
128 I. Beceiro Pita, *Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona*, cit., p. 93.
129 AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., *DD[a]Aldonza*, p. 747.
130 Actualmente se encuentra en el Castillo Real de Wawel – Colección Nacional de Arte (Cracovia). En el último episodio retratan figuras históricas de la corte borgoñona: el comitente Philippe le Bon, su esposa Isabel de Portugal y su hijo Carlos el Temerario. La segunda tela de esta serie se puede encontrar en el Museum für Angewandte Kunst en Viena.

a Pasquier Grenier marchante de tapices de Tournai, habitualmente confundido con el autor[131] (Lám. 1).



Lám. 1: Tapiz del Caballero del Cisne. Castillo Real de Wawel – Colección Nacional de Arte Cracovia). Imagen de acceso libre tomada de: https://fr.wikipedia.org/wiki/Chevalier_au_cygne#/media/File:Knight_of_the_Swan.jpg

Teniendo en cuenta el entorno del que estaba rodeada la duquesa y la cantidad de tapices que se mencionan tanto en el pleito como en el inventario citados, algunos adquiridos en Medina del Campo, feria a la que llegaban las piezas más importantes procedentes de Flandes, no es extraño que el tapiz, algo más tardío el del duque de Borgoña, tuviera notables semejanzas con el de doña Aldonza, la cual poseía tapices regalados por los antepasados de dicho duque.

131 Sobre ello M. García Calvo, "Pastrana y la tapicería: los tapices de Alfonso V de Portugal y su partida de Lagos", conferencia impartida en *350 años de los Tapices en Pastrana (1667–2017)*, Museo Parroquial de Tapices Colegiata de Pastrana, Pastrana, 8/06/2017. Disponible en https://www.ivoox.com/pastrana-tapiceria-audios-mp3_rf_19215655_1.html [Consulta 10/11/2017].

3 Imagen y memoria

Desde la Antigüedad, el deseo de evitar el olvido y permanecer en la memoria de los hombres, ha encontrado en el Arte una de las mejores vías para conseguirlo.[132] Doña Aldonza de Mendoza mantuvo y acrecentó su mecenazgo y protección al Monasterio de San Bartolomé de Lupiana, donde deseó ser enterrada.

En su testamento, reparte sus mandas múltiples entre iglesias, ermitas y monasterios, dejando lo más sustancioso de sus bienes al todavía joven monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana, lugar que ha de preservar su memoria. Para ello ordena:

> Iten quiero et mando que la iglesia et capilla mayor del dicho monesterio de Sant Bartolome sean ensanchadosen luengo et ancho de manera que se fecha una iglesia convenible segunt mi estado,et del dicho monesterio, la qual iglesia tenga dos capillas con sus altares, una ala man derecha, et otra a la esquierda de convenible anchura et altura.[133]

Ciertamente ella deja una notable cantidad para la edificación del monasterio,[134] tanto la capilla mayor en la que habría de ser enterrada como las otras dos capillas con sus naves.[135] Esto indica que la iglesia que promueve doña Aldonza tendría tres naves. Se trataba de una ampliación considerable, con respecto el edificio primitivo, una capilla con dos capellanes,[136] fundado alrededor de una ermita – la de Nuestra Señora de Villaescusa – , que Diego Martínez de la Cámara y su mujer Mencía Alonso, entregaron a su sobrino Pedro Fernández Pecha, en

132 M. Cendón Fernández, *La memoria pétrea en la Castilla Bajomedieval: reyes y caballeros*, in "Cuadernos del CEMYR", 24, 2016, La Laguna (Tenerife), pp. 145–173.

133 1435, junio, 16. Espinosa. *Testamento de doña Aldonza de Mendoza [Aldonça de Mendoça], duquesa de Arjona y condesa de Trastámara, viuda de don Fadrique, por el que manda ser sepultada en el monasterio de San Bartolomé de Lupiana, que es çerca de la villa de Guadalfaiara, e instituye a su primo el Adelantado Pedro Manrique como heredero universal.* MADRID, AHN, Clero, car. 577, núm. 22, *DD[a]Aldonza*, p. 725.

134 "Iten dixeron los dichos prior et frey Gonçalo que ponian por inventario çiento et sesenta et nueve mill et çient maravedis que la dicha sennora duquesa en su vida, poco tienpo antes que finase pusiera en el dicho monesterio en poder de çiertos frayles del en dose talegones para començar a hedificar la iglesia et capillas del dicho monesterio", AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., *DD[a]Aldonza*, p. 741.

135 "...les dixo que bien sabian como su voluntad era de edificar la dicha eglesia del dicho monesterio con la capilla mayor en que ella avia de ser enterrada et otras dos capillas con sus naves", Ibid.

136 I. Mateos Gómez *et alii*, *El Arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*, Bilbao, Iberdrola, 1999, p. 155.

1330;[137] este, tras la aprobación de la Órden jerónima por Gregorio XI, fue nombrado prior, y él decidió que Lupiana fuese el primer monasterio de la Órden en España,[138] acogiendo a todos los ermitaños de Castilla y construyendo un primer claustro en el que se disponían pequeñas celdas y lugares para enterramiento.[139] El P. Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1595–1605) señala que tuvo el apoyo de los monarcas castellanos desde Juan I[140] y que doña Aldonza alargó la primitiva iglesia y la dejó en la medida que por entonces se conservaba,[141] que será sustituida por otra postherreriana entre 16012 y 1615.[142]

Asimismo Sigüenza señala que la duquesa financió el techo de la iglesia, de artesonado de madera, así como el coro, del cual se conserva parte de la sillería (Lám. 2), y el retablo mayor.[143]

137 J.A. Ruiz Hernando, *Los monasterios Jerónimos Españoles*, Segovia, Caja Segovia-Obra Social y Cultural, 1997, p. 271.

138 J.M. Revuelta Somalo, *Los jerónimos. Una orden religiosa nacida en Guadalajara*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", 1982, p. 69.

139 Mateos Gómez *et alii*, cit., p. 156.

140 "El Rey don Iuan el primero, hijo de don Henrique, fue muy deuoto de la Orden, y en particular deste Conuento. Hizole muchas mercedes, diole cinco mil marauedis de juro (que no era poco para aquellos tiempos, que todo valia a marauedi) en las tercias de Siguença, para ayuda a la fabrica, el Rey don luán el segundo, nieto deste primero; confirmo la merced passada, y añadió la renta de las dichas tercias, para siempre, con priuilegio particular, añadió también las tercias de todo el Arciprestado, y los Reyes sucessores confirmaron con la misma largueza y deuocion todos estas mercedes", J. de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Bailly Baillière e Hijos, Editores, t. I, 1907, p. 47. Se puede consultar en la Biblioteca Digital Hispánica:http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html. En efecto, los monasterio jerónimos fueron objeto de numerosas donaciones por parte de monarcas y nobles, como constata M.A. Ladero Quesada, *Mecenazgo real y nobiliario en monasterios españoles: los jerónimos (siglos XV y XVI)*, in "Príncipe de Viana", 2–3 (*Homenaje a Jose María Lacarra*), 1986, pp. 409–439.

141 "La Duquessa de Arjona doña Aldonza de Mendoça visitaua muchas vezes aquellos santos, era muy pia, inclinada desde la cuna a cosas santas, y al augmento del oficio diuino, considero la religiosa señora, que aquella primera Iglesia era muy corta, mal proporcionada para celebrarlo con la solemnidad, que aquellos religiosos le dauan. Trato de alargarla, hizolo, dexandola en la medida que agora se conserua", J. de Sigüenza, cit., p. 47.

142 J.A. Ruiz Hernando, *Los monasterios Jerónimos Españoles*, cit., p. 272.

143 "Labro el techo de la yglesia, desde la capilla mayor, y aunque de madera, mas con el mejor ornato que la rusticidad de aquel tiempo supo dalle. Estaua España en esta y en las demás artes muy pobre, mendigando los Christianos viejos de las reliquias de los Arabes, hasta los mas baxos oficios. Labro de la misma traça el coro y sillas, que aun se vee en ellas que hazian todo lo que sabían, sin perdonar al tiempo, y a la costa. También hizo el primer retablo de la capilla mayor, que ya se mejoro con el tiempo (ansi se aya mejorado en la deuocion)", J. de Sigüenza, cit., p. 47.



Lám. 2: Sillería de coro de la iglesia de San Bartolomé de Lupiana.
Imagen de acceso libre tomada de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Siller%C3%ADa_Monasterio_de_Lupiana%2C_1.jpg

Asimismo dota convenientemente la iglesia de todo tipo de ornamentos litúrgicos: así, un frontal de altar bordado en oro y seda con la Anunciación;[144] en el testamento dona perlas para un cáliz, vinajeras, un portapaz y una cruz de oro, para servicio del altar mayor,[145] mientras en el inventario figuran una cruz de plata, juegos de cáliz y patena, portapaces, vinajeras e indumentaria litúrgica; dos altares procedentes de Cogullo y dos tablas de un retablo, doradas.[146]

144 "Et primeramente pusieron por inventario los bienes que fallaron en el dicho monesterio en poder de los frayles del, entre los quales fallaron un frontal de tapate (sic) asul broslado de oro, et de seda en que esta la salutaçion de Santa Maria, el cual dixeron que la dicha sennora duquesa avia mandado poner en el altar mayor del dicho monesterio una ves que ende vino, podia aver un anno poco mas o menos antes que finase, et asy quedo en poder del sacristan del dicho monesteryo fasta oy dia; et eso mesmo dixeron que avian oydo a deser a muchos de su casa que cuando la dicha sennora duquesa conprara el dicho frontal, et aun despues, muchas veses la avian oydo desir que lo queria para el dicho monesterio de Sant Bartolome", AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., *DD[a]Aldonza*, p. 740.

145 "Et mando mas al dicho monesterio los mis balaxes et çafires et perlas que estan puestas en un sartal de perlas mayores et en otro sartal de perlas menores para un caliz et unas ampollas et un portapaz et una cruz todo de oro, en lo qual todo aya veynte marcos de oro para serviçio del dicho altar mayor", MADRID, AHN, Clero, car. 577, núm. 22, *DD[a]Aldonza*, p. 727.

146 "Iten una crus de plata sobredorada con su pye que peso dos marcos et medio con una caxa de cuero (enmendado). Iten un caliçe de plata con su patena sobredorado de dentro que

Numerosos objetos de gran valor, que formaban parte de la decoración de sus palacios, pasan al conjunto monástico: diversos tapices con motivos variados como animales – simio, ciervo – , figuras humanas jugando o ángeles;[147] numerosas almohadas o cojines con figuración variada: grifos, soles, perritos, perdices, osos...,[148] tapetes, tapices menores, e incluso un repostero negro con las armas de la duquesa.[149] A ello se añadirían algunas de sus joyas: dos sortijas, con rubíes y diamantes.[150]

peso dos marcos, el qual estava en una caxa de cuero. Iten un // portapas de plata que peso dos onças et media. Iten unas anpollas de plata pequenas, la una syn asa et la otra syn suelo que pesaron un marco et dos onças. Iten un portapas de marfil pequeno. Iten un vestimento de gargaham con su aparejo. Iten otro bestimento de clemesin brocado raydo. Iten un frontal de lana de labores de grifos raydos. Iten un frontal de gargaham [...] Iten otro frontal de gargaham de colores blancas et coloradas. Iten dos tablas de retablo doradas. Iten una ara que disen ques de la dicha eglesia de Cogolludo. Iten otra ara de mas de la sobredicha. Iten una savana de lienço con unas çintas verdes para el altar. Iten una alva et un amito", AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., Ibid., p. 742.

147 "Iten dixeron que ponian por inventario un panno françes que se llama el panno // de la serrana en que ovo quinse varas de la vara vieja. Iten otro panno françes que se llama de los esclavos, en que ovo quinse varas et media. Iten otro panno françes que disen del ximio en que ovo quinse varas et tres terçias. Iten çinco pannos de ras para guarniçion de cama en que ay las varas que se siguen: primeramente, en el panno del çiervo nueve varas et media; en el otro panno que disen de la cabeçera seys varas; en el otro de las imagenes que juegan a las cavezuelas las nueve varas et media; en el otro panno que disen la sobrecama et seys varas et media; en el otro del çielo que llaman el de los angeles ovo seys varas et media syn las franjas", Ibid., p. 740.

148 "Iten seys varas de almohadas de ras con figuras françesas nuevas en pieça. Iten seys varas de almohadas françesas con unos grifos. Iten otras seys almoadas de Flandes con unos soles. Iten seys pannos de sargas colorados los quatro broslados et los dos llanos. Iten seys almohadas de panno de seda de clemesin de grana en que ay una vara en cada una. Iten seys almohadas de panno de seda morisco, el canpo prieto con unos perrillos blancos. Iten otras seys almohadas de panno de seda morisco, el canpo prieto con unas yes blancas et coloradas. Iten un cobertor de martas con una çercadura de aseytuni colorado brocado, enforrado en panno colorado", Ibid., pp. 740–741.

149 "Iten tres almohadas de lana con unos soles raydas que son de las de Flandes. Iten otras tres almohadas de Flandes raydas de unos rotulos en derredor de unos grifos. Iten dos almoçelas de cama coloradas et amarillas llenas de lana. Iten un panno françes pequeno que disen de la fuente en que ovo siete varas et media. Iten otro panno françes pequeno de dos vancales que disen de las perdises en que avia siete varas et media. Iten otro panno françes pequeno de dos vancales que disen de los osos en que avia ocho varas et media. Iten un vancal françes en que avia // siete varas. Iten tres varas de almohadas en que avia unos arbores françeses [...] Iten un repostero prieto de sus armas de la dicha sennora duquesa. Iten una alcatifa vieja de los pies para antel altar", Ibid., pp. 742–743.

150 "Una sortija de oro en que estava un rubi. Iten otra sortija de oro en que esta un rubi et un diamante (enmendado)", Ibid., p. 742.

Todo este entorno habría de rodear su sepulcro, según ordena en su testamento.[151] Este habría de estar en un lugar destacado, pues doña Aldonza deja muy claro su deseo de búsqueda de la inmortalidad celeste así como la terrestre:[152]

> et que en la capilla mayor de la dicha iglesia que se ha asi de fazer sea enterrado mi cuerpo en medio della antel altar mayor para lo qual sea fabricada una sepultura de alabastro convenible a mi persona, el qual este apartado de la postrimera grada del altar mayor susodicho en manera que non pueda aver otro ende sepultura entre el dicho altar et la mia.[153]

Para que su sepultura se lleve a cabo deja una notable cantidad, la cual figura tanto en su testamento como en el inventario de sus bienes realizado tras su fallecimiento.[154] Ciertamente el sepulcro de doña Aldonza estaba concebido para ser colocado en el templo, en un lugar privilegiado por su cercanía con el altar, donde el propio Cristo se hace presente en la celebración de la Eucaristía,[155] pero además exclusivo, ya que no desea que en él hubiese ningún otro.

Tras el fallecimiento de la duquesa en 1435, el prior de Lupina fray Esteban de León se hizo cargo de todos los bienes muebles y semovientes para la ejecución de su testamento, del que era albacea.[156] Sin embargo, tras los pleitos que se derivaron de la herencia de doña Aldonza, muchos de los bienes que la

151 "Primeramente, mando que si desta dolençia yo finare quel mi cuerpo sea enterrado en el monesterio de Sant Bartolome de Lupiana de la Orden de Sant Geronimo, que es çerca de la villa de Guadalfaiara, et sea ende puesto et sepultado segunt que adelante dira", MADRID, AHN, Clero, car. 577, núm. 22, Ibid., p. 726.

152 Sobre estos aspectos hemos incidido en M. Cendón Fernández, *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara*, Publicación en microficha, Santiago de Compostela, Universidad, 1996. Ead., *Arte y poder episcopal en la Castilla de los Trastámara*, in "*e-Spania*", 3, Juin 2007, mise en ligne le 25 juin 2007. URL : http://e-spania.revues.org/document124.html.

153 MADRID, AHN, Clero, car. 577, núm. 22, in P. Otero-Piñeyro – M. García-Fernández, *Documentos de doña Aldonza*, cit., p. 726.

154 "...et de ordenar ende su sepultura para lo cual començar avia puesto en el dicho monesterio los dichos dose talegones de blancas et que agora por que luego se pusy\e/se por efecto la dicha obra que les dava et dio et entrego con su propia mano para los dichos edefiçios quatro talegonçillos de valdres a manera de bolsas angostillas las cuales el dicho prior luego y mostro", AHNOB, Osuna, C. 1837, D. 4., Ibid., pp. 741–742.

155 M. Cendón Fernández, *El obispo ante la muerte en la Castilla de los Trastámara*, in "Archivo Iberoamericano", 67, jul.-dic.2007, pp. 677–708, p. 700. Ead., *El poder y la fama póstuma: yacentes episcopales en la Castilla bajomedieval*, in *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, Universitat Jaume I, 2013, pp. 2070–2088.

156 P. Ortego Rico, *El patrocinio religioso de los Mendoza: siglos XIV y XV*, in "En la España medieval", 31, 2008, pp. 275–308, p. 299.

duquesa había destinado al monasterio son reclamados por su medio hermano don Íñigo López de Mendoza. Un siglo antes, en el Ordenamiento de Alcalá dado por Alfonso XI en 1348, se trataba de asegurar que los objetos donados a las instituciones religiosas no fueran robados, enajenados o vendidos.[157] No obstante, el marqués de Santillana no duda en reclamar lo que consideraba debía de mantenerse en el mayorazgo. Todo ello se resuelve en sucesivos acuerdos entre don Íñigo y fray Esteban de León, destacando la conveniencia firmada el 17 de febrero de 1441,[158] ratificada en sentencia judicial que obligaba a Lupiana a devolver las joyas de la duquesa tasadas en 400.965 mrs., cantidad insuficiente para pagar las deudas que exigía don Íñigo, que ascendían a 1.969.300 mrs.[159]

No sabemos cuántos de los deseos de doña Aldonza se cumplieron, porque muchas de sus peticiones insistían en honras como convenía a su estado.[160] Por ello en el documento de conveniencia de 1441, se observa el temor de los monjes de Lupiana a no percibir las contribuciones establecidas por la duquesa para la fábrica del monasterio y para el mantenimiento de las mandas testamentarias. Por su parte, don Íñigo insistía en la imposibilidad de hacer frente a las deudas que había contraído con él, y, por lo que aquí interesa, ello le impediría "fabricar la dicha sepultura nin servir las dichas capellanías nin fazer como deva algunas otras cosas que mucho convienen a la execuçión e buena expedición del testamento de la dicha señora duquesa, mi hermana".[161] Es de gran relevancia conocer que en esa fecha el sepulcro no estaba realizado, y el encargado del mismo era su medio hermano. Sabemos que finalmente se llevó a cabo, y por su estilo podemos

157 P. Ortego Rico, cit., p. 279.

158 1441, febrero, 17: *Conveniencia entre Íñigo López de Mendoza y fray Esteban de León*, AHN, Clero regular-secular, Leg. 2151, in P. Ortego Rico, cit., p. 299.

159 1441, marzo, 23: *Sentencia pronunciada por Alfonso Díaz en el pleito en Íñigo López de Mendoza, señor de la Vega, y el monasterio de San Bartolomés de Lupiana, sobre el testamento de doña aldonza de Mendoza*, AHN, Osuna, Leg. 1768, nº6. R. Pérez-Bustamante, *El marqués de Santillana (biografía y documentación)*, cit., pp. 256–268.

160 "Et ruego et pido de graçia al prior et frayles del dicho monesterio que fagan cantar por mi anima perpetuamente dos capellanias et que los frayles a quien fueren encomendadas las dichas capellanias digan cada semana çinco misas rezadas por cada capellania. Otrosi les ruego que me fagan aniversario perpetuo en el dia del mi finamiento diziendo ante noche vigilla de tres leçiones et otro dia misa de requiem, todo cantado et salgan sobre mi sepultura diziendo un responso cantado despues de la vigilia et otro después de la misa. Iten mando que sean fechas mis exequias et enterramiento, et septimo et cabo de anno, segunt mis albaçeas ordenaren et vieren que cumple a serviçio de Dios et pro de mi anima et mi estado demanda", MADRID, AHN, Clero, car. 577, núm. 22, *DD[a]Aldonza*, p. 727.

161 AHN, Clero regular-secular, Leg. 2151, en P. Ortego Rico, cit., p. 305.

avanzar algo más de lo que ya escribimos en otro lugar:[162] se datería entre 1442 y 1460, aproximadamente. No obstante, desconocemos si en algún momento llegó a ocupar el lugar preeminente que la duquesa deseó[163] ya que el P. Sigüenza indica que su deseo no pudo cumplirse, por lo que fue puesto junto al altar mayor en el lado de la Epístola,[164] opinión que reitera Layna quien indica que allí permanecería hasta la exclaustración de 1835.[165]

El conjunto funerario en opinión de Sáinz Magaña,[166] transmite una belleza consecuencia de un neoplatonismo cristianizado. En efecto, dentro de la conjunción que se produce entre lo bello y lo bueno, se trataba de reflejar el carácter virtuoso que había tenido la difunta y su confianza en alcanzar la vida eterna tras el juicio. Lo más destacado del sepulcro es la figura de la protagonista (Lám. 3): una imagen femenina yacente, directamente sobre la peana, con los ojos cerrados – expresión que Núñez ha denominado "muerte-sueño" – , descansa con la cabeza apoyada sobre dos almohadones (Lám. 4). La figura en reposo unifica dos conceptos asociados, sueño y muerte, con un sentido de serenidad, de confianza, en un tópico ya presente en la Antigüedad clásica que con la llegada del cristianismo evoca la vida eterna. Como corresponde a una dama viuda, se cubre con una toca sujetada con tres alfileres y en el cuello lleva un collar de rica cadena de varias vueltas con un colgante en forma de cruz, que hace evocar las múltiples joyas que ella poseyó. Las manos las mantiene cruzadas, apoyadas a la altura del vientre, sujetando un rosario que se extiende hasta media pierna (Lám. 5). A diferencia de otras esculturas de la época no muestra sus manos juntas en actitud de oración, sino una posición más próxima a la del descanso eterno. La yacente adquiere el protagonismo total: han desaparecido elementos góticos alusivos a la vida del difunto como el perro, el león, pajes o libros, con los que se aludía a sus méritos en vida.[167]

162 M. Cendón Fernández, *El sepulcro de doña Aldonza*, in E. Pardo de Guevara y Valdés (ed.), *Mujeres con poder*, cit., pp. 323–339.

163 Según Herrera Casado, sí habría ocurrido. Véase A. Herrera Casado, "Larga vida a doña Aldonza de Mendoza", in *Los escritos de Herrera Casado* (7/10/2011) http://www.herreracasado.com/2011/10/07/aldonza-de-mendoza/] [Consulta realizada el 12/01/2017].

164 "No pudieron cumplirse, y como eran para la dote de la capilla, faltando aquellas, no pudo quedar su cuerpo en el assiento de en medio: pusiéronle en vn lugar eminente, junto al altar mayor, al lado de la Epístola", J. de Sigüenza, cit., p. 47.

165 F. Layna Serrano, cit., p. 130.

166 E. Sáinz Magaña, *Anónimo. Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza*, in *La lección del tiempo*, exposición Museo de Santa Cruz, Toledo, 2002, pp. 324–327, p. 326.

167 F. Aguado Díaz, "Sepulcro de Aldonza de Mendoza", in *Enciclopedia de Guadalajara*, http://enwada.es/wiki/Sepulcro_de_Aldonza_de_Mendoza



Lám. 3: Conjunto del sepulcro de doña Aldonza de Mendoza, en el Museo de Guadalajara (nº inv. 9856). *Fotografía Museo de Guadalajara.*



Lám. 4: Detalle del rostro de la yacente de doña Aldonza de Mendoza. Autor: Josercid. Dominio público. https://www.flickr.com/photos/88068852@N05/31873248696



Lám. 5: Yacente de doña Aldonza de Mendoza, en el Museo de Guadalajara (nº inv. 9856). *Fotografía Museo de Guadalajara, autor: Nacho Abascal.*

Pero el monumento funerario no solo garantizaba la vida eterna, también era un símbolo de prestigio y de conservación de la memoria como reflejan los epígrafes y la heráldica.[168] Así, en el borde de la peana se lee la siguiente inscripción:

> [Sepultura] [d]E DOÑA ALDO[n]ÇA DE | ME[n]DOÇA Q[u]E DIOS AYA, DUQ[u]ESA DE ARJONA, MUGER DEL DUQ[u]E DON FADRIQUE. FINÓ SÁBADO XVIII | DÍAS DEL MES DE IUNIO AÑO | DEL NASCIMIE[n]TO DEL N[uest]RO SALUADOR IH[es]U XP[ist]O DE MILL ET QUATROCIE[n]TOS ET XXXV AÑOS

Conociendo su trayectoria vital, es extraño que lo primero que indique sea su condición de duquesa de Arjona, si bien conforme a los convencionalismos de la época[169] no puede obviar a su esposo, por el que ha recibido tal título. Sin embargo, en los lados mayores de la peana figura en el centro el escudo de los Mendoza, mientras en el menor conservado – el de la cabecera – , el escudo de

168 M. Cendón Fernández, *El poder y la fama póstuma*, cit., p. 2079.
169 M. Núñez Rodríguez, cit., p. 295.



Lám. 6: Peana del sepulcro de doña Aldonza de Mendoza: detalle de la cabecera. Museo de Guadalajara (nº inv. 9856). *Fotografía Museo de Guadalajara.*

los Enríquez sostenido por dos figuras de salvajes. Según Herrera Casado el programa iconográfico fue diseñado para estar, exento, en el centro de un amplio espacio eclesial, y así lanzar mensajes en sus cuatro costados.[170] De hecho en el costado menor junto al escudo de los Enríquez (Lám. 6), que podría ser el de su esposo o aludir a su propia madre, existe una filacteria en la que con letra gótica se lee: *Omnia preterunt praeter amare Deum*, que Sainz[171] traduce como "Todas las cosas pasan, excepto el Amor a Dios", con un sentido neoplatónico de esperanza en las obras, en este caso la más alta, que es amar a Dios. Sin embargo Herrera Casado[172] lo transcribe como *Omnia preterit/ preterant arc deiiz*, que debería decir *Omnia preterit/ preteram arcae deiciit*, es decir, "Todas las cosas pasadas, pasarán arrastradas a la tumba". Son muy diferentes las traducciones y estamos de acuerdo con la primera, si bien cualquiera de ellas sería acorde con la biografía de doña Aldonza: si la primera reflejaría su religiosidad, en un sentido de búsqueda de la inmortalidad celeste, la segunda podría dejar intuir los sinsabores que ha pasado en esta vida, tal como pone de manifiesto su biografía. Lamentablemente el panel de los pies no nos ha llegado, lo cual impide complementar su significado.[173]

170 A. Herrera Casado, "Larga vida a doña Aldonza", cit..

171 E. Sáinz Magaña, cit., p. 327.

172 A. Herrera Casado, *Heráldica mendocina en Guadalajara*, in "Wad-Al-Hayara", 13, 1986, pp. 195–248, p. 212.

173 M. Cendón Fernández, *El sepulcro de doña Aldonza*, cit., p. 335.

4 Conclusiones

La elección del monasterio de Lupiana, lejos del lugar en el que por entonces se encontraría inhumado su esposo,[174] es una clara muestra del deseo de doña Aldonza de alejar su memoria de un marido que la había maltratado, para aproximarse al solar familiar,[175] que no al panteón de los Mendoza que se encontraba en San Francisco de Guadalajara, donde se hallarían su abuelo don Pedro González de Mendoza , su padre don Diego Hurtado de Mendoza y su medio hermano y heredero, don Íñigo López de Mendoza.

Sin embargo los Mendoza siguieron siendo patrones del monasterio de Lupiana; así, en 1480 habrá un primer intento de reformas en la iglesia construida por mandato de doña Aldonza, auspiciadas por el conde de Coruña, don Lorenzo Suárez de Figueroa, bajo cuyo patronazgo se encontraba la capilla mayor.[176] La nueva capilla no se construyó, pues unos años después, el 11 de agosto de 1489, el hijo de don Lorenzo Suárez de Figueroa, don Bernardino, seguía en tratos con el monasterio para la reedificación de la capilla en cumplimiento de lo dispuesto en el testamento de su padre. Pero parece que tampoco estas negociaciones con el nuevo conde de Coruña se materializaron, pasando luego el patronazgo al rey Felipe II en 1569. Finalmente, en el siglo XVII se llevaron a cabo diversas reformas

174 Sus exequias, a las que asistió el rey Juan II, se celebraron en Santa Clara de Astudillo, tal como indica la Crónica de dicho rey: "Entrando el Rey en esta villa de Astudillo le vino nueva como el Duque de Arjona, que estaba preso en el castillo de Peñafiel, era muerto y el Rey se vistió de paño negro e lo truxo nueve días, por el debdo que con él había: é mandó hacer sus obsequias en el Monesterio de Santa Clara desta villa de Astudillo muy honorablemente", L. Galíndez de Carvajal, *Crónica del señor rey don Juan el segundo*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1779, p. 298. A ello añade: "Fue enterrado en el Monasterio de los Predicadores que es en Peñafiel, acerca e bajo de la sepultura de don Juan Manuel que en este Monasterio está enterrado", es decir, en el convento de San Pablo de dicha localidad. Posteriormente sus restos fueron trasladados por Pedro Ruiz Sarmiento, a la desaparecida abadía de Santa María de Benevívere (Carrión de los Condes) y, finalmente al convento de Santa Clara la Real de Toledo, M. Cendón Fernández, *Un obispo de Lugo en Santa Clara de Toledo: el sepulcro de Fray Juan Enríquez*, in "Archivo Español de Arte", 279, 1997, pp. 302–310.

175 A. Carrasco Martínez, *Los Mendoza y lo sagrado. Piedad y símbolo religioso en la cultura nobiliaria*, in "Cuadernos de Historia Moderna", 25, 2000, pp. 233–269.

176 En una de las cláusulas de su testamento encarga la reconstrucción de la capilla mayor del monasterio para capilla funeraria y se da como modelo la del Arcediano de Calatrava en la iglesia de Santa María la Mayor de Valladolid. La nueva capilla debía ser "del anchor y largo que agora está cimentada por que sobre aquellos cimientos que agora están fechos en la dicha capilla del dicho altar mayor del dicho monasterio se ha de alçar". L. Zolle Betegón, *El monasterio de San Bartolomé de Lupiana. Precisiones en torno a su construcción: 1504–1612*, in "Archivo Español de Arte", LXIX, 275 julio-septiembre 1996, pp. 269–285 (p. 279).

en la iglesia antigua, que la convirtieron en una nueva, con nuevo abovedamiento, retablo y coro,[177] que sustituyó al que había promovido doña Aldonza, el cual fue trasladado a la iglesia de San Nicolás de Guadalajara.

Cuando tras la exclaustración los monjes tuvieron que abandonar San Bartolomé, el sepulcro se desmontó en 1845 y fue trasladado al Museo Provincial que surgió en el Convento de la Piedad de Guadalajara. Pero de allí partió, pese a las numerosas quejas que en la ciudad generó su traslado, hacia el Museo Arqueológico de Madrid en 1868. La memoria de doña Aldonza se alejaba de su tierra. No obstante, en 1973, con ocasión de la inauguración del Museo Provincial de Bellas Artes de Guadalajara en la planta baja del palacio del Infantado, regresó definitivamente a su tierra de origen. Allí permanece sola, con una imagen que actúa como eco de la voz de una dama que luchó contra la voluntad de un esposo y un hermano, quienes pese a ser grandes figuras de su tiempo y haber dejado su voz escrita en numerosas obras, carecen de un sepulcro tan elocuente: tal vez una imagen valga más que muchas palabras.

177 L. Zolle Betegón, cit., p. 282.

Diana Pelaz Flores

Un libro para la reina madre: la traducción del *Memoriale Virtutum* de Alonso de Cartagena en el entorno de Isabel de Portugal (1447–1496)

Si bien la corte de Juan II se caracterizó desde fecha temprana por la difusión y promoción de las letras, configurando un importante círculo de literatos con el que también mantuvo un contacto estrecho la reina María de Aragón, es muy poco lo que se conoce del gusto literario y patronazgo cultural de su segunda esposa. La figura de Isabel de Portugal resulta mucho más escurridiza en las fuentes, un hecho que guarda relación con el breve periodo en el que participó en la corte como reina consorte y el apartamiento que sufrió tras la muerte de su esposo y posterior ascenso al trono de Enrique IV. Por ello resulta aún más significativa la conexión que existe entre el *Memorial de Virtudes* y la ya entonces reina madre.

Elaborado en una fecha imprecisa, que oscila entre el inicio del reinado de Isabel I y la muerte de Isabel de Portugal, la confección de su traducción llama la atención tanto por la persona a la que se le dedica el esfuerzo textual, como por la autoría factual del manuscrito. A partir de la aparición de la obra, elaborada en un contexto afín y cercano a Doña Isabel, se pretende observar la relación que el texto mantiene con su dedicataria y la imagen que se busca ofrecer de la reina madre. Asimismo, se reflexionará acerca del desconocimiento existente en torno a la persona encargada de ejecutar la traducción, a fin de comprender el objeto del tratado en el ámbito de la olvidada "corte de Arévalo".

Nota: El presente texto se llevó a cabo en el marco de un contrato postdoctoral del programa estatal "Juan de la Cierva-Formación". Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto: Las transformaciones del Estado: Estructuras políticas, agentes sociales y discursos de legitimación en el reino de Aragón (siglos XIV–XV). Una perspectiva comparada (HAR2015–68209–P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por el profesor Carlos Laliena Corbera como I.P.

Diana Pelaz Flores, Universidade de Santiago de Compostela

Open Access. © 2018 Diana Pelaz Flores, published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-006

1 El *Memorial de Virtudes* y la reina Isabel de Portugal

A diferencia de lo que ocurre en el caso de su predecesora, la reina María de Aragón,[1] la vinculación de Isabel de Portugal con la promoción de las letras castellanas resulta difícil de rastrear. El desconocimiento de la biblioteca de la reina, así como la ausencia de tratados dedicados, encargados o dirigidos hacia su persona generan un distanciamiento entre la reina y nuestra capacidad para conocer sus gustos culturales y literarios, más allá de las lecturas devocionales y piadosas, y otras obras igualmente aconsejadas para las damas de la aristocracia.[2] De ahí que la dedicatoria de la traducción del *Memoriale Virtutum*, cuando Isabel de Portugal era ya una mujer de avanzada edad, sea tan llamativa. Al interés inicial relacionado con la vinculación de esta obra con la reina madre, se le añaden otros aspectos, como son el hecho de que se trate de la traducción de un texto formulado en latín para un príncipe portugués y que la identidad de su artífice sea desconocida.

La conexión entre la obra y la dedicataria ha de encontrarse, como bien ha señalado Isabel Beceiro Pita de manera reciente, en la capacidad del texto para subrayar la conexión familiar que existe entre la reina Isabel y el rey Duarte I de Portugal, a quien Alonso de Cartagena dirigió originalmente su tratado.[3] Como el obispo de Burgos señalara en la composición de su prólogo, el hecho de escoger a Don Duarte para entregarle su obra residía en el interés mostrado por el entonces príncipe de conocer la naturaleza de las virtudes para poder cultivarlas

1 F. Gómez Redondo, *Historia de la Prosa medieval castellana, III: Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 3221. A. Echevarría Arsuaga, *Dinastía: Reinas Mecenas en los albores del humanismo*, A. Serrano del Haro Soriano y E. Alegre Carvajal (coords.), *Retrato de la mujer renacentista*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012, pp. 67–90. F. Serrano, *Del debate a la propaganda política mediante la Querella de las Mujeres en Juan Rodríguez del Padrón, Diego de Valera y Álvaro de Luna*, in "Talia dixit", 7, 2012, pp. 99–107. D. Pelaz Flores, *A la más virtuossa de las mugeres. La Reina María de Aragón (1420–1445) como impulsora de las letras en la Corona de Castilla*, in "Hispania", LXXIV, 247, 2014, pp. 331–356. A. Vargas Martínez, *La Querella de las Mujeres. Tratados hispánicos en defensa de las mujeres (siglo XV)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2016, pp. 91–145. I. Beceiro Pita, *Poder regio y mecenazgo en el Occidente Peninsular: las reinas e infantas de las dinastías Trastamara y Avís*, in "Anuario de Estudios Medievales", 46/1, 2016, pp. 329–360.

2 M. Santos Silva, *Philippa of Lancaster, Queen of Portugal: educator and reformer*, in L. Oakley-Brown - L. J. Wilkinson (eds.), *The Rituals and Rhetoric of Queenship. Medieval to Early Modern*, Dublín, Four Court Press, 2009, pp. 37–46.

3 I. Beceiro Pita, cit., p. 346.

y ser un buen gobernante.[4] La estrecha relación fraguada entre el príncipe y el obispo, mientras se encontraba en Portugal en calidad de embajador del rey de Castilla, habría sido la responsable de la ejecución de un tratado de clara vinculación aristotélica, con influencias de las obras de Santo Tomás de Aquino, San Jerónimo, San Gregorio, Séneca u Homero y donde también tenían cabida otras enseñanzas procedentes de la historiografía conocida y manejada por Cartagena, como demuestra la aparición de episodios de la vida del rey Rodrigo o del Cid.[5]

Las dos partes en las que se divide la obra pretenden ser un compendio ético para el buen gobernante, lo que se expresa a través de la enumeración de las virtudes. A su vez, estas quedan divididas en la primera parte entre: teologales (fe, esperanza, caridad), intelectuales (sabiduría, ciencia, entendimiento, prudencia y arte), y morales (justicia, fortaleza, templanza, franqueza, magnificencia, magnanimidad, moderación, mansedumbre, afabilidad, verdad y cortesía). Finalmente, el autor se centra en las cualidades que han de caracterizar al estamento de la realeza de manera más específica, señalando la necesidad de cultivar la liberalidad, la magnificencia o la magnanimidad.[6]

Es interesante el hecho de que una obra, en origen compuesta para el príncipe de Portugal, sea motivo de dedicatoria a la reina madre de la soberana castellana. Esta situación llama la atención por un doble motivo: en primer lugar, por la diferencia de posición y de edad que separa a las dos personas que son objeto de la dedicatoria de un tratado cuyo contenido se refiere a la proyección del buen gobierno a través de quienes están en disposición de ejercerlo; en segundo lugar, por el carácter secundario que el sexo de los dedicatarios juega a la hora de conectar el tratado con su persona.

¿Cuáles son las razones que llevan al traductor a dedicar la obra a Doña Isabel? ¿Cómo justifica su elección en la reina madre y no en la ya proclamada reina, Isabel I? Las similitudes entre las figuras de Duarte I y de Isabel I en el momento en que se ponen por escrito, por un lado el *Memoriale Virtutum* y por otro su traducción, han llevado a diferentes autores a asegurar que esta última encontrara su razón de ser en la joven reina de Castilla.[7] Sin embargo,

4 C. Martínez Gómez, *Estudio, edición crítica y traducción del Memoriale Virtvtvm de Alfonso de Cartagena*, Universidad Complutense de Madrid (Tesis Doctoral inédita), 2016.

5 Mª J. Díez Garretas, *El Çid Ruy Díaz como Exemplum en la historiografía y en los Espejos del siglo XV: la Anaçefaleosis y el Memorial de virtudes de Alonso de Cartagena*, in C. Fernández Alonso (coord.), Actas del Congreso Internacional *El Cid, poema e historia* (12–16 de julio de 1999), Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 2000, pp. 329–333.

6 C. Martínez Gómez, cit., pp. 51–57.

7 M. Martínez Añíbarro, *Intento de un diccionario biográfico y bibliográfico de la provincia de Burgos*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1889, p. 106. F. Cantera Burgos, *Alvar García de Santa María y su familia de conversos. Historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios*,

el prólogo de la traducción se refiere de manera clara a Isabel de Portugal, "sobrina del dicho señor Rey [Duarte I], e madre de la muy alta e muy poderosa señora doña Isabel, Reina de Castilla", por lo que no cabe la equivocación entre ambas. Precisamente la avanzada edad de Isabel de Portugal constituye para el traductor del *Memoriale* una cualidad a tener en cuenta de manera muy positiva, debido a la prudencia y la experiencia que confieren al individuo el paso de los años y el aprendizaje que ello conlleva. Más aún, el autor señala que "es madre fecha", poniendo el acento en la maternidad como un episodio en la vida de la mujer que potencia su madurez y fortaleza, siendo un rasgo más a valorar. Al mismo tiempo, la maternidad de Doña Isabel contribuiría a realzar a su progenie, los infantes Alfonso e Isabel de Castilla, lo que repercutiría en la valoración favorable de la rama sucesoria que ellos habían representado en el devenir castellano. La edad es, precisamente, el aspecto sobre el que recae un razonamiento más concreto en lo que respecta a Doña Isabel, frente al resto de cualidades prescriptivas, que se presentan como condiciones comúnmente asociadas a los miembros de la realeza y de los cuadros aristocráticos, de un modo más amplio.[8]

Madrid, CSIC. Instituto Arias Montano, 1952, p. 455. F. Rubio, *Don Juan II y el movimiento humanístico de su reinado*, in "Ciudad de Dios", 168, 1955, p. 86. S. González Quevedo, *El "Oracional" de Alonso de Cartagena. Edición crítica*, Valencia, Albatros, 1983, pp. 22–23. En efecto, la inmensa mayoría de los autores literarios del momento dedican sus obras a la nueva reina de Castilla: N. Salvador Miguel, *La actividad literaria en la corte de Isabel la Católica*, in *Catálogo de la exposición Isabel la Católica. Los libros de la reina*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua-Caja de Burgos, 2004, pp. 172–196.

8 El texto completo del prólogo, donde se contienen las motivaciones del traductor a la hora de dedicar su obra a la reina Isabel de Portugal, es el siguiente: "Porque las cosas nobles e provechosas mientra más se estienden al pro común no solamente más nobles, mas aun divinas se fazen, segund que lo escrivió Aristótiles en el primero De las Éthicas, comigo pensando determiné trasladar en nuestra común lengua castellana un graçioso e noble tratado que de virtudes fallé, el qual de los dichos de los morales filósophos conpuso el de loable memoria don Alfonso de Santa María, obispo de Burgos, al muy illustre e muy ínclito señor don Duarte, Rey de Portugal, seyendo primero prínçipe, al qual Memorial de virtudes intituló. E por quanto aquesta sçiençia moral o de virtudes requiere eys condiçiones para se poder bien conprehender, las quales son: edad provecta, forma conpuesta, nobleza de linaje, inclinación natural a virtudes, subjeción de los apetitos o turbaciones humanas, prudencia [1rb] e esperiencia de cosas pasadas, e las tales se me representaron mucho en perfección en la muy excelsa e sereníssima señora la Infante doña Isabel, sobrina del dicho señor Rey, e madre de la muy alta e muy poderosa señora doña Isabel, Reina de Castilla, nuestra señora, juzgué a su señoría más le pertenescer. Lo primero, porque non en hedad tierna, mas ya madre fecha. Lo segundo, por la noble proporçión de su conpuesta forma. Lo terçero, non desecha la altura e real estado, así de os primeros d'ella como esso mesmo el suyo e del fruto de su bianaventurado vientre. Lo quarto, porque sus deseos así son subjectos a la razón que en maravillosa subjeçión los mantiene en extremo. Lo quinto,

En cualquier caso, y más allá de la cercanía que sugiere el prólogo entre dedicante y dedicataria, es necesario considerar que el momento en el que se lleva a cabo la traducción no es, ni mucho menos, inocente. Pese a no saber el año exacto de su publicación, deben plantearse con claridad dos fechas extremas a la hora de componer el texto: 1474, año de la proclamación de Doña Isabel como reina de Castilla, y 1496, año de la muerte de Isabel de Portugal. El hecho de que Doña Isabel ya hubiera ocupado el trono pone de manifiesto el nuevo interés por recuperar la figura de la reina madre y exaltarla ante la corte de su hija, rescatándola del olvido en el que había vivido tras abandonar la corte de Enrique IV, inmediatamente después de la muerte de Juan II.

En consecuencia, la ejecución de la traducción formaría también parte del proceso de dignificación de la rama dinástica a la que pertenecía la Reina Católica, en relación con el programa de propaganda laudatoria que Doña Isabel acometió a lo largo de su reinado, del que son testimonio ejemplos tan sobresalientes como la capilla funeraria que acoge a sus padres y su hermano en la Cartuja de Miraflores. El *Memorial de Virtudes* no solo reivindicaba la adscripción materna a la Casa real portuguesa, sino que presentaba a la reina madre como una persona experimentada, instruida y virtuosa, poseedora de las virtudes que distinguían al buen gobernante, y cuyo legado había trascendido en sus dos hijos, y más concretamente en la Reina Católica. Desde este punto de vista la obra podría no estar conectada únicamente al círculo de la reina madre, sino que podría estar relacionada además, con el de la Reina Católica, como un mecanismo de exaltación propagandística más complejo. Se trata de un planteamiento que no resulta desaventurado, más si se tiene en cuenta que alguno de los miembros del círculo íntimo de Isabel I procedía precisamente del reducido grupo de colaboradores con los que había crecido al abrigo de la Casa de Isabel de Portugal

non niega la habituada subjección de las passiones humanas, de las quales non conosçí jamás otra señora más nin tanto arredrada. Lo sesto, porue así por el grande logar do se crió, commo por las cosas grandes e muchas que por su señoría han pasado, prudençia exquisita nudrieron en la dicha señora. Pues que así es, por la acomulaçión de virtudes e condiçiones en su señoría commo dicho es fallada por poner [1va] en esecuión alguna partezilla del deseo que he a su serviçio, a su señoría dirigir el occio de mi vigilia açepté ser muy bien empleado. A la qual, con grandíssima instançia e muy humill rreuerençia, suplico le plega mi exerçiçio rresçebir e mandar los errores en la presente traduçión fallados corregir, vezes muy muchas le suplicando delante su señoría mande la obra siguiente leer, porque só çierto en la leer dará dulçe govierno al ánima suya, la qual Nuestro Señor quiera desde agora por suya abçetar. Amén". *El Memorial de Virtudes: la traducción castellana del Memoriale Virtutum de Alonso de Cartagena*, edición de Mª del M. Campos Souto, Burgos, Universidad de Burgos, 2004, pp. 191–192.

desde su retiro en Arévalo. Tomar en consideración este detalle puede ser decisivo a la hora de formular una hipótesis plausible acerca de la identidad del autor factual de la traducción.

2 "Por poner en esecuión alguna partezilla del deseo que he a su servicio". Una propuesta acerca de la identidad del autor

Debido al escueto comentario que se desliza a propósito de la composición del prólogo a la obra, descifrar la identidad de su autor no resulta tarea sencilla. No obstante, los diferentes investigadores que se han acercado a la problemática de la traducción han valorado diversas opciones, situando al traductor como una persona cercana al círculo de Isabel de Portugal y afirmando, incluso, su origen portugués. Este último aspecto guardaría relación con el conocimiento de la obra primigenia y la vinculación de la reina Isabel con la casa real portuguesa y algunos rasgos estilísticos.[9] Más concretamente, Mª del Mar Campos Souto, siguiendo a Tarsicio de Azcona, ha sugerido los nombres de algunos de los colaboradores más estrechos de la Casa de la segunda esposa de Juan II, señalando como posibles autores los nombres de Gutierre Velázquez de Cuéllar, el doctor Juan de la Villa, Hordoño de Villaquirán o Sancho de Villalpando, al considerar que se trataría de caballeros de ascendencia portuguesa en todos los casos.[10]

Plantear la autoría de cualquiera de estos personajes conlleva, sin embargo, dificultades. En primer lugar, no existe constancia de que ninguno de ellos fuera portugués; más concretamente, los casos de Gutierre Velázquez de Cuéllar, procedente de la villa segoviana homónima,[11] y Sancho de Villalpando, oriundo de la villa de Dueñas,[12] descartan esa hipótesis. Por otro lado, habría que tener en cuenta que no se conoce, hasta la fecha, que ninguno de los citados personajes tuviera una inquietud literaria clara como autor, perteneciendo todos ellos

9 T. González Rolán – A. López Fonseca, *Traducción y elementos paratextuales: los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos en el siglo XV*, Madrid, Escolar y Mayo, 2014, p. 540.

10 Mª del M. Campos Souto, *"So la sonbra de los árboles fazientes verano": El participio de presente en una traducción castellana cuatrocentista*, in "Moenia", 7, 2001, p. 377.

11 M. Diago Hernando, *El contador mayor Juan Velázquez de Cuéllar: Ascenso y Caída de un influyente cortesano en la Castilla de comienzos del siglo XVI*, in "Cuadernos de Historia de España", 2009, 83, pp. 157–161.

12 Archivo General de Simancas, Casas y Sitios Reales, Leg. 1, fol. 323. Granada. 1499, septiembre, 17.

al ámbito burocrático y organizativo de la Casa de la reina viuda.[13] La alusión al servicio a la reina ("poner en eseución [...] el deseo que he a su servicio") señala al ámbito de la Casa de Doña Isabel, como también se aprecia que el traductor no sería un experto conocedor del latín, aunque sí tuviera una buena formación al respecto ("le plega (...) mandar los errores en la presente tradución fallados corregir").[14] Tampoco sería desinteresada la alusión al "ocio de su vigilia", como el tiempo dedicado a la confección de la traducción, lo que sugiere una ocupación del autor distinta a la literaria, que se situaría en un espacio secundario.[15]

Como se ha señalado previamente, el origen castellano de los principales colaboradores de Isabel de Portugal se aleja de la caracterización del hipotético autor de la traducción conforme al estudio del texto que se ha formulado hasta la fecha. El rastreo posopográfico de los miembros que componen la Casa de la reina, primero como viuda y luego como madre, no contempla entre sus oficiales personajes vinculados por su origen al vecino reino de Portugal, no así lo que ocurre con el personal femenino del servicio cotidiano de la reina Isabel. En su desplazamiento a la corte castellana, acompañaron a la joven Isabel de Portugal como parte de su séquito doncellas de las principales casas nobiliarias lusas, entre las que destacan los nombres de Beatriz de Silva, Inés Serrana, Catalina Franca de Castro o Clara de Alvarnáez.

La aportación cultural que estas mujeres podrían haber llevado a cabo en sus maridos fruto de su manejo de la lengua portuguesa y su participación de la cultura aristocrática del reino vecino llevan a postular la injerencia femenina a través de su matrimonio. Su procedencia, por un lado, y su cercanía a la reina Isabel de Portugal, por otro, habrían acercado el conocimiento de textos como el del *Memoriale*, además de establecer una vinculación más íntima en el servicio a la soberana. Este hecho podría conectar indirectamente a las damas portuguesas con el proceso compositivo de la obra, lo que permitiría situarlas como una pieza de gran influencia en la elección del texto a traducir. No parece oportuno, sin embargo, plantear la posibilidad de una obra de autoría femenina, puesto que la utilización de la voz masculina del autor aparece de forma inequívoca.

13 D. Pelaz Flores, *La Casa de la Reina en la Corona de Castilla (1418–1496)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 300–304.

14 La excesiva literalidad del autor a la hora de decidir cómo adaptar al castellano fórmulas sintácticas como la del participio de presente latino llevan a observar la praxis de un traductor inexperto, con un conocimiento limitado del sentido de determinadas palabras que dan al resultado final un marcado tono latinizante. Mª del M. Campos Souto, *El uso del participio de presente*, cit., pp. 377–382.

15 Mª del M. Campos Souto, *El Memorial de Virtudes*, cit., p. 192.

Por lo que el texto permite deducir, el autor debía estar al servicio de la reina Isabel, mantener una conexión de relativa cercanía a la Reina Católica, tener un contacto cercano a la literatura portuguesa, conocer el latín y no dedicarse por entero a la producción literaria. Teniendo todas estas premisas en cuenta, ¿podría pensarse en Gonzalo Chacón como autor de la traducción? Si aceptamos la hipótesis de que se trata de un personaje cercano a la reina madre, pero también a la reina Isabel, y del "servicio" que parece desempeñar o haber desempeñado en la Casa de Isabel de Portugal, pocas personalidades hay que pudieran acometer un papel semejante y que mejor se hubieran distinguido después en la corte de Isabel I. Aunque es una deducción difícil de constatar, llama la atención que el nombre de Gonzalo Chacón no haya sido postulado como uno de los candidatos posibles a ocupar el papel del traductor del *Memoriale*.

Gonzalo Chacón, hombre de confianza del Condestable Álvaro de Luna, comenzó su andadura al lado de la segunda esposa de Juan II como su guarda, en una fecha indeterminada pero próxima a la llegada de la joven reina a Castilla. Fue entonces cuando se concertó su matrimonio con una de las doncellas que habían acompañado a Doña Isabel como parte de su séquito, Clara de Alvarnáez, de acuerdo a un procedimiento común en la Casa de la reina para establecer alianzas matrimoniales que ampliaran y consolidaran una sólida red de contactos en torno a la reina.[16] No ha de resultar extraño que el enlace se llevara a cabo entre una de las jóvenes damas portuguesas y uno de los principales valedores del Condestable de Castilla, más allá de la conocida enemistad que no tardó en fraguarse entre reina y privado. La introducción de personajes afines a Álvaro de Luna en el seno de la Casa de la reina ya se había observado en vida de la reina María de Aragón, a lo que se uniría la proximidad de todos estos personajes a la familia real y la corte.[17] Tampoco sorprende en exceso que la reina viuda siguiera contando con sus servicios tras la desaparición de Don Álvaro de Luna, debido a la ligazón que unía a su esposa con la reina y el desmantelamiento de la clientela lunista tras la ejecución de su señor.[18] Precisamente su matrimonio con Clara de Alvarnáez fue el argumento

16 D. Pelaz Flores, *Tejiendo redes, estrechando lazos. Amistad femenina, protección y promoción social en la Casa de la Reina de Castilla (1406–1454)*, in M. García Fernández – S. Cernadas Martínez (eds.), *Reginae Iberiae. El poder regio femenino en los reinos medievales peninsulares*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2015, pp. 277–300.

17 D. Pelaz Flores, *Poder y representación de la reina en la Corona de Castilla (1418–1496)*, Ávila, Junta de Castilla y León, 2017, pp. 76–77.

18 William D. Phillips Jr. lo llega a situar como administrador de la Casa de la reina viuda, lo que lo colocaría ejerciendo las funciones de mayordomo (W. D. Phillips, Jr., *Isabel of Castile's Portuguese Connections and the Opening of the Atlantic*, in B. F. Weissberger (ed.), *Queen Isabel I of Castile. Power, Patronage, Persona*, Woodbrigde, Tamesis, 2008, p. 21), probablemente debido a una confusión derivada de la onomástica que compartían madre e hija, dado que Chacón fue mayordomo de la princesa Isabel antes de que se hiciera con el trono (Mª I. del Val Valdivieso, *Isabel la Católica, princesa (1468–1474)*, Valladolid, Instituto de Estudios Eclesiásticos Isabel la Católica, 1974, p. 55).

que permitió a Juan de Mata Carriazo adjudicarle la autoría de la *Crónica de Don Álvaro de Luna*, tomando como referencia sus propias palabras al hilo de la narración cronística cuando se señala su vinculación a los infantes tras la muerte de Juan II.[19]

No sería la única obra compuesta por Chacón. De acuerdo con Adeline Rucquoi, la *Historia de la Poncela de Francia y de sus grandes fechos en armas*, igualmente anónima, también podría haber sido escrita por el comendador de Montiel, si bien se ha considerado la posibilidad de que Hernando del Pulgar fuera el verdadero artífice de la obra, tal como ha indicado Ana Isabel Carrasco.[20] Puesto que la única referencia al autor se ciñe a la alusión a su tarea como embajador del rey de Castilla en Francia, de nuevo aparecen dificultades en la concreción de la autoría de la obra. Debido a los paralelismos de la obra con la *Crónica de Álvaro de Luna*, en la que se introduce un capítulo relativo a las gestas de la Poncella de Francia, y a su estrecha colaboración con la reina Isabel I, Adeline Rucquoi ha considerado a Chacón como la opción más razonable.[21]

La discreción que acusa el autor a la hora de dar pistas acerca de su identidad es un hecho compartido tanto por la *Crónica de Álvaro de Luna* y la

19 *Estudio preliminar de la Crónica de don Álvaro de Luna*, por J. de M. Carriazo y Arroquia: *Crónica de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestre de Santiago*, edición y estudio por J. de M. Carriazo y Arroquia, Madrid, Espasa Calpe, 1940, pp. XXXIV–XLVIII. Concretamente, el fragmento al que se refería era el siguiente: "[...] así por él lo valer como por cabsa de una muger que él ovo, la qual fue doncella criada de la Reyna Doña Isabél muger del mismo Rey Don Juan, al que ya diximos Gonzalo Chacón Comendador de Montiel. [...] aquel noble caballero Chacon, que assi en la vida, como en la muerte, zeló, é guardó, é miró con noble corazon lo que debió de zelar é guardar, é mirar por su señor. [...] por tan buen caballero ser como era Gonzalo Chacon, é de tantas virtudes". *Crónica de Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestre de Santiago*, edición de J. M. Flores, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1784, cap. CXXVIII, pp. 383–384. Aunque se ha llegado a poner en duda la conexión de la reina viuda con Chacón, debido a su adhesión al partido lunista, tampoco puede ser casual el hecho de que la Crónica del Condestable sea el único testimonio en el que no se asocia a la reina a la caída del privado regio, recayendo toda responsabilidad al respecto sobre Alfón Pérez de Vivero, a quien había apoyado previamente en su ascenso cortesano el propio Álvaro de Luna.

20 A. I. Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad*, Madrid, Sílex, 2005, pp. 201–211.

21 A. Rucquoi, *De Jeanne d'Arc à Isabelle la Catholique: l'image de la France en Castille au XVe siècle*, in "Le journal des savants", 1–2, 1990, pp. 155–174.

Historia de la Poncela, como por el *Memorial de Virtudes*. Sin duda se trata de una defensa endeble, pero lo suficientemente representativa para situarlo como el autor potencial de los textos, unidos entre sí por la intención de quien escribe de diluir su voz en pro de la persona a la que consagra su esfuerzo literario. El literato se enmascara en su propio texto mientras la atención se centra en la persona a la que va dirigida la obra, describiendo la misma estrategia textual de otras crónicas confeccionadas en la decimoquinta centuria, que a su vez comparten un propósito semejante al acometido por las obras de tradición alfonsí.[22] Su aparente falta de interés por dejar una constancia más explícita acerca de su identidad obedecería entonces a un planteamiento literario, relacionado con su forma de entender el peso de la voz autorial en el discurso, y no a un comportamiento personal que guardara relación con una posición más modesta en el ámbito cortesano. Unido esto al estrecho cerco que se puede tender sobre los colaboradores de la reina viuda, y el amplio bagaje cultural que hubo de caracterizar al que fuera uno de los principales educadores (o, al menos, el más reconocido[23]) de los infantes Don Alfonso y Doña Isabel en su niñez, la conexión entre Chacón y la obra dedicada a Isabel de Portugal se postula con mayor firmeza.

22 J. P. Jardin, *Las estrategias paratextuales en las crónicas del siglo XV*, in Mª Soledad Arredondo – P. Civil – M. Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española, siglos XV–XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 270–272. M. Haro Cortés, *Enxemplos et semejanças para reyes. Modelos de transmisión*, in P. M. Cátedra (dir.), *Los códices literarios en la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas e catalogación*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2009, p. 127.

23 Nicasio Salvador sostiene que el papel de Chacón en la educación de los infantes no habría sido tan relevante, sino que el propio Chacón se habría beneficiado después del oficio que desempeñara su mujer, Clara de Alvarnáez, como aya de la infanta (N. Salvador Miguel, *Isabel la Católica: Educación, cultura y entorno literario*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 110–115). Con independencia de esta situación y pese a que, efectivamente no se tiene constancia de cuál fue su función en el proceso educativo de los infantes, su peso en la "crianza" de la Reina Católica es un hecho constatable, por el que Chacón recibe importantes emolumentos de la mano de los Reyes Católicos (F. de P. Cañas Gálvez, *Las Casas de Isabel y Juana de Portugal, reinas de Castilla. Organización, dinámica institucional y prosopografía (1447–1496)*, in J. Martínez Millán – Mª P. Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2008, vol. 1, p. 159). Sumado esto a su presencia cercana a la reina Isabel y su participación como consejero en la toma de decisiones, llevan a considerar su figura como una referencia singular en la conformación de la identidad de la reina.

3 Conclusiones

Gracias a la vinculación que establecen textos liminares como los prólogos entre quien compone el texto y la persona a la que va dirigido, se configura una relación entre ambos y, sobre todo, se revela información valiosa acerca de la manera en que se concibe el propio texto y las necesidades contextuales de la obra en su conjunto.[24] El *Memorial de Virtudes* constituye un testimonio de excepción en el ámbito literario de cara a la caracterización de la reina Isabel de Portugal, en directa conexión con la expansión y fortalecimiento del poder de su hija, la reina Isabel I. La dedicatoria paratextual dirigida a la viuda de Juan II ha de ser entendida en una doble dirección, dado que busca prestigiar a la reina madre, al mismo tiempo que resalta a la Reina Católica y a su linaje, en conexión con su pertenencia a la Casa real portuguesa a través del parentesco que se mantiene por línea materna.

El traductor es igualmente pieza indispensable para entender el propósito y sentido de la obra. Pese a los escasos datos que permite conocer al lector, su figura se adivina a caballo entre todas esas variables (Isabel de Portugal, Isabel I, la literatura portuguesa, la cultura aristocrática). Su elaboración responde a unos intereses particulares del autor factual, repercutiendo de manera positiva en el engrandecimiento de la imagen de la Reina Católica. En consecuencia, el traductor supedita la elaboración del texto a las circunstancias políticas que atraviesa la monarquía castellana que son a su vez las que él conoce y maneja en su cotidiano, y que le llevan a querer resaltar las cualidades de su(s) señora(s). Resolver la cuestión de la autoría, más allá de la sospecha que puede arrojarse sobre Gonzalo Chacón, es aún difícil de zanjar de forma indiscutible. En cualquier caso, gracias al conocimiento del círculo que se configura en torno a la reina Isabel de Portugal, pocas personalidades podrían contar con las herramientas y la trayectoria del que fuera comendador de Montiel para elaborar una traducción semejante. En consecuencia, tanto la figura de Chacón como el sentido del *Memorial de Virtudes* enlazan parte de la tradición literaria que acompaña a la familia real castellana y lusa, y así, al mismo tiempo que se exalta la figura de la madre, su brillo se devuelve de manera especular hacia la potente imagen de la Reina Católica.

24 N. Baranda Leturio, *Presentación*, in "Criticón" (ejemplar dedicado a *Paratextos y sociedad literaria*, dir. N. Baranda Leturio), 125, 2015, pp. 5–8. C. M. Collantes Sánchez – I. García Aguilar, *Dedicatarias femeninas en la poesía impresa del bajo barroco*, in "Criticón" (ejemplar dedicado a *Paratextos y sociedad literaria*, dir. N. Baranda Leturio), 125, 2015, pp. 49–64.

Lledó Ruiz Domingo

Escribir para construir: la imagen de la reina Juana Enríquez en la correspondencia y la cronística del siglo XV

En la construcción de la memoria el recuerdo de ciertos hechos es tan importante como fomentar el olvido de otros, permitiendo, así, moldear el balance de un personaje o de una institución con el paso del tiempo. Por eso, los monarcas medievales destinaron enormes esfuerzos a intentar legitimar su gobierno y transmitir una imagen determinada de si mismos como gobernantes. Aunque múltiples y no siempre exitosos, los mecanismos de construcción de la memoria regia cobraban especial interés en momentos de especial debilidad de la legitimidad institución, en aspectos como sus orígenes o durante de una crisis dinástica.[1] Este artículo, se enmarca en un escenario de debilidad de la institución monárquica, en el que se fomentó, a través de la escritura, una legitimación de Juana Enríquez como reina de la Corona de Aragón.

Tras la muerte de Alfonso el Magnánimo en 1458, los nuevos reyes de la Corona de Aragón fueron Juan II y su esposa Juana Enríquez. Los monarcas llegaron al trono con una complicada situación previa. Juan era rey de Navarra por su matrimonio con Blanca de Navarra, quien a su muerte dejó a su hijo Carlos, Príncipe de Viana, como heredero, aunque este no tomaría el título de rey sin la aprobación de su padre. Sin embargo, esta aprobación no llegó y Juan se perpetuó en el trono trabando una profunda enemistad con su hijo que se materializaría en una guerra entre ambos, la conocida como guerra civil navarra en 1451.[2]

1 P. Martínez Sopena y A. Rodríguez, "Introducción", in *La construcción medieval de la memoria regia*, Valencia, PUV, 2011, pp. 11–20.

2 E. Ramírez Vaquero, "Blanca de Navarra", in *Reinas de Navarra*, Madrid, Sílex, 2014, pp. 681–710.

Nota: Este artículo se inserta en el marco del proyecto de investigación *Crecimiento económico y desigualdad social en la Europa Mediterránea (siglos XIII–XV)*, HAR2014–588730–P, financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, y del contrato pre-doctoral Atracció de Talent de la Universitat de València.

Lledó Ruiz Domingo, Universidad de Valencia

Open Access. © 2018 Lledó Ruiz Domingo, published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-007

1 Una reina en guerra: la situación política de Juana Enríquez en Navarra y Cataluña

Por su parte, Juana Enríquez era hija de Fadrique Enríquez, almirante de Castilla, y María Fernández de Córdoba y Ayala. Contrajo matrimonio en 1444 con Juan de Navarra y Aragón, para concretar la alianza forjada entre su padre y el dicho rey de Navarra. Juana se convertiría en reina consorte de Navarra y más adelante de la Corona de Aragón hasta su muerte en 1468.[3]

Con la llegada de ambos al trono de la Corona de Aragón, la división propia de la guerra civil se extendería en sus nuevos dominios. Carlos, Príncipe de Viana, era considerado el heredero legítimo de la Corona de Aragón como primer hijo varón del monarca, aunque Juan II se negaba a que este jurase como primogénito y heredero ante las Cortes.[4] En diciembre de 1460 Juan II decidió encarcelar a su hijo, provocando la presión de los distintas *Generalitats* (Aragón, Cataluña y Valencia) para que fuera liberado y jurado como primogénito real y heredero de la Corona. Ante tal presión, se procedió a su liberación[5] y a la firma de una concordia, conocida como las Capitulaciones de Vilafranca del Penedés, entre la *Generalitat*, el Príncipe y la reina Juana, en calidad delegada real. Se fijó la posición del Príncipe como primogénito del rey y su lugarteniente en Cataluña, junto con la reina.[6] Sin embargo, en septiembre de ese año, fallecía Carlos de Viana, provocando, pocos meses después, el estallido de un conflicto entre la *Generalitat* de Cataluña y la monarquía, conocido como la Guerra Civil catalana (1462–1472).

En este tenso panorama político los monarcas fueron susceptibles a un gran número de críticas y acusaciones veladas sobre su implicación en la muerte del Príncipe, cerniéndose especialmente sobre Juana Enríquez quien, según estas, habría intrigado para favorecer a su hijo Fernando.[7] No conservamos muchas evidencias documentales contra la reina a excepción de dos. La primera es una misiva enviada por la *Generalitat* de Cataluña a sus embajadores ante el monarca unos días después de la muerte del Príncipe. La *Generalitat* quiere hacer valer las capitulaciones de Vilafranca del Penedés y que el siguiente en la línea de sucesión, el infante Fernando, fuera enviado a Barcelona y confiado a la *Generalitat*,

3 N. Coll Julià, *Juana Enríquez, lugarteniente real en Cataluña (1461–1468)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, pp. 37–54.

4 Ibid., p. 84.

5 Ibid., p. 153.

6 Ibid., p. 176.

7 Ibid., p. 12.

sin que la reina fuera con éste. El motivo es que no pueden desoír los rumores que acusan a la reina de haber instigado el asesinato del Príncipe: "Considerant lo passat e lo present, e hoïdes moltes populars opinions qui·s prediquen de la mort del dit senyor Primogènit, e altres coses que eximir no curam".[8] En segundo lugar, encontramos un pequeño fragmento en el Dietario de la *Generalitat* de Cataluña cuando se habla del traslado de los cuerpos del rey Martín y la reina Violante de Bar y dice lo siguiente: "Bon gloria hajen lurs ànimes e mal les ànimes dels mals Reys e de les males Reynes; jo sé per qui u dic".[9]

2 La escritura como mecanismo legitimador de la reina consorte

Estas referencias nos ponen sobre la pista de los problemas para legitimar su posición que tuvieron los reyes. Para hacerles frente, la monarquía inició una serie de mecanismos que legitimaran a sus actores, mostrando una imagen ideal de los mismos a través de distintos canales de comunicación. En este trabajo nos centraremos en la imagen construida a través de las letras para la reina Juana Enríquez, con la que se pretendía ensalzar aspectos que cuadraran con la imagen ideal asimilada para una reina consorte en el siglo XV. Para ello, se afianzó un discurso propagandístico que recalcara[10] los aspectos ideales como reina, pero también como lugarteniente y madre del heredero. En primer lugar, se fomentó la difusión de sus actuaciones políticas como actuaciones de intercesión y mediación en busca de la concordia. En segundo lugar, se vinculó su virtuosidad con la propia de figuras bíblicas como la reina Ester. Y, por último, se ensalzaron sus cualidades personales, tanto belleza física como su lucha como madre. Estos tres aspectos se difundieron a través de distintos canales, pero concretamente en el ámbito de la comunicación escrita se transmitieron mediante: el uso de la información como medio propagandístico y la construcción de esta imagen en la cronística de la época.

8 ACA, Gen, 904, 108.
9 ACA, Generalitat 7, f. 45v.
10 J. M. Nieto Soria, *Ceremonia y pompa para una monarquía: los Trastámara de Castilla*, in "Cuadernos del CEMYR", 17, 2009, p. 57.

2.1 La información como propaganda para el presente

Así, el primero de los mecanismos que emplearon los monarcas para contrarrestar su mala imagen pública y legitimar sus acciones fue utilizar los canales de comunicación e información como elementos propagandísticos. Esta estrategia legitimadora fue utilizada también en otros momentos en que la monarquía acaecía de problemas de legitimidad. Así se evidencia en la comunicación de la proclamación de Isabel la Católica en Segovia a las otras villas de Castilla.[11] Previamente a esta, los monarcas Juan II y Juana Enríquez desplegaron una estrategia muy similar en su correspondencia con las principales villas reales durante el año 1461, cuando se estaba produciendo una escalada de la tensión entre ellos y los estamentos por la situación del Príncipe de Viana. Los monarcas se apremiaron a ser los primeros en informar de los hechos más significativos vinculados con el conflicto, transmitiendo así una retórica de su imagen y postura en las actuaciones vinculadas con el Príncipe de Viana. Uno de los ejemplos más paradigmáticos sería la transmisión de las noticias relacionadas con la liberación del Príncipe de Viana de su cautiverio, en febrero de 1461. La reina aparece en todas las misivas como la mediadora entre las demandas de los estamentos y el rey, consiguiendo, con su actuación, que Carlos de Viana fuera liberado. De este modo se puede observar en la correspondencia recibida por el *Consell* de la ciudad de Valencia.

La noticia llegó con una carta de Juan II el 25 de febrero, quien justificó la liberación del Príncipe a los jurados de Valencia por la intercesión y suplicas que, a su favor, había hecho la reina.[12] Esta imagen se repite dos días después, el 27 de febrero, cuando Juan II detalla todos los hechos de la liberación de Carlos de Viana.[13]

Así pues, se puede apreciar el uso de argumentaciones que difundían la postura de la monarquía en el conflicto y la transmisión, mediante la información de los hechos, de propaganda política que resaltaba la actuación de la reina como mediadora en favor de la concordia. La actuación de Juana se convierte en

11 A. I. Carrasco, *Isabel I de Castilla, la sombra de la ilegitimidad*, Madrid, Sílex, 2014, pp. 27–30.
12 AMV, LM 24, f. 32r [XXXIII]: "Als amats e feels nostres los jurats de la ciutat de València. [...] vos certifficam que en lo dia present, a *instantíssima e multiplicada supplicació de la il.lustríssima reyna, nostra molt cara e molt amada muller,* havem feta certa delliberació sobre lo delliurament de la persona de l'il.lustre príncep, nostre fill". Zaragoza, 25 febrero de 1461.
13 AMV, LM 24, f. 33v [XXXVII]: "Als amats e feels nostres los jurats de la ciutat de València.Lo rey. Amats e feels nostres [...] *Emperò, per com a supplicació de la il.lustríssima reyna, nostra molt cara e amada muller, nós havem manat delliurar lo dit príncep, e per aquesta rahó la dita reyna partí de aquesta ciutat a XX del present per anar a la nostra vila e castell de Morella per traure de aquell lo dit príncep e dur-lo a Barchinona*". Zaragoza, 27 de febrero de 1461.

un ejemplo del modelo ideológico construido en el siglo XV en el que las mujeres de la familia real, especialmente la consorte, encarnan el modelo de intercesión mariana, en el que, como mujer o madre, suplica ante otro que ostenta el poder de decisión en favor de un tercero, especialmente su hijo.[14] La mediación es una de las muestras de acción política difundidas como ideales para las mujeres del siglo XV, presente en obras de la época como *El jardín de las nobles doncellas* de Martín de Córdoba dedicado a la joven Isabel de Castilla.[15]

Más adelante, cuando se firma la concordia entre la *Generalitat*, el Príncipe de Viana y la reina Juana, en representación de Juan II, la imagen de esta vuelve a mostrarse como intercesora y garante de la concordia entre padre e hijo. Así lo muestran el maestre de Montesa, uno de los encargados de supervisar la redacción de la Capitulación de Vilafranca.[16] Sin embargo, un día antes, el príncipe de Viana también había informado al consejo de Valencia, pero mostrando una imagen de la reina como simple delegada del monarca y en ningún caso como mediadora entre las partes.[17] Comparando ambas misivas se evidencia como, por parte de la monarquía y sus allegados, se había creado una maquinaria propagandística, utilizando la información y la narración de hechos acontecidos para difundir los modelos ideales que de la reina Juana se quería plasmar y representar.

2.2 La cronística como mecanismo legitimador para el futuro

A partir de 1462 se iniciaría una guerra civil en Cataluña que no concluiría hasta 1472, con victoria del rey Juan II, aunque Juana Enríquez no lo llegara a ver. Así

14 M. C. García Herrero, *María de Castilla, reina de Aragón (1416–1458): la mediación incansable*, in "e-Spania", febrero de 2015, en línea, [consultado 12/04/2017]. URL: http://e-spania.revues.org/24120.

15 A. Múñoz Fernández, *La mediación femenina como forma de acción política. Tiempos, contextos y transformaciones de un rol político (Castilla, siglos XIV-XV)*, in "e-Spania", febrero de 2015, en línea [consultado 2/04/2017]. URL: http://e-spania.revues.org/24146.

16 AMV, LM 24, f. 89v [CXIX]: "Als molt magníffichs senyors e cars frares los jurats de la ciutat de València [...] com, ab la divina gràcia, entre la magestat del senyor rey e lo principat de Cathalunya, *mijançant la intervenció, indústria e molta prudència de la dita senyora, se és seguida bona tranquilitat e concòrdia de totes e qualsevol differències*, [...]. Lo mestre de Muntesa". Vilafranca del Penedés, 22 de junio de 1461.

17 AMV, LM 24, ff. 89v-90r: "Als magníffichs, amats e feels de la magestat del senyor rey e nostres, los justícia, jurats e consell de la ciutat de València.[...] *la il.lustríssima senyora reyna, havent facultat e poder de la magestat del senyor rey, nostre senyor, ha fermat los capítols de la concòrdia entre sa magestat e aquest principat en la forma concordada*". Barcelona, 21 de junio de 1461.

pues, ganado el conflicto bélico quedaba ganar la batalla futura, la batalla por la memoria. Por ello, en textos coetáneos y algo posteriores al reinado de Juan II encontramos una serie de alusiones a la reina Juana que pretenden caracterizar su figura institucional, alejándola de las acusaciones y críticas deslegitimadoras y fomentar una imagen de la misma basada en los valores ideales de una reina del siglo XV.

Uno de los primeros ejemplos en este sentido sería la obra Joan Berenguer de Masdovelles, autor de parte del cancionero *Cançoner dels Masdovelles*. En sus composiciones reflejó su partidismo por Juan II y su esposa durante la Guerra Civil catalana. En el poema que dedica a la reina Juana el autor afirma que el pueblo está siendo movido contra la reina a pesar de ser persona de gran virtud, semejante a la reina Esther.[18]

Sin embargo, la mayoría de obras cronísticas y literarias se desarrollarían con la llegada de su hijo, Fernando, al trono de la Corona de Aragón. Este buscó eliminar cualquier atisbo de duda sobre su legitimidad y auspició a una serie de cronistas partidarios que legitimaran la figura de su madre, acusando al Príncipe de Viana de ser el principal causante de todas las intrigas acaecidas durante el tiempo que la reina y Príncipe estuvieron en Cataluña. En este sentido, podemos encuadrar las obras de Galíndez de Carvajal, Diego de Valera o en la crónica de Palencia.[19]

En segundo lugar, el rey Fernando procuró legitimar a la reina destacando su papel como madre y esposa. Valga por caso, el memorial de Diversas Hazañas de Diego de Valera y el relato que hace de la muerte de la reina, en el que remarca su carácter de esposa entregada, quien enfermó por la preocupación que le suponía ver como se ponía en riesgo la vida de su marido por una intervención de cataratas.[20] Del mismo modo que en la crónica del reinado de Juan II, escrita por

18 *Cançoner de Masdovelles*, 167: *Vostros grans fets, senyora virtuosa/* se mostren clar per les obras que n'ixen/ no contrestant molts malvats se desixen/ de reons vils, en forma cautelosa/ per afflequir la virtut demu[n]t dita/ e creure ffer al poble dissulut/ l'acustumat com sia corrumput,/ leuger creent un malvestat abita.(vv. 4–8)[...] Pus meraxent aveu, per Deu, ajuda, al creure meu, e sou, crech, *aprovada com fonch Ester, retgina molt honrrada* (vv. 1720)".

19 N. Coll Julià, *Juana Enríquez, lugarteniente real en Cataluña (1461–1468)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 13.

20 Mosén Diego de Valera, *Memorial de Diversas Hazañas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, Capítulo XXXIX: "En este tienpo falleçió en la çibdad de Tarragona la ylustrísima reyna doña Juana [...] siendo presente el rey su marido [...]temiendo que del dolor en las quitar, le podría ocurrir otro mayor daño o peligro. De lo qual tan gran cuidado la reyna tenía, ansí con el enojo del trabajo del rey, como de no poder remediar en lo que tanto deseava, le vino callentura, de tal manera que en treze dias del mes de febrero del dicho año la ylustrísima reyna partió desta vida, en hedad floreciente, después de aver reçebido todos los sacramentos con muy gran reverencia e contrición, fablando muy católicamente, en consolación del aflexido señor e marido".

Gonzalo García de Santa María, jurista aragonés, por encargo de Fernando el Católico. En esta obra sobre el reinado de su padre, se mantiene este mensaje legitimador de la reina Juana Enríquez, especialmente en la narración del asedio a la *Força Vella* de Girona y se vincula con modelos de mujer del momento, como anteriormente se había hecho con la reina Esther, comparándola con Tamaris o Dido.[21]

3 Conclusiones

Con todo lo anteriormente expuesto hemos pretendido mostrar los intentos de construcción de una memoria legitimadora de la reina Juana Enríquez tanto durante su reinado como posteriormente, durante el de su hijo Fernando. La escritura fue uno de los mecanismos de transmisión de este mensaje que buscaba afianzar en el recuerdo de su figura los elementos de definición ideales de una reina bajomedieval. Así, se creó una retórica propagandística que difundiera la imagen de la consorte como garante de la concordia, así como virtuosa, hermosa y comparable con modelos ideales como la reina Esther o Tamaris. Sin embargo, estos intentos no tuvieron un éxito más que parcial, puesto que el recuerdo, incluso historiográfico, de su reinado está lleno de luces y sombras.

21 Gonzalo García de Santa María, *Serenissimi principis Joannis Secundi. Vita*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1940, p. 290: "E así acompanyada de algunas lágrimas el su delicado rostro, la Reina, jóven e fermosa, en tanta piedat aquel publo puso, que no solamente los justos, razonables e virtuosos, mas aún todos los de la conjuración egualmente responder morir con su Reina e Príncipe deliberaban, (...) maravillosa cosa en tal estado del ánima de la su excelena, nin la Reina Tamaris contra el rey de Persia, nin Dido en la defensión de la ceniza de Siqueo, imitar á ella se pudieran".

II Mujeres en la documentación medieval

Miguel García-Fernández

Voces, susurros y silencios femeninos en la documentación medieval gallega

El androcentrismo de las fuentes medievales es una realidad bien conocida. La autoría de las mismas acostumbra a ser masculina y ello puede suponer ocultar o deformar la experiencia histórica de las mujeres. Además, los hombres y sus espacios – fundamentalmente los públicos – se convierten en los grandes protagonistas de esas fuentes.[1] De todos modos, ese androcentrismo no ha de servir de excusa para evitar seguir profundizando en el estudio de las mujeres medievales y, en lo que aquí nos atañe, en la recuperación de sus voces.

Pero, ¿es realmente posible recuperar las voces femeninas de la Galicia medieval? El objetivo de esta primera aproximación al tema es plantear algunas posibilidades de análisis para acercarnos a esas voces y sugerir algunos porqués en torno a los silencios encontrados.

Respecto a las voces de mujeres medievales, creo posible e interesante abordar tres grandes líneas de trabajo. En primer lugar, las voces femeninas propiamente dichas, las cuales pueden ser "escuchadas" a través de la lectura de las palabras escrituradas por las propias mujeres – me refiero, por tanto, a la autoría literaria y documental femenina – . En segundo lugar, las voces femeninas que se transmiten documentalmente a través de palabras masculinas, en lo que podemos considerar como conservación indirecta de voces y susurros de mujeres. Y, finalmente, las voces femeninas fingidas, es decir, aquellas voces

1 Siendo ello cierto, a veces, más que un problema de las fuentes, es un problema en gran medida historiográfico; es decir, deriva de la lectura que se ha venido haciendo de un buen número de documentos. Por ejemplo, en muchas colecciones diplomáticas se ha ocultado la coparticipación femenina en los regestos aunque la misma aparece registrada con absoluta claridad en el tenor documental. Es por ello que se hace necesario releer la documentación y revisar nuestros conocimientos históricos apostando por una visión inclusiva que restaure una presencia femenina que siempre ha estado ahí.

Nota: Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación "Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII–XIV)" (FFI2014–55628–P).

Miguel García-Fernández, Universidade de Santiago de Compostela

Open Access. © 2018 Miguel García-Fernández, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-008

de mujer que son imaginadas por hombres – o más excepcionalmente por otras mujeres – . Me centraré en los dos primeros tipos por ser los que presentan mayor interés a la hora de estudiar la documentación notarial gallega. No obstante, es importante recordar que las voces femeninas fingidas tienen una presencia destacada en el área gallego-portuguesa, concretamente en el ámbito literario, y muy especialmente gracias a las cantigas de amigo.

1 Voces femeninas en palabras de mujer

Los documentos medievales escritos directamente por mujeres escasean. De hecho, aun estando alfabetizadas, cabe pensar que muchas recurrirían a secretarios u otros hombres para poner por escrito sus palabras. Ello parece evidente en el caso de las cartas, el primero de los registros que me interesa referir. Respecto a la documentación epistolar femenina ha de tenerse en cuenta que:

> La inmensa mayoría de las mujeres de los tiempos medievales eran iletradas, por lo tanto son pocas las que nos han dejado documentos escritos. En conjunto las cartas femeninas corresponden cronológicamente a los últimos siglos medievales, y socialmente a mujeres de los estamentos dominantes [...]. Han llegado a nuestros archivos un escaso número de cartas de mujeres.[2]

Frente al caso aragonés o de otras regiones europeas, en las que se registran diversos ejemplos de cartas de mujeres, para la Galicia medieval nos encontramos fundamentalmente con el silencio. Lo máximo que hay son ciertas referencias indirectas recogidas en respuestas que las autoridades ofrecieron a determinadas peticiones de mujeres, las cuales pudieron haber sido realizadas bien a título personal o como representantes de alguna institución femenina. La documentación regia es ilustrativa de ello.[3] Parece evidente, por tanto, que existieron cartas

2 T. Vinyoles, "Cartas de mujeres medievales: mirillas para ver la vida", in C. Segura Graiño (ed.), *La voz del silencio. II. Historia de las mujeres: compromiso y método*, Madrid, Al-Mudayna, 1993, p. 97.

3 Por ejemplo, en 1306, Fernando IV confirmó una carta de Sancho IV (1289) por la que legitimaba a Mayor Rodríguez como heredera de sus padres, la cual fue realizada a petición de ella: "Agora vyeno (sic) a mi Mayor Rodrigues, la sobredicha, e *pidiome merçed* que le mandase confirmar esta carta" (AHDSC, *Santa Clara*, 105.4.116). En 1351, Pedro I confirmó un documento de Alfonso XI (1339) relativo a Santa Clara de Santiago, debido a que la "abadesa e el convento del dicho monesterio [...] *enviáronos pedir merçed*" (AHDSC, *Santa Clara*, 105.2.41). Para la reproducción de estos documentos véase F. Dopico Blanco, *A evolución do señorío xurisdicional sobre a vila de Neda dende a Baixa Idade Media ata o Antigo Réxime: unha aproximación*, in "Revista de Neda", 17, 2014–2015, pp. 174, 178 y 185–189. Ya en 1487, los Reyes Católicos requirieron al Conde de Ribadavia para que respondiese ante las acusaciones presentadas contra él por su mujer doña María Pimentel. Las mismas se pueden reconstruir a partir del documento regio: "la condesa doña Maria Pymentel *nos fiso relaçion* por su petyçion"; "*dys que* de poco tienpo aca, allende de la aver maltratado [...], la tovistes detenida en una vuestra fortalesa e la apremiastes a que constituyese un procurador para entre vos e ella se tratase pleito [...] sobre el divorçio"; "*dise que* vos soys cavallero e persona poderosa en vuestra tierra" (AHN, *Osuna*, carp. 417, n.º 100; AGS, RGS, 1487, 10). Resulta indudable la evocación de estas voces femeninas a través de las referencias indirectas a aquellas que debieron ser sus propias palabras escritas por ellas mismas o las palabras que mandaron escribir a otros en esas cartas dirigidas a los monarcas, a las cuales estos no hacían más que responder.

4 Me refiero a una novela reciente construida en torno a una correspondencia imaginaria entre Hildegarda de Bingen y la *ona* Guiomar, es decir, una abadesa del monasterio femenino gallego de San Pedro de Ramirás. R. Nicolás, *O espello do mundo*, Vigo, Xerais, 2016.

5 Muchas veces se ha dicho que el testamento de doña Urraca de Moscoso (1498) es un testamento hológrafo (ACS LD 16 ff. 302r.–303r.). Sin embargo, no es posible afirmar sino que estamos ante un testamento cerrado firmado por la otorgante, tal y como se hace constar en el traslado: "Firmada de la dicha señora Orraqua segund por ella paresia"; "E por ende firmo aqui mi nonbre. Doña Orraqua".

6 A veces la duda es razonable. Sucede con el testamento de 1434 de Inés Gómez, mujer de un jurado compostelano. Con motivo de su otorgamiento y posterior apertura se indica que Inés "dou a min notario hũa sua manda que *tiina escripta en sua mãão, cerrada* con janua de papel et sëëlada sobre esta janua de huun sëëlo posto sobre çera vermella" (AHUS, *Fondo Universitario, Serie Histórica, Pergamiños*, n.º 263). ¿Había redactado el documento que entregaba? No está claro, aunque es posible. Sin embargo, las últimas voluntades de Isabel Eanes, mujer de Gonzalo Pérez de Moscoso, otorgadas en 1393 a modo de testamento cerrado, está claro que no fueron escritas por ella, aunque sí cumpliendo sus órdenes. El notario señala que le entregó "huna sua manda escripta em papel, çarrada et seellada [...] a qual diso que *ella fezera escripviir et lleer ante sy*, et que era carta certificada de todas llas cousas que se em ella contiinnan" (AHN, *Códices*, L. 1434).

escritas o dictadas por mujeres, pero o no nos han llegado o aún no han sido descubiertas. Por ello, más allá de ficciones modernas que evocan esas realidades epistolares medievales,[4] poco podemos decir sobre las cartas de mujeres en la Galicia medieval.

Otra línea de trabajo es la recuperación de los testamentos hológrafos femeninos. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que, debido a la conservación de muchos testamentos solo a través de traslados, no siempre es fácil saber si algunos fueron escriturados o no por mujeres. La referencia explícita a estar firmados por ellas no implica necesariamente que escribiesen el documento en su integridad.[5] En todo caso, no se han de confundir dos realidades diferentes: los testamentos hológrafos, es decir, los escritos por las propias testadoras, y los testamentos cerrados, los cuales pudieron ser redactados por ellas o por otras personas antes de ser otorgados ante notario.[6]

Finalmente, algunas referencias evidencian la escrituración cotidiana de las voces y pensamientos femeninos. Se trata de escrituras efímeras y utilitarias que, al igual que las cartas, podrían hallarse en archivos particulares, aún pendientes de estudio. De todos modos, es muy posible que se hayan perdido muchas de estas anotaciones femeninas que pudieron hacerse en libros de cuentas o en pequeñas notas o recados.[7]

2 Voces, susurros y ecos femeninos en palabras masculinas

Ante las dificultades encontradas para acercarse directamente a las voces de las mujeres a partir de documentos escritos por ellas mismas, es necesario plantear una aproximación a sus voces y deseos por medio de las palabras masculinas. Esta es una realidad omnipresente y, a mi entender, una vía realmente fructífera en esa tentativa de recuperar las voces y actuaciones femeninas. Creo, no obstante, que las escrituras redactadas por hombres y relativas a las mujeres se pueden agrupar en dos grandes bloques. Uno, el de los documentos que aspiran a ofrecer un reflejo cristalino de las voces femeninas, recogiendo estas lo más fielmente posible y apostando, a veces, por escriturarlas en estilo directo. En este grupo destacan los testamentos, las declaraciones judiciales y muchos registros y notas contenidos en los minutarios o libros de notarios. El otro bloque es el de los ecos y susurros femeninos contenidos en los demás documentos notariales que, de un modo u otro, hacen referencia directa a las actuaciones protagonizadas por mujeres. Su papel en el otorgamiento de dichos documentos creo que posibilita igualmente avanzar en nuestro propósito de recuperar las voces de mujeres de la Edad Media.

Me centraré sobre todo en los documentos del primer grupo. A mi juicio, los testamentos son posiblemente el mejor ejemplo del registro de la voluntad femenina aun siendo elaborados por hombres. De hecho, la escrituración se hace mayoritariamente en primera persona – *eu mando, ordeno, disponno* – y, a pesar del peso de lo formular, resulta evidente que se está escriturando lo que dice y desea la otorgante respecto a la distribución de sus bienes, la elección del lugar de enterramiento, la encomendación del alma, etc. De hecho, el aparato dispositivo

7 En el ya citado testamento de doña Urraca de Moscoso (ACS LD 16 ff. 302r.–303r.) se nombran "mis libros de cuentas, que son dos libros, asy en uno que trago continuo comigo como en otro que fallaran en mi cámara". Muy probablemente la propia testadora anotaría ciertos apuntes en dichos libros, habida cuenta de que refiere la proximidad física que la unía a ellos.

parece estar cercano a la oralidad y cotidianidad de las testadoras, de ahí que se aprecie la huella del romance en estas partes cuando la escrituración aún era mayoritariamente en latín, y que resista el gallego cuando triunfa el formulismo notarial en castellano.[8] Por otra parte, los testamentos pueden contener expresiones relativas a cómo se siente la otorgante, lo cual parece responder al deseo del escribano o notario por recoger con exactitud las circunstancias y últimas voluntades de la misma.[9] Aunque conservamos más testamentos otorgados por hombres, no por ello las mujeres estuvieron al margen de esa práctica testamentaria.[10] Por tanto, contamos con materiales suficientes para avanzar en nuestro estudio sobre la realidad y la enunciación de la voz femenina en la Edad Media.

Las declaraciones judiciales son especialmente interesantes. A pesar de los límites establecidos por el derecho en cuanto al papel de las mujeres como testigos, no faltan los ejemplos de mujeres que respondieron a interrogatorios. Con mayor o menor precisión, estamos ante una vía especialmente útil para tratar de acercarnos a las voces femeninas. Lo ejemplificaré a través de un testimonio ciertamente excepcional pero que resulta expresivo de las posibilidades que nos puede ofrecer el *corpus* documental gallego para recuperar voces de mujeres: el interrogatorio realizado con motivo de un pleito entre la abadesa de Vilanova de Dozón y la priora de Chouzán por los bienes de la monja Urraca Eriz.[11] Los declarantes fueron 19 hombres y 18 mujeres. Entre estas priman las monjas – *sanctimoniales* – , aunque también se documentan a cuatro laicas. Las monjas son las que aportan mayor cantidad de información y detalles concretos. De hecho, las

8 Resulta de interés señalar que, a comienzos de la Edad Moderna, entre los argumentos esgrimidos para justificar que un supuesto testamento de doña Mayor de Soutomaior, noble gallega del siglo XV, era una falsificación se señalaba que lo era por "estar en palabras gallegas y castellanas, y porque la Doña Mayor, de quien sonaba, *no sabia hablar castellano, sino gallego cerrado, por ser natural del Reyno de Galicia*, y el Escribano de quien sonaba autorizado asimismo gallego, que escribia como gallego y no sabía hablar castellano [...]; de manera que toda la ordenación habia sido y era falsa, porque ni le habia ordenado la Doña Mayor, ni el Escribano" (Fundación Penzol, 72, fol. 194v.).

9 Así, doña Leonor de Mexía testó en 1473 "sintindome bella, e fraqua do meu corpo e considerando como meu dias son chegados y por desencargar mina alma de alguas cousas de que me sinto encargada" (RAH, *Colección Salazar*, M-60, f. 134v.).

10 Véase una primera aproximación a ello en M. García-Fernández, *As mulleres no testamentos galegos da Idade Media*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, tesis de licenciatura inédita, pp. 39–58 y 89–90, donde se destacaba el papel de las mujeres como otorgantes en torno a un 30% de la práctica testamentaria inventariada.

11 AHN, *Clero Secular-Regular*, carp. 1539, n.o 1. Podría datarse entre 1238 y 1251. Hay una edición del documento en J. I. Fernández de Viana y Vieites, *Colección diplomática do mosteiro de San Pedro de Vilanova de Dozón*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2009, doc. 50, pp. 73–76.

cuatro laicas y tres de las religiosas se limitan a confirmar lo dicho por testigos anteriores. Tras su presentación, el escribano se encarga de hacer constar que la testigo "iurata, dixit". Es decir, el documento buscar recoger lo declarado oralmente por las interrogadas. Varias de ellas evocan con su testimonio las propias palabras de Urraca Eriz: así lo hacen S. Petri, T. Nuniz o M. Fernandi, las cuales hablan sobre lo que "O. Eriz dixerat". Incluso M. Petri dice que "O. Eriz interrogavit eam si volebat accipere ordinem in monasterio de Iouzan". De todos modos, es necesario reconocer que en estas declaraciones la voz femenina se recoge en estilo indirecto. Lo mismo se podría decir de las declaraciones masculinas, caso de la realizada por P. Pelagii de Lama, el cual "dixit (...) audivit ei [O. Eriz] dicere quod volebat ire...". Sin embargo, dos testigos masculinos rompen esta tónica.[12] I. Petri, clérigo de Vilaiuste, hace una declaración que incluye unas palabras que atribuye directamente a Urraca Eriz: "erat in Vilaiusti, cum domna Maiori Petri Valoura, et venit O. Eriz, soror, cum ira abbatisse de Vilanova, et dixit ita: «ego sum infelix et perdo animam, quia non vado ad Iouzan, unde sum soror, ubi feci professionem»". Y lo mismo hace A. Eriz, miles, el cual es presentado como hermano de la propia Urraca: "interrogavit eam I. Raton: «O. Eriz, ¿quare reliquistis monasterium vestrum de Iouzan?». Et illa respondit ita: «Non placet mihi amplius ibi morari»". Más allá de la exactitud de estas palabras e incluso de la intencionalidad de los testigos, es posible que estemos muy cerca de escuchar la voz de Urraca Eriz.

Muchos otros pleitos evocan las voces femeninas. Entre ellos son de especial interés los relativos a los matrimonios, ya que las discusiones en torno a su realización o disolución afectaban directamente a las mujeres y se hacía necesario escuchar lo que tenían que decir sobre la materia. Entre la aristocracia gallega se conservan algunos ejemplos como los que afectaron a doña Mayor de Ulloa[13] y doña Sancha de Lobeira.[14]

12 A modo de hipótesis se podría plantear si la mayor credibilidad dada a la testificación masculina podría ser lo que animó a estos declarantes a evocar en estilo directo las palabras de Urraca.

13 M. García-Fernández, *Mujeres luchando por sí mismas. Tres ejemplos para el estudio de la toma de conciencia femenina en la Galicia bajomedieval*, in "Historia I+D. Revista de Estudos Históricos", 1 (2012), pp. 51–57.

14 Tras 15 años de matrimonio, García Sarmiento decidió separarse de ella alegando que previamente se había desposado con unos parientes suyos: "la cual en 23 de março del dicho año respondió que ella nunca casó con Payo Gómez de Sotomayor, ni Estevan de Junqueiras sino con García Martínez", por lo cual "dice que era su muger lexítima". Posteriormente, ante la sentencia de divorcio, "doña Sancha articuló" una serie de acusaciones contra su marido, entre ellas que "la queria su marido matar", lo que la llevó a dejar "la casa de Canedo donde vivía con él y se fue a Pontevedra donde vivio mui honradamente". Estamos ante detalles muy concretos que indudablemente solo pueden proceder de la propia voz de doña Sancha de Lobeira (RAH, M-59, ff. 23v.–25r.).

En el ámbito judicial, aunque sin estar vinculados a pleitos, destacan documentos – protagonizados fundamentalmente por hombres – que evocan y tratan de recuperar ya en ese momento las voces femeninas. Por supuesto, nos situamos ante unas voces que oscilan entre el recuerdo y la distorsión – ¿voluntaria o involuntaria? – . Esta realidad se constata en el caso de testamentos orales de mujeres recuperados y escriturados a partir de declaraciones de testigos.[15]

También han de ser resaltadas las posibilidades de los minutarios y libros de notarios conservados para finales de la Edad Media, que en el caso gallego se localizan fundamentalmente en la ciudad de Ourense y, sobre todo, para el siglo XV. La menor sobrecarga de lo formular en estos libros, en los que se anotaron diversas actuaciones femeninas e incluso registros de su oralidad, facilita el acercamiento a sus voces.[16]

Finalmente, es necesario plantear las posibilidades que presentan los demás documentos notariales de la Galicia medieval para acercarnos, si no directamente a las voces de mujeres, sí a las actuaciones que se derivaron de cumplir lo que ellas ordenaron o las que otros realizaron contando con su aprobación. En

15 Es el caso de las últimas voluntades de Mayor Alfonso, conservadas en el fondo de Santa Clara de Santiago (leg. 10, n.º 22). En 1408 varios hombres procedieron a declarar sobre lo dispuesto por Mayor, la cual, tal y como dice su marido, "iasendo doente da doença [...] por quanto non podera ante notario por que fezese sua manda que fesera como sua manda en esta maneira: primeiramente que...". A continuación da a conocer algunas de sus disposiciones testamentarias que se confirman y complementan gracias a lo dicho por otros hombres, quienes insisten en declarar lo que la testadora "lle diseera" – lo dice el clérigo Sueiro Penco – o lo que "oyra asy diser et mandar a a dita Maior Afonso por su palabra" – como señala el también clérigo Lourenzo Pérez–. Incluso Juan Afonso advierte que lo que declara sobre las mandas de Mayor Alfonso lo sabía "por quanto oyra diser aos sobreditos et que deste feyto mays non sabia". Frente a los que lo escucharon directamente, en este caso la voz femenina queda doblemente condicionada o filtrada por las voces masculinas antes de pasar por el último filtro, el del escribano.

16 Se podrían destacar varios testimonios relacionados con la oralidad femenina. En 1459 "Maria Fernandes [...] deu querella [...] de Catallyna das Seixas que lle chamara puta carbeyra que dormía con seu barregayo". Ese mismo año se dictó sentencia por los insultos – *palabras desonestas* – que se dijeron mutuamente Constanza Paz y Catalina, mujer de Gómez González, y, además, "Costança Fernandes deu querella [...] de Eynes mançeba de Alvaro Cheo et de sua madre Tereija Fernandes, que lle diseran puta carcabeyra treedora et que lle dera con huna pedra enno hombro". También Teresa do Pereiro acusó a la mujer de Álvaro Fernández de ser "huna aleyvosa", así como "huna puta que posera as cornas ao marido", asunto sobre el que declararon cuatro mujeres. Por su parte, Juan Díaz denunció a la "mançeba et serbenta do dito Lopo Peres canónigo que lle disera vilano, falso, treedor, escomungado et outras moytas maas palabras desonestas". A. López Carreira, *Fragmentos de notarios (Ourense, séculos XIV-XVI*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2007, pp. 118, 142, 144, 152–153 y 175.

este sentido, quiero insistir en el indudable protagonismo jurídico femenino.[17] El hecho de encontrarnos con mujeres que otorgaron documentos, solas o en compañía de otros, no es sino reflejo de que eran mujeres con voz en el seno de la sociedad medieval.[18] Incluso, aunque no estemos ante una actuación jurídica protagonizada directamente por ellas, sino por hombres que actuaban como sus procuradores, ¿acaso no actuarían estos tras escuchar y llegar a acuerdos con las mujeres a las que representaban?[19]

17 He reflexionado sobre ello en M. García-Fernández, *Patrimonio, memoria y religiosidad medievales más allá de la Edad Media. Las mujeres en el Tumbo Viejo Becerro de los dominicos de Pontevedra (Galicia)*, in "Territorio, Sociedad y Poder", 10, 2015, pp. 17–38. En total documenté la participación jurídica femenina en torno al 54% de los 378 documentos registrados.

18 Con ello me refiero tanto a las laicas como a las mujeres que profesaron en religión. De hecho, muchas religiosas y, sobre todo, las abadesas, en su papel de cabezas rectoras de instituciones señoriales hicieron oír sus voces más allá de los muros monásticos y no exclusivamente para pronunciar cánticos religiosos y oraciones. La documentación relativa a los monasterios femeninos gallegos resulta de especial interés para ver esta participación de las religiosas en el mundo; participación que suponía, indudablemente, actuar y hacerse oír. Por ejemplo, el 21 de agosto de 1348 firmaron un acuerdo don Juan Pérez, abad de Chantada, y doña Elvira Díaz, abadesa de Chouzán "en nome de sy, et do dito mosteyro de Chouçan", el cual fue ratificado por los monjes de Chantada al día siguiente y, posteriormente, en ese mismo mes de agosto, en el monasterio de Chouzán "dentro en a caustra, sendo y presentes en seu cabidoo por canpaa tanguda segundo que an d'uso et de costume, dona Elvira Dias, abadesa (...) et o convento (...) eu notario sobredito lii et publiquey ante ellas esta carta sobredita, a qual carta leuda a dita abbadesa et convento *diseron que ellas outorgavan* et avyan por firme". Estamos ante voces de mujeres pronunciadas para tomar decisiones y para confirmarlas. J. Méndez Pérez, P. S. Otero Piñeyro Maseda – M. Romaní Martínez, *El monasterio de San Salvador de Chantada (siglos XI–XVI). Historia y documentos*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", 2016, doc. 88, pp. 333–335. Más allá de estas negociaciones de acuerdos o ratificaciones de los mismos en asambleas intramuros, es al final de la Edad Media, y ya en el marco de la reforma monástica iniciada por los Reyes Católicos, cuando se documentan mejor las voces de las religiosas gallegas ante las acusaciones que lanzaron contra ellas los reformadores. Véase M. García-Fernández, "¿Libertinaje o libertad? Rompiendo la(s) Regla(s) en los monasterios de monjas benedictinas de la Galicia bajomedieval", in J. M. García Iglesias (dir.), *Universos en orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano. Opus monasticorum IX*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora, 2016, vol. 1, pp. 121–152.

19 En torno al monasterio de San Salvador de Chantada se confirma nuevamente el protagonismo jurídico femenino entre los siglos XIII y XV. En el 51,48% de los documentos –casi 160 actos jurídicos– se registra su participación o coparticipación como protagonistas del negocio realizado. Aunque en el 10,16% de la documentación de Chantada figura la presencia explícita de las mujeres y en el 8,52 % que se hallaban ausentes, en un 37,7% aparecen referencias a representantes femeninos, sobre todo los cónyuges. Aún así, el reconocimiento expreso de que el acto concernía a ambos lleva a pensar que, en la mayoría de los casos, los cónyuges posiblemente habían pactado previamente lo que realizaría el marido. Datos obtenidos a partir del análisis de la documentación editada en J. Méndez Pérez – P. S. Otero Piñeyro Maseda – M. Romaní Martínez, *El monasterio de San Salvador de Chantada*, cit.

En la documentación alto y plenomedieval gallega es habitual referir que el otorgante del documento, sea hombre o mujer, "*propia manu mea confirmo et roboro*" e, incluso, incluir diversos *signa* "personales" a modo de confirmación.[20] Si bien dudo de la validez de este tipo de expresiones y representaciones gráficas como pruebas de la alfabetización femenina, sí creo que, en el caso de los realizados por mujeres, podemos considerarlos como formas de ratificación femenina respecto a que el documento signado recogía sus disposiciones y, en última instancia, sus voces. Conforme se desarrolla la institución notarial en el siglo XIII, son los *signa* de notarios – por tanto, de hombres – los que otorgan fe pública de que lo que se atribuye a las mujeres se correspondía efectivamente con lo dispuesto por ellas. Sin embargo, están pendientes de estudio los sellos de mujeres gallegas – aristócratas y abadesas – que también confirmarían que los documentos sellados recogían sus voces. Al final de la Edad Media, las mujeres de la nobleza comienzan a firmar sus documentos. Esas firmas, realizadas fundamentalmente sobre escrituras redactadas por escribanos o notarios, pero no por ellas mismas, sirven igualmente para confirmar que muchos documentos escriturados por hombres no hacen sino recoger la voz y deseos femeninos.[21] Es por ello que considero que, aunque sea de forma indirecta, estamos accediendo gracias a estos documentos a algunas de las – sin lugar a dudas – omnipresentes voces femeninas pronunciadas – y escuchadas – en el seno de la sociedad medieval.

3 En torno a los porqués de los silencios

Resulta necesario enunciar brevemente algunos de los porqués que podrían explicar los numerosos silencios existentes en torno a las voces femeninas en la documentación notarial gallega, aunque aquí me he centrado en reivindicar las posibilidades existentes para su recuperación.

Un primer límite es el de la alfabetización femenina. En realidad, la sociedad medieval es una sociedad fundamentalmente iletrada y de lo oral, en la

20 Numerosos ejemplos en los tumbos de Sobrado, Celanova y Toxos Outos. AHN, *Códices*, L. 976, L. 977, L. 986 o L. 1002.

21 Los ejemplos son diversos; a veces conservados de forma indirecta – con referencias a que los documentos fueron firmados por mujeres – , y otras en pergaminos en los que aún hoy vemos la firma de mujeres como doña María de Bazán, viuda del conde de Lemos Pedro Álvarez Osorio (AHN, Osuna, C. 417, D. 66, año 1484), o doña María Pimentel de Castro (AHN, *Osuna*, C. 422, D. 54, año 1516).

que la mayoría de las mujeres enunciarían de viva voz sus deseos para que otros –fundamentalmente hombres– los escribiesen. Aunque varios indicios apuntan a la alfabetización de las mujeres de la alta nobleza e incluso de las que ingresaron en religión, algunos casos muestran que la alfabetización femenina aún era al final de la Edad Media una realidad limitada.[22] De ese modo se explica que carezcamos, en gran medida, de voces de mujeres escrituradas por ellas mismas.

Otro límite tiene que ver con la sospecha existente en la sociedad medieval ante la palabra femenina. El derecho evidencia esa desconfianza, aunque existieron márgenes de libertad y posibilidades para escuchar las voces de mujeres.[23]

También es necesario tener en cuenta un hecho bien conocido por los investigadores: las pérdidas documentales. Los motivos pueden ser de muy diversa índole, pero la conservación ¿se produjo al margen de los condicionantes de género? Es una línea de trabajo a explorar ya que, mientras parece que hay una preocupación especial por conservar los documentos otorgados por los cabezas de la Casa noble y de otros varones de la nobleza, existen notables lagunas relativas a las mujeres de estas mismas familias. ¿Acaso escrituraron menos sus actuaciones? ¿O simplemente se dio prioridad a la conservación de los registros masculinos?

Una última casuística que me gustaría enunciar es que la historia de las mujeres es, a mi entender, una historia fundamentalmente de lo cotidiano y de lo oral. Así que, ¿hasta qué punto se escritura el día a día, máxime en la Edad Media? La proyección mayoritaria de las mujeres hacia los espacios domésticos no favorece la conservación de su memoria a través de la escritura. Incluso es bien conocido que los saberes y aprendizajes femeninos se transmitieron fundamentalmente por vía oral de forma que, a día de hoy, resultan de muy difícil estudio para los investigadores.

En definitiva, a pesar del androcentrismo de las fuentes medievales (gallegas), creo que es posible recuperar a través de ellas las voces femeninas o,

22 En 1502, Leonor López de Aguiar, aun siendo miembro de la pequeña aristocracia local, testó "e *por non saber firmar* a dita Leonor López rrogou ao dyto Gomes Pérez firme por ela e a los demais testigos que souberen firmar" (ADM, *Amarante*, leg. 45, n.º 513).

23 En la legislación impulsada por Alfonso X se fija que "toda mugier uezina o fiia de uezino pueda testiguar en cosas que fueren fechas o dichas en banno o en forno o en molino o en río o en fuente o sobre filamientos o sobre teximientos o sobre partos o en casamie[n]tos de mugier o en otros fechos mujeriles e non en otras cosas sinon en las que manda la ley" (Fuero Real, II, 9). Respecto a los testamentos se establece que las mujeres no deberían ser testigos (Partida VI, I, 9), aunque siempre cabe estar atentos a posibles excepciones que confirmen la regla. En 1255, en el testamento de Pedro Rodríguez de Xinzo, aparece entre los testigos una *Marina Meendez* (AHN, *Clero Secular-Regular*, carp. 1484, n.º 4).

al menos, algunos susurros y ecos de las mismas. Todo ello sirve para paliar un silencio que, en modo alguno, ha de considerarse absoluto, aunque sí significativo en lo que se refiere al objetivo de acceder directamente y sin mediación masculina a las voces de mujeres. En este sentido, los testamentos, las declaraciones judiciales y los testimonios conservados en las minutas notariales se pueden considerar como los documentos más cercanos a las voces femeninas pero no los únicos a tener en cuenta para recuperar no solo esas voces sino también las actuaciones de las mujeres de la Edad Media en general. En gran medida, el otorgamiento femenino registrado en un amplio número de instrumentos jurídicos es el mejor eco de que estamos ante mujeres con voz propia en el seno de la sociedad feudal.

Aun así, es todavía un reto para el futuro recuperar lo más nítidamente posible esas voces de las mujeres medievales, discernir los susurros de los ecos deformantes y, finalmente, rellenar los silencios a partir de la historia social de las mujeres y la perspectiva de género. Es evidente que habrá dificultades, pero, insisto, también contamos con notables posibilidades a partir del estudio detenido y minucioso de la documentación medieval, también de la gallega.

Lorena C. Barco Cebrián

Las voces de mujeres medievales a través de los testamentos y los inventarios: el caso de Leonor Pimentel y Zúñiga, I Duquesa de Plasencia

El olvido de la muerte es la deserción de la vida misma[1]

1 Introducción

Desde que en los años 70 del siglo pasado surgieran las primeras voces reclamando un lugar en la historiografía para la mujer, ha sido mucho el camino andado; sin embargo, todavía es largo el que nos queda por recorrer. La mujer como sujeto de la Historia y la Literatura ha sido objeto de numerosos trabajos en las últimas décadas, no obstante, todavía es mucho el mundo silenciado que albergan los archivos españoles con respecto a las mujeres en la Edad Media. Una voz femenina muy escuchada en su época pero que ha pasado casi desapercibida en la historiografía ha sido la de Leonor Pimentel y Zúñiga, la que llegara a convertirse en I duquesa de Plasencia. Se trata de una figura relevante en las postrimerías del Medievo que, sin embargo, ha sido objeto de pocos trabajos hasta el momento. Solo en los últimos años se está viendo corregida esta ausencia en la bibliografía científica. En nuestro trabajo y, en este caso, proponemos analizar la vinculación de Leonor Pimentel con el mundo de la cultura y la escritura. Dando a conocer su mecenazgo en el mundo religioso y cultural de su época; y, asimismo, poner de relieve la importancia de dos tipos documentales como son el testamento y el inventario para conocer las voces de aquellas mujeres, que en otros tipos documentales, quizás, no se muestran de forma tan personal. El testamento y el inventario nos dan idea de la vida y la religiosidad de aquellas féminas, poniendo especial hincapié, en la mayoría de los casos, en las relaciones con otras mujeres, al mismo tiempo que nos indica los bienes culturales que poseían, el mecenazgo cultural que realizaban y sus inquietudes con respecto

1 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 43.

Lorena C. Barco Cebrián, Universidad de Málaga

Open Access. © 2018 Lorena C. Barco Cebrián, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-009

a todo ello y su futuro. Así, mediante el análisis de la documentación original consultada y de la bibliografía científica y académica estudiada, pretendemos desarrollar la hipótesis de que las mujeres pertenecientes al estamento nobiliario tenían un poder y una voz, en ocasiones, tan importante o más que la de sus maridos o varones de su mismo estamento social.

2 La muerte a través de los testamentos y los inventarios de féminas en la Edad Media

Todavía es escasa la bibliografía que versa sobre este parecer. Sí que se han analizado para el caso de testamentos e inventarios de varones pertenecientes al estamento nobiliario;[2] sin embargo, la historiografía que analiza esta misma temática en el caso de mujeres es todavía exigua.[3] Aunque, bien es cierto, que en los últimos

2 Véanse entre otros trabajos: Fª J. Hernández, *El testamento de Benvenist de Saporta (1268)*, en "Hispania judaica bulletin", 5, 2007, pp. 115–151. A. Besga Marroquín, *El testamento de Alfonso I "el Batallador*, en "Historia 16", 390, 2008, pp. 8–17. X. A. García González-Ledo, *Testamentos do mariscal Álvaro González de Ribadeneira e a súa muller María de Bolaño (século XVI)*, en "Estudios Mindonienses", 23, 2007, pp. 845–873. A. del Campo Gutiérrez, *El libro de Testamentos de 1384–1407 del notario Vicente de Rodilla. Una introducción a los documentos medievales de últimas voluntades de Zaragoza*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2011. A. Rubio Semper, *El testamento del canónigo Juan de Oblitas*, en "Aragón en la Edad Media", 10–11, 1993, pp. 781–792. M. C. Díaz y Díaz, *El testamento monástico de San Rosendo*, en "Historia. Instituciones. Documentos", 16, 1989, pp. 47–102. A. Viña Brito, *El testamento de Don Pedro Girón*, en "Anuario de estudios medievales", 19, 1989, pp. 493–506. M. Espinar Moreno y J. A. Crima Cervante, *Testamento y muerte de don Pedro de Granada*, en "Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts", 22, 1, 1989, pp. 239–254. M. C. Morte García, *El testamento de Juan Miguel de Orliens (1605)*, en "Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística", 83, 252, 2000, pp. 147–154.

3 Véanse Mª I. Barbeito Carneiro, *Testamento de Mariana de Neoburgo*, en "Anales del Instituto de Estudios Madrileños", 30, 1991, pp. 293–316. E. Broida, *Actitudes religiosas de las mujeres medievales ante la muerte: (Los testamentos de Barcelonesas de los siglos XIV y XV)*, en A.Muñoz Fernández (coord.), "Las mujeres en el cristianismo medieval: imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa", Madrid, Almudayna, 1989, pp. 463–476. R. Sánchez Ameijeiras, *Actitudes ante la muerte en las mujeres de la nueva nobleza enriqueña: la escultura funeraria como fuente para la historia de las mentalidades*, en ibid.., pp. 451–461. M. Larriba Baciero, *El testamento de María de Molina*, en "Signo: revista de historia de la cultura escrita", 2, 1995, pp. 239–326. C. Calderón, *Mujeres, ideología y cotidianeidad en la Galicia de mediados del siglo XVI. Un estudio de caso: el testamento e inventario de bienes de la condesa de Altamira, doña Anta de Toledo*, en "Revista de Historia", 3, 1992, pp. 107–128. C. Calderón, *Testamentos, codicilos y escrituras públicas. Evolución de las formas y contenidos de la última voluntad femenina en Galicia (siglos XII-XV)*, en "Minius",

años este déficit en la bibliografía científica se está viendo corregido por parte de grandes estudiosos que están arrojando cierta luz a cerca de este parecer tal y como se puede comprobar en la bibliografía ya apuntada. Es dentro de esta corriente historiográfica donde tenemos que situar el trabajo que aquí se presenta.

La muerte es quizás el único acontecimiento seguro para todos los seres vivos, todos sabemos que en algún momento nos va a llegar el fin. Esta concepción de la muerte no es igual para todas las sociedades, ni lo ha sido así en todas las épocas históricas.[4] Cada sociedad, cada cultura y cada época se ha enfrentado a este sino de una forma diferente.[5] En la Edad Media la concepción de la muerte fue cambiando, hasta que a finales del período el juicio que se tenía de ella era bastante claro, según se extrae de los testamentos y rituales de los que tenemos noticias.[6] Efectivamente, en aquellos momentos la sociedad sabía y era consciente de que la muerte era algo natural a la que había que enfrentarse llegado el momento.[7]

15, 2007, pp. 7–32. C. Calderón, *Doña Urraca de Moscoso: de la crónica a su testamento. Perfil de una noble gallega de la segunda mitad del siglo XV*, en "La Aljaba, segunda época. Revista de Estudios de la Mujer", 11, 2007, pp. 211–228. M. García-Fernández, *Las Sarmiento: mujeres con poder al final de la Edad Media*, en Mª I. del Val Valdivieso – C. Segura Graiño (coords.), *La participación de las mujeres en lo político. Mediación, representación y toma de decisiones*, Madrid, A. C. Almudayna, 2011. Idem, *As mulleres nos testamentos galegos da Idade Media*, tesis de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, USC, 2012. Idem, *Doña Beatriz de Castro: una mujer con nombre propio en el siglo XV ourensano*, en Cl. E. Prieto Entrialgo (ed.), *El mundo urbano en la España cristiana y musulmana medieval*, Oviedo, Asturiensis Rengi Territorium, 2013, pp. 159–174.

4 V. Pons Alós, *Documento y sociedad: el testamento en la Valencia medieval*, en "Estudis castellonencs", 6, 1994–1995, pp. 1101–1118. J. M. Andrade Cernadas, *Lo imaginario de la muerte en Galicia en los siglos IX al XI*, Sada, Edicións do Castro, 1992. A. Bejarano Rubio, *El hombre y la muerte: los testamentos murcianos bajomedievales*, Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena, 1988. J. C. Martín Cea, *El modelo testamentario bajomedieval castellano y su reflejo en los diferentes grupos sociales*, en "Edad Media. Revista de Historia", 6, 2003–2004, pp. 103–156. L. Vivanco, *Death in fifteenth century Castile. Ideologies of the elites*, Suffolk, Rochester, Nueva York, Tamesis, 2004.

5 R. Sánchez Sesa, *Modelos de muerte y mentalidad religiosa en la península ibérica. Los testamentos entre las élites castellanas de la segunda mitad del siglo XIV a la segunda del XV*, en "Ilu. Revista de ciencias de las religiones", 5, 2000, pp. 163–178. M. Azpeitia Martín, *Historiografía de la 'Historia de la Muerte'*, en "Studia Historica. Historia Medieval", 26, 2008, pp. 113–132. Ph. Ariès, *La muerte en Occidente*, Barcelona, Argos-Vergara, 1982. J. Pavón Benito y A. García de la Borbolla, *Morir en la Edad Media. La muerte en la Navarra medieval*, Valencia, Universitat de València, 2007.

6 M. C. Carlé, *Una sociedad del siglo XV. Los castellanos en sus testamentos*, Buenos Aires, Universidad Católica de Argentina, 1993. M. C. Carlé, *La sociedad castellana del siglo XV en sus testamentos*, en "Anuario de estudios medievales", 18, 1988, pp. 537–550. J. Coria Colino, *El testamento como fuente de estudios sobre mentalidades (s. XIII al XV)*, en "Miscelánea Medieval Murciana", IX, 1982, pp. 193–222.

7 S. Royer de Cardinal, *Morir en España: Castilla Baja Edad media*, Buenos Aires, Universidad Católica de Argentina, s.f.

La Iglesia se convirtió en gran aliada de ella y obtuvo importantes beneficios en nombre de la muerte.[8] Se estableció un contrato entre la persona que moría y la Iglesia; así, a cambio de importantes donativos, la institución eclesiástica perdonaba los males y los pecados que la persona hubiera podido cometer y, gracias a ello, el alma de la persona en cuestión se elevaba al cielo, al paraíso. De ahí que la acción de testar y su plasmación por escrito, el testamento, se convirtieran en acción inexcusable para todos aquellos que quisieran alcanzar la salvación de su alma.[9] En este punto, el testamento se convirtió en un documento de vital importancia, por dos razones fundamentalmente. Una, porque con el pacto eclesial al que se llegaba a través de mandas piadosas, el alma del difunto era salvada. Por otro lado, gracias al testamento el difunto se aseguraba que sus bienes materiales[10] irían a parar a las manos de quiénes ellos quisieran y desearan; generalmente, miembros de su propio linaje, si hablamos de la nobleza, para que el mayorazgo perdurase y no se perdiera ni se desgajara. En este sentido el caso de Leonor Pimentel y Zúñiga no se corresponde a esto último como podremos comprobar más adelante.

Como veníamos apuntando, el testamento,[11] por lo tanto, se convirtió en la última y postrimera voluntad – como bien dicen los documentos – de la persona que testaba, asegurándose su alma y sus bienes materiales. Pero en el caso concreto de las féminas el testamento también nos puede servir para leer y extraer más información. A través de las últimas voluntades de estas mujeres nobles, en nuestro caso, podemos apreciar el vínculo personal de estas damas del estamento nobiliario; además, alcanzamos a conocer de igual forma las relaciones personales que mantenían con sus criadas y criados, lo que nos hace ver la lealtad que se profesaban, sobre todo, entre las propias mujeres.[12]

El otro tipo documental que traemos a colación es el inventario de bienes. Lo incluimos también en este análisis porque tiene una relación muy estrecha con el testamento. En numerosas ocasiones, según el inventario de bienes así se realizaba la última voluntad. Habitualmente, se realizaba un inventario antes del fallecimiento de la persona y otro al producirse el óbito. De esta forma se podía tener relación detallada de todos los bienes materiales del difunto para así poder

8 Como se extrae del análisis de la documentación de archivo, donde queda reflejado el montante de dinero que se dejaba a la Iglesia como mandas testamentarias.

9 J. Casamitjana i Vilaseca, *El testamento en la Barcelona bajomedieval. La superación de la muerte patrimonial, social y espiritual*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004.

10 P. Otero Piñeyro Maseda – M. García-Fernández, *Los testamentos como fuente para la historia social de la nobleza. Un ejemplo metodológico: tres mandas de los Valladres del siglo XV*, en "Cuadernos de Estudios Gallegos", 60, 126, 2013, pp. 125–169.

11 J. M. Andrade Cernadas, *Los testamentos como reflejo de los cambios de actitud ante la muerte en la Galicia del siglo XIV*, en "Semata", 17, 2007, pp. 65–77.

12 Como es el caso de Leonor Pimentel y Zúñiga. Sección Nobleza AHN, OSUNA, C.217, D.1–27.

repartirlo según y cómo se explicitaba en su última voluntad. Y este es precisamente el caso que nos encontramos en la figura de doña Leonor Pimentel.[13]

3 Apuntes biográficos sobre Leonor Pimentel y Zúñiga

Son diversos los testamentos que nos han llegado de doña Leonor Pimentel, varios de ellos copias y algunas copias simples. Como podemos apreciar en el siguiente cuadro, todos ellos se encuentran en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, tanto los originales como las copias y, en concreto, en el Fondo de OSUNA.

TESTAMENTO	SIGNATURA
Testamento de Leonor Pimentel, [I] duquesa de Arévalo y Plasencia, segunda mujer de Álvaro [López] de Zúñiga Guzmán, [I duque de Plasencia], incluyendo inventario de bienes que dejó y la entrega que de ellos se hizo.	Sección Nobleza AHN, OSUNA, C.217, D.82–90.
Testamento de Leonor Pimentel, segunda mujer de Álvaro de Zúñiga y declaración sobre la sucesión de su casa y mayorazgo.	Sección Nobleza AHN, OSUNA, C.217, D.1–27.
Testamento de Leonor Pimentel, duquesa de Arévalo y de Plasencia.	Sección Nobleza AHN, OSUNA, C.217, D.61–64.
Que se acabe de cumplir el testamento de doña Leonor Pimentel, duquesa de Plasencia, en lo referente a mandas piadosas.	Archivo General de Simancas, Registro del Sello de Corte, LEG, 149303,78.
Gastos ocasionados en la testamentaría de Leonor de Pimentel, duquesa de Plasencia.	Archivo General de Simancas, Registro del Sello de Corte, LEG, 149308,163.

El interés por su inventario surgió cuando accedimos al testamento de su marido, don Álvaro de Zúñiga, donde uno de los legajos estaba acompañado por un inventario de los bienes de su segunda esposa, Leonor Pimentel. En una de las copias del testamento de esta última, nos encontramos inserto otro inventario de sus bienes. Por lo que sopesamos el análisis comparado de ambos para ver el cambio que se podría haber producido entre uno y otro. Al igual que procedimos en la comparativa de sus testamentos, utilizando aquí el original y más completo de ellos.

13 Sección Nobleza AHN, OSUNA, C.217, D.82–90.

A pesar de la numerosa documentación original conservada sobre Leonor Pimentel, existe una escasa bibliografía sobre este personaje en concreto, aunque bien es cierto que se han realizado en los últimos años obras y artículos que tratan sobre sus linajes, tanto el de Zúñiga[14] como el de Pimentel;[15] pero, en cuanto al análisis de su figura, la bibliografía hasta hace escaso tiempo era prácticamente inexistente y, únicamente, la analizaban de forma tangencial o someramente.[16]

No sabemos con exactitud la fecha concreta del nacimiento de doña Leonor, ya que no hemos encontrado ninguna referencia concreta a la misma. Sin embargo, sí que sabemos que quedó huérfana de padre cuando todavía era una niña, y transcurridos unos años también falleció su madre; entonces, quedó a cargo de su tío y su abuelo materno. Pero lo cierto es que desde joven manejó sus propios negocios y asuntos, según comprobamos en la documentación consultada, aunque, sí es cierto, que su mayor aparición en la documentación se produce después de contraer matrimonio con su tío, don Álvaro de Zúñiga. Después del enlace matrimonial doña Leonor empezó a tejer toda una red de contactos y clientelas a su favor. Al ser la segunda mujer de su esposo, los hijos que

14 C. Heusch, *La pluma al servicio del linaje: el desarrollo de los nobiliarios en la Castilla trastámara*, en "E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales", 11, 2011. E. C. de Santos Canalejo, *El Señorío de los Estúñiga en la Villa de Béjar*, en J. M. Hernández Díaz – U. Domínguez Garrido (coords.), "Historia de Béjar", vol. 1, 2012, pp. 239–252. G. Lora Serrano, *Propiedades y rentas de la Casa de Estúgñia en La Rioja*, en "Anuario de estudios medievales", 19, 1989, pp. 469–484. M. L. de Villalobos, *Los Estúñiga: la penetración de Castilla de un linaje de la nobleza nueva*, en "Hispania: Revista española de historia", 35, Extra 6, 1975, pp. 327–356. M. J. Lop Otín, *Los Estúñiga, señores de Capilla: el interés de una familia noble por el aprovechamiento de los recursos de su señorío (ss. XV y XVI)*, en E. Serrano Martín – E. Sarasa Sánchez (coords.), *Señorío y feudalismo en la Península Ibérica (ss. XII-XIX)*, Vol. 3, 1993, pp. 359–377.

15 B. Vasconcelos e Sousa, *Los Pimentel y la construcción de una memoria linajística*, en A. Dacosta Martínez – J. R. Prieto Lasa – J. R. Díaz de Duranda (coords.), "La conciencia de los antepasados: la construcción de la memoria de la nobleza en la Baja Edad Media", 2014, pp. 175–200. P. Romero Portilla, *Protagonismo del partido portugués en la política castellana del siglo XV*, en "Revista da Faculdade de Letras. Historia", 4, 2003, pp. 187–212.

16 Los últimos trabajos que se dedican a ella son: L. Barco Cebrián, *El poder de la dama noble en la Baja Edad Media: el caso de Leonor Pimentel y Zúñiga, I Duquesa de Plasencia*, en "Estudios medievales hispánicos", 5, 2016, pp. 233–262. Ead., *Reflexiones sobre las dificultades de una compleja genealogía nobiliaria en las postrimerías del Medievo: el caso de Leonor Pimentel y Zúñiga*, en "Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas", 372, 2016, pp. 341–360. A. Jiménez Moreno, *La transmisión de libros de madres a hijas entre los siglos XV y XVI: los libros de doña Leonor Pimentel en la biblioteca de su hija doña María de Zúñiga*, en E. Blanco (ed.), *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, Salamanca, SEMYR, 2016, pp. 333–348. Idem, *Formación, uso y dispersión de una pequeña biblioteca nobiliaria del siglo XV: los libros de doña Leonor Pimentel, condesa de Plasencia*, en N. Fernández Rodríguez – M. Fernández Ferreiro, *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, 2012, pp. 655–663.

pudiera haber en el seno del matrimonio no tendrían derecho a ninguna parte del mayorazgo, que pasaría de forma íntegra para el primogénito de su esposo, fruto de su primer matrimonio. Sin embargo, la intención de esta mujer fue posicionar en la política y en el panorama social privilegiado al que pertenecía a sus tres hijos: Juan, María e Isabel. Su hijo llegó a ser el último Maestre de Alcántara, arzobispo de Sevilla; a su hija Isabel la casó con el duque de Alba, convirtiéndose así en duquesa de una de las familias más influyentes del panorama político en el futuro cercano; y, por último, a su hija María la casó con un tío de esta para que quedara dentro del seno familiar, del mismo linaje, produciéndose un matrimonio endogámico tan característico de la época, al igual que en el caso de su madre Leonor. Todo ello lo consiguió la I duquesa de Plasencia teniendo una actitud muy influyente sobre su marido y en el panorama político-bélico del momento. No tenemos tiempo para analizar aquí el papel que jugó doña Leonor en la guerra de sucesión al trono castellano,[17] pero sólo apuntaremos que, en un primer momento, apoyó la causa lusa, y cuando se percató de que aquello era una batalla perdida, viró su apoyo a la causa isabelina, convirtiéndose así en una aliada más de la Reina Católica, que no dudaría en beneficiarla por el apoyo prestado. Uno de los hitos más importantes de su vida fue desgajar el mayorazgo de la casa Zúñiga a favor de ella y, una vez que ella falleciera, en beneficio de sus hijos. Esto le granjeó la animadversión del primogénito de su marido el resto de su vida, entrando en pleitos con él, no solo ella sino también sus herederos después de que se produjera su fallecimiento.

A través de la documentación consultada, que es muy numerosa, hemos podido comprobar cómo fue doña Leonor en primera persona quien se encargó del mantenimiento de todas las villas que le cedió su esposo, cómo fue ella también en primera persona la que entró en negociaciones con el Duque de Alba para establecer los términos del matrimonio entre sus hijos. Asimismo, se aprecia de igual modo, cómo fue ella la que mandó construir el famoso convento de Santo Domingo de Plasencia.[18] Por todo ello, y sin querer entrar más en profundidad en la vida de esta mujer, sí que podemos decir que fue una dama noble con un gran poder y una gran libertad de actuación tanto dentro de su linaje, como en la relaciones político-bélicas que por aquel momento se producían entre unas facciones nobiliarias y otras, a favor o en contra de los monarcas castellanos del momento.[19]

17 R. Pastor, *Mujeres y la guerra feudal: reinas, señoras y villanas. León, Galicia, Castilla (siglos XII y XIII)*, en M. Nash – S. Tavera García, *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Icaria, Barcelona, 2003, pp. 52–72.

18 Actual mirador de la ciudad.

19 Para mayor profundidad véase L. Barco Cebrián, *Mujer, poder y linaje en la Baja Edad Media. Una biografía de Leonor Pimentel*, Madrid, La Ergástula, 2014.

4 El testamento e inventario de doña Leonor Pimentel: la relación entre féminas

A través del análisis del testamento y del inventario de doña Leonor podemos ver la relación que mantuvo con otras féminas y lo que de su personalidad se nos muestra en estos tipos documentales; es decir, cuál es la voz de esta mujer a través de estos dos tipos documentales concretos. Esto lo vamos a conseguir, sobre todo, desgranando el testamento de Leonor Pimentel; por otro lado, el inventario, nos va a permitir conocer los gustos de la duquesa y su cultura. Como este último es algo menos extenso que el testamento, empezaremos por él y cerraremos el análisis de la voz de esta mujer con su última voluntad.

En el inventario[20] se aprecian, sobre todo, los bienes materiales de los que disponía doña Leonor Pimentel en sus diversas casas y palacio. Nos encontramos con almohadas de diversa índole, telas de seda, de tafetán, de oro; material litúrgico, como, por ejemplo, cálices, velas, cera, candelabros, lámparas de aceite, telas variadas, además de alguna que otra imagen de la Virgen María o algunos Santos, que suponemos que tendría en la capilla personal de la que dispondría en su palacio de Plasencia. A todo ello, hay que sumarle trajes, vestidos, más o menos ampulosos y más o menos lujosos; joyas, oro, plata, mantillas, y un largo etcétera. Sin embargo, sí que podemos destacar, además de un gusto notable por las joyas, las piedras finas y las sedas, una biblioteca nada desdeñable. Por lo que esto nos muestra una mujer más o menos avezada, culta para el momento histórico en el que nos situamos y, sobre todo, religiosa, con una profunda fe, que se muestra tanto en su testamento como en su inventario. Por ejemplo, de los libros que nos encontramos en su inventario destacan: libros en latín y en romance, donde podríamos subrayar los siguientes: Lamentaciones de Jeremías; un libro de las tinieblas; un libro grande de rezar vísperas; dos libros de la conversión de San Pablo; otro de soliloquios; libros de canto de órganos; libro de Sermones de Santa Catalina; tres libros de capilla; un libro de los milagros en letra portuguesa; un libro sobre los Sabios; otro sobre la fe de un alfaquí; otro sobre la historia del apóstol San Andrés; otro sobre la pasión con letras historiadas; un libro de horas; se habla también de un libro de formato pequeño que sería el confesionario de doña Leonor, es decir, a modo de diario. Lo que ya nos indica que sabía escribir y, que además, dejaba constancia de ello. Otro sobre los proverbios de Séneca y otro sobre la pasión y la resurrección.

20 Sección Nobleza, AHN, OSUNA, C. 218, D. 16.

En la documentación se especifica muy bien el tipo de soporte escriturario, si es pergamino de qué tipo; además, se describe muy bien la encuadernación, encontrándonos con libros de varios formatos, grandes, pequeños, algunos se indican incluso de cuántos cuadernos estaban compuestos. Si están encuadernados en cuero, en terciopelo negro, rojo, morado, si tienen letras iluminadas, qué tipo de letra contiene, etc., es decir, que el análisis exhaustivo de todo ello nos daría gran conocimiento de los materiales de escritura que tenía esta mujer y de los gustos por la lectura que poseía, sobre todo, por todo lo que tuviera que ver con la Iglesia y la fe cristiana. Llamativo son varios libros de alfaquíes de judíos de Segovia, como bien se indica en el inventario.[21]

Por lo tanto, el inventario es una buena exposición de los gustos de esta dama noble, que además nos muestra una voz culta en el panorama de la época. Pues si tenía libros en latín, hemos de suponer que también poseería nociones, aunque fueran básicas, sobre esta lengua.

Si pasamos al testamento[22] de Leonor Pimentel, podemos apreciar una vez más la importancia que tenía la Iglesia en su vida, sobre todo, por las mandas que deja a favor de ella. Y, por otro lado, también vemos la relación que mantenía con las mujeres que le rodeaban, ya que en el testamento se hace referencia, sobre todo, a la relación con féminas. La mayoría de ellas sus criadas y sirvientas a las que favorece de una forma bastante considerable. El testamento lo da doña Leonor en una de sus habitaciones del Palacio que tenía en Plasencia, lo da desde la cama al encontrarse enferma, tal y como se indica en la propia escritura. En cuanto a su sepultura, como había mandado construir el convento de San Vicente y todavía no se habían finalizado las obras, hace mandar que se entierre en la capilla mayor, frente al altar, de la catedral de Plasencia, hasta que el convento se acabase. En ese momento sus restos serían trasladados al mencionado convento y se le realizaría un busto de alabastro. Y cuando falleciera su esposo sería enterrado junto a ella en el mismo convento. Se dan numerosas mandas de misas tanto para su ánima como para el alma de sus padres y antecesores, durante un año. Además, de treintanarios, según la costumbre, tal y como dice la documentación. Asimismo, de otros aniversarios en diferentes iglesias y fechas. A todo ello se suma que se dé de comer a todos los pobres que se presentasen durante las exequias, y que se dé vestidos para cien pobres, en concreto, da a cada uno diez varas de paño pardo o blanqueta y, zapatos. Además, se dan cuantiosos montantes de dinero a diversas iglesias y ermitas, por ejemplo: cuatro mil maravedíes a

21 Todo ello será objeto de un trabajo futuro sobre el estudio codicológico de la biblioteca de esta dama noble, por lo que en este caso no entraremos en mayores disquisiciones.

22 Sección Nobleza, AHN, OSUNA, C.217, D.1–27.

las iglesias parroquiales de Plasencia y Béjar; un florín de oro para la fábrica y reparo de todas ellas y de los monasterios de San Vicente, San Francisco, Santa Clara, San Alfonso de Plasencia, y el de San Francisco de Béjar; a todas las ermitas de Plasencia y de Béjar, un real para aceite para que se alumbren; mil maravedíes para reparo para la casa de Beatas de la Magdalena; cinco mil maravedíes a las iglesias parroquiales y ermitas de las villas de Burquillos y Capilla. De las que ella era señora. Ya que son las que desgaja del mayorazgo de la Casa Zúñiga a su favor. Le da vestimenta a las imágenes de varias iglesias, como la de Santa Catalina de Baños, u ocho mil maravedíes para la custodia del monasterio de Santa María del Carmen de Gibraleón.

Por último, pero no por ello menos importante, queremos analizar la fidelidad que tenía para con sus criadas, ello se puede apreciar en las mandas que les dejó según su última voluntad: a Beatriz Brava, su criada, le deja 150.000 maravedíes; a doña Isabel de Ayala, otros 150.000 maravedíes; a Elena Ternero, 100.000; a María de Loarte, 100.000; a María de Paredes, 50.000; a doña Blanca, mujer de Diego de Monroy, que se le cumpla y pague su casamiento; a Beatriz Brava, que se le cumpla su casamiento, 200.000 maravedíes; a doña Isabel de Luján, 200.000 maravedíes; a Catalina, hija de Pero Álvarez, como quería ser monja, pues le paga la entrada en religión; a Serra, 30.000 maravedíes para su casamiento; a Leonor, hija de Amo García de Córdoba, 40.000 maravedíes para su casamiento; a Juana de Mesa, lo que fuera menester para que se fuera a su tierra; a Luisa, hija de Diego Martínez Sastre, 20.000 maravedíes para su casamiento; a Juana de Trasmonte lo que fuera menester para que entre en religión; a Catalina de Gibraleón, 10.000 maravedíes por si quisiera irse a su tierra; a Juana Guidiel, 50.000 maravedíes; al ama de la despensa lo que sea necesario si se quiere ir a su tierra, 20.000 maravedíes; a Francisca, hija de Alonso Sopas, 20.000 maravedíes para su casamiento; a María de la Peña y a Catalina de Sevilla, que eran esclavas, las da por libres y que se les de escritura de libertad; a Isabelica, también esclava, que se le dé por libre y se le dé escritura, además de darle la dote matrimonial que fuera necesaria para su casamiento (50.000 maravedíes); al resto de esclavas, que tenía más, las reparte entre sus hijas y esposo.

Se puede apreciar con todo ello la afinidad o amistad que pudiera tener la I Duquesa de Plasencia con su servicio. Resaltar los elevados montantes de dinero que entrega a sus sirvientas como dotes matrimoniales y, personalmente, llamar la atención sobre la liberación de las tres esclavas, con las que seguramente tendría una relación más estrecha que con el resto que reparte entre sus hijas sin darle la libertad que le da a María, Catalina e Isabelica. Llamativo es esta última, a la que le libera una cuantía bastante importante como dote matrimonial.

5 Conclusiones

Con todo ello, queríamos mostrar cómo el testamento y el inventario de bienes de una mujer de finales de la Edad Media, nos puede mostrar, quizás, la voz que tuvo en su época. Dándonos a conocer los sentimientos de lealtad y fraternidad que le unía no sólo con su familia de sangre, sino también con sus criadas y esclavas, mostrándonos quizás una conciencia de género, como apuntaba Cristina de Pizán,[23] es decir, una solidaridad entre mujeres. Además, por supuesto, de darnos a conocer los bienes materiales de los que disponía, cómo los legaba a sus herederos y, sobre todo, los gustos que poseía. En este caso, sorprende una biblioteca bastante extensa y sustanciosa a la que poder estudiar en mayor profundidad para darnos a conocer los gustos de la época y los formatos librescos de los que disponía una dama noble.

23 C. de Pizan, *La ciudad de las damas*, ed. M. J. Lemarchand, Madrid, Ed. Siruela, 2013.

Paula Cadaveira López

Las mujeres y el encargo de peregrinaciones *post-mortem* en los testamentos bajomedievales de los reinos hispánicos

Durante los últimos años se ha producido un auge historiográfico sobre el fenómeno de la peregrinación en la Edad Media y, muy especialmente, en el caso de la peregrinación jacobea. Prácticamente todos los estudios sobre la movilidad en el Occidente medieval remiten al estereotipo de peregrino masculino, de mediana edad, caracterizado por los atributos típicos del viajero religioso: amplio sombrero, bordón, esclavina y calabaza,[1] que recorre enormes distancias movido por la piedad, el arrepentimiento y el deseo de encontrarse con la divinidad. No obstante, la bibliografía publicada apenas se refiere a mujeres, a familias enteras, a puntuales peregrinos por procuración, o a aquellos otros que hacían de la itinerancia constante su medio de vida. Con los límites que un trabajo de estas características impone, esta contribución se centrará en analizar la peregrinación *post-mortem* en los reinos hispánicos durante la Baja Edad Media, a través de los testamentos femeninos y el encargo de peregrinaciones por procuración.

Para la realización de esta aproximación a la práctica de la peregrinación por delegación de las mujeres se ha recurrido al vaciado de 230 testamentos bajomedievales, procedentes de diversas partes de los Reinos Hispánicos. De todos ellos, solamente 16 cuentan con una o más mandas alusivas a la realización de una peregrinación *post-mortem*, lo que supone un 4,95% del total. Sin embargo, es importante tener en cuenta la importancia cuantitativa de los testamentos editados incompletos, que remiten a una información parcial; bien porque sólo ha sido trasladadas las mandas que interesaban a la institución encargada de ejecutar la copia, o bien por la mala conservación del documento, con manchas o roturas de las que se informa en su correspondiente edición. En este rastreo

1 M. González Vázquez, *Las mujeres en la Edad Media y el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, p. 11. El peregrino se distinguía a primera vista por su atuendo y, aunque variaba con el paso de los años y el cambio de las modas, conservaba ciertos elementos simbólicos – y útiles – inherentes a su condición: concha de vieira, bordón, calabaza y morral. J. Fernández Arenas, *Elementos simbólicos de la peregrinación jacobea*, in *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos* (Santiago, 4 al 6 de noviembre de 1993), Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago, 1995, pp. 271–272, y H. Jacomet, *Le Bourdon, la Besace et la Coquille*, in "Archeologia", 258, 1990, pp. 42–51.

Paula Cadaveira López, Universidade de Santiago de Compostela

Open Access. © 2018 Paula Cadaveira López, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-010

se han encontrado 66 incompletos, lo que supone un porcentaje muy elevado (25%), dejando abierta la posibilidad de que entre sus cláusulas perdidas pudiesen haber existido encargos de peregrinaciones, romerías y demás viajes por delegación. De hecho, de no tener en cuenta los testamentos conservados incompletos, el porcentaje de encargos de peregrinaciones *post-mortem* se eleva hasta un 9,63% (166 textos en total).

1 El testamento como fuente para el estudio de la peregrinación

La peregrinación *post-mortem* fue una práctica bastante extendida durante la Edad Media[2] y quedó recogida en los testamentos. El difunto, que no había acudido en vida a determinado centro de devoción, encargaba en sus últimas voluntades – junto al pago de las deudas contraídas, la distribución de los bienes terrenales y las disposiciones alusivas a garantizar su paso al Más Allá – una manda que establecía el cumplimiento de esa romería, para llevar a cabo una promesa o simplemente para la salvación de su alma. Cualquier persona podía efectuar esa peregrinación, pero con el paso del tiempo se generalizaría la costumbre de enviar a peregrinos especializados o "profesionales" como los denomina A. Rucquoi,[3] cuya inestabilidad geográfica se convirtió en su medio de vida. A cambio de la realización de ese encargo recibían un sueldo de cantidad variable en función de la distancia a recorrer y dividido en dos pagos: una mitad antes de partir, para sufragar los gastos del viaje, y la segunda al volver.[4]

En este sentido, el testamento, como documento notarial, es una fuente indispensable para la investigación desde el ámbito de la Historia de las Mentalidades, especialmente en el aspecto que atañe a la religiosidad y a la vivencia de la muerte, puesto que la mayor parte de las cláusulas estaban relacionadas con aspectos religiosos.[5] Dentro del apartado referente a la salvación del alma destacan, por el

2 Fue especialmente destacada entre las capas altas de la sociedad medieval que, acorde a la creencia común de que lo importante era el voto y no tanto la realización del trayecto o la persona que lo llevaba a cabo, optaron por delegar la peregrinación.

3 A. Rucquoi, *Peregrinos medievales*, in "Tiempo de historia", 75, 1981, pp. 82–99.

4 Ibid., p. 90.

5 A. del Campo Gutiérrez, *El libro de Testamentos de 1384–1407 del notario Vicente de Rodilla. Una introducción a los documentos medievales de últimas voluntades de Zaragoza*, Zaragoza, Institución "Fernando El Católico", 2011, pp. 7–11.

interés que tiene para la cuestión aquí tratada, las mandas alusivas a la realización de algún viaje o romería *post-mortem*.

A pesar de la presencia constante del testamento como fuente para el análisis de la historia social medieval, esta práctica no ha logrado atraer a los investigadores hasta tiempos recientes pues, en general, las colecciones diplomáticas no prestan la debida atención a estos documentos, hasta el punto de que apenas existen colecciones exclusivas de testamentos.[6] Se les ha acusado injustamente de retratar un momento concreto de la vida del testante cuando, en realidad, presentan una visión muchísimo más global de la misma, superior a la ofrecida por otro tipo de fuentes. En estos documentos confluyen tres tiempos: el presente, donde se reflexiona sobre la muerte; el pasado, a través del recuerdo y del ejercicio de la memoria;[7] y, el futuro, a partir de la enumeración de los deseos y la disposición de los bienes que el otorgante deja en herencia.[8] Por todo ello, es conveniente seguir profundizando en su análisis y en la transcripción de los que todavía están inéditos, así como potenciar la edición de colecciones testamentarias. Para el caso que nos ocupa, estas valiosas fuentes contribuyen a difundir la tradicional y asumida idea de una sociedad medieval móvil, en la que incluso los propios muertos viajaban mediante la intercesión de los vivos.[9]

2 Las motivaciones

La finalidad salvífica o la intención de aligerar la carga pecaminosa es el principal motivo que ha impulsado a las testadoras a delegar una o más mandas de peregrinación. La decisión de peregrinar encontraba su justificación en la capacidad del santo o santa de interceder efectivamente por la difunta y por su proximidad

6 P. S. Otero Piñeyro Maseda – M. García-Fernández, *Los testamentos como fuente para la Historia Social de la nobleza. Un ejemplo metodológico: tres mandas de los Valladares del siglo XV*, in "Cuadernos de Estudios Gallegos", 126, 2013, pp. 125–169.

7 Nos referimos tanto en el sentido más práctico de enumerar las deudas, como en la propia revisión de la biografía del testante que se da en algunos documentos. J. M. Andrade Cernadas, *Los testamentos como reflejo de los cambios de actitud ante la muerte en la Galicia del siglo XIV*, in "Semata", 17, 2006, pp. 97–114.

8 P. S. Otero Piñeyro Maseda – M. García-Fernández, cit., p. 131.

9 M. García-Fernández, *Viaxes en vida e viaxes post mortem nas últimas vontades da Galiza do século XII ao XVI*, in *Encuentro Internacional Viaxeiros: do antigo ao novo mundo* (Santiago de Compostela-Lisboa. 3 al 13 de junio de 2015), en prensa.

y fácil acceso a Dios.[10] Así, y como se verá más adelante, no es de extrañar que los santuarios más demandados sean los marianos, por el papel central que María ocupa como abogada en el Juicio Final,[11] y los apostólicos, especialmente Compostela y Roma, donde reposan los restos de dos de los varones más próximos a Jesucristo: Santiago y Pedro.

En la mayor parte de las mandas, la peregrinación se ha encomendado a la salvación del alma de la difunta (55%), mientras que en cinco ocasiones se pide por la salvación del alma de un familiar (su padre y su madre, su primo y su hermano). También se han encontrado romerías encargadas por promesas que la fallecida había realizado en vida y no había podido llegar a cumplir. Es el caso de Marina Vicente,[12] Marina Rodríguez[13] y Urraca de Moscoso.[14] Mientras que las dos primeras mujeres remiten a una promesa hecha a Dios o a los santos a cuyo lugar de enterramiento y culto pretendían ir, Urraca de Moscoso alude a una promesa realizada a sus hijos (Rodrigo, Bernaldo y Álvaro, hijos de Pedro Osorio Villalobos[15]) de llevarlos en romería a Zamora, a visitar los restos de san Ildefonso. Por eso deja, junto a otras tres mandas de peregrinación por procuración, el encargo de que vayan ellos tres acompañados de un romero que ocupe su lugar.[16]

Sin embargo, en este último documento es interesante constatar la aparición de otra peregrinación *post-mortem* que nunca llegó a cumplirse y que quedó recogida en un testamento anterior. En concreto, Urraca de Moscoso menciona las últimas voluntades de su madre y da información de dos actuaciones incompletas que manda llevar a cabo: la primera, que la iglesia de Santa María de la Atalaya *que* "se llama de la esperança", sea rematada y, la segunda, que los frailes del monasterio de Santo Domingo de la ciudad de Compostela "sean obligaos de enviar al dicho puerto (de Laxe) vn flaire segund que mi señora madre mando en su testamento".[17] Esta información sugiere la inevitable doble pregunta de:

10 M. Díaz y Díaz, *El peregrino*, in P. Caucci von Saucken (ed.), *Roma, Santiago, Jerusalén. El mundo de las peregrinaciones*, Barcelona, Lunwerg, 1999, p. 49.
11 J. M. Andrade Cernadas, cit., p. 111.
12 E. Portela Silva, *La región del Obispado de Tuy en los siglos XII a XV: una sociedad en la expansión y en la crisis*, Santiago de Compostela, El Eco Franciscano, 1976, pp. 414–416.
13 E. Cal Pardo, *De Viveiro en la Edad Media*, in "Estudios Mindonienses", 7, 1991, pp. 157–160.
14 *Colección diplomática da Galicia histórica*, Santiago de Compostela, Tip. Galaica, I, 1901, pp. 438–447.
15 C. Calderón, *Doña Urraca de Moscoso: de la crónica a su testamento. Perfil de una noble gallega de la segunda mitad del siglo XV*, in "Aljaba", 11, 2007, pp. 211–229.
16 *Colección diplomática da Galicia histórica*, cit., p. 445.
17 Ibid., p. 441.

¿cuántas mandas testamentarias con peregrinación *post-mortem* existieron? y ¿cuántas de ellas llegaron realmente a cumplirse?

Por último, hemos encontrado una delegación cuya finalidad es obtener una indulgencia, es decir, la remisión de la pena temporal por los pecados cometidos en vida, que se convirtió en una de las principales características de la peregrinación medieval y que adquirió su verdadero significado con la celebración de los Años Santos.[18] Teresa Pérez Fiota establece la fundación de un hospital, concretamente el "Hospital Corpo de Deus" en la villa medieval de Pontevedra, con el objeto de:

> que os seus pobres ajan en el alberge e ajan consolaçion, e por que a mi alma sexa albergada e consolada eno seu santo rreyno celestial a ora da mina morte y ao dia do grande juizio.[19]

Sin embargo, aunque aquí también se puede comprobar la intención de salvar su propia alma con la fundación del hospital, la testadora se preocupa asimismo del alma de todos aquellos que, en día "do Corpo de Deus", acudiesen al hospital.[20] Para ello encarga a sus cabezaleros – su hermana Elvira Pérez y el clérigo de "San Çibrian Daldan", Marcos Fernández – que busquen a alguien que acuda a ganar una indulgencia "do santo padre de rroma" y que traiga consigo la dicha remisión y una carta de perdón. La finalidad de la peregrinación comparte el objetivo de salvar el alma de la propia testadora "e de todos aqueles a quen son tiuda e obrigada", incluyendo en la propia perdonanza encargada al romero, una absolución para que el clérigo que fuese a enterrarla pudiese perdonar sus pecados. Las fundaciones de hospitales se multiplicaron durante la Edad Media a raíz de los actos piadosos llevados a cabo tanto por hombres como por mujeres, cuyas posibilidades económicas les permitían la fundación y dotación de un hospital, reflejando para la posteridad sus actos de caridad que, muchas veces, se demostraban lejos de los lugares de culto.[21]

18 R. Plötz, *El Camino de Santiago*, in *Roma, Santiago, Jerusalén*, cit., pp. 79–80.
19 X. Armas Castro, *Pontevedra en los siglos XII a XV: configuración y desarrollo de una villa marinera en la Galicia medieval*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1992, p. 351.
20 No todos los pobres y peregrinos serían aceptados, pues la propia Teresa establece al final de su testamento que: "non rrescivan eno dito hospital salvo omes e mulleres que sejan linpos e que non benan enbreagos de bino, para que no danefiquen has camas de rroupas do dito hospital, y qualquier que llebantar rruido que non seja en el rrescivido y que se baya a outros ospitales ou donde quer" (ibid., p. 351).
21 M. González Vázquez, cit., pp. 71–73.

3 Los destinos

Entre los destinos recogidos en los 16 testamentos, se mencionan 20 diferentes,[22] tanto santuarios de *peregrinatio maior*, como centros más modestos de atracción de romeros o lugares de *peregrinationes minores*.[23] Las alusiones más numerosas se encuentran con diferencia en Santiago de Compostela, que aparece mencionado en diez ocasiones en nueve testamentos distintos. Evidentemente, por su proximidad, fama y destacada reputación, Santiago ejercía una poderosa influencia tanto en testadoras como en testadores, siendo uno de los destinos predilectos. En cantidad de menciones lo siguen Santa María de Guadalupe, con seis, y Santa María de Rocamador con tres, ambos santuarios marianos. Además, y en alusión a la petición de bulas e indulgencias, Roma se requiere como destino en tres ocasiones.

El resto de destinos son, esencialmente, santuarios locales o comarcales con advocaciones a la Virgen, o templos dedicados al resguardo de reliquias cristológicas o de santos y santas que se encuentra en la Península Ibérica. Citados una única vez están Deza, Laxe, Orcellón, Santa Catalina del Viso, Santa Eufemia de Orense, Santa María del Camino, Santa María del Espino, Santa María de Monte Sobrán, Santa María de Valgañón, Santa Mariña de Augasantas, San Andrés del Monte, San Andrés de Teixido, San Salvador de Bouzas, San Salvador de Oviedo, Santo Domingo de Silos y Zamora.

4 Características del peregrino o peregrina

En la mayor parte de las mandas se decide quien debía acudir en peregrinación. En total se han recogido 28 menciones a personas concretas o de determinada condición social, extraídas de los 16 testamentos analizados y que han sido agrupadas en cinco categorías diferentes.

La primera se corresponde a un hombre o mujer de buena reputación. La mayor parte de las testadoras se inclinan por la condición masculina y determinan que "enbien vn omne" en 17 ocasiones. Mientras tanto, la indiferencia con

22 En ocasiones, cada manda incluye más de un santuario como meta y en algunos testamentos también se ha encontrado más de una cláusula con peregrinación. Sumando todas las alusiones a destinos, la cifra total es de 38, de los cuales 20 son diferentes y el resto son lugares de peregrinación o romería que se repiten una cantidad variable de veces.

23 K. Herbers, cit., pp. 103–134.

respecto al género sólo aparece recogida en dos ocasiones,[24] cuando se menciona explícitamente que deben ser enviados en romería un hombre o una mujer. Pero también se ha encontrado un ejemplo en el que se demanda que vayan los dos sexos: "que enbien a sennora Santa Maria de Guadalupe vn onbre e vna mujer".[25] Esta decisión se puede relacionar con dos circunstancias del mundo medieval. La primera, la toma de conciencia de género y la patente realidad de que también las mujeres acudían en peregrinación a santuarios tanto de *peregrinatio maior* como *minor*, puesta en relación con el hecho de que la testadora también era mujer. La segunda, muy relacionada con la primera, constata la peligrosidad de este tipo de vías de comunicación, pues los caminos de peregrinación eran lugares de riesgo, especialmente para las mujeres. Por tanto, establecer que acudiese una pareja compuesta por ambos sexos garantizaba la mayor protección de la mujer, al tiempo que aumentaba los gastos ocasionados por la romería.[26]

En las escasas ocasiones en que las mujeres peregrinaban, solían hacerlo acompañadas al menos de otra persona que, por lo general, era un hombre. Con respecto al Camino de Santiago, sólo se conserva una alusión a una mujer que hubiese recorrido el camino sola, siendo narradas sus dificultades a modo de *exemplum* en un milagro del *Codex Calixtinus*.[27] Por tanto, en la Baja Edad Media los caminos de peregrinación no eran lugares adecuados para la circulación de mujeres, tanto por su peligrosidad como por la incitación al pecado que suponían, al discurrir por espacios alejados de la población. A finales del medievo, ya Bertoldo de Ratisbona y Cristina de Pisan, entre otros eruditos, se habían posicionado y advertido a sus contemporáneos de la negatividad de que las mujeres acudiesen a peregrinaciones o romerías, a pesar de que estas últimas eran consideradas devociones esencialmente femeninas.[28]

Acompañando a esta primera estipulación, es frecuente que aparezca la condición moral de esas personas, generalmente bajo el enunciado "que fosse de boa

24 X. Ferro Couselo, *A vida e fala dos devanceiros: escolma de documentos en galego dos séculos XIII ao XVI*, Vigo, Fundación Penzol, 1996, pp. 62–66, y Mª C. Gómez Bajo, *Documentación medieval del monasterio de San Andrés de Vega de Espinareda (León), siglos XII–XIV*, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 160–164.

25 L. García Aragón, *Documentación del monasterio de la Trinidad de Burgos: 1198–1400*, Burgos, J. M. Garrido Garrido, 1985, p. 375.

26 M. González Vázquez, cit, p. 60.

27 "Tres caballeros (...) en el Camino de la misma peregrinación encontraron a una mujer que llevaba en un saquito lo necesario para sí. Al ver a los caballeros les rogó que se compadeciese de ella y le llevasen el hatillo en sus cabalgaduras, por amor del santo Apóstol, aliviándole el trabajo de tal largo camino". A. Moralejo – C. Torres – J. Feo, *Liber Sancti Jacobi, "Codex Calixtinus"*, Pontevedra, Xunta de Galicia, 1992, pp. 364–366.

28 M. González Vázquez, cit., pp. 33 y 111.

uida" o semejante, lo que se puede interpretar como el deseo de que acudiese en peregrinación una persona de buena reputación, conocida por aquellos encargados de retribuirle el trabajo, que no hubiese cometido faltas graves y con la acreditación de haber recibido todos los sacramentos.

La segunda categoría incluye a familiares y conocidos y, dentro de ella, se han contabilizado cuatro casos diferentes. Para los familiares se han recogido dos menciones. La primera la de Marina Vicente, quien envía a su marido (Pedro Yáñez), aclarando que en caso de que él no pudiese acudir enviasen a otro hombre que cumpliese el encargo.[29] La segunda es Urraca de Moscoso quien, como ya se ha mencionado, envía a sus hijos acompañados de un romero.[30] En lo referente a conocidos se ha encontrado la manda de Teresa Sánchez de Gres. Los cumplidores de su testamento, Afonso Gómez y Afonso Suárez, mencionados varias veces a lo largo de todo el testamento, tenían que acudir a Deza y Orcellón.[31]

En la tercera categoría se ha situado a las personas profesionalmente dedicadas a ello, es decir, a los peregrinos que acudían a los santuarios de destino a cambio de un salario que les permitiese ganarse la vida. Estos personajes comenzaron a generalizarse a partir de los intereses de los difuntos por cumplir promesas que no habían llegado a realizar en vida, pero fue una práctica que, con el paso del tiempo, también adoptaron los vivos que no podían permitirse una larga ausencia de su hogar. Con la extensión de esta actividad surgió su remuneración, siempre con la seguridad de que el peregrino había realizado la travesía, teniendo que demostrarlo por medio de un "certificado".[32] Estos "peregrinos profesionales" aparecen mencionados cuatro veces como "romeros".

También está atestiguada la petición de que el peregrino vicario sea un hombre o mujer perteneciente al clero, que aparece tres veces. En los tres casos se pide que sean frailes los que realicen la romería, bien solos[33] o bien acompañando a los cumplidores de su testamento.[34]

La quinta y última categoría incluye aquellas mandas donde no se establece ninguna condición especial para el romero, ni en relación a género, ni a situación social o lazo familiar. Se han encontrado dos testadoras a las que les da igual quien vaya por ellas al santuario, pues María Rodríguez ni siquiera hace alusión

29 E. Portela Silva, cit., pp. 414–416
30 *Colección diplomática da Galicia histórica*, cit., p. 455.
31 Ibid., p. 159.
32 A. Rucquoi, *Peregrinos medievales*, cit., p. 90.
33 *Colección diplomática da Galicia histórica*, cit., pp. 438–447.
34 Ibid., pp. 155–161.

a la persona –"mando yr por min en romaria"–,[35] mientras que Teresa Pérez Fiota habla ya de "aquel que for a ganar a dita yndulgençia".[36]

5 Conclusiones

La peregrinación femenina *post-mortem*, analizada a partir de 16 mandas testamentarias extraídas de colecciones documentales de los Reinos Hispánicos, nos da la clave de esta práctica con la intención de alcanzar, por medio de la intercesión de un vivo y un santo, el lugar de las testadoras en el Más Allá. Los testamentos se han constituido como fuentes documentales muy útiles a la hora de analizar este fenómeno. Las dificultades que normalmente se encuentran a la hora de estudiar la peregrinación de las mujeres en vida debido a la escasez de fuentes,[37] desaparecen aquí para el estudio de la peregrinación *post-mortem*, gracias al acceso y calidad de los testamentos femeninos, a pesar de que cuantitativamente son inferiores a los masculinos.

Aun teniendo presente que sería conveniente realizar un estudio en mayor profundidad, se pueden apuntar varias causas que distinguirían el encargo de las peregrinaciones de las mujeres con respecto a los hombres. La primera y más evidente es la peligrosidad de los caminos, especialmente aquel que conducía a Compostela.[38] Las mujeres que realizaban este trayecto en vida solían ir acompañadas al menos de un varón, cuando no la realizaban en grupos organizados o en familia. Se ha apuntado también el alzamiento de voces contrarias a esta práctica a partir del siglo XIII, a raíz de la importancia que estaban alcanzando los viajes devocionales de las mujeres ya en el siglo anterior.[39] El franciscano Bertoldo de Ratisbona consideraba que las peregrinaciones realizadas por mujeres llevaban consigo más pecados que indulgencias mientras que, entre las propias mujeres, Cristina de Pizán en el siglo XV recomendaba a las amas de casa salir poco de sus hogares y no ir a romerías, para evitar gastar sin necesidad.[40]

Durante toda la Edad Media, las romerías fueron consideradas devociones fundamentalmente de mujeres y, para el caso femenino, estaban mucho más aceptadas que las peregrinaciones, entendiendo por ello viajes piadosos de más

35 E. Cal Pardo, cit., pp. 157–160.
36 X. Armas Castro, cit., pp. 349–353.
37 M. González Vázquez, cit., p. 87.
38 A. Rucquoi, *Mille fois à Compostelle. Pèlerins du Moyen* Âge, Paris, Les Belles Letres, 2014, pp. 155–179.
39 M. González Vázquez, cit., p. 92.
40 Ibid.

largo recorrido y, especialmente aquellos que conducían a Roma, Jerusalén y Santiago de Compostela.[41] Así, no es de extrañar que en los testamentos femeninos aparezcan mandas a santuarios de devociones locales o regionales en las que el peregrino puede ser tanto hombre como mujer. Sin embargo, es preciso destacar el encargo de *peregrinationes maiores*: diez a Santiago de Compostela, y tres a Roma y a Santa María de Rocamador. Todos ellos son lugares alejados de la procedencia de la testadora y/o cuya peregrinación resultaba especialmente peligrosa. ¿Podría haber sido en esos casos el resultado de un interés frustrado de realizar la peregrinación en vida? Esta es sólo una hipótesis difícil de comprobar en un estudio de tan reducidas dimensiones.

Con todo, es innegable la primacía e influencia del Camino de Santiago y del culto al Apóstol en el encargo de peregrinaciones *post-mortem*, pues de nueve testadoras que encargan un trayecto hasta Compostela, siete residían en zonas por las que atravesaba el Camino (tres en Santo Domingo de la Calzada y otras cuatro en Pamplona, Burgos, Carrión de los Condes y León), mientras que las dos restantes habitaban en sus inmediaciones, ya en territorio gallego (Tuy y Viveiro, siendo el primero atravesado por el Camino Portugués). Ante estos datos no se puede negar la atracción e influencias que la ruta francesa, con sus importantes ramificaciones, ejercía sobre el territorio hispánico por el que discurría, pero tampoco la forma en la que la peregrinación a Santiago condicionaba tanto las mentalidades como las vidas cotidianas de estas mujeres que, disuadidas de realizar el viaje en vida, optaron por encargarlo tras su muerte.

Y, por último, es necesario apuntar la valía de los testamentos como documentos históricos y fuentes de inestimable valor que han permitido el estudio de esta variante de peregrinación, a pesar de las dificultades anteriormente mencionadas. Teniendo en cuenta sólo los testamentos conservados completos, casi el 10% de los vaciados presenta el deseo de peregrinación de las otorgantes, lo que, una vez más, refuerza la idea de una sociedad medieval viajera, hasta el punto de que permite afirmar que las mujeres medievales peregrinaron incluso tras la muerte.

41 K. Herbers, cit., pp. 103–134.

Celia Redondo Blasco

Voces en eco: el ejemplo de María García de Toledo

Muchas son las mujeres medievales cuya vida conocemos por medio de textos escritos por hombres. Escuchamos sus voces mediante el filtro del discurso masculino, en el caso de María García son varios los autores que a lo largo de los siglos adaptan su voz a los nuevos tiempos. La finalidad del presente artículo es mostrar la voz de María, beata toledana, fundadora e impulsora de la rama femenina de la Orden Jerónima por medio de cuatro textos, donde se recoge su vida.[1] El estudio de esa distorsión de la voz femenina permite, por un lado, establecer conexiones textuales entre los distintos autores, y por otro, mostrar qué elementos del discurso cambian, comprobar las variantes, la *amplificatio* y los silencios, lo que nos lleva a percibir los cambios que se producen en el concepto de santidad.

La *Vida*, que se encuentra en el manuscrito C-III-3 (fols. 252r–264r) de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, es utilizada como fuente principal por autores posteriores, por lo que la búsqueda de la configuración de la voz de la beata tendrá siempre su punto de partida en esta hagiografía. El códice recoge diferentes crónicas relacionadas con la Orden de San Jerónimo, fundaciones y vidas de personas ilustres, escritas por diferentes manos.[2] El ejemplar incluye la tercera parte de la

1 Biblioteca de El Escorial, C-III-3 fols. 252r–264r; José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, ed. de F. J. Campos y Fernández de Sevilla, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000, vol. II, pp. 629–637; Juan de la Cruz, *Historia de la Orden de S. Hierónimo, Doctor de la Yglesia, y de su fundaçión en los Reynos de España*, 1591 (manuscrito de la Real Biblioteca de El Escorial &-II-19 fols. 208v- 217r); A. de Villegas, *Flos sanctorvm. Tercera parte y Historia general en qve se escriven las vidas de sanctos extrauagantes y varones illustres en virtud [...] Collegido todo por authores graves y fidedignos*, Barcelona, Imp. Viuda de Joan Pau Menescal, 1588 (Vida 193, fol 52v–54v).

2 Las dimensiones del códice son 214 x 154 mm y consta de 393 folios, encuadernado en pergamino con restos de correílla. El soporte de la escritura es el papel, excepto en fols. 351r–352r, donde se halla una oración latina, que se encuentra en pergamino. El manuscrito presenta en algunos textos una doble numeración, la moderna a lápiz, que corresponde con la numeración del códice, y la segunda en tinta no aparece así en la *Vida* de María García.

Nota: El presente trabajo se integra dentro del proyecto de investigación I+D: *Poder, espiritualidad y género (Castilla, 1400–1550): La emergencia de la autoridad femenina en la corte y el convento* (Ref. FFI2015–63625–C1–1–P).

Celia Redondo Blasco, Universitat Pompeu Fabra

Open Access. © 2018 Celia Redondo Blasco, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-011

Orden de San Jerónimo escrita por José de Sigüenza. Atendiendo a este dato se puede calcular que pudo compilarse después de 1602, pues en esta fecha Sigüenza está redactando dicha obra.[3] Sin embargo, el códice incluye textos anteriores, como las *Vidas* de Mari García y María de Ajofrín, transcritas por fray Bonifacio de Chinchón.[4]

Sigüenza se basará en estas hagiografías cuando las incluya en su narración. La *Vida* de María García aparece en la segunda parte de su *Historia*, por lo que no aparece duplicada en el códice, como sí sucede con la *Vida* de Ajofrín.[5] Por otro lado, fray Juan de la Cruz incluye en su *Historia de la Orden de san Hieronimo*, escrita en 1591, la *Vida* de María García, tomando como fuente la *Vida* trascrita por Fray Bonifacio.[6] Años antes, Alonso de Villegas inserta en su *Flos Santorum* las hagiografías de María García y María de Ajofrín, siguiendo, en parte, el manuscrito C-III-3.[7]

Fray Bonifacio de Chinchón rubrica la *Vida* de El Escorial y dice que ésta "se trasladó del latín al romance en el año del Señor de mil y quatrocientos y ochenta y siete años",[8] por lo que hubo una *Vida* latina anterior. El fraile jerónimo sería, por tanto, copista de una hagiografía intermedia y no traductor de la obra latina, pues también rubrica la *Vida* de María de Ajofrín, quien muere en 1489, y la letra humanística con rasgos procesales del manuscrito hace pensar que el fraile jerónimo vivió en el siglo XVI, como así consta en la descripción del códice de la Biblioteca de El Escorial.[9] Probablemente la narración intermedia, escrita en castellano, y de la que quizás copia fray Bonifacio, se debiera al capítulo que recogen los dos cronistas de la orden, pues aseguran que en 1468 "se mandó a todos los priores en cada casa se escribiese la memoria de los religiosos notables que en ella habían florecido".[10]

3 F. J. Campos y Fernández de Sevilla, *El Monasterio de El Escorial en la historiografía Jerónima de la primera época (siglo XVI)*, in *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura*. Actas del simposium (8 al 11 sept. 2002), coord. F.J. Campos y Fernández de Sevilla, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, 2002, pp. 175–244 (p. 197, n. 67).
4 En los textos se utiliza indistintamente Mari o María para nombrar a la fundadora jerónima.
5 José de Sigüenza, cit., pp. 629–637.
6 Juan de la Cruz, cit., fol. 213r.
7 A. Villegas, cit., fol 54r.
8 Esc. C-III-3, cit., fol 252v.
9 Ángela Múñoz Fernández atribuye erróneamente a fray Bonifacio la traducción latina en su libro *Beatas y santas neocastellanas: ambivalencias de la religión y políticas correctoras del poder (s. XIV–XVII)*, Madrid, Dirección General de la Mujer – Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense, 1994, pp. 97–99, y en "Santidad femenina, controversia judeoconversa y reforma (Sobre las agencias culturales en el reinado de los Reyes Católicos)", in *Modelos culturales y normas sociales al final de la Edad Media*, coord. P. Boucheron – F. Ruiz Gómez, Cuenca, Casa de Velázquez – Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 387–342 (p. 392).
10 F. J. Campos, en la introducción a su ed. *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Sigüenza, cit., vol. 1, p 8.

Villegas afirma que "me aprovechare de unos mismos originales que fueron, un libro de mano antiguo, que está en el Monasterio de Sanct Pablo en Toledo".[11] El libro, al que hace referencia el autor, podría contener la traducción y otras *Vidas* de mujeres notables, cumpliendo así con el capítulo de la orden que citan los cronistas, ya que Villegas también sigue en su narración la hagiografía de El Escorial. A pesar de ello, los distintos textos aportan diferente información, lo que hace pensar en la existencia de otras *Vidas*. Un ejemplo claro se refleja en la fecha de la muerte de la beata. Tanto Villegas como fray Juan se separan de la fuente y datan el fallecimiento en 10 de enero de 1464. En el manuscrito de fray Juan una marginalia advierte que dicha fecha es incorrecta. El autor de esta nota puede ser José de Sigüenza, pues seguramente consultara la narración del fraile jerónimo para la redacción de su obra.[12] Nos encontramos ante un entramado ecdótico difícil de delimitar, pero útil como punto de partida para un primer cotejo que nos permita ver la configuración de la palabra de María García en los diferentes textos.

1 *Vida e ystoria de la bienabenturada y [de] loable memoria doña Mari García*

María nace en Toledo ca 1340. Su vida ejemplar hace que se la considere una mujer con aspiraciones a santidad. La existencia de una hagiografía latina indica cierta pretensión de autoridad.[13] Es cierto que María se aleja de otras mujeres con fama de santidad anteriores a Teresa de Jesús, como María de Ajofrín o Juana de la Cruz. En primer lugar, porque éstas no son de origen noble, como sí lo es María García, y, en segundo lugar, porque son visionarias, es decir, poseen dones carismáticos como la profecía, poderes taumatúrgicos, revelaciones y visiones. En el caso de la beata, su santidad se fundamenta en su estilo de vida y no en estas experiencias. No se indican sucesos sobrenaturales durante su vida. En la narración se señala la existencia de milagros *post-mortem*, sin que se llegue a relatar ninguno. La ausencia de lo sobrenatural puede deberse al modelo de santa vigente en la Castilla de su época, pues la difusión de las obras de santas europeas como Ángela de Foligno, Brígida de Suecia y Catalina de Siena no se había llevado a cabo aún en Castilla.

11 A. de Villegas, cit., fol. 53r.
12 Juan de la Cruz, cit., fol. 208v.
13 Esc. C-III-3, cit., fol 252v.

Como ya se ha señalado, la santidad de María se basa en una vida virtuosa de la que se deja constancia en los textos. Sin embargo, su papel de fundadora del beaterio adquiere especial relevancia para los cronistas de la orden. Fray Juan incide especialmente en este aspecto y la considera iniciadora de la rama femenina de la orden.

Su figura se puede encuadrar en el marco de los casos femeninos extraordinarios que, antes de Teresa de Jesús, solían ocupar las beatas, las cuales no tomaban votos religiosos, a excepción del de castidad. Su vida sigue los patrones de la hagiografía femenina: la beata es llamada a la santidad desde la infancia y presenta signos de piedad inusual, siguiendo el tópico *puer /senex*:[14]

> niña y de mui tierna hedad, huía la conpañía de los que en casa del padre eran. Y olvidando y dejando los juegos y cosas a que la tal hedad se suele dar, apartávase en lugar secreto a ofrecer oratión pura y linpia al Señor. Nunca oiera el santo Evangelio y ia deseava hazer tesoro en el Çielo [fol. 254v]

Pero a diferencia de otras santas europeas no abraza la vocación contra los deseos de su familia, aunque esta afirmación resulte contradictoria, pues en la propia *Vida* se apunta que su padre y hermanos "deçían ser deshonrados y avergonzados públicamente por el menospreçio de la hija y hermana".[15] Por otro lado, no encontramos en la beata el modelo de santidad femenina basado en el ayuno, la penitencia extrema, la recepción de estigmas y los éxtasis eucarísticos. Su vida gira en torna a la caridad austera y la ayuda al prójimo:

> Era pobrecilla de voluntad y parecía que tenía no pequeño cuidado de los pobres: las migajas que caían de la mesa de su padre, y los pedazos que sobraban y quedavan de su comer, y todo lo que podía aber con deligençia guardava y ascondidamente procurava de dar a los pobres.[16]

A los doce años decide irse al monasterio de San Pedro de las Dueñas, donde es priora una hermana suya. Su fama crece tanto que incluso las clarisas de Tordesillas querían tenerla como priora, a lo que María, en acto de humildad, rechaza. Una vez de vuelta a Toledo, decide junto con la viuda Mayor Gómez pedir limosna para los encarcelados. La realización de esta actividad era frecuente en las primeras beatas mediterráneas, por ejemplo, se encuentra en María de Toledo, que vivió a finales del XV y en la ya mencionada Ángela de Foligno. Resulta interesante que en la *Vida* es Pedro I, el Cruel, quien provoca, en cierta manera, la fundación del beaterio, pues María decide instaurar su casa

14 A. Gómez Moreno, *Claves hagiográficas de la literatura española ("del Cantar de mio Cid" a Cervantes)*, Medievalia Hispánica II, Madrid, Iberoamericana – Vervuet, 2008, p. 97.
15 Esc, C-III-3, cit., fol 255v.
16 Esc, C-III-3, cit., fol 254v.

en defensa de la virginidad femenina. En la hagiografía se narra cómo varias mujeres, incluyendo la beata, evaden las intenciones del rey.[17] Así, queda puesto el beaterio bajo la dirección del recientemente creado Monasterio de la Sisla, donde era prior Pedro Fernández Pecha, uno de los primeros fundadores y con quien María "tuvo familiar y santa conversación"[18] comparándolos incluso con San Francisco y Santa Clara, San Jerónimo y Santa Paula. A su muerte, el cuerpo fue enterrado en dicho monasterio y se alude a unos milagros *post-mortem* que ningún autor relata.

2 La configuración de la palabra en las *Vidas* de María García

La copia de fray Bonifacio, fuente para los autores citados, servirá de base para observar la configuración de la voz de la beata en cada uno de los textos, que comentaré siguiendo un orden cronológico.

Los biógrafos de estas "santas vivas" influirán inevitablemente en la composición de sus *Vidas*. Normalmente son los confesores quienes cogen la pluma, existiendo, como apunta Rebeca Sanmartín, en la mayoría de los casos un acuerdo entre éste y la santa para la creación del texto.[19] Así sucede en el caso de Ajofrín, donde su confesor, Juan de Corrales, relata su vida. No sucede lo mismo con la *Vida* de María García, en la que no se nos dice quién escribe. Sin embargo, en el prólogo, donde se destaca la elección y protección por parte de Dios de los seres débiles (en este caso, las mujeres), se puede leer:

> nuestra amiga, nuestra conpañera, nuestra cibdadana de Toledo, a la qual, Nuestro Señor, en nuestros tienpos, en los quales la maldad abunda y la caridad se es fría, quiso en ejenplo de vida y virtudes dar a su Santa Yglesia.[20]

Esto nos indica que el autor sería muy probablemente un jerónimo, quizá un compañero o discípulo de fray Pedro Fernández Pecha. Lo que queda claro es que el

17 R. Sanmartín Bastida, *'Y aún no las dejaba estar seguras el temor del cruel rei': Pedro I, el Cruel, la santidad femenina y la Orden jerónima en la hagiografía de María García de Toledo*", in "La Corónica", 45/2, 2017, pp. 191–207.
18 Esc. C-III-3, cit., fol. 259r.
19 R. Sanmartín Bastida, *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, prólogo de D. López García, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2012, p. 249.
20 Esc. C-III- 3, cit., fol 252v.

destinatario inmediato de esta *Vida* son las beatas. Quizá este texto se leyera al auditorio femenino en recuerdo de su fundadora en la fecha de su muerte.

La voz de la beata se puede escuchar, siempre en eco, con bastante frecuencia en la hagiografía de El Escorial. El autor deja hablar "directamente" a María en 12 ocasiones. La *Vida* no es especialmente extensa, por lo que las intervenciones de la beata parecen numerosas.[21] El narrador cede con bastante frecuencia la voz a la beata. Este hecho resulta sumamente interesante, pues en la *Vida* de Ajofrín la voz de la visionaria queda casi anulada por completo. Es el confesor quien narra lo que siente, lo que piensa, apenas se escucha su voz directamente, como sí sucede en esta hagiografía. Así, si se lleva a cabo un cotejo sobre las intervenciones de la beata en cada texto, el resultado aporta un dato importante: la voz de la fundadora se reduce considerablemente. Los autores llevan las riendas de la narración y moldean el texto base a su antojo. Estos cambios se observan con claridad en unos de los pasajes más significativos. En él María desaprueba que las mujeres utilicen "ungentos y afeites" y las reprehende.

> Y como esta santa muger viese adornadas las mujeres del siglo de contraria hermosura con diversidad de adornados trajes, y que las caras hechas a semejanza del Criador estavan cubiertas con diversos ungüentos y afeites, por artifiçio digno de condenaçión, quiriéndolas reprehender, dezíales con palabras dulzes: "Mirad que ofendéis mucho al Señor y que si más con coraçón endureçido [fol. 260r] usáis de esta apostura, que ansí como personas que con deliberación pecan en el Espíritu Santo, yrán a la damnaçión perdurable, que aún el tal pecado no se quita ligeramente por la penitencia". Todo género de timiama o de qualquier espeçie odorífera ansí lo aborreçía y huía como si fuera un pozoñoso veneno. Dezía ella a las que usavan destas cosas odoríferas: "No conviene que la carne que está aparejada para ser mañana queva de gusanos, llena de toda miseria, aia alguna delectaçión.[22]

Villegas narra el episodio recortando la voz de la beata:

> Si reprehendía era con tal discreción y con tan dulces palabras que por ello era amada, especialmente de sus parientes, que visitandola y visitándolas ella con muchos trajes y galas dezíales tales razones que sin quedar sentidas se moderavan y dejavan lo superfluo.[23]

Por otro lado, Fray Juan decide seguir a Villegas y se desmarca de la fuente:

21 Se puede comprobar la extensión de la narración tanto en el manuscrito: Esc. C-III-3, cit., 252r–264r, como en la edición en línea: *Vida* de María García, ed. de C. Redondo in *Catálogo de Santas Vivas*, en línea [http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_Garc%C3%ADa#Vida_manuscrita_.282.29] [consulta 13/03/2017].

22 Esc, C-III-3, cit., fols 259v, 260r.

23 Villegas, cit., fol 54r.

> Algunas personas prinçipales de la çiudad la visitavan, y todas las pláticas y conversaçión que con ellas tenía eran de la gloria y amor de Dios, y a las que veýa que llevavan los rostros disfraçados con afeytes, y con demasiadas galas y vestidos, queriéndoselo reprehender lo dezía con palabras dulces y blandas, y con un deseo que se moviesen a escusar las ofensas de Dios que de aquello podría haver. Todo género de curiosidad y qualquiera specie odorífera huýa y aborrecía como si fuera veneno ponçoñoso, y dezía a las que usavan dello que no era menester aquella deleitaçión a la carne, que está llena de aquestas miserias y tan çerca de ser (con brevedad) manjar de gusanos.[24]

Sigüenza utiliza su característica voz narradora:

> ofendíale mucho las mujeres que se abobaban los rostros, pintándose con los albayaldes y carmines, y poniéndose mudas. Decía que ni eran buenas para mujeres, ni para imagines, porque para lo segundo, eran feas, y para lo primero no eran vivas, sino pintadas.[25]

Como se ha podido comprobar la voz de la beata pasa de ser directa a indirecta, ahora al filtro del autor de la *Vida* se debe añadir el del cronista, en los casos de Sigüenza y fray Juan, y de narrador en el caso de Villegas. En el relato de Sigüenza el parlamento de María, siempre vigilado por el cronista, es más extenso, la beata sigue reprehendiendo a estas mujeres, desechando los bienes terrenales y la belleza artificial. Este dato proporciona una valiosa información; el texto de Sigüenza fue escrito después de Trento (1545–1563), por lo que la modificación bien puede deberse a un cambio en el concepto de santidad. Por otro lado, si bien se le niega esa voz directa, los cronistas pondrán un largo discurso en boca de María en su lecho de muerte, donde, una vez más, se dirige a las hermanas que le rodean para aconsejarlas y despedirse. Este pasaje se narra brevemente en el manuscrito de El Escorial.[26]

Las variantes que se pueden encontrar en las diferentes narraciones son sumamente numerosas, revelan cambios significativos y ayudan a conocer mejor el papel que desarrolló la beata en su tiempo. Un ejemplo de variante la encontramos en el relato de Fray Juan, quien dice: "algunas personas notables la visitaban [a María]", dato que no encontramos, ni en la *Vida* de El Escorial, ni en Sigüenza, pero que se puede intuir en Villegas. Este cambio lleva a pensar en la posibilidad de la existencia de otras vidas, así como a la reflexión sobre el papel que puedo desempeñar la fundadora jerónima en la corte castellana del siglo XIV.

Con todo, podemos afirmar que la *Vida* de María García resulta sumamente interesante para descubrir el análisis de una figura femenina en el entorno del convento y la corte, un discurso que cambia con el paso de los siglos.

24 Juan de la Cruz, cit., fol. 213r.

25 José de Sigüenza, cit., p. 634.

26 Esc, C-III-3, cit., fols. 262r–163v.

Mireia Comas Via

Cartas desde la distancia

La añoranza en la correspondencia femenina a finales de la Edad Media

En una carta del príncipe Felipe de Tarento enviada a su hermana Blanca de Anjou, reina de Aragón, se puede leer la siguiente sentencia: "et quod locorum distancia tollitur, suppleatur presencia litterarum".[1] Esta frase, a mi parecer, tan elocuente de Felipe de Tarento recoge la importancia de la correspondencia para aquellos hombres y mujeres que, por distintas razones, tuvieron que abandonar su hogar, pero que, gracias a las cartas que escribieron y recibieron, pudieron acortar la distancia física. La nostalgia y la soledad causadas por la lejanía de las personas amadas podían ser remediadas mediante la escritura.[2] Sin duda, la abundante correspondencia de las reinas e infantas de la Corona catalanoaragonesa permite trazar la añoranza que sentían estas mujeres alejadas de su hogar que, por culpa de la política de alianzas matrimoniales, se vieron obligadas a empezar una nueva vida, apartadas de la corte en la cual habían crecido; en muchas ocasiones, un viaje sin retorno.[3] Pero también algunas de ellas fueron consagradas a la vida religiosa en un monasterio, y desde el claustro también pedían cuotas de atención a través de la correspondencia.

Más allá de la documentación propia de la administración de un patrimonio, de las relaciones políticas, la escritura es utilizada en las cartas como forma de expresión de sentimientos y vivencias, una escritura que permite a cada una de sus autoras encontrarse consigo mismas, con su propia individualidad y les posibilita reconocerse a ellas mismas, situadas lejos de un entorno conocido.[4] Dada su naturaleza, son documentos vivos que permiten escuchar las voces de estas

1 Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Cancillería, Pergaminos de Jaime II, Extra inventarium, n° 33. Documento citado por J. E. Martínez Ferrando, *Jaime II de Aragón: su vida familiar*, Barcelona, CSIC, Escuela de Estudios Medievales, 1948, vol. 1, p. 17.

2 Sobre la escritura de las mujeres medievales, véase L. Miglio, *Scrivere al femminile*, in A. Petrucci - F. M. Gimeno Blay (eds.), *Escribir y leer en Occidente*, Valencia, Universitat de València, 1995, pp. 63–108.

3 M.M. Rivera Garretas, *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV–XV*, Barcelona, Icaria, 1990, p. 39.

4 M. L. Mandingorra Llavata, *La configuración de la identidad privada: diarios y libros de memorias en la Baja Edad Media*, in "Historia, Instituciones, Documentos", 29, 2002, p. 218.

Mireia Comas Via, Universitat de Barcelona

Open Access. © 2018 Mireia Comas Via, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-012

mujeres en primera persona. Claramente, la escritura pasa a ser un lugar simbólico en el que descargar toda la tensión, los sentimientos, las emociones que se vuelven demasiado dolorosas para ser experimentadas en silencio.[5]

El propósito de este estudio es analizar uno de los sentimientos que más significativamente rezuma en la correspondencia de carácter mayormente privado: la añoranza. Se trata de adentrarse en la intimidad de estas mujeres, nadar entre sus sentimientos y vivencias cotidianas, sin intermediarios. En este sentido, mi intención no es presentar un estudio exhaustivo sobre la añoranza expresada en la correspondencia femenina, sino señalar algunas de ellas como ejemplo de estas prácticas de escritura que ponen de manifiesto la necesidad de relación de las mujeres bajomedievales. Ciertamente, han llegado hasta nuestros días un número considerable de cartas de mujeres de la Corona catalanoaragonesa de final de la Edad Media,[6] así como del resto de Europa,[7] dado que las cartas fueron un género altamente practicado entre las mujeres del periodo. Habitualmente las cartas eran dictadas a un escribano o secretario, por lo que no era imprescindible contar con una formación escrituraria. Esta opción permitía el acceso a las relaciones epistolares a las mujeres de casi todos los niveles sociales, pero no podemos obviar que hubo mujeres que tuvieron la suerte de recibir la formación apropiada para poder producir sus propios textos.[8]

5 L. Miglio, *Leggere e scrivere il volgare. Sull'alfabetismo delle donne nella Toscana tardo medievale*, in *Civiltà comunale: Libro, Scrittura, Documento. Atti del Convegno Genova 8–11 novembre 1988*, Genova, Società ligure di Storia Patria, 1989, p. 375.

6 Sin ánimo de ser exhaustiva, sobre esta cuestión pueden consultarse los siguientes trabajos: F. Martorell, *Epistolari del segle XV. Recull de cartes privades*, Barcelona, Atenes, 1926; M. Cahner, *Epistolari del renaixement*, València, Albatros, 1977–1978; E. Duran – J. Solervicens, *Renaixement a la carta*, Barcelona, Departament de Filologia Catalana. Secció de Literatura de la Universitat de Barcelona/Eumo, 1996; T. Vinyoles, *Cartas de mujeres en el paso de la Edad Media al Renacimiento*, in I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, VI, Barcelona, Anthropos, 2000, pp. 51–61; E. de Ahumada Batlle (ed.), *Epistolaris d'Hipòlita Roís de Liori i d'Estefania de Requesens (segle XVI)*, [València], Universitat de València, 2003; T. Vinyoles, *Unes cartes de dones del segle XV. Notes sobre la crisi feudal*, in "Acta historica et archaeologica mediaevalia", 25, 2003–2004, pp. 445–460; G.T. Colesanti, *"Per la molt magnifica senyora e de mi cara jermana la senyora Catarina* Çabastida *en lo castell de la Brucola, en Sicilia". Lettre di donne catalane del quattrocento*, in "Acta historica et archaeologica mediaevalia", 25, 2003–2004, pp. 483–498.

7 En este sentido es muy interesante el proyecto *Epistolae: Medieval Women's Letters*, cuyo objetivo es la recopilación de cartas escritas por mujeres de la Europa medieval. Puede consultarse en https://epistolae.ccnmtl.columbia.edu/ [consulta: 03/05/2017].

8 K. Cherewatuk – U. Wiethaus, *Introduction: Women Writing Letters in the Middle Ages*, in Id., *Dear Sister. Medieval Women and the Epistolary Genre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, pp. 1–19.

Un caso paradigmático y bien estudiado, en cuanto a las mujeres de la casa real de Aragón atañe, es el de la abundante correspondencia de la reina Violante de Bar, esposa de Juan I el Cazador.[9] Sus cartas, tanto públicas como privadas, pueden encontrarse fácilmente en los registros de la Cancillería real, en los diferentes volúmenes consignados a su persona. Violante de Bar tampoco escapó de la añoranza, tal como puede apreciarse en su propia documentación, y sentía nostalgia por todo aquello con reminiscencias francesas, especialmente durante sus embarazos, por lo que insistía en que mensajeros y amigos que se desplazaban hasta su tierra de origen le relataran noticias del rey de Francia, de sus hermanos o cualquier otro cotilleo de la corte, necesidad que aducía a su estado gestacional.[10] Pero hay muchas más cartas sin explorar, sobre todo si nos referimos a las infantas y a otras mujeres vinculadas a la familia del rey. Con este fin, presentamos unas cartas de las hijas del rey Jaime II y de Blanca de Anjou y de mujeres de su entorno. Pero me parece también interesante incluir alguna carta cuyo interés sea la expresión del amor entre madres e hijas y el dolor que causa la separación.

1 Las correspondencia en la corte de Jaime II

Se conservan muchísimas[11] cartas escritas entre Jaime II el Justo y sus hijos e hijas, nacidos de su matrimonio con Blanca de Anjou.[12] Esta reina murió durante el parto de su hija Violante en el año 1310, dejando 10 hijos pequeños, contando

9 En relación a la copiosa correspondencia de la reina Violante de Bar, de valor literario por si misma, destacamos los siguientes estudios: D. Bratsch-Prince, *A reappraisal of the correspondence of Violant de Bar (1365–1431)*, in "Catalan Review", 8, 1994, pp. 295–312; D. Bratsch-Prince, *The politics of self-representation in the letters of Violant de Bar (1365–1431)*, in "Medieval Encounters", 12, 2006, pp. 2–25; C. Ponsich, *Un témoignage de la culture en Cerdagne: la correspondence de Violant de Bar (1380–1431)*, in M. Zimmermann (ed.), *Le moyen age dans les Pirénnées catalanes: art, culture et societé*, Canet de Rosselló, Trabucaire, 2005, pp. 147–194; C. Ponsich, *Des sources indirectes, les lettres de Violant de Bar, reine veuve d'Aragon*, in "Études Roussillonnaises", 23, 2010, pp. 93–100.

10 D. Bratsch-Prince, *A Queen's Task: Violant de Bar and the Experience of Royal Motherhood in Fourteenth-Century Aragon*, in "La Corónica", 27, 1998, p. 26.

11 Tan solo en el Archivo de la Corona de Aragón se conservan más de 18.000 cartas relativas al reinado de Jaime II. N. Gil Roig, *Correspondencia de Jaime II con sus hijos: Afecto, formalismo o interés*, in "Aragón en la Edad Media", 14–15, 1999, p. 697.

12 La misma Blanca de Anjou nos sirve de ejemplo para nuestro propósito, puesto que solía acompañar sus cartas con presentes para sus hermanos y sobrinos con el fin de mitigar sus añoranzas familiares. J. E. Martínez Ferrando, cit., p. 17.

el mayor con tan solo 14 años. Pasaron su infancia alejados entre ellos, pero sobre todo de su padre, y fueron educados por personas de prestigio y de confianza del monarca. Algunas de estas cartas recogen las quejas de los infantes, los cuales se sentían desamparados, sin madre y lejos de su padre y de sus otros hermanos. En las cartas también expresan sus enfermedades, sus tristezas, sus carencias y sus necesidades.

Ciertamente, entre estas cartas hay las que únicamente son *littere de statu*, en las que tan solo se pregunta, como un simple formalismo —o no—, sobre el estado de salud.[13] Vemos en muchas cartas, pienso ahora en las de Mata de Armañac, primera esposa de Juan I,[14] la angustia permanente y la preocupación constante por saber cómo se encontraban los seres queridos, como un elemento inherente a la liturgia epistolar. La distancia física impedía conocer el estado de salud del destinatario y poder consolarlo y ayudarlo en su enfermedad y dolor.[15]

Pero otras cartas nos permiten profundizar en los sentimientos de cada uno de ellos. Es verdad que hay más muestras de afecto de los hijos de Jaime II hacia su padre que no del padre hacia sus hijos.[16] De hecho, muchas de las cartas de Jaime II dirigidas a los infantes acaban teniendo siempre un trasfondo político, a pesar de que no podemos decir que no se ocupara de ellos, pero siempre sus intereses son presentes. Realmente, la utilización de sus hijos como moneda de cambio para satisfacer sus propios intereses políticos y su voluntad expansionista tuvieron consecuencias y, en muchos casos, los más perjudicados fueron sus propios hijos.[17]

Muestra de todo esto que acabamos de decir son dos cartas autógrafas[18] de dos de las hijas de Jaime II: las infantas María (1299–1347), esposa de Pedro de

13 N. Gil Roig, cit., p. 697.

14 A modo de ejemplo, cfr. ACA, Cancillería, Registro 1.812, f. 19v., f. 41v., f. 75v. Para una biografía de Mata de Aramañac, véase A. L. Javierre Mur, *Mata d'Armanyac: duquessa de Girona*, Barcelona, Dalmau, 1967. Un buen número de cartas de la primera mujer de Juan II han estado transcritas en A. Falo Zamora, *Matha d'Armanyac, a través dels registres "Familiare", volums 1.811 i 1812 Reial Cancelleria de l'ACA. Alguns aspectes*, Trabajo Final de Máster, Universitat de Barcelona, 2013 (inédito).

15 C. Ferragud, *Enfermar lejos de casa. La atención médica y veterinaria en los hostales de la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media*, in "Anuario de Estudios Medievales", 43, 1, 2013, p. 85.

16 N. Gil Roig, cit., p. 697.

17 Sobre la actividad diplomática de Jaime II, es imprescindible el estudio de S. Péquignot, *Au nom du roi: pratique diplomatique et pouvoir durant le règne de Jacques II d'Aragon (1291–1327)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.

18 ACA, Cancillería, Autógrafos, I-5-D y ACA, Cancillería, Autógrafos, I-5-K, respectivamente. Estas dos cartas han sido transcritas por N. Gil Roig, cit., pp. 705–707.

Castilla, hijo de del rey Sancho IV, y Blanca de Aragón (1302–1348), priora de Sijena, monasterio al que entró siendo una niña quedando su educación a cargo de Teresa Jiménez de Urrea.[19] En la primera de estas dos cartas, que podríamos datar hacia el 1326, la infanta Blanca se interesa por la salud de su padre. Le comunica, con un marcado aire dramático, que ella había estado a punto de morir, primero, de fiebres tercianas y, posteriormente, de legaña. Su debilitado estado de salud le había impedido escribir, pero que, dada su mejoría, se veía con fuerzas para hacerlo en ese momento. También hacía saber a su padre que estaba muy delgada y que los médicos opinaban que estaba tísica. Como remedio a sus males, pedía que el rey facilitara la ida al monasterio de su hermano Juan, por aquel entonces arzobispo de Toledo, porque, de lo contrario, moriría de pena. Y és que, no cabe duda, para la infanta Blanca, tal como se desprende de sus propias palabras, Juan de Aragón era "la cosa en este mundo que yo más amo",[20] después de su padre. De hecho, sentía una afección enfermiza hacia su hermano Juan, hasta tal punto que la llevó a protagonizar un conflicto institucional y familiar en el año 1335, al intentar trasladar de forma clandestina el cadáver de su hermano Juan, desde la catedral de Tarragona hasta el monasterio de Sijena. Por esta acción fue reprendida por su hermano, el rey Alfonso el Benigno.[21]

La segunda carta la escribe la infanta María, en su nombre propio y en el de la misma Blanca, en el año 1333, también desde el monasterio de Sijena, donde María de Aragón pasó largas temporadas, después de enviudar en 1319. En este caso, sin embargo, la carta no va dirigida a su padre, sino a su hermano Alfonso, ya coronado como rey. Ambas se quejan de que no reciben cartas de él y, significativamente, lo acusan de no dedicarles suficiente atención ni de escribirles él en persona. En la misiva se hace referencia, además, al amor que Blanca le profesa y le comunica asimismo que le está elaborando un regalo con sus propias manos. Asimismo, le hace saber su estado de salud: María tiene tos y, probablemente, esté tísica. Le cuentan que pasan frío en el monasterio y que los médicos les han recomendado que se trasladen a tierras más cálidas. Como bien es sabido, el monasterio de Sijena no está precisamente en un lugar del todo salubre, puesto que la presencia de agua en el subsuelo es permanente, de manera que un cambio de aires propiciaría un alivio en sus dolencias. Finalmente, insiste a su hermano que les escriba para poder tener noticias suyas, porque están desesperadas y, sobre todo, por deferencia a la

19 Una semblanza biográfica de las infantas María y Blanca de Aragón puede encontrarse en J. E. Martínez Ferrando, cit., pp. 107–127 y pp. 169–178, respectivamente.

20 ACA, Cancillería, Autógrafos, I-5-D.

21 J. Sagués San José, *Blanca d'Aragó*, in *Diccionari Biogràfic de Dones*, http://www.dbd.cat/fitxa_biografies.php?id=1091 [consulta 03/05/2017].

infanta Blanca que se desvive por tener cartas del rey. Como subraya Nuria Gil "esta carta emana sentimiento en todas las frases".[22]

Pero no fueron tan solo estas dos hijas de Jaime II las únicas que expresaron su nostalgia en su correspondencia; fijémonos ahora en las vicisitudes del viaje de la infanta Isabel de Aragón (c. 1302–1330) para convertirse en reina de los romanos.[23] La llegada de Isabel a la corte austríaca no se produjo en las mejores circunstancias, puesto que su marido Federico el Hermoso, hijo del emperador Alberto I y de Isabel de Carintia, estaba en guerra con su primo Luis de Baviera por el control del imperio (1314). Las consecuencias de este conflicto fueron nefastas para Isabel, la cual se vio inmersa en grandes dificultades económicas. La guerra la dejó cada vez más sin recursos, cosa que la obligó a venderse sus joyas y sus mejores vestidos. Las condiciones en las que vivía eran realmente precarias, obligándola a renunciar a todo su séquito, a excepción de su dama de confianza, Blanca de Centelles, y de su escribano, Bonanat de Cardona. Esta circunstancia causó una gran pena en el corazón de Isabel, ya que no podía corresponderlos tal como se merecían.[24]

En esta ocasión no me fijaré en una de las cartas de la infanta, sino en una de Blanca de Centelles, señora de Vallparadís y castellana de Terrassa y de Eramprunyà,[25] en la cual mostraba la situación de penuria y de añoranza que vivía no solo Isabel de Aragón, sino también su entorno. Dadas las circunstancias, Blanca de Centelles se vio privada de su propio servicio y, además, tenía que ocuparse personalmente del servicio de la reina, sin ningún tipo de remuneración a cambio. La dama se había quedado a disgusto en Austria, tal como

22 N. Gil Roig, cit., p. 703.

23 Sobre la infanta Isabel de Aragón, cfr. H. Finke, *Zur Geschichte Friedrichs des Schönen und seiner Gemahlin Elisabeth von Aragonien*, in "Acta Aragonensia", 1, 1908, pp. 343–380; J. E. Martínez Ferrando, cit., pp. 151–158. Desde hace un tiempo, la vida de Isabel de Aragón ha sido uno de mis ejes de investigación. Está en curso una biografía sobre esta infanta aragonesa que espero que vea pronto la luz.

24 Sobre la importancia de rodearse de gente del país de origen, cfr. Á. Muñoz Fernández, *La casa delle regine. Uno spazio politico nella Castiglia del Quattrocento*, in "Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche", 1/2, 2002, pp. 71–95.

25 En relación con la biografía de Blanca de Centelles, destacamos los trabajos de J. Verdaguer Caballé, *Blanca de Centelles: senyora del Castell de Vallparadís i del Castell-Palau de Terrassa*, [Terrassa], Ajuntament de Terrassa, 1996; M. Comas Via, *Cuidar la justícia en el districte del castell: Blanca de Centelles*, http://www.ub.edu/duoda/bvid/text.php?doc=Duoda:text:2017.02.0025, [Consulta: 03/05/2017]; M. Comas Via, *La documentación de una señora feudal del siglo XIV: Blanca de Centelles*, in A. Suárez (ed.), *Escritura y sociedad: la nobleza*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia – Universidade de Santiago de Compostela, 2017, pp. 189–200.

ella misma reconocía en una carta del mes de julio del año 1315.[26] Además, temía por su salud física y la de su alma, por su salvación. Puesto que el confesor de la reina, Ramon de Ponts había regresado a Barcelona, por orden del rey Federico, ya no se podía confesar, ya que consideraba que ella, ni los otros catalanes que quedaban en la corte, no conocían suficientemente el idioma para ser confesados por un alemán.[27]

A pesar de su malestar, Blanca aseguraba a Jaime II que no partiría del lado de Isabel sin la autorización del rey. Pero, sin embargo, le pedía que le enviara una embajada para poder regresar a Cataluña y que, con la embajada enviase a sus hijos:

> El senyor rey de Roma, per la gràcia de Déu, e la molt alta senyora regina, per aquella matexa gràcia, són sans e alegres, la mercè de Deu. [...] Jo som fort despagada, per ço com jo hic romanch, qui hic he molt greuge e molt affan e hic roman tan ahonradament, que compayna jo no hic aia. E especialment, senyor, com hi romanch a ventura del cos e de l'ànima a perdre, per ço com ne fan anar frare R. de Ponts, confessor de madona la regina. E axí jo ni negú, qui hic sia, no sabem tant d'alamany, que a nuil alamany nos puxa confessar. Mas jo, senyor, soffir assò per manament que vos me fes, que nuil temps no·m partiré de madona sens vostre manament. E clam-vos mercè, senyor, que a vós plàcia, que hic trametats tals, senyor, ab qui jo me'n puxa anar, que no sia desonor de vós ni de madona la regina. E ab aquels ensemps vos clam mercè, que sien mes fils. E clam-vos mercè, senyor, que·ls hi fassatz tal acurriment que els hic puxen venir honradament. Encara, senyor, vos fas a saber que les donzeles no se'n van per colpa, que elles aien [...]. Divendres, ans de sent Johan.[28]

Sabemos por una carta del escribano Bonanat Cardona, enviada a su prima Alamanda Sapera, quien había regresado a Barcelona por mandato del rey Federico después de estar al servicio de Isabel en Austria, que Blanca de Centelles estaba enferma y que temía no volver a Cataluña. Por esto pedía que, si moría en tierras austríacas, que sus restos fueran trasladados a su país de origen:

> Et fas-vos a saber, que madona Blancha estant malalta, que no creu, que jamés se'n puga tornar. Et mana us saludar molt per mil vegades. Et ha tramès a sos fills, que yo li trametem, ab qui se'n puga anar, o si no, si és morta, que se'n porten la sua ossa.[29]

En las cartas que se conservan siempre está presente el recuerdo de Blanca de Centelles por sus hijos y el miedo de morir en tierras germánicas sin haberse

26 ACA, Cancillería, Cartas reales, Jaime II, núm. 894. H. Finke, cit., doc. 245.
27 Isabel de Aragón había insistido con anterioridad a su padre para que no obligara al canónigo Bartomeu de la Torre a regresar a tierras catalanas, puesto que lo necesitaba para poderse entender en alemán. ACA, Cancillería, Cartas Reales, Jaime II, caja 70, nº 8.544.
28 ACA, Cancillería, Cartas reales, Jaime II, núm. 894. H. Finke, cit., doc. 245.
29 ACA, Cancillería, Cartas reales, Jaime II, núm. 89. H. Finke, cit., doc. 246.

confesado.[30] En efecto, este dolor tan manifiesto no encontró la consolación necesaria hasta que pudo regresar a Cataluña hacia 1318.[31]

2 Cartas entre madres e hijas

La pena que sentían las madres por tener que alejarse de sus hijos e hijas es otra de las caras de la añoranza que desearía señalar. En muchas ocasiones la autora expresa el dolor de la separación, el temor de no volver a ver a los hijos amados, tal como queda perfectamente reflejado en las letras de Blanca de Centelles. No podemos obviar el riesgo que se corría al contraer una enfermedad y, aun menos, tratándose de menores, debido a la alta tasa de mortalidad infantil a lo largo de toda la Edad Media.[32]

La confirmación del buen estado de salud con la llegada de misivas paliaba, en cierta forma, el sufrimiento por la ausencia de los hijos. Un ejemplo de la consolación que suponía recibir cartas se pone de manifiesto en una carta que escribió una madre a finales del siglo XV: "Cara filla, moltes vegades vos he escrit que vinguésseu, que mai no n'he hagut resposta, sino de una, la qual nit e dia port en los pits e la bes diverses vegades per amor de vós".[33] El significado de esta única carta era tal que la madre necesitaba llevarla en el pecho en todo momento para sentir a su hija más cerca.

En relación con lo expuesto, quiero mencionar a Sança Ximenis de Cabrera, señora de Noalles.[34] En este caso no es la misma Sança Ximenis quien escribe

30 En otra carta de Bonanat Cardona dirigida a su prima Alamanda Sapera, el escribano se expresa en los mismos términos: "Ítem vos fas a saber, que madona na Blancha ha tramesa carta al senyor rey et a sos fills, que se'n vol anar et que el senyor rey que ych tracta, ab qui ella se'n vaya, et que entre los altres, que y sien sos fills. Deyts-ho a sos fills [...] que I dia hic morria sens confessió", ACA, Cancillería, Cartas reales, Jaime II, núm. 10.600. H. Finke, cit., doc. 247.
31 M. Comas Via, *La documentación de una señora feudal*, cit.
32 Debido a los numerosos viajes que obligaban a Violante de Bar a separarse de sus hijos, la reina escribía, en 1387, a las personas que quedaban a su cargo para tener noticias de ellos: "[...]e semblantment estam ab ància de l'estament del delfí de Gerona e de les infantes, fills nostres molt cars; vos pregam que continuan en què està l'estament del dit senyor, nos continuets l'estament dels dits delfí e infantes, e encara de la ciutat, com està de les ypidèmies qui ara novellament hi són començades", Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Reg. 2.053, f. 34r. Citado por D. Bratsch-Prince, *A Queen's Task*, cit. p. 30.
33 F. Martorell, cit., p. 31.
34 Teresa Vinyoles ha dedicado varias obras a estudiar la vida de Sança Ximenis, cfr. *Unes cartes de dones del segle XV*, cit.; Ead., *Treballs en relació i sabers de les dones*, in *Duoda: La diferència de ser dona. Recerca i ensenyament de la història*, Barcelona, Duoda. Centre de Recerca de Dones,

el texto, sino la esposa del rey Alfonso el Magnánimo, María de Castilla.[35] Es la misma reina quien, con gran empatía por la noble catalana, se apodera de su aflicción, como si fuera la propia, ante la injusticia de no poder mantener a su lado a sus dos hijas, tras el asesinato de su marido, Arquimbau de Grailly y de Foix. Así las cosas, después de su muerte, sucedida en el año 1419, Sança quiso abandonar Francia para regresar a tierras catalanas, su lugar de origen. Sin embargo, se lo impedía el hecho de que no había podido recuperar su dote y, además, su cuñado, el conde Juan de Foix, retenía en su corte a las hijas de Sança. Transcurridos dos años de la muerte de su marido, recurrió a la reina María de Castilla para poner remedio a su situación y defender sus derechos. Es en estas circunstancias que la reina escribió a los condes de Foix con el fin de que la voluntad de la noble catalana fuera respetada. En esta carta, María de Castilla hace una notable reivindicación de la maternidad y expresa el dolor de Sança ante la certeza de tenerse que separar de sus hijas, ante la negativa de su cuñado. Pero, si pudiera quedarse al menos con una de ellas, esto sería un gran consuelo para sus males:

> Segons que havem entès, la noble Sancha Ximénez de Cabrera, muller de l'honorable mossèn Archimbaut de Foix, senyor de Novallas, quòndam, frare vostre, ha propòsit de tornar a les parts de ça. On com la dita Sancha Ximénez haja dues fillas del dit mossèn Archimbaut, moguda d'aquella streta e affectada amor natural per natura deu als fills ésser atorgada a molt grant e singular affecció, que en aquell cas de la sua venguda, una de les dites fillas vingués ab ella, confiant que seria molt grant remey e medicina a la sua tribulació.[36]

A pesar de esta sentida carta, Sança regresó unos años más tarde a Cataluña sola, sin sus hijas, las cuales fueron casadas en Francia de acuerdo con la voluntad del conde de Foix. De Sança Ximenis se conservan varias cartas, algunas de ellas publicadas por Teresa Vinyoles,[37] pero me parece un precioso testimonio esta

2004, http://www.ub.edu/duoda/diferencia/html/ca/secundario15.html [consulta: 03/05/2017]; Ead, *Encuentros con una dama del siglo XV: Sança Ximenis de Cabrera*, in B. Garí (coord.), *Vidas de mujeres del Renacimiento*, Barcelona, Universitat, 2008, pp. 87–101; Ead, *La dama que va fer pintar el retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona*, in M. R. Terés (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, Cossetània, 2011, pp. 263–279.

35 Pueden consultarse los trabajos de Mª del C. García Herrero en relación a la correspondencia de la reina María de Castilla: *Los varones jóvenes en la correspondencia de doña María de Castilla, reina de Aragón*, in "Edad Media: Revista de Historia", 13, 2012, pp. 241–267; *Un tiempo de añoranza y aprendizaje: María de Castilla y sus primeros años en la Corona de Aragón*, in "Storia delle Donne", 9, 2013, pp. 97–116; *La dama modélica del Cuatrocientos en la correspondencia de María de Castilla, reina de Aragón (1416–1458)*, in "Cuadernos del CEMYR", 23, 2015, pp. 27–48.

36 L. García Ballester – M. R. McVaugh (ed.), *Arnaldi de Villanova Opera medica omnia. X.1. Regimen sanitatis ad regem Aragonum*, Barcelona, Universitat – Fundació Noguera, 1996, pp. 384–394.

37 T. Vinyoles, *Unes cartes de dones del segle XV*, cit.

carta de la reina María de Castilla, que nunca fue madre, pero que supo ensalzar el papel de la maternidad.

A la sazón de María de Castilla, no podemos olvidar que ella misma se encontraba también lejos de la tierra que la vio nacer y de su madre. En el momento en que las noticias sobre el empeoramiento del estado de salud de la reina Catalina de Lancaster llegaron a María de Castilla, no cesó de escribir a Castilla. El dolor de la reina ante la perspectiva de perder a su madre es patente en una carta enviada a su hermano: "somos muyt tribulada en passamos congoxa e treballo en nuestro corazón".[38] Y al no tener respuesta, decidió enviar el panadero del rey, Ramon de Caldes, para obtener información fehaciente sobre el estado de salud de su madre en lo que parecían ser sus últimos días. Como señala María del Carmen García Herrero, María de Castilla sufrió enormemente por la distancia.[39]

3 Consideraciones finales

Esta es solo una muestra de los sentimientos que las cartas de mujeres pueden trasmitir si son leídas con el propósito de rescatar sus penas, sus tristezas y temores; sin duda, unos sentimientos de lo más profundos. Al ser utilizadas como moneda de cambio en tratados y proyectos políticos, se encontraron lejos del hogar, muchas veces solas sin referentes a su pasado ni a su educación, siendo la extranjera, en ocasiones en un entorno hostil. Las cartas, sin duda alguna, disminuyeron las distancias, estrechando los vínculos con sus familias de origen. Teresa Vinyoles afirma categóricamente que "la mujer que escribe sólo pretende comunicarse en la distancia"[40] e, indudablemente, en esta pequeña muestra presentada, se hace patente el efecto que cursaba escribir y recibir letras. Nosotros nos hemos fijado en un aspecto muy concreto de lo que el estudio de la correspondencia femenina puede aportar, pero no podemos negar que hay muchos más sentimientos por explorar, muchas más voces de mujeres por escuchar.

38 ACA, Cancillería Real, Registro 3.162, f. 204 r.-v. Citado por M. del C. García Herrero, *Un tiempo de añoranza*, cit., p. 114.

39 Ibid., pp. 114–115.

40 T. Vinyoles, *Cartas de mujeres*, cit., p. 53.

Helena Casas Perpinyà

Dones en presència a l'Època Medieval. Proposta per a una epistemologia històrica de la llibertat femenina

Durant els dies en el quals estava escrivint aquest article, vaig quedar amb una companya, artista i feminista històrica i membre de la Comunità Filosofica Diotima, Donatella Franchi. Amb ella parlàvem sobre la seva gran passió, l'art i la creació femenina. M'explicava com als anys 80 havia descobert la presència històrica de dones artistes a la seva ciutat, Bolonya, i com la trobada amb Lavinia Fontana, pintora del segle XVI, havia suposat un canvi en la seva investigació artística, sempre lligada a la política de la quotidianitat. "Per mi tot passa per les dones – em va dir – i per això és tan important recuperar i reconstruir les genealogies femenines de la història".

Paradoxalment, jo que treballo amb la història, fa poc mai havia pensat que l'experiència femenina fos un element que es pogués posar en joc en l'estudi del nostre passat. L'experiència femenina en la història, que quan parla ens adonem que té molt a veure amb la llibertat de les dones, és un fil històric que he identificat en l'escriptura femenina medieval. Però per treballar-la, per treballar les fonts literàries femenines, i no tant literàries perquè a l'escriure es perd el cos i a vegades és necessària la ficció per suplir-lo, ens hem de plantejar quina és l'epistemologia i quina és la metodologia que fem servir. Parlo de mètode, entenent-lo com el que és: un camí en moviment. Un mètode que:

> no separa la historia de la historiadora de la historia que la historiadora escribe, como ya no separamos, ni al hablar ni al estudiar la lengua, el significante del significado, dejando caer así de paso el estructuralismo lingüístico, que construye una antinomia de lo que no lo es.[1]

Amb aquestes paraules parla María Milagros Rivera de la *Pratica della Storia Vivente*, un projecte que neix el 2005 a la Libreria delle Donne di Milano de la mà d'una comunitat d'historiadores feministes que practiquen l'escriptura femenina de la història. La *Storia Vivente* és una pràctica, una via lliure per escriure història en relació i que posa en comú les experiences femenines, no cancel·la l'amor, sinó que el situa amb la història al centre de la història. La definició cartesiana del mètode, que no prendrà mai el fals per la veritat, resta endarrera. Es tracta d'un recorregut diferent, no pas contrari a aquell de l'objectivitat. Reinventar un llenguatge que no cancel·li la llibertat femenina en la història s'ha desvelat com a condició *sine qua non* per traçar el mètode. *Meta* i *hodos*, més enllà del camí. Conèixer les vies, com es proposà Hildegarda de Bingen amb el seu llibre *Scivias* (1141), constitueix una pràctica viva, mòbil, que posa en joc la transformació; una etimologia de les paraules que reconeix un moviment teòric rigorosament allunyat de l'estaticitat acadèmica.[2]

L'epistemologia de la llibertat femenina és doncs aquella que parteix del lliure femení com a premissa històrica i de la mateixa llibertat femenina com a pràctica política de la relació. És en aquest punt en el qual es desmunta el llenguatge neutre que esterilitza la política sexual i amb el qual resulta molt difícil treballar les *trobairitz* des de la diferència sexual[3] i esdevé quasi impossible comprendre Marie de France. Ella, escriptora en llengua anglonormanda, la identitat de la qual és encara discutida, escrigué en el segle de l'eclosió de l'escriptura femenina. El Pròleg del seus *Lais* és una declaració d'intencions i ella, la que "mai serà oblidada"[4] reivindica la pròpia escriptura com un do que li ha estat atorgat. En aquest sentit, no m'interessa la comparativa textual entre l'escriptura femenina i la masculina, sinó la política sexual que hi podem trobar, entenent que és també política.

Voldria prendre l'expressió del punt d'Arquímedes de la historiadora Paola Di Cori, al respecte de la "naturalesa amfíbia de la història",[5] ja que en ella reconec i em reconcilio amb un cert malestar simbòlic a l'hora d'escriure i llegir la història. Aquesta és la conjunció de dos universos que conviuen desordenadament en contemporani, "dos universos distintos que no es posible escindir pero entre los cuales a menudo no logramos ni percibir ni establecer vínculos".[6] Dos universos, el masculí i el femení, que es relacionen amb el món de manera diversa i que, evidentment, no ocupen el mateix espai a *l'scriptorium*.

1 M. M. Rivera y Garretas, "Prólogo. La semilla de un método viviente", in L. Minguzzi – L. Tavernini – M. Santini, *La Pratica della Storia Vivente*, in "DWF", 95/3, 2012, pp. 1–7 (p. 2).

Helena Casas Perpinyà, Universitat de Barcelona

Open Access. © 2018 Helena Casas Perpinyà, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-013

2 Dec aquestes reflexions a les intervencions de María Milagros Rivera y Garretas i Marirì Martinengo que tingueren lloc al Convegno della Pratica della Storia Vivente el passat 10 de març a la Libreria delle Donne di Milano l'any 2016.

3 Un estudi dedicat a les Trovadores des de la diferència sexual el trobem en M. Martinengo, *Le Trovatore. Poetesse dell'amor cortese*, Milà, Quaderni di Via Dogana, Libreria di Donne di Milano, 1996.

4 "Oëz, seignurs, ke dit Marie / Ki en sun tens pas ne s'oblie" (Guigemar, vv. 4–5). María de Francia, *Los Lais*, edición bilingüe, Madrid, Editora Nacional, 1975.

5 P. di Cori, *Dalla storia delle donne alla storia di genere*, in "Rivista di Storia Contemporanea", 4, 1987, pp. 548–559 (p. 107).

6 Ibid., p. 108.

La Història de les Dones, que ens ha dut la revolució femenina, que ha protagonitzat el segle XX, sembla presentar les dones com a subjectes històrics, "sujetas, por lo tanto",[7] emmarcades en una referencialitat masculina pròpia dels estudis de gènere[8] que, a la recerca de la paritat, construeixen un relat històric basat en l'*excepcionalitat femenina* en la història. Perquè les dones, sostenidores de la vida i reproductores de la història, seguirem essent excepcionals si "estar en la historia significa haber entrado en una cierta inmortalidad que separa a los héroes del resto de los mortales".[9]

No voldria, doncs, que la Història de les Dones fos tan sols nascuda per constrastar l'epistemologia clàssica de la història, sinó per generar nous espais de creació de pensament femení, capaços de considerar les singularitats històriques que travessen la diferència sexual.

En un intent de restituir la història a les dones i les dones a la història[10] la historiografia de les dones ha emprat totes les eines i metodologies de les quals disposaven els historiadors, obrint-se pas en un paradigma historiogràfic que no preveia espai per a la llibertat femenina. Aquesta és la raó per la qual les dones, historiadores i historiades,[11] semblem romandre encara avui dissoltes en l'esterilitat del coneixement universitari, fent referència a aquella potencial fertilitat que Anna Piussi veu fosa en el fet que "la antigua voluntad de excluir a las mujeres va siendo sustituida por el esfuerzo de incluirlas por todos los medios".[12]

A la pregunta que Gisela Bock celebrà ésser aleshores resposta, "existeix una història de les dones?"[13] jo afegiria, avui, com podem treballar la llibertat femenina a l'Època Medieval, sinó és reconeixen l'autoritat entre dones?

7 J. Lorenzo Arribas, *El telar de la experiencia. Historia de las mujeres y epistemología feminista*, in M. Santo Tomás, *La Historia de las mujeres: una revisión historiográfica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 73–92, p. 78.

8 És important no oblidar que la Teoria dels Gèneres nasqué fora dels àmbits acadèmics vinculats a la segona onada del feminisme del segle XX. Fruit de l'impuls científic de diversos científics gais, pertanyents a diferents universitats nordamericanes, els estudis de gènere troben el seu origen en el qüestionament masculí dels estereotips virils des de l'homosexualitat. Al respecte vegeu M. Rivera y Garretas, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona, Icaria, 1994.

9 M. Zambrano, *Para una historia de la piedad*, Málaga, Torre de las Palomas, 1989, p. 103.

10 G. Bock, *Women's History and Gender History: Aspects of an International Debate*, in "Gender&History", 1, 1989, pp. 7–30.

11 J. Lorenzo Arribas, *El telar de la experiencia*, cit., p. 78.

12 A.M. Piussi – R. Arnaus, *La universidad fértil. Mujeres y hombres, una apuesta política*, Barcelona, Octaedro, 2001, p. 146.

13 G. Bock, *Women's History and Gender History*, cit.

En els nostres dies i, assistint a la fi del patriarcat,[14] les dones hem entès que "nuestra existencia social libre no depende de lo que los hombres sean o dejen de ser".[15] Una de les grans herències que hem rebut de la història del feminisme, és que ens ha descobert la llibertat d'aquelles coses que pensàvem no lliures: altrament, la llibertat femenina no hauria estat mai una realitat històrica.[16] Parlo de la llibertat femenina que, en el seu moment, fou una revolució simbòlica i a la que Lia Cigarini[17] posà nom. Una llibertat que no es pot reduir a la legalitat o a les estructures institucionals, sinó que té a veure amb l'autonomia de la mesura masculina, amb la subversió de les coordenades del poder a través de les relacions entre dones, relacions que, com l'espiritualitat i els models de vida de les beguines, tenen a veure amb la política sexual.[18] Quan aquesta llibertat és aplicada a la història l'error d'epistemologia és palès en l'exigència d'un canvi de mirada: perquè *partir de si* no és una categoria ni un paradigma encasellable.

En aquest sentit, considero que el centre del debat s'ha desplaçat de la pròpia significació de la Història de les Dones. Natalie Zemon Davis afirmava el 1975 que:

> Me parece que deberíamos interesarnos tanto en la historia de las mujeres como de los hombres, que no deberíamos trabajar solamente sobre el sexo oprimido, del mismo modo que un historiador de las clases sociales no puede centrarse por entero en los campesinos.[19]

Això no obstant, considero que, a dia d'avui i 42 anys després, la qüestió és de caràcter simbòlic, rau en com es trasllada l'experiència femenina en el mètode històric. És a dir, en reformular-nos la pregunta de com la Història de les Dones es relaciona amb la història[20] havent entès que els sexes són dos i la política sexual és, per tant, composta per relacions asimètriques que poden ésser concebudes des de la diferència sexual com epistemologia.

14 Em remeto aquí a les reflexions exposades a l'obra col·lectiva F. Graziani, *El final del patriarcado: ha ocurrido y no por casualidad*, Milà, Sottosopra, 1998.

15 L. Muraro, *Hacer política, escribir historia (notas de trabajo)*, in "DUODA Papers de Treball", 2, 1991, pp. 87–97 (p. 95).

16 Aquesta és una reflexió sorgida en un dels debats del Seminari "Filosofia en práctica y presencia" amb Chiara Zamboni, celebrat al Circolo della Rosa de Verona al maig del 2016 en el marc del Màster d'Estudis de la Diferència Sexual de la Universitat de Barcelona.

17 Vid. L. Cigarini, *La política del deseo*, Barcelona, Icaria, 1996.

18 Vid. L. Cigarini, *Libertad relacional*, in "Revista de Estudios de la Diferencia Sexual DUODA", 26, 2004, pp. 85–11; L. Cavaliere – L. Cigarini, *Hay una buena diferencia*, Barcelona, Biblioteca Virtual de Investigación y Docencia DUODA, 2016.

19 N. Zemon Davis, *Womens History in Transition: The European Case*, in "Feminist Studies", 3, 1975, pp. 83–103 (p. 90).

20 G. Bock, *Women's History and Gender History*, cit.

Certament les definicions esdevenen necessàries en la taxonomia epistemològica, però si "los conceptos son abstracciones a partir de un mundo de realidades tangibles"[21] la política sexual no pot romandre exclosa de les nostres consideracions i interpretacions de les fonts medievals. Allò que Michel Foucault considerà com "els espais de comunicación"[22] al respecte de la definició dels conceptes, resta inoperatiu per l'escriptura històrica si, als paràmetres de temps, espai i grups socials, sempre segons Foucault, no es considera el cos sexuat dels subjectes històrics. A dia d'avui, doncs, les ciències socials que en el seu moment impulsaren l'estudi de les implicacions dels cos en les seves diverses etapes històriques, es manifesten insuficients a l'hora de desenvolupar un discurs que es reconciliï amb l'ordre simbòlic de la mare.[23]

Com March Bloch, jo tampoc voldria separar la història de les seves entranyes, com tampoc voldria *mutilar-la*[24] de la seva sensibilitat i la seva *sexuació*. El que s'ha treballat des de la historiografia del medievalisme social i antropològic com *les tècniques del cos*[25] ha tendit a una objectivització dels conceptes, estudiant el cas de les dones a mode de monogràfic o capítol singular d'un compendi general.

Així com Fernand Braudel[26] advertí sobre la desatenció de la història respecte a la geografia, com si la vida no tingués espai i aquest no intervingués en la reproducció humana, sembla que ara ens trobem davant una altra inadvertència: com és possible treballar el cos sense tenir en compte la diferència sexual?.

És només en aquest buit conceptual, que es deixa entreveure una de les mancances primordials de la nostra historiografia, en el qual la Teoria del Gènere sí que resulta operativa, ja que el gènere no és sexuable, en tant que categoria social i política.

Al respecte d'aquesta mancança interpretativa, els filòsofs i sociòlegs Max Horkheimer i Theodor Wiesengrund, sense fer referència a la política sexual però parlant de la mateixa *història inconscient*, que segons Braudel és més percebuda del que ens atrevim a reconèixer,[27] parlen de les dues històries d'Europa, una,

21 H. Kleinschmidt, *Understanding the Middle Ages: The transformations of Ideas and the Attitudes in the Medieval World*, Londres, Boydel & Brewer, 2000, p. 7.

22 M. Foucault, *Arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXII, 1999.

23 Vid. L. Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas y Horas, 1994.

24 M. Bloch, *La sociedad feudal*, Madrid, Akal, 1988.

25 J. Le Goff – N. Troung, *Une histoire du corps au Moyen Age*, París, Poche, 2006.

26 F. Braudel, *Histoire et sciences sociales: La longue durée*, in "Annales. Histoire, Sciences Sociales", 13/4, 1958, pp. 7–37.

27 Ibid.

documentada i escrita, l'altra subterrània. La segona és constituïda pel destí dels instints i de les passions humanes preses, desnaturalitzades de la civilització.[28]

Aquesta és la mateixa Europa que ha estat substanciada, segons Jean-Claude Schmitt, per la implicació política del cos en la creació de les estructures ideològiques i institucionals des del segle V.[29] Perquè el cos a l'Època Medieval juga un paper central en el desenvolupament de la política i la ideologia i no és pas casualitat que l'únic investigador de l'*École des Annales* avessat a l'estudi del cos fos precisament un medievalista, Marc Bloch.[30]

Però existeix l'element interpretatiu pel qual no es pren en consideració la sexuació del cos, o millor dit, no existeix aquell element simbòlic que té en compte la diferència sexual. És a dir, l'economia i la política són enteses com un tot neutre i imparcial, una maquinària produïda gràcies a l'esforç, l'explotació i el plaer dels cosssos, sobre la qual la historiografa marxista ha construït el seu pes teòric. L'asimetria sexual travessa, no obstant això, estructures i categories en tant que la política sexual és anterior a qualsevol política,[31] per la qual existeix "otra economia y una política que no están significadas por el dinero y por el poder. Están significadas por el don: el don del cuerpo y de la lengua, la lengua que llamamos precisamente materna".[32]

L'estructura tradicional de la Història en termes binaris sembla haver consolidat una idea dialèctica dels sexes: home-dona és, per a gran part de la historiografia, un binomi de contraris, per tant, una relació de conceptes definits per l'aval social i polític que la Teoria del Gènere ha identificat en el patriarcat, com a únic fenomen històric productor i lector de les relacions entre els sexes.[33] Un punt de partida pel qual la Història Social no considera possible la vida més enllà

28 M. Horkheimer, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Giulio Enaudi, 1966.

29 J. Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps: Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.

30 J. Le Goff – N. Troung, *Une histoire du corps au Moyen Age*, cit.

31 C. Pateman, *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos, 1995.

32 M. Rivera y Garretas, *Vivir el cuerpo como un don*, in "Revista de Estudios de la Diferencia Sexual DUODA", 37, 2009, pp. 31–46 (p. 7).

33 Faig referència aquí a la diferència que planteja María Milagros Rivera entre "relacions entre els sexes" i "relacions dels sexes". Els homes i les dones ens relacionem des de que neixem i ho fem al llarg de la nostra vida, en funció de les circumstàncies, les necessitats i els gustos. Aquesta és la relació entre els sexes, una relació amb unes finalitats determinades, en moments determinats . En canvi, la relació dels sexes té a veure amb les reflexions de cadascú del sentit lliure de ser homes i del sentit lliure de ser dones i la relació que s'estableix entre elles; el que seria una revolució simbòlica. Vegeu María Milagros Rivera a *Signos de libertad femenina (en diálogo con la historia y la política masculinas*, Barcelona, Biblioteca Virtual de Investigación y Docencia DUODA, 2012.

dels marges polítics i socialment preestablerts, allà on precisament la llibertat femenina floreix perquè, si una cosa ens ensenya el simbòlic femení en la història és que el patriarcat no n'ha ocupat mai tots els espais d'aquesta. És, per tant, imprescindible "sottolineare che non tutte le definizioni sono intercambili"[34] una afirmació que espero que aporti llum al debat que discuteix sobre gènere, diferència sexual i feminitat en la història. Considero que, si bé no és impossible, esdevé molt complicat reconstruir genealogies femenines sense replantejar-nos aquest debat. Tant és així que ens costa molt entreveure les conexions i les transmissions del saber per no estar estrictament escrites.

Aquests és el cas de les *trobairitz*, les anomenades mestres de la civilització. En els primers segles de l'any mil, la vida de les ciutats i de les corts d'Occitània es caracteritzà per una intensa activitat de vincles i de relaciones, a través de les quals homes i dones, no tan sols de classe alta, inventaren i augmentaren formes d'art originals en una llengua que fonamentarien tota la cultura a Europa: "Sin la linfa occitana, cuyo componente básico fue el amor, Europa no existiría".[35] La poesia de les trovadores és un exemple d'expressió i d'actuació, explicitant la seva diferència, posant de manifest el propi *eros*, amb la llibertat femenina de no fer el que fan els homes. En l'estructuració d'aquesta civilització, les dones jugaren un paper d'autoritat, convertint-se en models de comportament i de referència, generoses mecenes, artistes i senyores feudals.

Treballar per civilitzar la societat, escriure i parlar de com desitgen ser estimades; prenent l'amor com a element ordenador de la societat. Segles després les Precioses parlaran també d'amor en autoritat i crearan una nova manera de fer política als seus Salons. Mestres també elles de la civilització, són exemple d'aquest transcórrer en els segles a través de la llibertat femenina.

Quan María Zambrano parlà sobre el sentir del coneixement històric[36] inicià per la poesia dels primers temps: La *Ilíada* i l'*Odissea*, la part més extraordinària de la història per no ésser certa. Aquella que, malgrat la incertesa, aconsegueix crear la història dels anònims mortals: aquella que és contada a les novel·les. Per aquesta raó, considera Zambrano, la novel·la – i aprofitant l'avinentesa, jo afegiria els epistolaris femenins medievals – com la millor història i la millor filosofia, perquè ens parlen de les formes de vida. Probablement sigui cert que "en la novel·la y en la poesía hay algo más",[37] allò que no es pot objectivar, perquè "el deseo femenino no se objetiva. O está vivo o desaparece de la historia. No crea

34 P. di Cori, *Dalla storia delle donne alla storia di genere*, cit.
35 M. Martinengo – M. Giraud, *La herencia de las trovadoras: de las trovadoras a las preciosas*, in "Revista de Estudios de la Diferencia Sexual DUODA", 39, pp.19–32 (p. 20).
36 M. Zambrano, *Para una historia de la piedad*, Málaga, Torre de las Palomas, 1989, p. 103.
37 Ibid.

instituciones, jerarquías, poder, o conceptos sobre la libertad y la democracia – sea o no representativa – que valgan durante siglos".[38]

Probablement, doncs, per copsar la Història de les Dones esdevé urgent alliberar-se de la història,[39] fer aquell pas enrera que em permeti observar les coses des de fora, aquell femení *provenir de afuera* del que parla Hélène Cixous.[40] Perquè si "la mujer debería reecontrarse, entre otras formas, a través de las imágenes de ella ya depositadas en la historia y las condiciones de producción de la obra del hombre, y no a partir de su obra, su genealogia"[41] el primer pas consisteix en identificar la neutralitat i sexuar-la, com qui posa el mirall de cara al món.

Renunciar, però, a la metodologia tradicional, clàssica, a l'autoritarisme metòdic[42] no significa treballar la història havent llençat a la brossa tot allò que l'ha concebuda tal i com la coneixem avui, sinó d'ésser capaces d'introduir un debat permanent en termes historiogràfics. Un debat regit per l'autoritat entre dones i conduït per l'intercanvi i la relació, "esserci anche con delle altre poiché abbiamo bisogno di un rifferimento simbolico",[43] ja que el sentit de la diferència feminista i femenina té a veure amb la nostra història, en tant que dones i en tant que història del món.

"Todo, todo lo que puede ser objeto de conocimiento, todo lo que puede ser sujeto a experiencia, querido o calculado, es previamente sentido de algún modo".[44] És aixi com, intentant no separar la història de l'escriptura de la història, aquesta és una aposta que va més enllà de la proposta epistemològica per instal·lar-se en la comprensió política de les relacions a dins la Universitat. És a dir, donar sentit polític a l'autoritat creada entre dones que estudien, investiguen i ensenyen l'escriptura de la història, aquella escriptura del passat viu de la que es participa, de la qual se'n prèn partit. La *maestría de libertad* que Diana Sartori propasa amb l'aposta de "volver a pensar, con otras, en lo que hacemos"[45], recuperant Hannah Arendt.

38 L. Cigarini, *La politica del deseo*, cit.
39 J. Lorenzo, El *telar de la experiencia*, cit., p. 78.
40 H. Cixous, *Entre l'ecriture*, París, Des femmes, 1986.
41 L. Irigaray, *Ética de la diferencia sexual*, Barcelona, Icaria, 2010, p. 39.
42 L. Muraro, *Hacer política, escribir historia*, cit., p. 95.
43 D. Sartori, *Volver a pensar, con otras, en lo que hacemos*, XI Dialogo Magsitral de DUODA al maig del 2016 a la Universitat de Barcelona. Vegeu: [http://www.ub.edu/ubtv/video/dianasartori-volver-a-pensar-con-otras-en-lo-que-hacemos] [consulta 21/12/2016].
44 M. Zambrano, *Para una historia de la piedad*, cit. p. 107.
45 Recupero el títol de la conferència de Diana Sartori, celebrada durant el XI Diálogo Magsitral de DUODA al maig del 2016 a la Universitat de Barcelona. Vegeu: [http://www.ub.edu/ubtv/video/dianasartori-volver-a-pensar-con-otras-en-lo-que-hacemos] [consulta 23/12/2016].

En l'aposta per la història, en l'Acadèmia, en l'escriptura "somos pocas pero bastantes". Jo també penso que "la escritura es una fiesta del significante"[46] i que, de la mateixa manera com passa amb la historiografia i la seva història, "el significante único es el opio del texto".[47]

L'epistemologia de la llibertat femenina podria ser "il cartello che informa le persone che cercano il posto ma non sanno l'indirizzo",[48] una ocasió perfecta per recordar el títol del llibre de Diotima que augura un futur esperançador a la llibertat femenina, a partir d'allò que la creativitat de les dones ha estat capaç de fer florir també a l'Època Medieval: *La Festa è qui.*[49]

46 H. Cixous, *Entre l'ecriture*, cit., pp. 64–65.
47 D. Sartori, *Volver a pensar, con otras, en lo que hacemos*, cit.
48 Diotima, *La Festa è qui*, Nàpols, Liguri, 2012, p. 1.
49 Ibid.

FEMINIDAD AUTORIAL

I Voces propias: Marie de France, Christine de Pizan, *trobairitz*, poetas

Sonia Maura Barillari

Un purgatorio al femminile: il volgarizzamento del *Tractatus de purgatorii sancti Patricii* di Marie de France

1 I perché di un volgarizzamento

Irrequieta, instabile, errabonda, perennemente preda di un dinamismo frenetico, la corte di Enrico II Plantageneto era sovente assimilata da quanti ne facevano parte a un inferno. Indirettamente lo fa Pietro di Blois in un'epistola indirizzata "Ad sacellanos aulicos regis anglorum"[1] dove così tratteggia la condizione di quanti appartenevano all'*entourage* del sovrano:

> pro hac vanissima vanitate militant hodie nostri curiales in labore et aerumna, in vigiliis multis, in periculis magnis, periculis maris, periculis fluminum, periculis pontium, periculis montium, periculis in falsis fratribus, in mortibus frequenter, in confractione et lassitudine corporis, atque in aliis vitae discriminibus, in quibus gloriam martyrii mererentur, sic haec pro Christi nomine sustinerent. Nunc autem sunt martyres saeculi, mundi professores, discipuli curiae, milites Herlewini. Per multas siquidem tribulationes intrant justi in regnum coelorum; hi autem per multas tribulationes promerentur infernum [...] Videas homines quasi furiosos excurrere, instare summariis, et quadrigas occursare quadrigis: omnes tumultuari ad invicem, ut et ipsa rerum turbatione tibi apertissime describatur facies inferni.[2]

1 Si tenga presente come, in ragione del loro contenuto eminentemente politico, Enrico II tenesse in grande considerazione le epistole di Pietro di Blois al punto da sollecitarne la pubblicazione, consiglio ovviamente seguito dal loro autore. Cfr. A. Chauou, *L'idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XIIe–XIIIe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 114.
2 Pietro di Blois, *Epistolae*, XIV: *P.L.* CCXVII, coll. 42–48, cit. alle coll. 44 e 48.

Sonia Maura Barillari, Università di Genova

Open Access. © 2018 Sonia Maura Barillari, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-014

E lo fa, in termini più espliciti, nonché, per molti versi, programmatici,[3] anche Walter Map, che in quella corte ebbe una posizione di tutto riguardo, nel *De nugis curialium*:[4]

> inferno aiunt locum penalem. Quid si presumam audax effectus, et temerarie dicam curiam non infernum, sed locum penarum? Hic tamen dubito an eam recte diffinerim; locus tamen videtur esse, nec ergo infernus. Immo certe quicquid aliquid vel aliqua in se continet, locus dici potest. Sit ergo locus; videmus si penalis. Quis ibi cruciatus qui non sit hic multiplicatus? (*De nugis curialium* I, 2)

Dopo una puntuale enumerazione di supplizi, l'attribuzione alla *curia* delle peculiarità tradizionalmente riconosciute agli inferi da tanta letteratura esemplare e visionaria è pregnante quanto cogente:

> hec de curia que vidimus testamur. Obvolucionem autem ignium, densitate tenebrarum, fluminum fetorem, stridorem a demonibus magnum dencium, gemitus exiles et miserabiles a spiritibus anxiis, verminum et viperarum et anguium et omnis reptilis tractus fedos, et rugitus impios, fetorem, planctum et horrorem, per singula si per allegoriam aperire velim, in curialibus non desunt michi significaciones. (I, 10)

La conclusione è consequenziale, scandita a fil di logica,[5] quantunque mitigata da un'ironia sorniona:

> et sufficit ex hiis secundum dictas concludere raciones, quod curia locus penalis est. Non dico tamen quod infernus, quia non sequitur, sed fere tantam habet ad ipsum similitudinem quantam equi ferrum ad eque. (I, 10)

3 La prima *distinctio* del *De nugis curialium* si apre infatti con una serie di capitoli dedicati all'equiparazione della corte all'inferno (I, 1–11), equiparazione ripresa in conclusione della quinta e ultima *distinctio* (V, 7).

4 I termini *post quem* e *ante quem* di composizione dell'opera, la sola di Map giunta fino a noi, potrebbero coincidere con quelli fissati da Hinton per il "Prologus" e l'"Epilogus" – incoerentemente collocati l'uno di seguito all'altro nel solo manoscritto che la tramanda – con cui si apre la *distincio* IV, ovvero il 1183 e il 1191. Cfr. J. Hinton, *Walter Map's De nugis curialium: its plan and composition*, in "Pubblications of the Modern Language Association of America", XXXII, 1917, pp. 81–132, a p. 108. L'ordine con cui l'autore avrebbe stilato le cinque *distinctiones* in cui è suddiviso il *De nugis* sarebbe, secondo i suoi editori più recenti, il seguente: IV, V, I, II, III: C. N. L. Brooke and R. A. B. Minors (ed. by), *De nugis curialium. Courtiers' trifles*, Oxford, Clarendon Press, 1983, 2 vol., "Introduction", p. xxix. Tutte le citazioni del *De nugis* fanno riferimento a tale edizione.

5 Significativo, a questo proposito, l'impiego dell'espressione formulare "quia non sequitur" ad indicare una scorretta – in base, appunto ai principi della logia aristotelica – relazione di causalità.

Se la *curia regis* tanto assomigliava a un inferno di lì a poco avrebbe avuto anche un suo purgatorio: il volgarizzamento del *Tractatus de purgatorii sancti Patricii* allestito da Marie de France. La sua data di composizione è tutt'altro che certa: Thomas A. Jenkins, sulla base di osservazioni linguistiche e stilistiche, la colloca nell'ultima decade del XII secolo,[6] all'interno della quale Yolande de Ponfarcy ritiene di poterla fissare con esattezza al 1190, anno in cui venne canonizzato san Malachia, in quanto il nome di quest'ultimo, menzionato due volte nell'*Espurgatoire*, vi ricorre dapprima senza l'epiteto di santo (v. 299) e poi preceduto da esso (v. 2074).[7] Argomentazione la cui solidità è in parte indebolita dal fatto che la canonizzazione del primate irlandese non fece che ratificare la condizione di santità riconosciutagli da confratelli (a partire dallo stesso Bernardo di Chiaravalle, fra le cui braccia spirò) e fedeli immediatamente a ridosso della sua morte, avvenuta nel 1148:[8] circostanza che potrebbe spiegare l'oscillazione nell'assegnargli tale attributo.

Ciononostante può darsi per certo che, considerata la complessità teoretica e concettuale del testo, la sua gestazione ed elaborazione dovette essere laboriosa a partire, com'è ovvio, dalla divulgazione del *Tractatus*, ovvero grossomodo dal 1185.[9] E tuttavia, nel complesso, abbastanza sollecita, se è a essa posteriore soltanto di poco più di cinque anni: una tempestività che trova le sue ragioni senz'altro nell'immediata e massiva diffusione che ebbe la trattazione latina

6 Th. A. Jenkins (ed. by), *Espurgatoire seint Patriz. An old French poem of the twelth century*, Genève, Slatkine reprints, 1974 [1894], p. 16. per quanto concerne l'ordine cronologico di composizione delle tre opere attribuite a Marie, si veda G. Lachin, *Maria di Francia, la tradizione, la traduzione, il tradimento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 207–233, pp. 208–209, nota 5.

7 Marie de France, *L'espurgatoire seint Patriz*, édité, traduit et commenté par Y. de Pontfarcy, Louvain – Paris, Peeters, 1995, pp. 9–10. Il che concorda con l'opinione Warnke, propenso a datare il testo "attorno al 1190": K. Warnke (hrsg. von), *Das Buch vom* Espurgatoire S. Patrice *der Marie de France und seine Quelle*, Tubingen, Max Niemeyer Verlag, 1973 [1938], p. XXXIV.

8 M. J. Curley (trans. by), *Saint Patrick's Purgatory. A poem by Marie de France*, Tempe, Arizona, 1997 [1993], p. 8.

9 Alcuni riferimenti interni al testo individuano infatti dei termini *ante quem* e *post quem* precisi e incontrovertibili: intanto, la dedica all'abate Ugo di Sartis lascia supporre che il *Tractatus* nella sua versione 'breve' (α) sia stato composto non oltre il 1185, anno in cui egli cessò di ricoprire tale carica. All'opposto, la citazione di Florenziano quale autorevole garante dell'effettiva presenza del *purgatorium* nel vescovato da lui retto suggerirebbe, almeno per la versione 'lunga' (β) comprensiva dell' 'appendice in cui è nominato, una datazione posteriore a quell' anno, considerato che questi vi esercitò la sua giurisdizione nel periodo compreso fra 1185 e 1230. A favore di una datazione comunque prossima al 1185 ritengo possa essere addotta la considerazione formulata da Foulet secondo cui il periodo attorno al 1180 "cest précisément le moment où, pour diverses raisons, on commence à s' occuper beaucoup de Saint Patrice en Angleterre: c'est l'année où Jocelin reçoit l'ordre d'écrire la vie du saint": L. Foulet, *Marie de France et la légende du Purgatoire de Saint Patrice*, in "Romanische Forschungen", 22, 1908, pp. 599–627, a p. 618).

posta in essere da quella potentissima 'macchina' di propaganda dottrinale costituita dall'ordine cistercense rispondendo essa a pressanti istanze di carattere eminentemente teologico e devozionale connesse all'"apertura' di un 'terzo luogo' oltremondano in grado di offrire un'ulteriore speranza di salvezza a un'umanità irrevocabilmente peccatrice.[10] Ma anche, ritengo, in più pragmatiche urgenze di natura politica che, come già in altre circostanze, le strategie culturali poste in atto dalla cerchia di intellettuali gravitanti nell'orbita plantageneta, e stimolate, o comunque gradite,[11] dal suo signore, tendevano a trasfondere sul piano letterario ai fini di conferire loro legittimazione e un livello maggiore di autorevolezza.

È noto che le mire espansionistiche di Enrico nei confronti dell'Irlanda, benché non sempre sorrette da tattiche coerenti, si fecero nel tempo via via più pressanti e risolute: stando alla testimonianza di Robert de Torigny[12] ne avrebbe progettato l'invasione fin dal 1155, caldeggiato dalle gerarchie ecclesiastiche allo scopo di ridurre l'eccessiva indipendenza della Chiesa irlandese controllata dagli ordini monastici. Invasione che tuttavia effettivamente realizzò solo nel 1171 per contrastare la preponderanza che vi andava assumendo Richard 'Strongbow' de Clare – esponente di spicco dell'aristocrazia cambro-normanna – dopo la morte di Dermot, re del Leinster, di cui aveva sposato la figlia e ora rivendicava l'eredità: accettatane la sottomissione vassallatica (che di fatto riconosceva formalmente la sua signoria sul feudo), organizzò con questi la spedizione che avrebbe posto l'intera isola sotto la sua supremazia.[13] Nel 1177, a Oxford, Enrico proclama 'Signore d'Irlanda' il figlio Giovanni, allora undicenne, che visiterà per la prima e unica volta i suoi domini – su cui in effetti esercitò un potere puramente nominale essendo essi, dopo morte di 'Strongbow', diventati preda di forze centrifughe di stampo particolaristico – solo molti anni dopo, nel 1185,[14] accompagnato da Giraldo Cambrense[15] a cui si deve

10 Scontato, ma doveroso, il rinvio a J. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1996 [1981].

11 Sulla natura del ruolo che probabilmente ebbe il sovrano nell'elaborazione di tali strategie si veda A. Chauou, *L'idéologie Plantagenêt*, cit., pp. 123–124.

12 Robert de Torigny, *Chronica*, ed. by R. Howlett in *Chronicles of the reigns of Stephen, Henry II and Richard I*, London, Longman, 1884–1889, IV, pp. 81–315, a p. 186.

13 Per una disamina più approfondita si rinvia a cfr. W. L. Warren, *Henry II*, New Haven and London, Yale University Press, 2000 [1973], pp. 187–206.

14 In merito si veda la dettagliata introduzione di Fabrizio De Falco all'edizione italiana della *Topographia Hibernica*: Giraldo Cambrense, *Topographia Hibernica. Il libro di Giraldo Cambrense sulle meraviglie d'Irlanda*, a c. di F. De Falco, Aicurzio (MB), Virtuosa-Mente, pp. 6-47, alle pp. 23–24.

15 Anch'egli cambro-normanno, apparteneva al gruppo familiare dei Giraldini, tra i principali fautori nel 1169 della conquista d'Irlanda, ed era imparentato con la nobiltà autoctona gallese per parte di madre. Ivi, p. 10.

un'accurata descrizione di quelle terre, dei loro usi, dei loro costumi: redatta di ritorno da quel viaggio[16] la *Topographia Hibernica*[17] verrà poi letta pubblicamente a Oxford nel 1188, a dimostrazione di come la 'questione ibernica' fosse per il casato angioino importante sotto il profilo dell'immaginario ideologico quanto e addirittura più che dal punto di vista meramente amministrativo.

A ciò si aggiunga la salda imbricatura con problematiche d'ordine religioso legate, come si è anticipato, all'insofferenza manifestata a più riprese dal papato verso l'autonomia pressoché totale di cui godevano i monasteri irlandesi e i loro potenti abati i quali avevano avocato a sé ogni autorità giurisdizionale,[18] oltreché ai rapporti controversi che Enrico intratteneva con i Cistercensi profondamente e capillarmente radicati sull'isola dove, fra l'altro, avevano avuto un ruolo centrale nell'elaborazione della leggenda sorta attorno al sito purgatoriale e al suo pellegrinaggio: se per un verso egli aveva beneficiato della propaganda encomiastica esplicitata in alcuni scritti di un loro esponente di spicco, Aelredo di Rievaulx,[19] per l'altro la regola di Citeaux era stata bersaglio delle sue ire e apertamente osteggiata, con la minaccia di aspre ritorsioni, quando l'abbazia di Pontigny aveva dato ricetto a Thomas Becket dopo che questi si era allontanato dall'Inghilterra avendo rifiutato di sottoscrivere le *Costituzioni di Clarendon*.[20]

Per contro, certo in ragione del suo statuto 'sovranazionale' che lo affrancava da una sudditanza diretta con la dinastia regnante unito alla predilezione per zone montagnose e solitarie, l'Ordine cistercense – a partire dal suo primo insediamento a Whitland, nel Pembrokeshire, nel 1140[21] – era assai ben radicato in Galles dove godeva della protezione e del sostegno sia della nobiltà autoctona sia di quella cambro-normanna: un connubio fertile, anche dal lato culturale,[22]

16 In verità Giraldo aveva già soggiornato nell'isola nel 1183–1184. Ivi, p. 26.

17 Le farà seguito l'*Expugnatio Hibernica*, composta da Giraldo nel 1189.

18 W. L. Warren, *Henry II*, cit., p. 189.

19 Al sovrano aveva dedicato le *Genealogiae regum Anglorum* (1153–1154) facendone risalire la stirpe fino ad Adamo, la *Vita Sancti Eduardi* (1161–1163) in cui il re anglo-sassone era presentato quale suo antenato per parte di madre, ma soprattutto la *Relatio de standardo* (1155 ca.) dove si legittimava il giovane Enrico a fronte dell'inettiiudine di Stefano di Blois a contrastare le aspirazioni autonomistiche dei suoi vassalli inglesi. Cfr. A. Chauou, *L'idéologie Plantagenêt*, cit., p. 69; e R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500–1200)*, Paris, Champion, 1944–1967, III, pp. 143–144.

20 W. L. Warren, *Henry II*, p. 104.

21 Non sarà superfluo ricordare come a favorire tale insediamento fu il primo *earl* di Pembroke, Gilbert fitzGilbert de Clare, padre di Richard 'Strongbow' de Clare.

22 È infatti ai cistercensi che in larga parte si deve la trasmissione manoscritta dell'antica letteratura gallese.

comprovato dal fatto che fra 1164 e 1202 ogni principe gallese di un certo rango si prodigò a fondare un complesso abbaziale nei propri territori.[23]

In questo quadro complesso va collocato il lavoro intrapreso da Marie, sicuramente riconducibile a un progetto di attrazione delle terre irlandesi entro l'orizzonte cognitivo e leggendario della classe dominante plantageneta, lo stesso a cui si era votato e che aveva perseguito con tanto zelo Giraldo Cambrense, il primo a descrivere in maniera particolareggiata il purgatorio patriciano.[24] E con tutta probabilità sorretto anche da moventi riconducibili alla sua cerchia famigliare, se veramente Marie era quella Marie de Beaumont de Meulan[25] moglie di Hugues de Talbot e cugina germana di Richard 'Strongbow' de Clare, come si è anticipato uno dei più potenti magnati cambro-normanni che stavano estendendo la

23 N. Davies, *Isole. Storia dell'Inghilterra, della Scozia, del Galles e dell'Irlanda*, Milano, Bruno Mondadori, 2007 [1999], p. 289.

24 Giraldus Cambrensis, *Topographia Hibernica* II, 5 (in Giraldus Cambrensis, *Opera*, Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores, Rolls Series 21, 7 voll., vol. V, *Topographia Hibernica – Expugnatio Hibernica*, ed. by J. F. Dimock, London 1867, pp. 82–83): "est lacus in partibus Ultoniae continens insulam bipartitam. Cuius pars altera, probatae religionis ecclesia habens, spectabilis valde est et amoena; angelorum visitatione, sanctorumque loci illius visibili frequentia, incomparabiliter illustrata. Pars altera, hispida nimis et horribilis, solis daemonibus dicitur assignata; quae et visibilibus cacodaemonum turbis et pompis fere semper manet exposita. Pars ista novem in se foveas habet. In quarum aliqua si quis forte pernoctare praesumpserit, quod a temerariis hominibus nonunquam constat esse probatum, a malignis spiritibus statim arripitur, et nocte tota tam gravibus poenis cruciatur, tot tantisque et tam ineffabilibus ignis et aquae variique generis tormentis incessanter affligitur, ut mane facti vix vel minimae spiritus superstitis reliquiae misero in corpore reperiantur. Haec, ut asserunt, tormenta si quis semel ex injuncta poenitentia sustinerit, infernales amplius poenas, nisi graviora commiserit, non subibit". In occasione della prima revisione a cui sottopose l'opera Giraldo aggiunge significativi ragguagli sul nome del luogo, sulle sue origini e sulle sue finalità: "hic autem locus Purgatorium Patricii ab incolis vocatur. De infernalibus namque reproborum poenis, de vera post mortem, perpetuaque electorum vita, vir sanctus cum gente incredula dum disputasset, ut tanta tam inusita, tam inopinabilis rerum novitas, rudibus infidelium animis oculata fide certius imprimeretur, efficaci orationum instantia magnam et admirabilem utriusque rei notitiam, duraeque cervici populo perutilem, meruit in terris obtinere", *ivi*. Difficile stabilire se Giraldo conoscesse o meno il *Tractatus*; ad ogni modo egli non fa mai esplicito riferimento a quest'opera né tanto meno nomina Owein, il protagonista della vicenda che vi viene narrata. In merito si veda S. M. Barillari, *Passaggio in Irlanda. Itinerari terreni e viaggi oltremondani*, in "Itineraria", 3–4, 2004–2005, pp. 73–107.

25 In merito si vedano U. T. Holmes, *New Thoughts on Marie de France*, in "Studies in Philology", 29/1, 1932, pp. 1–10; P. N. Flum, *Additional thoughts on Marie de France*, in "Romance Notes", 3/1, 1961, pp. 53–56; Id., *Marie de France and the talbot family connections*, in "Romance Notes", 7/1, 1965, pp. 83–86; P. R. Grillo, *Was Marie de France the daughter of Waleran II, count of Meulan?*, in "Medium Ævum", 57/2, 1988, pp. 269–274; Y. de Pontfarcy, *Si Marie de France était Marie de Meulan*, in "Cahiers de civilisation médiévale", 38, 1995, pp. 353–361.

propria influenza in Irlanda e che, dopo vari e aspri conflitti con la Corona, ne coprì la carica di luogotenente fino alla morte, sopraggiunta nel 1176.

Tale ipotesi, tra l'altro, spiegherebbe, oltre che la risoluzione a trasporre in *langue d'oil* il *Tractatus*, anche la celerità con cui poté avere materialmente a disposizione il testo di quest'ultimo, composto nell'abbazia di Saltrey che vide fra i suoi fondatori Simon de Senlis, marito della cugina Isabelle de Beaumont. A ciò si aggiungano i rapporti che in questo caso avrebbe potuto intrattenere, sempre in virtù di parentela, con l'ordine Cistercense – protetto e sostenuto dai 'Geraldini'[26] – e con altri due monasteri citati nel resoconto dell'esperienza di Owein: quello di Basingwerk in Galles di cui Gilberto di Luda (ovvero colui che avrebbe riferito tale avventura, appresa dallo stesso Owein, a H. di Saltrey, estensore del *Tractatus*) divenne abate, fondato da Ranulph de Chester, suocero di un'altra cugina, Bertrada di Montfort; e quello di Baltinglass, nel Leinster, voluta dal re Dermot, suocero di 'Strongbow', che ne avrebbe affidato l'incarico della fondazione proprio a Gilberto, coadiuvato da Owein in qualità di *latimer*, 'interprete'.

In questa prospettiva sarebbero allora moventi di tipo essenzialmente 'diplomatico', in aggiunta a fattori di coinvolgimento personale, a indurre Marie a passare sotto silenzio il giudizio negativo sugli irlandesi espresso nel *Tractatus*[27] così come a non riportare il parere del primo dei due abati interpellati in merito al Purgatorio irlandese, il quale aveva negato di averne mai avuto notizia,[28] e registrare unicamente la risposta del secondo, che garantiva la veridicità di quanto se ne affermava:[29] una reticenza verosimilmente motivata dal desiderio di non incrinare le solide certezze sull'esistenza di quel varco con l'ombra del sospetto.

26 La potente famiglia magnatizia cambro-normanna discendente da Maurice fitzGerald a cui anche Richard 'Strongbow' de Clare apparteneva.

27 Si confronti *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* III, i, 2 (α): "sicut sunt alterius gentis hominibus per ignorantiam ad malum proniores . . . Hec ideo dixi ut eorum ostenderem bestialitatem" con i corrispondenti vv. 257–264 dell'*Espurgatoire*: "en cel païs est il en us / ke cil qui mesfunt tut le plus, / quant il venent en grant aage, / qui sunt plus fiers en lur corage / de grief penitence suffrir / pur la Deu grace deservir. / Cest essample lur volt mustrer / li seinz Deu pur els afermer". Va rilevato inoltre come Marie faccia risalire l'episodio del vecchio irlandese ai tempi di Patrizio (dunque in un passato sufficientemente remoto) laddove il *Tractatus* ne riferisce come di fatto occorso ai tempi di Gilberto. Tutte le citazioni del *Tractatus* sono tratte da *Das Buch vom* Espurgatoire S. Patrice *der Marie de France und seine Quelle*, hrsg. von K. Warnke, Tubingen, Max Niemeyer Verlag, 1973 [1938], quelle dell'*Espurgatoire* da Maria di Francia, *Il purgatorio di san Patrizio*, ed. a c. di S. M. Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

28 *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* V, xxiv (β): "quorum unus, quod numquam in patria sua audierat talia, respondit".

29 *Espurgatoire seint Patriz*, vv. 2063–2070: "e puis parlai jo a dous abbez, / e Irlande erent, bons ordenez, / si lur demandai de cel estre / si ço poeit veritez estre. / Li uns affirma ke veirs fu / de l'espurgatoire, e seü, / que plusurs homes i entrerent / qui unkes puis ne retornerent".

2 Il purgatorio plantageneto

A prima vista può stupire che il più precoce volgarizzamento di un testo di tale spessore teologico e teoretico quale il *Tractatus* sia stato opera di una donna. In verità tale impressione si dissolve se si considera come quelle pratiche devozionali – *messes*, *oreisons*, *almones*, *dons* – che sono il corollario immediato dell'istituzione di una dimensione ultraterrena temporanea e transeunte tendevano a essere – e così lo saranno nei secoli a venire – appannaggio in prevalenza del genere femminile, presto incentivato in ciò dalle gerarchie religiose. Ne troviamo un'eco nei ripetuti interventi volti ad avvalorare l'utilità dei suffragi dei singoli ai fini di abbreviare il soggiorno dei propri cari in purgatorio:

> ceus qui par lius vit en torment
> erent delivres veirement
> par messes e par oreisons,
> e par almones e par dons
> qu'om done a povre gent pur eus
> (vv. 1441–1445)

> quant hom fait pur eus oreisons,
> messes, e almones, e dons,
> lur tormenz sunt amenusez
> ou del tut en sunt aleggez
> ou l'om alege lur dolurs,
> ou l'om les met enz en menurs
> (vv. 1759–1764)

> ço dïons pur cels chastïer
> qui s'en isent hors del mustier
> quant hom dit des mors le servise:
> ester devreient en l'iglise
> e prier mult devotement
> que Deus alegast lur torment
> (tels i ad qui delivres sunt,
> ço sunt cil qui plus tost s'en vunt)
> (vv. 1469–1476)

Si tenga inoltre in considerazione come, a questa altezza cronologica, le donne rappresentassero una componente della società rispetto alla quale, forse in maniera ancora maggiore della controparte maschile, l'utilizzo del volgare costituiva una risorsa imprescindibile in grado di garantire un'adeguata e capillare divulgazione di contenuti altrimenti inattingibili. Divulgazione che si attualizzava principalmente in termini di oralità e ricezione collettiva, l'una e l'altra agevolata dal *medium* della composizione in versi.

E se volessimo delineare almeno sommariamente la fisionomia degli ipotetici fruitori dell'*Espurgatoire* di Marie, e i modi di tale fruizione, dovremmo giocoforza ipotizzare un uditorio all'ascolto di un lettore: un uditorio appartenente a un *milieu* aristocratico e laico composto tanto da uomini quanto da donne, quella "laie gent a Deu eslite" (v. 1552) che Owein affermerà di avere trovato in gran numero ad accoglierlo, insieme a religiosi di vario genere e rango, al suo ingresso nel paradiso terrestre. O il "prosdom" evocato al v. 9, dedicatario dell'opera ed espressamente qualificato come tale dall'epiteto.[30]

I tratti propri a un componimento pensato per un'esecuzione orale risultano peraltro del resto cospicui e espliciti: numerosi sono gli interventi allocutivi quali "seignurs" (vv. 49, 189, 421), le apostrofi intese a sollecitare l'attenzione ("seignurs, entendez la raisun", v. 189; "e sachez", v. 307; "or oiez cum ovra li prestre", v. 2256), quelle che invitano a rammentare cose già dette ("aprés cest fait ke jo vus di", v. 379; "issi armez cume jo vus di", v. 817; "des grant tormenz qu'avez oï", v. 1403), altre, infine rivolte a fugare eventuali dubbi avvalorando l'autenticità di quanto esposto ("nel dutez pas", v. 300; "ne dutez mie", v. 673; "n'en dotez mie", v. 1555; "ne duté mie", v. 1825). Alle stesse modalità di strategia comunicativa pertiene inoltre il frequente ricorso a soluzioni formali non dimentiche dello stile formulare, idoneo a trasmettere una rassicurante familiarità indotta dal recupero memoriale di nuclei frastici reiterati di cui offrono tangibili esempi la descrizione dei siti purgatoriali ("li chevalers ne pout vëer / la grandur del champ ne saver", vv. 941–942; "il ne poeit nïent veer / la grandur del champ, ne saver / fors de tant k'il i fud entrez / e ke de travers fud menez", vv. 1021–1024; "tant fud lee e de tel longor, / nuls ne pot choisir la grandor", vv. 1173–1174; "il ne puet veer la grandur / del païs ou tant ad dulçur, / fors de la porte ou il entra / e tant cum hom li enseigna", vv. 1583–1586) e di chi li abita ("de tute maniere de gent", v. 943; "de tute maniere de hee", vv. 1037, 1201, 1599; "tute maniere de tormenz", vv. 1071, 1103; "de chascun eage de gent", vv. 1267, 1541; "ne poeit plus", vv. 1134, 1574, 1880).

L'adeguamento a un 'pubblico' cortese diventa più chiaramente percepibile negli interventi di natura semantica che Marie attua all'interno della compagine narrativa, minimi ma significativi. Come l'opzione di eludere il riferimento alla tentazione che nella "Homilia I" ricorre due volte:

30 Cfr. G. Lachin, "Il prologo come chiave della struttura narrativa dell'*Espurgatoire seint Patriz* di Maria di Francia", in *Strategie del testo: preliminari, partizioni, pause*: atti del 16. e del 17. Convegno interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989), a c. di G. Peron, Padova, Esedra, 1995, pp. 98–114, p. 100.

comparentur nunc temptationes huius vite locorum istorum tormentis et miserie. Que si opponantur in mentis statera, quasi maris arena omnibus temptationibus gravior locorum istorum apparebit miseria.[31]

li autors nus fet ci entendre
que nus devom essample prendre
des grant tormenz qu'avez oï,
dont li livres nus cunte ci
e des miseries que ci sunt
e des granz peines de cest munt.
Si ces peines esteient mises
contre les autres e assises,
n'i avreit il comparison
plus ke de l'egle e del pinçon.
(vv. 1401–1410)

Elusione che cela un'empatica comprensione per i peccati indotti dalle debolezze della carne di cui sono sprone le vanità del mondo e i loro allettanti piaceri. Sicché la durezza dell'esortazione "carneis motibus enim nemo delectabitur, quamdiu de his meditabitur"[32] si stempera nel binomio *vanité – delices* dove l'accezione negativa (ma meno di quanto non lo siano quelle di *temptationes* e *motus carneis*) del primo sostantivo si stempera nella condiscendenza quasi nostalgica dissimulata nel secondo, che itera il predicato *deliter* corrispettivo del latino *delecto*:

qui de ço pensereit sovent
ne se delitereit nïent
en la vanité de cest munt
ne es delices que i sunt.
(vv. 1415–1418)

Similmente, il compendioso (e vago, com'è giusto che sia per quanto attiene alle doverosamente parche esigenze di un monaco) "necessaria", che riassume con discrezione i 'vantaggi' della vita cenobitica ("uita in qua corporis et animae habentur sine facti acquirendi sollicitudine necessaria quam illa in qua tanta audiuntur esse tormenta"[33]), si dispiega nella maggiore determinatezza dell'endiadi "dras e vivre" (v. 1430) in cui l'innegabile pregio della concretezza è esaltato dal connubio con la locuzione avverbiale "a plenté", evocatrice di benessere e abbondanza:

vie senz corioseté,
ou dras e vivre ad a plenté,

31 *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* "Homilia I", 1 (α).
32 Ivi.
33 *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* "Homilia I", 2 (α).

que n'est cele ou tant ad meseise,
il n'i ad rien que ne despleise.
(vv. 1429–1432)

E un'inclinazione analoga traluce dalla descrizione della bellezza della fanciulla che, nei progetti diabolici, avrebbe dovuto portare alla perdizione un sacerdote virtuoso: se nel paragrafo latino i toni austeri del giudizio rinviano a una concezione spregiativa della corporeità servendosi dell'equivalenza pretestuosa – basata sull'omofonia – *pulchritudo/putredo* ("secundum carnis pulchritudinem uel potius putredinem erat nimis speciosa"[34]), il verso antico-francese preferisce avvalersi di un registro 'neutro' limitandosi ad annotare qualità oggettive e astenendosi da qualsivoglia commento inteso a porre in relazione avvenenza fisica (o fisicità) e peccato ("mult ert bele e creüe e granz", v. 2228).

3 Uno *speculum militis*?

Su queste basi si può cercare di investigare come l'impianto prettamente teologico e edificante declinato in chiave agitatoria del *Tractatus* sia oggetto di un viraggio in direzione di un'ottica, e di una ricezione, 'cortesi', e ciò secondo quali modalità e con quali intenti. Rifunzionalizzazione di cui si fanno spia in particolare due termini allusivi dell'universo romanzesco, nella fattispecie arturiano: *aventure*, scelto a designare l'esperienza di chi affronta il cimento del *purgatorium*,[35] e *costume*, utilizzato per definire il rituale prescritto a chi intendesse penetrare nella *fovea*.

Abbiamo infatti un *chevaliers* che decide di sostenere una prova e lo fa affrontando il cammino da solo (occorrenza singolare per i 'viaggiatori' oltremondani, generalmente muniti di una guida), un *chevaliers* che tutto sommato non è molto diverso dai suoi omologhi occupati nelle avventure 'profane' ma comunque 'meravigliose' narrate dalla *matière de Bretagne*,[36] e come loro conforma l'agire a

34 *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* V, xxvi, 5 (α).
35 Vv. 495–500: "si aucuns en fust revenuz, / a joie serreit receüz; / puis demurreit, el Deu servise, / pleinement quinzeine en iglise; / puis contereit de sa aventure / e serreit mise en escripture".
36 Lo nota J. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, cit., p. 218: "il cavaliere Owein [...] entra nella cavità, dopo aver superato le tappe preliminari dell'ordalia, con fiducia e allegrezza. In fondo, considera l'impresa un'avventura cavalleresca, che egli affronta intrepidamente da solo". Per quanto concerne gli stereotipi che Marie avrebbe desunto dalla poesia cortese cfr. Th. A. Jenkins, *Espurgatoire seint Patriz*, cit., p. 4.

una consuetudine condivisa dalla collettività di cui si sente parte: una *custume*,[37] che a un uditorio assueto a udire le imprese dei valorosi accoliti di Artù doveva suscitare il ricordo delle 'usanze' a cui si assoggettavano, innalzandole a fine precipuo del loro impegno, gli interpreti di molti romanzi.

Un altro fattore che concorre a rievocare l'atmosfera arturiana è costituito dalla sollecitazione – o, per meglio dire, dall'imposizione – rivolta a chi fosse ritornato dalle plaghe purgatoriali di raccontare quanto aveva veduto affinché se ne potesse stilare un resoconto ad ammonimento, o viatico, per quanti mostrassero l'intenzione di sperimentarne a loro volta le insidie col proposito di emanciparsi dal peccato. Marie ne fa menzione, concordemente con il suo *autor*, ai vv. 361–362 ("ço k'il voleient cunter e dire / fist seinz Patriz iluek escrivre") e 429–430 ("cels ke revindrent, recunterent,/ li chanoine tut embreverent"), ritenendo però di dover dare di ciò una motivazione schietta e plausibile: "pur edifier autre gent / e k'il ne dutassent nëent" (vv. 431–432). Il concetto viene replicato, senza che l'imponga una necessità di aderenza all'originale latino, ai vv. 499–500 ("puis contereit de sa aventure / e serreit mise en escripture"[38]) e 1911–1912 ("puis [Owein] reconta ço ke il vit / e il le mistrent en escrit"). Anche nei *contes* bretoni il primo narratore di un'*aventure* (talvolta in quanto ne è l'unico testimone, essendo la *quête* in prevalenza solitaria[39]) è perlopiù colui che l'ha vissuta e ne ripercorre gli episodi salienti dinanzi alla corte riunita, di solito immediatamente prima o dopo del desinare: così era avvenuto per Calogrenant, la cui narrazione aveva destato l'interessamento della sovrana e fornito a Yvain le coordinate necessarie e sufficienti per intraprendere a sua volta quella spedizione seguendo le strade già battute con minor fortuna dal cugino.[40] E lo stesso accade in due *lais* di Marie, *Chaitivel* e *Chievrefoil*, la cui

37 *Custume* ricorre quattro volte all'interno del testo a designare il rituale previsto per chi intendeva sperimentare il Purgatorio di san Patrizio: ai vv. 434 ("e si nus dit il [li livres] aukes plus / ke ço fud custumes e us: / cil qui einz voleient entrer / e l'espurgatoire espruver, / a l'eveske durent aler / e lur confessïun mustrer"; vv. 433–438), 472 ("l'ewe beneïte sur hels / jetereient li clerc e cels, / od processïun e od chant, / si cum custume esteit devant, / a la porte tut dreit menreient / si l'ovreient e defermeient"; vv. 469-474), 566 ("quant l'eveske si fermement / vit k'il tint sun purpensement, / al prïur de cel liu manda, / par escrit k'il lui enveia, / ke cel chevalier recuillist / al purgatoire e le mesist, / issi cum il faire deveit / e cume la custume esteit"; vv. 559–566) e 576 ("od lui l'amenad en l'iglise / si cume costume est assise"; vv. 575–576).

38 Si noti come il v. 499 significativamente associ i due termini 'chiave' *conter* e *aventure*.

39 Cfr. *Yvain*, vv. 4272–4274: "et comant il s'ert contenuz / vialt que il soit dit et conté,/ que por neant prant sa bonté / qui vialt qu'ele ne soit seüe": Yvain ha appena sconfitto Harpin della Montagna e chiede alla figlia del castellano di recarsi assieme ai quattro fratelli da Galvano, loro zio materno, per narrargli la prodezza compiuta dal 'Cavaliere del leone'. Si cita dall'edizione Roques: Chrétien de Troyes, *Yvain*, éd. par M. Roques, Paris, Champion, 1960, p. 130.

40 È forse semplicemente un caso la circostanza per cui come Owein, che proprio dall'esistenza di testimonianze precedenti deriva le informazioni essenziali per orientarsi nel cammino

composizione originaria viene ascritta alle figure che vi compaiono quali 'attori' principali: l'infelice dama amata da quattro pretendenti e Tristano.[41]

Il tributare al racconto di azioni 'memorabili' valenze nodali nella pretesa eziologia dell'intreccio – tale da avallarne l'attendibilità e salvaguardarne la memoria – fa sì che la testimonianza degli attanti in taluni romanzi posteriori a Chrétien[42] tenda a divenire una responsabilità di cui il singolo si assume consapevolmente l'onere morale, un autentico 'dovere' incline a tradursi nell'urgenza della registrazione documentaria (ovviamente fittizia), maschera di una sorta di coazione alla scrittura: valga l'esempio del *Lancelot* 'en prose' (databile attorno al 1215) in cui si dice che fu la regina Ginevra a ordinare agli scribi di corte di trascrivere le gesta compiute dai cavalieri della Tavola Rotonda appena questi le riferivano, di modo che se ne conservasse la fama.[43]

L'inquadramento in uno spazio culturale cortese-cavalleresco doveva inoltre trarre ulteriore forza nell'onomastica del protagonista, un cavaliere già provvisto di un *background* letterario: Owein, eroe eponimo di uno dei testi contenuti nella raccolta del *Mabinogi*,[44] *Il racconto della dama della fontana*,[45] composto, come gli altri, in gallese e dunque partecipe del retaggio mitico-narrativo condiviso da quelle élites cambro-normanne che stavano acquistando posizioni di tutto rilievo nella politica territoriale di Enrico. Onomastica che può essere stata influenzata

purgatoriale, anche l'omonimo Yvain è guidato nella propria *quête* dalla narrazione di chi in quell'esperienza stessa lo aveva preceduto.

41 Cfr. *Chaitivel*, vv. 201–204: "pur ceo que tant vus ai amez, / voil que mis doels seit remembrez; / de vus quatre ferai un lai / e *Quatre Dols* le numerai" e *Chievrefoil*, vv. 107–113: "pur la joie qu'il ot eüe / de s'amie qu'il ot veüe / e pur ceo k'il aveit escrit / si cum la reïne l'ot dit, / pur les paroles remembrer, / Tristram, ki bien saveit harper, / en aveit fet un nuvel lai". Si cita dall'edizione Richner: Marie de France, *Lais*, éd par J. Richner, Paris, Champion, 1966.

42 Lo nota Francesco Zambon (*Il romanzo in prosa*, in *La letteratura francese medievale*, a c. di M. Mancini, Bologna, il Mulino, 1997, p. 370) sottolineando come tale peculiarità si registri soprattutto per i romanzi del ciclo graaliano.

43 Altri esempi, ugualmente pertinenti e probanti sono forniti dallo stesso Zambon, ivi, pp. 370–371.

44 Si possono leggere in *Les Mabinogion du Livre Rouge de Hergest avec les variantes du Livre Blanc de Rhydderch*, traduits du gallois par J. Loth, Paris, Fontemoing, 1913; *The Mabinogion*, trans. by G. Jonet and T. Jones, London, Everyman, 1949; *The Mabinogi and other Medieval Welsh Tales*, trans. by P. K. Ford, Berkeley-Los Angeles, 1977; *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Age*, traduit par P.-Y. Lambert, Paris, Gallimard, 1993 alla cui introduzione si rinvia per un inquadramento complessivo dei testi e per la tradizione letteraria e leggendaria a essi relativa.

45 Com'è noto, la vicenda attorno alla quale è ordita la sua trama rappresenta il nucleo narrativo dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes.

dall'ambientazione ultraterrena che fa da sfondo al racconto,[46] inducendo il gallese Gilberto ad attribuire al *miles* fattosi pellegrino del nuovo regno oltretombale il nome di un personaggio noto a lui come ai suoi conterranei al quale era riconosciuta una qualche dimestichezza con gli itinerari dell'Aldilà.

Uno sfondo mitico, quello così delineato, le cui reminiscenze e le cui suggestioni costituiscono la cornice ideale entro cui inscrivere le coordinate di una nuova etica cavalleresca, tale da ricondurre l'anarchica brutalità dei guerrieri entro un altrettanto nuova concezione di regalità, capace di sussumere in sé autorità sacrale e temporale nonché di rifrangerla sui propri *homines*. Come ben sintetizza l'assunto – privo di corrispondenze nella fonte latina – che Marie pone a suggello dell'impresa di Owein, esortato dal suo re a non abbandonare uno *status* di *chevaliers* che gli avrebbe comunque consentito di servire al meglio non solo il secolo ma anche Dio:

a son seignur le rei revint
e il volentiers le retint.
Tut en ordre lui ad conté
de sa vie la verité.
Conseil lui quist e demanda
de sa vie k'il l'en loa:
s'il deüst moigne devenir
ou quel religïon tenir.
E li reis lui ad respondu
chevaliers seit, si cum il fu;
ço lui loa il a tenir:
en ço poeit Deu bien servir.
Si fist il bien tute sa vie,
pur autre ne changa il mie
(vv. 1919–1932)

Assunto reiterato poco oltre:

li chevaliers e bien le sert,
meis ne voleit changer sun estre,
moigne ne convers ne volt estre:
en non de chevalier morra,
ja autre abit nen recevra
(vv. 1972–1976)

E che peraltro era stato anticipato, e aveva continuato ad agire sottotraccia, fin dall'esordio:

46 Per una disamina più approfondita rinvio a S. M. Barillari, *Yvain, Owein e il leone. Relitti sciamanici in un romanzo cortese*, in C. Corradi Musi (a c. di), *Simboli e riti della tradizione sciamanica*, Bologna, Carattere, 2007, pp. 111–122.

li eveskes vit sun corage,
si l'enorta k'a monïage
s'i mesist entre bone gent
ou od chanoignes en covent.
Puis purreit il plus surement
faire le suen purposement.
Il lui respunt ke nun fera:
ja autre habit n'en recevra,
fors tel cume l'aveit eü
de ci k'il ait cel liu veü
(vv. 549–558)

Varrà qui la pena di ricordare come il sovrano in questione altri non fosse che Dermot, re del Leinster, che aveva cercato e ottenuto l'appoggio di 'Strongbow' e dei 'Geraldini' e aveva individuato in Baltinglass – situata ai piedi di un passo delle Wicklow Mountains di importanza cruciale nei collegamenti fra il nord e il sud del paese – un luogo strategico per consolidare il suo dominio sulla regione. Là aveva inviato Gilberto, proveniente dal Galles come i suoi alleati militari, a fondare l'abbazia dove questi apprenderà del viaggio ctonio del suo *latimer*.

li reis lui fist le liu mustrer [Diarmat]
ou l'abbeïe volt funder.
Li moines dist k'il ne saveit [Gilberto]
coment il i arestereit:
il ne saveit ne n'out apris
le language de cel païs.
Li reis lui dist: «N'en doutez mie,
jo vus mettrai en compaignie
un prodom e bon latimer».
Don apela le chevaler
Owein, si lui preia e dist
k'od lui alast, si l'apresist
(vv. 1949–1960)

Un sodalizio, una comunione di intenti, che si fanno specchio del connubio fra le grandi famiglie magnatizie delle Marche Gallesi e l'Ordine cistercense[47] fornendo alla *chevalerie* – una "novele e forte chevalerie", v. 674 – una legittimazione che la emancipa dalla sudditanza, dall'inferiorità rispetto agli uomini di chiesa:

47 Non può considerarsi casuale l'esaltazione – assente nel testo latino – che Marie ne fa fare a Owein: "veirs est, nel celerai ore mie, / tant come jo fud en l'autre vie / vi jo, si l'ai bien en memoire, / ke cil furent en greignur gloire / de lur ordre e de lur covent / que tuit le plus de l'autre gent" (vv. 1965–1970).

cil dui funderent l'abbeïe [Baltinglass]
e mistrent genz de bone vie;
Gileberz en fu celerers
e Oweins fu ses latimers:
mult par li fu leaus serganz
e en tuz ses bosoigns aidanz.
Ensemble dous anz e dimi
furent e puis s'en departi.
Gileberz dit ke seintement
viveit e mult honestement
tant come li chevaliers i fu
(vv. 1977–1987)

Una nuova etica cavalleresca che del resto Marie aveva già tratteggiato nei *lais* e nelle morali delle *fables*, alle spalle della quale si staglia il peso e il ruolo acquisito dalla donna in seno alla civiltà delle corti che talvolta, come in questo caso, poteva trovar agio di esplicarsi anche sul piano politico.

Patrizia Caraffi

Christine de Pizan e la scrittura della *Sagesce*

Christine de Pizan (1365–1431) è considerata la prima scrittrice di professione: firma le sue opere, dirige un atelier di copisti e miniatori, decide in prima persona quale memoria di sé trasmettere, realizza uno dei primi importanti esempi di "scrittura visualizzata". Il programma visuale fa parte del programma narrativo, che l'autrice persegue con determinazione e lucidità in tutta la sua ricchissima produzione letteraria, filosofica, politica, intorno a questioni centrali e di grande attualità, anticipando lucidamente la contemporanea filosofia della differenza e gli studi di genere: l'autorità femminile e l'educazione delle bambine, la violenza contro le donne, la costruzione di civiltà, l'insensatezza della guerra, il buongoverno. Ma sopra ogni altra cosa emerge nella sua scrittura, che Christine de Pizan dichiara come innovativa e sapiente costruzione architettonica, misurata, equilibrata, vera "un nouvel livre, selon le vray"[1] (un nuovo libro, secondo verità, *Città*, II, XIII, pp. 254), la rappresentazione della *Sagesce* delle donne, e in particolare di sé e il diritto a prendere la parola pubblicamente su questioni politiche, filosofiche, di governo, persino di arte della guerra. Una posizione sovversiva e coraggiosa, una scrittura che si dichiara innovativa e 'rifondativa'.

Ragione, Rettitudine e Giustizia appaiono in sogno a Christine e la guidano nell'edificazione della città-libro, costruita con un materiale più resistente del marmo, perfetta, bella senza pari ed eterna ("belle sanz pareille et de perpetuelle duree au monde", *Città*, I, IV, pp. 56–57).[2] Le celebri miniature del Maître de la Cité des Dames mostrano il tracciato delle fondamenta e la costruzione della mura, l'edificazione dei palazzi e delle alte torri, l'ingresso delle dame nella città, con una corrispondenza stretta tra testo e immagine. Nella *Città delle dame* le dame incoronate propongono una nuova trinità femminile che trova corrispondenza nella tripartizione del libro – già del *Charles V* (1404) e successivamente del *Livre des Trois Vertus* (1405) – e nello stesso tempo ripropongono e visualizzano nelle

1 Christine de Pizan, *La Città delle Dame*, introd., trad. e commento a cura di P. Caraffi, testo originale a fronte a cura di E. J. Richards, Roma, Carocci, 2018 (8a edizione), a seguire abbreviato con: *Città*.
2 Si veda C. Le Brun-Gouanvic, *Christine de Pizan et l'édification de la cité eternelle*, in "Études Françaises", XXXVII, 1, 2001, pp. 51–65. Anche J. Cerquiglini-Toulet, *La ville chez Christine de Pizan: de vertus, de pierres et de mots*, dans *Le Verbe, l'image et les représentations de la société urbane du Moyen Âge*, éd. M. Boone – É. Lecuppre-Desjardin – J.-P. Sosson, Anvers, Garant, 2002, pp. 17–27.

Patrizia Caraffi, Università di Bologna

Open Access. © 2018 Patrizia Caraffi, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-015

miniature una relazione tra donne accomunate dal sapere. Ragione, Rettitudine e Giustizia fanno parte delle personificazioni allegoriche femminili e sapienti che accompagnano l'autrice nella scrittura: la Sibilla nel *Livre du Chemin de Long Estude*, dove compaiono anche Ricchezza, Nobiltà, Cavalleria, Sapienza; Fortuna, nella *Mutacion de Fortune* e Natura, che Christine indica come sua vera madre; Filosofia, Opinione e Libera nell'*Avision Christine*.

Sia la scrittura del libro che l'architettura della Città implicano organizzazione e misura, della grammatica e della costruzione. Ognuna delle tre Virtù, che aiutano Christine a rifondare la tradizione letteraria, compito a lei destinato – "Ainsi, belle fille, t'est donné la prerogative entre les femmes de faire et bastir la Cité des Dames" (Così, mia cara, a te tra le donne è affidato il compito di progettare e costruire la Città delle Dame; *Città*, I, IV, pp. 56–57) e "Ceste oeuvre a bastir estoit a toy reservee" (La costruzione di quest'opera era destinata a te; *Città*, II, LIII, pp. 372–373) – ha un oggetto simbolico della misura: Ragione uno specchio incorniciato da pietre preziose, Rettitudine una riga luminosa, Giustizia una coppa tutta d'oro. Di questi tre oggetti, uno in particolare attira l'attenzione: lo specchio di Ragione.

Nel Medioevo lo specchio gode di una ricchezza di senso notevole: è lo *speculum*,[3] genere letterario normativo rivolto al principe, alle vergini, ai credenti. È l'oggetto simbolo per eccellenza dell'infinità vanità delle donne; evoca un doppio illusorio ed effimero, ingannevole, la seduzione, l'abisso dell'immagine riflessa di Narciso. Specchio e pettine, consueti oggetti della toilette femminile, sono associati a Venere[4] e alle rappresentazioni della Lussuria. Nell'arazzo di Angers "La grande Prostituta di Babilonia" un angelo mostra a San Giovanni una giovane donna che, seduta su un'altura e circondata dalle acque, si pettina i biondi e lunghi capelli, mentre si guarda allo specchio, che riflette non il suo bel volto ma quello di un essere orrendo, visualizzando così un antico *refrain* di teologi e moralisti: la bellezza femminile nasconde un'interiorità corrotta, la "bestia", da cui occorre allontanarsi per non soccombere.

> Se avessimo occhi capaci di vedere oltre le pareti della carne, vedremmo gli intestini delle donne pieni di sterco e di feci, i polmoni, la vescica e altre cose abominevoli. Non è la bellezza, ma i nostri occhi corrotti a far sembrare bella una donna. Se la vista fosse così acuta come l'udito, che sente oltre le pareti, ciò che ora sembra bello sarebbe considerato orrendo. Dice Bernardo: Che cos'è la bellezza della carne se non un velo di turpitudini? Sotto i fasti della carne si nascondono segrete vergogne, strappa la pelle della donna dal suo viso, ciò che sembrava bellissimo, appena sotto lo spessore di un soldo e la lunghezza e la larghezza di un dito, appare orrendo.[5]

3 Non a caso il primo libro di Luce Irigaray, fondatrice del pensiero della differenza, utilizza *speculum* per riflettere sull'identità femminile: L. Irigaray. *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, 1975 [*Speculum. De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974].

4 Sulle molteplici interpretazioni e rappresentazioni di Venere in epoca medievale si veda J. B. Friedman, *L'iconographie de Vénus et de son miroir à la fin du Moyen* Âge, in *L'érotisme au Moyen* Âge, sous la direction de B. Roy, Montréal, L' Aurore, 1997, pp. 52–82. Anche *Miroirs et jeux des miroirs dans la littérature médiévale*, dirigé par F. Pomello, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.



Fig. 1: *La grande prostituta di Babilonia*, Arazzo del Castello di Angers (XIV secolo).

Specchio e pettine sono anche gli attributi di un'altra figura centrale nell'immaginario della seduzione: la Sirena. Nell'Antichità voce della conoscenza,[6] ibrido donna-uccello che attrae con il suo canto e uccide, diventa, attraversando forme intermedie,[7] un ibrido donna-pesce, voce e corpo della seduzione: lunghi e lucenti capelli,

5 Gilberto da Tournai, *Terza predica alle donne sposate*, in *Prediche alle donne del secolo XIII*, a cura di C. Casagrande, Milano, Bompiani, 1978.

6 Per un ampio e aggiornato bilancio sul tema si veda M. Bettini, *Il mito delle sirene*, Torino, Einaudi, 2007. Anche M. Lao, *Il libro delle sirene*, Roma, Di Renzo Editore, 2000 e B. Dal Lago, *Il sogno della ragione. Unicorni, ippogrifi, basilischi, mostri e Sirene*, Milano, Mondadori, 1991; L. Mancini, *Il rovinoso incanto*, Bologna, Il Mulino, 2005; V. Donder, *Le chant de la sirène*, Paris, Gallimard, 2006; M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008.

7 Per esempio nel *Bestiario* di Philippe de Thaün (inizi XIII sec.), diviso in tre sezioni, animali di mare e di terra, uccelli e pietre preziose, la sirena comprende tutte e tre le forme, pesce, donna e

seno scoperto, coda di pesce. Sirene che si pettinano i lunghi capelli rimirandosi allo specchio ornano manoscritti e portali delle chiese, eterno monito ai credenti, attrazione fatale testimoniata da un numero importante di opere d'arte di tutti i tempi.

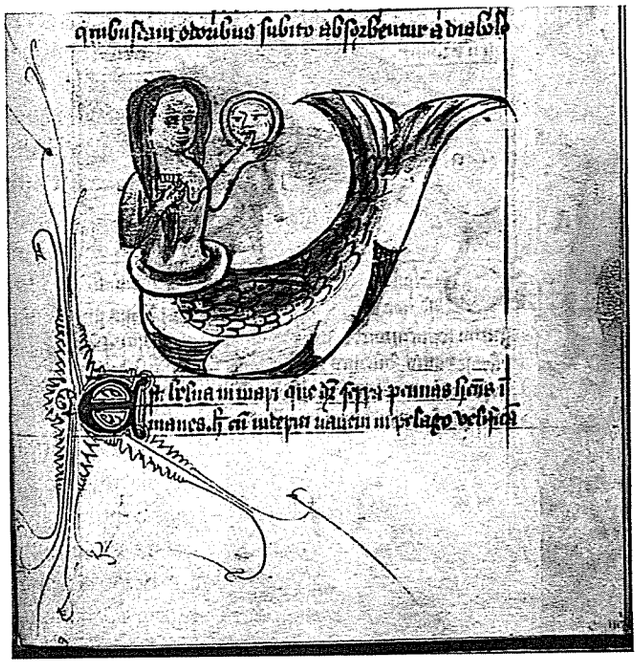


Fig. 2: Sirena con specchio e pettine, *Bestiarium*, Biblioteca Reale di Copenhagen, ms. GKS 1633 (1400-1425 ca.)

Fondamentalmente ambiguo e oscillante tra verità e illusione, lo specchio rappresenta anche la capacità di vedere in se stessi, lo sguardo della contemplazione e del sapere, e come tale accompagna l'allegoria della Prudenza.[8] Christine de

uccello: "serena en mer hante, / cuntre tempeste chante / e plure en bel tens, / itels est sis talenz; / e de feme at faiture / entresq'a la ceinture / e les piez de falcon / e cue de peissun. / Quant se volt dejuer / dunc chante halt e cler; / se dunc l'ot notunier / ki najant vait par mer, / la nef met en ubli / senes est endormi. (vv. 1361–1374) (la sirena vive nel mare, / canta se c'è tempesta / e piange quando fa bel tempo, / questa è la sua natura; / ha la forma di femmina / fino alla cintura, / e piedi di falcone / e coda di pesce. / Quando vuole divertirsi / canta con voce alta e chiara; / se l'ode, un marinaio / che naviga per mare, / dimentica la nave, / subito si addormenta): Philippe de Thaün, *Il Bestiario*, in L. Morini, *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1996.

8 *La Vertu de Prudence entre Moyen Âge et âge classique*, sous la direction d'E. Berriot-Salvadore – C. Pascal – F. Roudaut – T. Tran, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Pizan dedica ben due libri a Prudenza/Sapienza: l'*Epistre Othea*[9] (1400–1401) e *Le livre de prudence a l'enseignement de bien vivre* (1405–1406). Othea – il femminile di Dio – è la "deesse de Prudence" (la dea della Prudenza, *Othea*, I, v. 2) e aggiunge "Othea selon grec peut estre pris pour sagece de femme" (Othea in greco può essere inteso come sapienza femminile, *Othea*, I. glossa). Nella *Città*, la Prudenza è prerogativa delle grandi regine, Didone, Fredegonda, Nicaula, Bianca di Francia..., ed è definita così da Ragione, in dialogo con Christine:

> Et, pour ce, disoie que personne qui par nature a prudence, que on appelle sens naturel et, avec ce, science acquise, a celle personne affiert loz de grant excellence, mais tel a l'un si comme toy meismes as dit, qui n'a pas l'autre. Car l'un est don de Dieu par naturelle influence, et l'autre est acquis par *lonc estude*.
>
> (E per questo dico che una persona dotata di prudenza, intesa come intelletto, e di scienza acquisita, merita di essere lodata come eccellente. Ma come tu stessa hai detto, avere l'una non significa avere anche l'altra: l'una è un dono di Dio per naturale disposizione e l'altra è acquisita con il lungo studio, *Città*, I, XLIII, pp. 196–197)

Lo specchio che Ragione-Prudence nella *Città delle Dame* tiene nella mano destra ha la proprietà di rivelare a chiunque vi si guardi l'essenza del proprio essere, inoltre "par lui les exances, qualitez, proportions et mesures de toutes choses sont congneus ne sans lui riens ne peut estre bien fait" (grazie a esso si possono conoscere l'essenza, la qualità, le proporzioni e le misure di tutte le cose, e niente può essere ben fatto senza, *Città*, I, III, pp. 52–53).

In un manoscritto autografo della *Mutacion de Fortune* (1403), datato intorno al 1410 e ora conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (BnF, ms fr. 603, f. 81v),[10] Christine de Pizan è rappresentata come di consueto[11] vestita di blu[12] nel suo studiolo mentre sta calligrafando un grande volume; sullo scrittoio, coperto da un tappeto verde bosco, un piccolo scrigno che serviva a contenere gli strumenti di lavoro, il raschietto per correggere e la penna, due volumi e un grande specchio di raffinata lavorazione. Christine rappresenta se stessa con l'attributo di Ragione, da cui è ispirata, sapiente intellettuale al lavoro.

9 Christine de Pizan, *Epistre Othea*, édition G. Parussa, Genève, Droz (Textes littéraires français, 517), 1999, a seguire abbreviato: *Othea*.

10 Cfr. M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, New York, The Pierpont Morgan Library, Gorge Braziller Inc., 1974.

11 S. Groag Bell, *Christine de Pizan in her Study*, in *"Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes"* [Online], http://crm.revues.org/3212

12 Si veda G. Muzzarelli, *Anatomia e fisiologia di una* mise. *La 'divisa' di Christine de Pizan*, in *Christine de Pizan. La scrittrice e la Città / L'écrivaine e la ville / The Woman Writer and the City*, Atti del VII Convegno Internazionale "Christine de Pizan", Bologna, 22–26 settembre 2009, a cura di P. Caraffi, Firenze, Alinea, 2013, pp. 259–269.

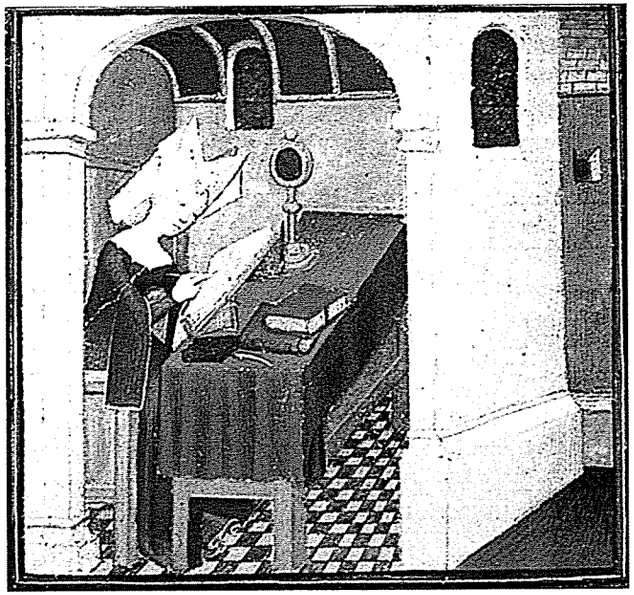


Fig. 3: Christine nello studiolo con lo specchio. Christine de Pizan, *Livre de la Mutacion de Fortune* (1403), Paris, BnF, ms. fr. 603 f. 81v.

Nel *Chemin de long Estude* (1402–1403)[13] Christine de Pizan mette in scena il suo percorso di studio (*chemin de lonc estude*) come un viaggio oltremondano, sul modello della *Commedia* di Dante. Se Dante ha come guida Virgilio, Sibilla, maestra anziana e saggia, figura strettamente connessa al sapere e ai libri, appare in sogno a Christine, scelta per la sua dedizione allo studio: "Et en l'amour qu'as a scïence / ou ta condicion t'encline", *Chemin*, vv. 492–93. La Sibilla si offre come guida di Christine, in un viaggio che la condurrà alla conoscenza:

Je te cuid conduire de fait
en autre monde plus parfaict
ou tu pourras trop plus apprendre
que ne peus en cestui comprendre,
voire de choses plus nottables,
plus plaisans et plus proufittables,
et ou n'a vilté ne destrece.

13 Christine de Pizan, *Le chemin de longue étude*. Édition critique du ms. Harley 4431, traduction, présentation et notes par A. Tarnowski, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche), 2000.

Et se de moy fais ta maistrece,
je te monstreray dont tout vient
le meschef qui au monde avient.
vv. 649-658

(Penso di poterti guidare / in un altro mondo migliore / dove potrai imparare molto di più / di ciò che qui non puoi comprendere, / insegnamenti davvero più importanti, / più piacevoli e utili, / privi di viltà e bassezze. / Se farai di me la tua guida, / ti mostrerò l'origine / del male di questo mondo.)



Fig. 4: Christine e Sibilla nel firmamento. Christine de Pizan, *Le chemin de long estude* (1402-1403) Londra, British Library, ms. fr. 4431 f. 189v.

Dalla *relazione tra maestra e allieva* inizia il viaggio alla ricerca del sapere e di nuovo l'immagine sostiene la scrittura: in una splendida miniatura del manoscritto Harley 4431, f. 189v, il celebre manoscritto della Regina – offerto da Christine de Pizan alla regina Isabella di Baviera – , Christine e Sibilla sono ritratte nel cosmo, con il sole, la luna e le stelle. La posizione dei corpi e in particolare delle mani indicano che le due donne stanno conversando.[14]

14 Cfr. J.-Cl. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Nel rappresentare la revisione della tradizione letteraria come un'opera innovativa di fondazione e raffinata architettura, Christine espone una propria idea di città, luogo di cultura, bellezza e civiltà, e spazio di libertà per le donne. Oltre alle città delle sue origini, Bologna e Venezia, il modello di riferimento più importante è Parigi, dove l'autrice rimarrà tutta la vita,[15] "ambasciatrice" della cultura italiana in Francia.[16]

Gli anni del regno di Carlo V, dal 1364 al 1380, vedono un periodo d'espansione, di sviluppo economico e culturale, di stabilità; Christine, che vive la sua infanzia a corte in un'epoca felice – aveva circa quindici anni quando morì il re, ed era già sposata a Etienne de Castel – , ricorderà sempre questo ideale di sovrano letterato e potente, protettore delle arti e delle scienze, che aveva assicurato il benessere della sua famiglia.[17] Quando nel 1404 Filippo l'Ardito, duca di Borgogna, le commissiona la biografia ufficiale del fratello, *Le Livre des fais et bonnes meurs du Sage Roy Charles V*,[18] Christine accetta il gradito incarico, *la charge agreable* (I, 2), soddisfazione ribadita alla fine del libro, per due ragioni : "l'une, pour cause de l'excellence de ses vertus; l'autre, que, comme, en ma jeunesce et enfance, avec mes parens, je fusse nourrie de son pain, m'y repute si comme tenue". (la prima, per l'eccellenza delle sue virtù, la seconda, perchè mi sento in obbligo verso di lui, che durante la mia infanzia e giovinezza ha nutrito con il suo pane me e la mia famiglia. III, 72).

Nelle prime pagine del *Charles V* l'autrice racconta nel dettaglio le circostanze di quella committenza: il 1 gennaio 1404 aveva offerto in dono al duca la *Mutacion de Fortune*; dopo qualche giorno il consigliere di Filippo di Borgogna, Pierre de Monterbault, la informa di un nuovo incarico. Christine si reca al Louvre accompagnata dal suo seguito, "mes gens", copisti, miniatori, calligrafi, che lavorano con lei nell'*atelier* alla produzione di raffinati e lussuosi manoscritti,

15 Si vedano le biografie di C. Cannon Willard, *Christine de Pizan. Her Life and her Works*, New York, Persea, 1984; F. Autrand, *Christine de Pizan*, Paris, Fayard, 2009; N. Margolis, *An Introduction to Christine de Pizan*, Gainesville, University of Florida Press, 2011.

16 M. Zimmermann, *L'œuvre de Christine de Pizan à la croisée des cultures*, in A. Paupert – L. Dulac – C. Reno – B. Ribémont (eds.) *Desireuse de plus avant enquerre...*, Actes du VIe Colloque International sur Christine de Pizan (Paris, 20–24 juillet 2006), Paris, Champion, 2008, pp. 427–439; per la bibliografia pregressa cfr. P. Caraffi, *Boccaccio e Christine de Pizan*, in *Boccaccio e i suoi lettori*, cit. e Ead., *Christine de Pizan lettrice di Boccaccio. Lisabetta, immobile e in silenzio*, cit.

17 Nadia Margolis mette in relazione questa epoca di felicità individuale con una congiuntura favorevole per la nazione: N. Margolis, *Christine de Pizan. The Poetess as Historian*, in "Journal of the History of Ideas", XLVII, 1986, pp. 361–375.

18 Christine de Pizan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, edizione S. Solente, Paris, 1936–40 (ristampa Genève, 1977), p. 42, a seguire abbreviato: *Charles V*.

illustrati da magnifiche miniature. Il duca la riceve in forma privata, alla presenza solo del figlio Antoine – segno dell'alta stima che provava per lei e di una consolidata amicizia – , e le chiede di tramandare in un libro la memoria delle virtù e azioni del saggio re Carlo.

Nel 1404 la Francia sta vivendo una delle fasi più difficili della sua storia: Carlo VI, in preda alla follia, è incapace di governare e i principi di sangue reale sono costantemente in conflitto per il potere. La biografia di un re tanto rimpianto avrebbe indicato la via esemplare da seguire nell'esercizio del governo, " lo spettacolo perfetto della regalità ".[19]

Nella struttura tripartita del *Charles V*, che si dichiara sin dal prologo opera innovativa e originale "nouvelle compilacion menée en stille prosal et hors le commun ordre des mes autres choses passé" (nuova compilazione in prosa, diversa dalle mie opere precedenti, I, 1), il primo libro è dedicato alla nobiltà d'animo, il secondo alla cavalleria, il terzo alla *sagesse*,[20] una costellazione di qualità proprie al re ideale, come enunciate da Christine : "art, prudence, entendement, science et sapience" (*Charles V*, III, 2). Il capitolo XI della terza parte è dedicato all'immenso sapere del re, indispensabile all'esercizio del governo, e scongiurare la tirannia "roy non savant / tout son fait n'estoit que droit vent, / et qu'autant valoit ou regné / com fait un asne couronné» (le azioni di un re incolto / non sono altro che vento, / è come se il regno avesse / un asino con la corona". vv. 5093–5096), scrive Christine de Pizan nel *Livre du Chemin de long estude*, formula enunciata da Giovanni di Salisbury nel *Policraticus*, IV, 6: "Rex illiteratus quasi asinus coronatus", e ripresa da Eustache Deschamps nella *ballade* 1244: "Roy sanz lettre est comme asne couronné".

Christine celebra anche le abilità retoriche del re, l'intensa opera di edificazione e ampliamento attuata dal sovrano, artista e architetto: "Car où est trouvé d'autre roy qui tant feist batir ?" (Ci fu mai un re che fece costruire altrettanto?, *Livre de la Paix*, III, 27, p. 156), l'amore del re per i libri.[21] La *librairie* del re allestita

19 C. Le Brun-Gouanvic, *Christine de Pizan et l'édification de la cité eternelle*, cit., p. 53. D. Delogu, *Reinventing the Kingship: Christine de Pizan's "Livre des Fais et bonnes meurs du Sage Roi Charles V"*, in Ead., *Theorizing the Ideal Sovereign. The Rise of the French Vernacular Royal Biography*, Toronto, Buffalo, London, 2008, pp. 153–184, cui si rimanda per la bibliografia pregressa e in particolare per la discussione intorno alla natura "ibrida" del *Charles V*: n.7, p.243.

20 G. Angeli, *Temps et histoire chez Christine de Pizan. Le "Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, in E. Baumgartner-L. Harf-Lancner (eds.), *Dire et penser le temps au Moyen Âge. Frontières de l'histoire et du roman*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 151–168.

21 Christine de Pizan, *Livre de la paix*, Gravenhage, Mouton, 1958; si veda anche *The Book of Peace by Christine de Pizan*, ed. e trad. K. Green - C.J. Mews - J. Pinder, University Park, 2008. Cfr.

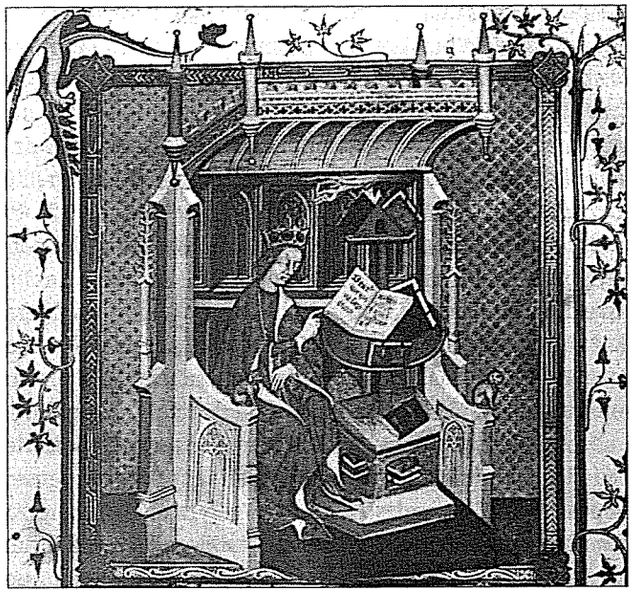


Fig. 5: Carlo V nel suo studio, Paris, BnF, ms. fr. 24287, fol. 2r (XIV secolo)

al Louvre, di cui Christine aveva abbondantemente usufruito, era composta da centinaia di volumi lussuosamente miniati, la terza per grandezza in Occidente.[22] Carlo V comprende il valore politico del libro e la necessità della sua diffusione in lingua volgare, una vera e propria politica culturale inaugurata dai Valois.[23]

Christine è testimone, colei che ricorda, e narratrice, artefice della memoria del re, resa eterna dalla sua scrittura:[24] fondatrice del mito di Carlo V, di cui

J. Cerquiglini-Toulet, *L'Imaginaire du livre à la fin du Moyen Âge: pratiques de lecture, théorie de l'écriture*, in "Modern Language Notes", CVIII, 1993, pp. 680–95.

22 M.H. Tesnière, *La Librairie modèle*, in *Paris et Charles V. Arts et Architecture*, F. Pleybert (ed.), Paris, Action Artistique de la Ville de Paris, 2001, pp. 225–233.

23 Si veda J. Devaux, *De la biographie au miroir du prince: le 'Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V'*, in *Le prince en son "miroir". Littérature et politique sous les premiers Valois*, in "Le Moyen Age", X, 3–4, 2010, pp. 531–705, alle pp. 591–604 e D. Lechat, *L'art du portrait dans Charles V*, in *Contexts and Continuities. Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan (Glasgow 21–27 July 2000)* Published in Honour of Liliane Dulac, éd. A.J. Kennedy – R. Brown-Grant – J.C. Laidlaw – C.M. Müller, Glasgow, University of Glasgow Press (Glasgow University Medieval French Texts and Studies, 1), 2002, t. 2, pp. 515–529.

24 Sulla memoria, fenomeno socio-culturale complesso e uno dei grandi paradigmi dei *cultural studies*, "nozione-incrocio" per Jacques Le Goff, si veda J. Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, 1986 [*Histoire et mémoire*, Paris, 1982]; anche P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, 2003 [*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, 2000]. Su Christine de Pizan artefice della memoria si vedano i saggi di L.J. Walters, *Christine de Pizan, France's Memorialist. Persona, Performance, Memory*, in "Journal of European Studies", XXXV, I, 2005, pp. 29–45, M. Zimmermann, *Mémoire-tradition-historiographie. Christine de Pizan et son "Livre des Fais set Bonnes Meurs du Sage Roy Charles V"*, in *The City of Scholars. New Approaches to Christine de Pizan*, cit., pp. 158–173 e Ead., *La scrittrice della memoria*, in *Christine de Pizan. Una città per sé*, a cura di P. Caraffi, Roma, Carocci, 2003, pp. 33–45.

offre un ritratto che rimarrà invariato per molto tempo,[25] nuovo ideale di sovranità, di principe letterato, immagine dell'alleanza tra potere politico e sapere, e fondatrice del mito di sé, intellettuale dall'immenso sapere, autrice di importanti opere filosofiche e politiche, che reclama il diritto di parola pubblica nell'interesse del suo paese. Christine si pone anche a livello visuale sullo stesso piano del *roi bâtisseur et sage*, con cui condivide l'amore per i libri: il frontespizio della traduzione francese del *Policraticus* di Giovanni di Salisbury (BnF, ms. fr. 24287, fol. 2r) ritrae il sovrano, con la corona e un grande mantello con gigli d'oro in campo blu, mentre è seduto su un immenso scranno, immerso nella lettura di un grande volume appoggiato sulla ruota dei libri. Christine ama farsi ritrarre, in particolare nella miniatura d'esordio delle *Cent Ballades d'amant et de dame* riprodotta nel Manoscritto della Regina (London, British Library Harley 4431, f. 4), in una posizione molto simile: seduta in uno studiolo, mentre legge o calligrafa un testo, memoria di sé come intellettuale all'opera.[26] Memoria che risplenderà per molto tempo: "ton nom sera reluisant / aprés toy par longue memoire", (il tuo nome splenderà dopo di te/ e verrà ricordato a lungo. *Chemin*, vv. 497–498).

25 Cfr. F. Autrand, *Christine de Pizan*, cit., e Ead., *Charles V le Sage*, Paris, Fayard, 1995.

26 S. Groag Bell, *Christine de Pizan in her Study*, in "Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes", online: https://crm.revues.org/3212.

María Elena Ojea Fernández

Naturaleza, identidad y rebeldía en *La ciudad de las damas* de Christine de Pizan

1 Introducción

La obra de Christine de Pizan (1364–1430), veneciana de nacimiento e hija del astrólogo de Carlos V de Francia, se inserta dentro de la llamada *Querelle des femmes*, movimiento que eclosionó en Europa a finales del siglo XIII, en un período que sella el paso de la Edad Media a la cultura renacentista. Casada a los quince años, madre de tres hijos y pronto viuda, aprovechó la educación recibida de su padre para defender el valor y la dignidad de las mujeres. La Querella estalla cuando Jean de Meun añade al *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (1225) una serie de páginas fuertemente misóginas. La protesta arraiga en la Universidad, hace fortuna en las Cortes europeas y el debate llega hasta la Revolución Francesa. Más allá de su valor simbólico, este movimiento reavivó la discusión entre defensores y detractores del sexo femenino. Cuando Christine de Pizan escribe el libro de *La ciudad de las damas*, lega a la posteridad una obra que se opone al mundo construido por los hombres, una sociedad que se caracterizaba por el egoísmo y la falta de equidad. Siempre supo que los defectos que el orden patriarcal atribuía a su sexo no eran fruto de una descripción objetiva, sino que obedecían a intereses que tal vez reflejaran "el miedo de los hombres que mandan sobre las mujeres".[1] Aunque en un principio concibe su ciudadela como refugio frente a la agresión, sus murallas han sido definidas como una *ginetopia*, esto es, un espacio simbólico que consiente a la mujer superar los modelos sociales que la subordinan al hombre.[2] A nuestro entender, *La ciudad de las damas* es una obra singular en tanto se nos presenta como la expresión de quien se atrevió a implicarse en ámbitos relevantes de la vida pública. Nuestra escritora imagina una comunidad de mujeres que rechaza la ortodoxia patriarcal y discute los modos de relación de los sexos. Su libro trata de redefinir la naturaleza femenina confiriendo a la mujer idéntica capacidad intelectual que al hombre y prácticamente las mismas virtudes. Niega la subordinación ética frente al varón y con

1 E. Laurenzi, *Christine de Pizan, ¿una feminista "ante litteram"?*, en "Lectora", 15, 2009, pp. 301–314, p. 309.
2 M. M. Rivera Garretas, *Textos y espacios de mujeres*, Barcelona, Icaria, 1990, p. 195.

María Elena Ojea Fernández, UNED-Ourense

Open Access. © 2018 María Elena Ojea Fernández, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-016

gran habilidad propone una sociedad nueva que permita a las mujeres pensar y actuar según su propia naturaleza. Al tiempo que cuestiona el orden patriarcal, fija su atención en la identidad femenina, una identidad despreciada y percibida siempre en negativo. Su rebeldía parte de la convicción de que la mujer es una pieza esencial en el engranaje social, de manera que no se le puede prohibir el acceso al conocimiento. La creación de ese espacio para damas sabias es una manifestación de orgullo y una fuente de liberación frente a la misoginia imperante. Se propone una ciudad utópica que ha de servir como ejemplo de integración, pues se trata de un sistema que no excluye. El meticuloso trabajo de la autora francesa socava las leyes escritas que presentaban a la mujer como una anomalía y le impedían alcanzar la libertad a la que por naturaleza tenía derecho. La gran pensadora interviene en la polémica para reflexionar acerca de la sociedad de su tiempo. Todo ello supone transgredir la regla del gran silencio, norma omnipresente en el mundo cristiano y patriarcal. Pero Pizan desestima el lenguaje heredado y crea uno propio, que designa un universo nuevo, innovador y pleno de significado.

2 Naturaleza femenina

La ciudad de las damas es una obra que trata de contrarrestar la misoginia imperante con un alegato en defensa de las cualidades femeninas. Son singulares las ideas de su autora acerca de la naturaleza humana. A su juicio, Dios quiso que hombres y mujeres le sirviesen de forma distinta. Si a los hombres otorgó fuerza física, a las mujeres bendijo con una naturaleza sensible que rechaza el uso de la fuerza y el poder de las armas. Pizan cree que las mujeres jamás podrían recurrir a la violencia para hacer respetar las leyes,[3] si bien reconoce que hay damas cuyas dotes de mando superan las del hombre más versado. Respalda su teoría recurriendo a Nicaula, la emperatriz que reinó sobre un vasto imperio y cuya sabiduría fue tan legendaria que mereció la aprobación de la Biblia. De Nicaula celebra su fortaleza de carácter y la decisión de gobernar en solitario: "Era muy entendida en el arte de las letras y de las ciencias, y tan altiva que nunca se casó ni quiso tener hombre alguno a su lado".[4] Nuestra erudita estima la naturaleza femenina tan digna de elogio que no duda en ensalzar su firmeza y su sentido del decoro. Nada extraño si reparamos en la férrea vigilancia de la sexualidad y en lo fácil

3 Ch. de Pizan, *La ciudad de las damas*, edición de Marie-José Lemarchand, Madrid, Siruela, 1995, p. 30.
4 Ibid., p. 32.

que era ser repudiada por simples rumores. Los elogios a la castidad de Zenobia de Palmira que "se acostaba con su marido solo para asegurarse una descendencia y se lo daba a entender prohibiéndole dormir a su lado en cuanto se quedaba embarazada",[5] no pasan desapercibidos, como tampoco su defensa incondicional de Semíramis, que desposó a su hijo para impedir que ninguna otra mujer llevara la corona del imperio, hecho que excusa de forma poco convincente:

> Aquello obedeció a dos razones: la primera, para que ninguna otra mujer llevara la corona del imperio, lo que hubiera sido el caso si su hijo se hubiera casado con otra, la segunda, que ningún hombre le parecía digno de compartir su lecho. Ciertamente, fue una falta grave pero excusable puesto que todavía no regían las leyes escritas. Como entonces la gente no conocía otras leyes que las de la Naturaleza, cada uno podía dejarse llevar del placer sin culpa.[6]

La escritora francesa cree que el modo de ejercer la libertad femenina viene dado por una mezcla de vigor y dulzura; así pues, tanto aplaude que las amazonas recurran a la violencia para alcanzar sus fines, como agradece que Dios haya dado a la mujer debilidad física si de ello puede salir beneficiada: "Gracias a este defecto que tampoco es muy ingrato, no tienen que cometer horribles torturas".[7] Las damas que escoge para demostrar la solidez de la conducta femenina son célibes y altivas, como la duquesa de Anjou, que prefirió la virginidad y no se juntó nunca con un hombre.[8] Y aunque aparentemente siga las directrices del patriarcado, también saca a relucir que es la mujer y no el varón, – al que con frecuencia tilda de disoluto – quien guarda los preceptos exigidos. Su dialéctica desafía con sutil desdén las falacias de los textos oficiales, que no muestran la verdadera imagen de la mujer, sino el "retrato interesado que los hombres hacen de ella".[9]

Christine de Pizan basa su trabajo en las diferencias de comportamiento entre hombres y mujeres. Sostiene que la mente femenina siempre se ha caracterizado por la constancia y la lealtad, mientras el juicio del varón, – siempre airado y bien dispuesto a creer la calumnia – , se permite humillar a la mujer poniendo a prueba constantemente su fidelidad. Cuando relata el saber y la

5 Ch. de Pizan, cit., p. 53.
6 Ibid., p. 38.
7 Ibid., p. 35. De la misma opinión fue Concepción Arenal en el s. XIX, para quien: "La mujer, que domina por la persuasión, la dulzura y el cariño, no ha nacido para mandar por medio de la fuerza, sufre donde hay necesidad de coacción" (C. Arenal, *La mujer del porvenir. Obras completas*, Vigo, Ir-Indo, 2000, II, p. 108.
8 Ibid., p. 40.
9 G. Duby, *El modelo cortés*, en G. Duby – M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres 2. La Edad Media*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 319–339, p. 324.

inteligencia de otras mujeres, lo que pretende es subrayar que vive acompañada del recuerdo de damas excepcionales que quebrantaron las normas como hace ella ahora.

3 El signo de la diferencia en un orden de desigualdad

La realidad doméstica en la Europa medieval dibujaba un cuadro sombreado de humillaciones y ofensas que una mujer tenía la obligación de soportar estoicamente. La larga tradición misógina que incluía a ilustres como Agustín de Hipona, Jean de Meun o el Arcipreste de Talavera dictaba un sistema de valores que forzaba a las mujeres a vivir pendientes del bienestar masculino, siempre "desplazadas de sí".[10] Como el matrimonio no era más que un férreo mecanismo de control, muchas damas de mérito se refugiaron en el voto de castidad y en la soledad del convento. El mismo orden simbólico que condenaba la sexualidad femenina, se ocupaba de mortificar psíquicamente a la mujer, a la que consideraba una extraña.[11] La concepción del matrimonio como una cárcel donde la esposa recibe peor trato que las "esclavas de los moros"[12] es una cadena que enlaza el pensamiento de Pizan con el talento autodidacta de Olympe de Gouges, quien siglos más tarde definiría la vida conyugal como la "tumba del amor y de la confianza".[13]

Uno de los aspectos más interesantes de *La ciudad de las damas* radica en el rechazo de Pizan a los papeles que el patriarcado asigna a las féminas. Sus argumentos llaman la atención por su firmeza y modernidad, como la negativa a aceptar la supuesta frivolidad del sexo femenino en un tema tan grave como la violación. Pizan se apoya en la antigüedad para demostrar que el sufrimiento obligaba a muchas mujeres a urdir estratagemas para librarse de ser violentadas.[14] A la marginación general responde nuestra humanista con la propuesta de un espacio exclusivo para damas cultas, una especie de mundo aparte que sirve de fortín frente a la hostilidad patriarcal. Christine evoca una ciudad de

10 M. M. Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona, Icaria, 2003, p. 103.
11 C. Opitz, *Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250–1500)*", en *Historia de las mujeres*, cit., pp. 340–410, p. 349.
12 Ch. de Pizan, *Christine de Pizan, ¿una feminista "ante litteram"*, cit., p. 119.
13 L. Manzanera, *Olympe de Gouges, una feminista avanzada*, en "Historia National Geographic", 155, diciembre de 2016, pp. 12–16, p. 12.
14 Ch. de Pizan, cit., pp. 156, 159, 160.

hermanas y amigas, no de familias,[15] observación que pone de manifiesto el carácter incómodo, incluso subversivo de su texto. El retiro a un espacio libre de ataduras prescindiendo de la voz de los hombres cultos y de su "curiosa misoginia",[16] define una personalidad sólida, empeñada en lograr la identidad literaria a partir de su Yo femenino. Su actividad nada tiene que ver con el sedentarismo tradicional de las mujeres, cuyo único desplazamiento permitido era la entrega en matrimonio.[17] La autora escribe un texto que bebe en las fuentes de su experiencia privada, de ahí que nos encontremos ante un libro autobiográfico,[18] una obra introspectiva, donde se hace visible la realidad de su persona. Christine es consciente de que su existencia, como la del resto de las mujeres, está supeditada a dar, no a recibir. Si cumple las normas, recibirá el mayor galardón, de lo contrario será castigada de manera ejemplar, no solo por los hombres, también por las mujeres *buenas*, aquellas que como doña Sancha, la madre de los siete infantes, se erigen en ejecutoras de la ideología masculina.[19] Las mujeres buenas son aquellas cuyos actos persiguen la armonía social: no hablan ni discuten porque están en silencio. Pizan no solo rechaza estos arquetipos, sino que su agudo olfato es capaz de percibir el temor ancestral a la mujer libre y emancipada. El varón, que se comporta como padre, maestro y propietario, perfila para la mujer el papel de guardiana eterna de los valores inmutables de la sociedad. Y es que la existencia femenina transcurría bajo la atenta vigilancia de la cultura patriarcal, que la representaba como santa o pecadora.[20] Las mujeres del tiempo de nuestra filósofa, incluso las de clase alta, tenían su espacio reservado en la administración del hogar, en la despensa o en la costura. El mundo femenino se ubicaba entre los hilos de seda: mujeres solas o en compañía de otras mujeres "creando un lenguaje propio".[21] Las tareas domésticas las alejaban de la ociosidad peligrosa, germen de toda tentación, pues su verdadera razón para existir era servir al hombre y traer hijos al mundo. Pero la erudita francesa rechaza el discurso oficial que anula abruptamente la subjetividad femenina. Discute el ideario que describe a la mujer como un ser proclive al miedo, insegura, profundamente maleable, débil y privada de firmeza. Ella misma, que sufrió los improperios del

15 M. M. Rivera Garretas, *Textos y espacios de mujeres*, cit., p. 197.
16 Ibid., p. 29.
17 Ibid., p. 39.
18 M.A. Holguera Fanega, *Christine de Pizan, la autobiografía femenina en la Edad Media*, en *Escritura autobiográfica*, J. Romera *et al.* (eds.), Madrid, Visor Libros, 1993, pp. 259–265, p. 259.
19 M. E. Lacarra, *Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media* (escrita en castellano), en *Breve historia feminista de la literatura española escrita (en lengua castellana)*, I. M. Zavala (coord.), Madrid, Anthropos, 1995, vol. II, pp. 21–68, p. 52.
20 J. Varela, *Nacimiento de la mujer burguesa*, Madrid, La Piqueta, 1997, p. 165 y ss.
21 A. Caso, *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta, 2005, p. 71.

régimen patriarcal, constituye un ejemplo a seguir. A través de su *Libro*, crea un espacio protector que une a las mujeres de mérito en torno a un objetivo común:

> Honorables damas, alabado sea Dios porque queda terminada la construcción de nuestra Ciudad que os acogerá a todas. Vosotras que os preciáis de virtud, dignidad fama, seréis bien acogidas en una Ciudad levantada y edificada para todas las mujeres de mérito, las de ayer, hoy y mañana.[22]

Nuestra pensadora busca un símbolo que devuelva la imagen y la humanidad a la mujer. Lo encuentra en la figura de la Virgen María a la que otorga un *rol* activo, como antes había hecho Bernardino de Siena, quien entendía que la Virgen "no constituye solamente *ser*, no es únicamente pasividad femenina previa al acto divino o a la contemplación estética, sino *potencia*".[23] Entonces, la Virgen es ese alguien que estampa su imagen a Dios y otorga voz y rostro a quien no lo posee. Pizan utiliza esa imagen poderosa para rehabilitar a su sexo, dado que María era el único referente válido de comparación y el único espejo en el que mirarse.

4 La mujer, sujeto no histórico

Christine de Pizan defendía que la invención del mundo pasaba por las manos y por la experiencia de la mujer. Era consciente de las posibilidades intelectuales de sus congéneres y las exhortó a aceptar el desafío que supone usar la palabra, pues sabía que la voz de "aquellas que saben leer y escribir dejará aflorar durante mucho tiempo el temor de las audacias y el miedo de las impotencias".[24] La palabra es un bien precioso y las damas doctas deben servirse de ella para probar su sabiduría, pero también para honrar a quienes las precedieron, a las grandes olvidadas, a las que "descubrieron mucho antes que nosotras que la Historia ha sido fabricada por los hombres, por los hombres de las castas superiores para provecho de los hombres de las castas superiores".[25] Christine de Pizan recomendaba encarecidamente no ceder ante la perfidia de quienes acusan a las mujeres de los vicios más abyectos: "¡quitadles las máscaras, que

22 Ch. de Pizan, cit., p. 230.
23 N. Catelli, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 102.
24 D. Règnier-Bohler, *Voces literarias. Voces místicas*, en *Historia de las mujeres 2. La Edad Media* 2, Madrid, Taurus, 2006, pp. 473–546, p. 491.
25 M. Roig, "Prólogo" (1ª ed. 1978, p. 11), en A. Rodrigo, *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Carena, 2002.

nuestras brillantes cualidades demuestren la falsedad de sus ataques!".[26] Ha sido el orden sociosimbólico el culpable de cercenar el acceso de las mujeres al poder. También el que ha mermado su autoestima y su dignidad con opiniones misóginas que se mantienen inalterables en el tiempo. La cultura patriarcal aniquiló la memoria femenina a fuerza de control, encierro y silencio. Oscuros intereses propiciaron la animadversión en los centros del saber, allí donde el talento femenino despertó siempre indiferencia. La lucha por la emancipación femenina ha sido un camino lleno de dificultades. Las obras de las mujeres notables escasean en la memoria colectiva y en la historiografía oficial. Y, sin embargo, la mujer contribuyó al desarrollo intelectual tanto como el hombre, y aun al refinamiento del lenguaje, como ocurrió con las *preciosas* en los salones parisinos del siglo XVII. Fue la larga sombra del descrédito la que obligó a retroceder a muchas damas de talento. Madame de La Fayette, autora nada menos que de *La princesa de Clèves*, editaría anónimamente su obra pese a los rumores que apuntaban a su autoría. De ahí que sea tan importante el esfuerzo de Christine de Pizan, que divulga su pensamiento en una obra comprometida, individual, muy ligada a su condición de mujer y que perfectamente consciente de su trascendencia cede a la posteridad.

La cultura patriarcal no ofreció a la mujer – incluso en los países más avanzados – más que aquello que satisfacía las necesidades del varón. El matrimonio constituía la institución ideal para dominar el cuerpo de las hembras, pues a través de la sexualidad se logra la "naturalización del desequilibrio de poder entre los sexos".[27] La mujer encerrada, apartada del mundo y en perpetuo silencio es el ideal femenino de un orden que no dio tregua: "Que nos guste, que se calle, que se quede en casa".[28] Tal vez por ello, Pizan recomienda no limitarse a los espacios y a los saberes domésticos. Su objetivo consiste en luchar por un mundo donde sea posible recuperar la propia realidad y sentirse libre y respetada.

Cuando nuestra humanista rebate públicamente una normativa de siglos, la llamada *auctoritas* masculina, no solo está llevando a cabo un acto transgresor de gran alcance,[29] sino que con ello devuelve a su sexo la dignidad que le ha sido negada. Para la erudita francesa, la memoria alberga el archivo de la cultura femenina. Recurre a las antepasadas porque estima de vital importancia compartir el conocimiento para trazar el futuro, pues en palabras de Susan Stanford

26 Ch. de Pizan, cit., p. 231.

27 J. Varela, cit., p. 193.

28 Pío X resume el carácter de la ideología patriarcal con esta frase. R. Levi-Montalcini, *Tiempo de cambios*, Barcelona, Península, 2005, p. 45.

29 A. Vargas Martínez, en *La querella de las mujeres. Tratados hispánicos en defensa de las mujeres (siglo XV)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2016, p. 229.

Friedman "la pérdida de las memorias colectivas, de miríadas de historias sobre el pasado han contribuido enormemente a la vigente subordinación de las mujeres".[30] El *Libro* de Pizan resulta entonces un proyecto profundamente transformador en cuanto impulsa la difusión y la expansión de la Querella y reta abiertamente al mecanismo patriarcal de control, responsable de la desvalorización de las mujeres y de lo femenino.

5 Conclusión

La obra de Christine de Pizan se nos antoja un cuadro renacentista, un fresco repleto de mujeres en cuyas vidas se concentra el hallazgo de la identidad femenina. La representación de personalidades famosas tenía en el Quattrocento la intención de recordar a las generaciones futuras no solo la fama sino también los ideales éticos de los representados. La amplia selección de damas ilustres explica el mensaje clave de la obra: "no hay mejor morador para una ciudad ni mayor hermosura que unas mujeres valiosas".[31]

La ciudad de las damas es un alegato enérgico en el que su autora plantea el problema de la exclusión de sus congéneres de forma crítica y reflexiva. Su discurso entiende la solidaridad del *nosotras* las mujeres, como única vía de ver respetada la identidad femenina. Los últimos siglos de la Edad Media se distinguieron por el juicio desdeñoso en torno a la figura y al "impetuoso torrente de lengua de las mujeres".[32] La ideología oficial no estaba dispuesta a permitir que una dama con ideas propias se sintiera con valor para hablar en público. De todo ello toma nota la autora, que se encomienda a la Virgen para liberar a las mujeres del mal ontológico que se les atribuye. Su homenaje a María está cargado de simbolismo, pues de la Virgen emana una imagen positiva de la mujer y de su feminidad. Aunque la sociedad patriarcal sostiene que las mujeres solo pueden alcanzar la salvación por medio del arrepentimiento, la escritora defiende que la naturaleza femenina no es maligna y señala como responsable de la desigualdad de género a la perversa dialéctica varonil acerca de la superioridad / dominación, inferioridad / sumisión. En su *Libro* apela a la fuerza innovadora del Evangelio, que proclama la igualdad de todos los seres humanos ante Dios. Defiende que la mujer tiene alma y que no fue creada como una mala copia ni como un ser subalterno al hombre, mal que pese a los moralistas. Los muros de su ciudad utópica

30 K. Offen, *Feminismos europeos, 1700–1950. Una historia política*, Madrid, Akal, 2015, p. 49.

31 Ch. de Pizan, cit., p. 118.

32 J. Dalarun, *La mujer a los ojos de los clérigos*, en *Historia de las mujeres*, cit., pp. 41–71, p. 69.

tienen la misión de proteger a las féminas de la tentación de las interpretaciones interesadas que solo aspiran a amordazarlas bajo el lema de la humildad, la mansedumbre y la obediencia. Pizan advierte que solo un cambio radical en la sociedad podría beneficiarse de la ingente y muchas veces silenciosa labor intelectual de la mujer. En fin, la grandeza de esta erudita radica en haber sido capaz de mantener la independencia en un ambiente particularmente adverso, pues como mujer estaba excluida de la historia oficial del pensamiento. Los filósofos y científicos, incluidos los que luego serían calificados de "ilustrados", alimentaron el mito de la superioridad masculina. Pero nuestra filósofa prueba que las mujeres han contribuido al desarrollo del conocimiento en la misma medida que el hombre. Las personalidades femeninas que recorren su obra confirman que el raciocinio es un atributo de la especie humana sin distinción de sexo. Su empeño porque las mujeres disfrutaran del derecho a utilizar sus capacidades intelectuales la convierte en pionera de la igualdad natural de los sexos.

Laura Pereira Domínguez

Christine de Pizan e a dimensión pública das mulleres

Christine de Pizan desenvolve na maior parte da súa obra unha defensa e valorización das mulleres, mediante a reflexión sobre o concepto de "muller" que estaba máis estendido na sociedade. No libro de *La cité des dames* (1405) e, en menor medida, na que se considera a súa segunda parte, *Livre des trois vertùs a l'enseignement des dames* (1405), centra a súa argumentación en dous asuntos en disputa no conxunto da *querelle des femmes* e que están intimamente relacionados: as virtudes naturais e as pontencialidades das mulleres. A primeira cuestión pertence ao campo da ética, e podémola analizar en termos de recoñecemento;[1] a segunda cuestión é política, e inclúese no debate arredor das funcións dos membros da comunidade, que, como sinala Forhan, ten unha importancia central na época da autora, dadas a "population losses, economic stress, public uprisings and the growing independence of the bourgeosie".[2] Neste período de cambio dos espazos reservados na sociedade para a nobreza e a burguesía, xorde unha serie de *specula* que reflicte as preocupacións ético-políticas derivadas da situación social, arredor do valor e das funcións dos individuos, marco no que se encontran os espellos de Pizan.

1 A relación entre a virtude e o rol político

Como estudou Norbert Elias,[3] a adquisición do *habitus* cortés mediante a educación asegura unha inmersión na sociedade e aceptación dunhas regras de civilización, representadas polos costumes, nas últimas décadas da Idade Media. Estes *habita*, concepto da ética aristotélica que fai referencia aos actos

1 Seguimos a noción de 'recoñecemento' en termos hegelianos, recollida por críticas feministas como Nancy Fraser (N. Fraser – A. Honneth, *Redistribution or recognition?*, London, Verso, 2003) ou Judith Butler (J. Butler, *Giving an account of oneself*, New York, Fordham University Pres, 2005).

2 K. L. Forhan, *The Political Theory of Christine de Pizan*, Aldershot, Ashgate, 2002, p. 60.

3 N. Elias, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de cultura económica, 1988.

Laura Pereira Domínguez, Universidade de Santiago de Compostela

Open Access. © 2018 Laura Pereira Domínguez, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-017

dos que as persoas non son completamente responsables ao dependeren do carácter, determinan as accións. Na *Ética a Nicómaco*[4] establécese a diferenza entre os actos voluntarios e os pertencentes ao *habitus*. Estes últimos veñen determinados polo carácter de cadaquén, que o filósofo afronta desde unha perspectiva determinista, polo que a relación entre clase, *habitus* e rol político ou accións posibles é directa. Até a Idade Media, a cada estamento correspondíalle un carácter, que determinaba un *habitus* e este delimitaba un conxunto de accións sociais, é dicir, un rol. Esta perspectiva pódese ler a carón da metáfora do corpo político, que tamén recolle Christine Pizan no seu tratado *Livre du corps de policie* (1407),[5] segundo a que cada membro do corpo debe cumprir unha función para que este se manteña san. Aparece así unha relación complexa entre a clase, o *habitus* e o rol político ou accións posibles. O emprego desta metáfora, xunto coa da cidade, presente en *La cité des dames*, enfoca o valor dos diferentes grupos da sociedade fronte a unha teoría política observada exclusivamente dende xerarquía divina, determinista, que traía consigo a idea de que aos estamentos máis altos lles corresponde un carácter máis virtuoso, a cal cambalea nos últimos momentos da Idade Media, cando se defende cada vez máis o valor individual: "cellui ou celle en qui plus a vertus est le plus hault ne la haulteur ou abbaissement des gens ne gist mie ès corps selon le sexe mais en la perfeccion des meur et des uertus".[6] Porén, Christine de Pizan acepta que o marco de clase segue a funcionar, pero simplemente en canto as súas funcións no seo da comunidade política: así, a dama Razón, en *La cité des dames*, preséntase dicindo que viven no mundo "affin de metre en ordre et tenir en equité les establissemens fais par nous mesmes selon le uouloir de Dieu en diuers offices" [7] mediante un labor concreto, individual e introspectivo, "faire ueoir en conscience et de faict à chacun et chacune ses propes taches et deffaulx".[8] Neste punto, revélase a adscrición das mulleres a un estado, igual que outros individuos da comunidade, pero ao mesmo tempo queda aberta a cuestión central de *La cité des dames* e *Le livre des trois vertús*: a consideración das mulleres como grupo, a través da definición do seu carácter.

4 Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Tecnos, 2015.

5 Sobre a defininción de corpo político e a relación de Christine de Pizan coa obra política de Xoán de Salisbury véxase Forhan, cit., p. 46 ss.

6 Christine de Pizan, *La cité des dames*, 297b, 16–22. Citamos sempre desde o Ms. Harley, 4431, London, British Library (ff. 288c-374a) e indicamos o folio, columna e liñas, segundo a transcrición da Edinburgh University Library, 2010, <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk/xmlfinal/cdam.xml>.

7 Ibid., 292b, 22–26.

8 Ibid., 292c, 3–5.

Xunto á correspondencia entre estamento e *habitus*, aparece a relación entre o *habitus* e o rol político de diferentes grupos sociais, neste caso, as mulleres.

Con respecto á relación entre o carácter e a actuación, Christine de Pizan mantén unha postura habitual na Idade Media, segundo a que a virtude se amosa na actitude física (a roupa, os xestos, as accións, etc.) dun xeito que recorda a aquel xusto medio moral defendido polos rétores latinos e que pasa á ideoloxía cristiá a través da virtude cardinal *modestia* ou *temperantia* e que formaría parte dese *habitus* antes mencionado. Neste sentido, tanto os escritos misóxinos que adxudicaban unha baixeza moral natural ás mulleres como os tratados educativos que estreitaban as actitudes físicas permitidas para estas cobran unha importancia política esencial, ao afectaren directamente ao *habitus* do grupo das mulleres e, polo tanto, limitaren as súas accións na comunidade. É preciso analizar aquí a dobre solución que propón Christine de Pizan para esta situación: a definición do carácter das mulleres como grupo e as funcións que se desprenden do mesmo, é dicir, o seu rol na comunidade.

2 Definición do carácter das mulleres

A consideración da calidade moral dun home independentemente do seu grupo social aceptábase maioritariamente no século XV, pero non era así no caso das mulleres, como grupo, algo que, como se argumentou arriba, tiña efectos directos na súas accións posibles na comunidade. É neste sentido no que a defensa das virtudes morais das mulleres que realiza Christine de Pizan no *Livre de la cité des dames* cobra cariz político. O texto está composto por unha serie de exemplos enmarcados polo diálogo do personaxe Christine coas tres damas, Razón, Dereitura e Xustiza, intercambios dedicados á mostra razoada das virtudes e potencialidades das mulleres. Os exemplos, despois, amosarán a realización destas potencialidades en accións concretas. Proponse o grupo "mulleres" e caracterízase de tres maneiras.

En primeiro lugar, a oposición teórica explícita dáse, por unha banda, entre homes e mulleres, sen ter en conta a división de clase, e, por outra banda, entre persoas individuais, sen ter en conta as marcas sexuais. A primeira creba en dous grupos baseados no sexo aparece desde o mesmo título da obra – é a cidade das mulleres e non das persoas – , pero tamén ao longo da obra: a defensa articúlase como reacción a comentarios misóxinos, que xa definen o grupo "mulleres", polo que se pode entender que se asume dito grupo. A consideración de homes e mulleres como persoas individuais ten que ver co desexo de equiparación de ambos grupos como conxuntos diversos, coma no seguinte argumento: "ycelle

prudence dont tu parles saches qu'elles uient par nature à homme et femme aux uns plus aux autres moins".[9]

En segundo lugar, a argumentación nos marcos dos *exempla* conduce a unha definición diversa e múltiple "das mulleres", fronte a unha definición monolítica "da muller": "Se ie disoie que toutes fussent bonnes ie pourroie assez de leger estre prouuée mentarresse, mais c'est en la mendre partie et de celles qui teles sont ie ne me mesle car teles femmes sont comme chose hors de sa nature".[10] Segundo este argumento, ningunha virtude é común ao conxunto das mulleres por naceren mulleres, senón que depende delas mesmas como individuo.

Polo tanto, en terceiro lugar, o carácter do grupo "mulleres" depende da súa actitude, física e ética, e non é natural. Segundo os argumentos compartidos por *La cité des dames* e *Les trois vertùs*, os seres humanos son creados por Deus e dotados dun sexo, unha característica corporal que, como tal, inflúe nas capacidades interiores, pero non se percibe cun valor preponderante sobre outras características do corpo.[11] Do corpo e espírito, percibidos como naturais, extráense unha serie de potencialidades exteriores e interiores, características do individuo, xa que non dependen nin da clase nin do sexo. Estas potencialidades, aínda no terreo natural, por unha banda, poderán realizarse de maneira física, é dicir, converterse nese abano de accións posibles que, repetidas, formarán o *habitus*; pola outra, realizaranse de maneira ética en forma de virtudes. O *habitus* depende do carácter, o plano natural da persoa, e do costume, isto é, o conxunto de actitudes repetidas por cadaquén. Non todas as actitudes se consideran axeitadas para cada persoa, xa que dependen das normas sociais definidas polo poder.[12]

A acción de Christine de Pizan, como autora de tratados en defensa das mulleres pódese analizar en termos da busca de recoñecemento. Fraser recolle

9 Ibid., 318c, 13–15.

10 Ibid., 329d, 4–9.

11 A recepción medieval de Aristóteles estendeu a idea de que o corpo se relaciona coa alma dunha maneira dialéctica: o corpo é a forma da alma e están conectados nunha rede de influencia (véxase J.C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990). As mulleres estaban identificadas co aspecto carnal, que as levaba a ser tamén desmesuradas no aspecto anímico (véxanse J. Le Goff – N. Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2005 e P. Allen, *The concept of woman*, vol. II: *The Early Humanist Reformation, 1250–1500*, Gran Rapids, Wm. B. Eerdmans, 2002).

12 Entendemos 'poder' no sentido foucaultiano, conformado por un conxunto de prácticas, explícitas nas sociedades premodernas na educación, na doutrina relixiosa ou nas clasificacións médicas e psicolóxicas, que fixan regras de conduta (M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, II: *El uso de los placeres*, Madrid, Siglo XXI, 2005, p. 17 ss.).

a idea hegeliana de recoñecemento, segundo a que se dá "an ideal reciprocal relation between subjects in which each sees the other as its equal and also as separate from it",[13] e propón tres niveis para analizar a situación na que non se acada dito recoñecemento, denominada inxustiza cultural ou simbólica e que reside nos patróns sociais, na súa representación, interpretación e comunicación.[14] O primeiro nivel desta situación é a dominación cultural: no contexto da autora, as mulleres están suxeitas ás definicións e representacións xeradas por algúns homes, as cales Christine de Pizan pon de manifesto para deslexitimalas. Escribe:

> Les quelles dictes dames ont par si lonc temps esté delaissées descloses comme champ sanz haye sanz trouuer champion aucun qui pour leur deffence comparust souffisement, non obstant les nobles hommes qui par ordenance de droit deffendre les deussent qui par negligence et non chaloir les ont souffertes fouler par quoy n'est merueille se leur enuieux ennemis et l'oultrage des uillains ont eu contre elles uictoire de leur guerre par faulte de deffence.[15]

Esta batalla perdida é o conxunto de representacións das mulleres xeradas pola cultura misóxina contra a que reacciona a autora nos seus libros, que ofrecen, pola contra, unha visión considerada real das mulleres e apoiada tanto na cultura letrada como na experiencia. Esta situación establece un marco cultural que leva ao segundo nivel de inxustiza, o non recoñecemento, é dicir, a invisibilidade nas prácticas representativas, cheas de homes e dirixidas, principalmente, a homes. A estes dous niveis súmase o terceiro, conformado pola falta de respecto e menosprezo das mulleres, mediante calumnias e creación de estereotipos. En *La cité des dames*, despréganse grandes esforzos para desvelar este conxunto de opinións sobre as mulleres espalladas polos libros misóxinos e, ao mesmo tempo, para crebar estes estereotipos:

> C'est chose clere et prouuée par l'experience que le contraire es uray du mal qu'ilz proposent et deint estre en ycellui estar à la grant charge et coulpe des femmes [...] Ie croy que quoy que tu en ayes ueu en escript que oncques de nul de tes yeulx n'en ueys si sont mençonges trop mal coulourées.[16]

Desde a defensa das mulleres, Christine de Pizan favorece o recoñecemento dun grupo, como un *outro* individual e con capacidades propias. Este labor, aínda que

13 N. Fraser – A. Honneth, cit., p. 10.

14 N. Fraser, *Iustitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*, Bogotá, Siglo del Hombre, 1997, p. 22.

15 Christine de Pizan, *La cité des dames*, 292d, 10–23.

16 Ibid., 291d, 28 – 292a, 3.

se circunscribe ao terreo da ética, ten repercusións políticas directas, ao abrir o camiño cara as realizacións desas potencialidades.

3 As accións posibles das mulleres

Dáse así un movemento de ida e volta: o carácter natural inflúe no *habitus*, pero este non se pode realizar fóra dos marcos normativos impostos polo poder. Así, a defensa letrada, como parte deste poder, dunhas capacidades naturais das mulleres supón a apertura dun novo conxunto de accións posibles, que de realizáranse e repetírense, cristalizan nun *habitus*. Desde este *habitus* pódese tratar unha nova asignación de roles. Unha vez defendida a capacidade natural para ser ou facer algo, é necesario observar cales son as accións posibles que se se desprenden delas. En *La cité des dames* revísanse algunhas capacidades e as súas accións posibles, das que se poden desprender novas funcións, as cales están divididas en tres grandes categorías: as capacidades relacionadas coa intelixencia (1, I – 2, VI); as capacidades relacionadas coa xestión da vida privada, centradas especialmente nos coidados e na fidelidade ao marido (2, VII – 2, XXIX); e as capacidades relacionadas coas virtudes cristiás, como a castidade, constancia, fidelidade e xenerosidade (2, XXX – 2, LXVII).

O plano da intelixencia é o máis elaborado e inclúe a maior novidade, xa que inclúe capacidades relacionadas co espazo público.[17] Por unha banda, recóllense os labores relativos ao goberno e a guerra, ligados tamén á función familiar. Moitas raíñas dos exemplos comparten a responsabilidade de estado e de nai; por salvar os fillos, salvan o reino. É un lugar común nos *specula principum* esa relación entre a familia e o estado e a importancia da intelixencia no goberno, como lemos no comezo de *Jardín de nobles donzellas* (1469), de Martín de Córdoba:

> No se requiere poca sabiduría en aquéllos que tienen el gouernallo delos reynos, ca vn hombre solo asaz es que sepa gouernar assí mesmo donde no requiere tanta sciencia como el que ha de governar casa, es asaber muger & fijo & otra familia; pero el que ha de regir pueblos, conuiene que sea más sabio que todos, que de gouernar así mismo como cad vno delos otros & y ha de regir su casa como los otros casados, e más ha de regir su reyno.[18]

17 Entendemos espazo público no sentido medieval. Segundo Georges Duby, o público ten que ver co estado e coa súa xestión, mentres que o privado se refire ao persoal e singular, división que se emprega desde a época clásica e se mantén con poucas variacións na Idade Media. Este espazo público determina a orde social, desde un punto de vista político e ideolóxico, polo que o saber e a súa difusión tamén se enmarcan neste espazo. Véxase G. Duby, *Obertura*, en P. Ariès – G. Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*. Vol. 2: *De la Europa feudal al Renacimiento*, Madrid, Taurus, pp. 17–46.

É común neste momento da Idade Media a reflexión arredor do servizo á comunidade grazas á intelixencia, que *La cité des dames* e *Les trois vertús* recollen para as mulleres. A educación no ocaso da Idade Media ten un papel esencial cando se atende á socialización e a estrutura da comunidade:

> El paso de una "nobleza de armas" a una "nobleza ilustrada", junto con la progresiva ascensión y consolidación de una nueva clase social, la burguesía, supuso una reestructuración social en la que la educación funcionará como catalizadora de desigualdades sociales, será un instrumento básico utilizado por los altos poderes a través de sus ideólogos para la constitución de unas nuevas estratificaciones sociales.[19]

A educación pasa a ser unha ferramenta de socialización e de control e neste sentido Christine de Pizan alerta da importancia do estudo mediante dúas estratexias. Primeiro, intenta contrarrestar, mediante a súa propia figura e máis os exemplos que aduce, a pouca representación feminina no espazo público, que, como sinalou Lola Luna, pode ter repercusións nas prácticas representativas:

> La esfera de poder público donde se ubica la "autoridad" parece ser la zona del silencio femenino, a modo de voces eliminadas de los discursos que representan y simbolizan poder y eliminadas, por tanto, de una historia atenta principalmente a los hechos de poder público-político para la construcción de la hipótesis histórica.[20]

No inicio do libro Pizan preséntase a si mesma estudando no seu cuarto e con esta metalepse inclúe unha acción posible das mulleres, soportada pola súa acción fóra do relato, efectivamente escribindo. Ademais, a mesma construción da cidade constitúe unha resposta a esa produción cultural sobre mulleres sen as mulleres e un espazo de busca da verdade e refuxio:

> Autre cause de nostre uenue y a plus grant et plus especiale que tu saras par nostre relacion si saches que pour forclorre du monde la semblable erreur oùu tu estoies encheute et que les dames et toutes uaillans femmes pussent d'or en auant auoir aucun retrait et closture de deffence contre tant de diuers assaillans.[21]

18 M. de Córdoba, *Jardín de nobles donzellas*, ed. H. Goldberg, Chapel Hill, N.C.S., 1974, p. 137.
19 M. G. Ródenas Martínez, *La cultura escrita y la mujer: modelos de participación y exclusión en la vida pública*, en C. Segura Graíño (ed.) *Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, Al-Mudayna, 1992, pp. 17–31; cita na p. 19.
20 L. Luna, *El sujeto femenino de la historia literaria*, en *Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII–XVIII)*, Cristina Segura Graíño (ed.), Madrid, Al-Mudayna, 1992, pp. 53–63, cita na p. 54.
21 Christine de Pizan, *La cité des dames*, 292d, 2–10.

Por outra banda, unha grande parte de *La cité des dames* dedícase á reflexión arredor da importancia do estudo para o desenvolvemento persoal das mulleres. Ofrécese unha relación de capacidades pertencente ao ámbito do estudo e a creación e execución da *techné*, visión innovadora da tradición, xa que nela son as mulleres as creadoras da *techné*, coa que agasallan os homes, mais neste caso engádese unha nova capacidade: xa non son só as deusas clásicas as que forneceron o mundo de técnicas e saberes, senón que algunhas mulleres contemporáneas á autora destacan polo exercicio desa *techné*. Nunha liña similar, o personaxe Christine trata coa dama Razón as diferenzas entre o saber e o bo xuízo: "tel a l'un sicomme toy meismes as dit qui n'a pas d'autre, car l'un est dont de Dieu par naturelle influence et l'autre est acquis par lonc estude".[22] O bo xuízo é natural, polo que homes como mulleres poden telo; en cambio, o saber, o máis útil para a esfera pública, adquírese grazas ao estudo:

> Car on pourroit dire que ellui bien fait plus à eslire que plus est ualable oû prouffit et utilité publique et commune et il est ainsi que les sciences sauoir à singuliere personne prouffite plus à tous par la demonstrance que il en fait à tous que ne feroit tout le sens naturel que il pourroit auoir. Car celui sens naturel ne peut durer que la uie durant de la personne qui l'a et quans elle meurt son sens meurt auecques lui mais les sciences acquises durent à perpetuité à ceulx qui les ont.[23]

A utilidade pública apórtaa o coñecemento difundido, é dicir, a través sobre todo da escrita: escribir é perdurar no tempo, pero tamén outorga autoridade á persoa e aos seus discursos. O acceso ao estudo era limitado para as mulleres e cinguíase á lectura e á doutrina relixiosa, en xeral, xa que o saber non era útil no conxunto de tarefas habituais das mulleres. Christine de Pizan lembra a súa propia experiencia en *La cité des dames*:

> Ton pere qui fu grant naturien et philosophe n'oppinoit pas que femmes uaulsissent pis par science. Ains de ce que encline te ueoit aux letres si que tu scez y prenoit grant plaisir mais l'oppinion femenine de ta mere qui te uouloit occupper en fillasses selon l'usage commun des femmes fu cause de l'empeschement que ne fun en ton enfance plus auant boutée ès sciences et plus en parfont.[24]

Que as mulleres accedan ás mesmas disciplinas de estudo que os homes é o primeiro paso para acadaren autoridade e, por conseguinte, un lugar nas prácticas representativas da esfera pública. Porén, o tópico segundo o que as mentes femininas non eran tan aptas para o estudo mantívose, mesmo nos escritos a

22 Ibid., 318c, 25–27.
23 Ibid., 318c, 35–14.
24 Ibid., 340d, 5–14.

favor das mulleres, e nos séculos XVI e XVII converteuse nun lugar común tanto de obras literarias como de tratados educativos humanistas de ampla difusión, como os asinados por Juan Luis Vives ou Huarte de San Juan na Península Ibérica.[25]

Dunha maneira paralela, Christine de Pizan non perde de vista os roles demandados e asumidos polas mulleres na comunidade, circunscritos ao ámbito privado: "il n'est pas neccessité à a chose publique qu'elles se meslent de ce qui est commis à faire aux hommes si que ie t'ai ia cy deuant dit, il souffit qu'elles facent le commun office à quoy sont estables",[26] di a dama Razón. Polo tanto, débese entender este afán no plano do recoñecemento das capacidades do grupo, non nunha reestruturación dos membros do corpo político. As funcións dos membros estaban en disputa no século XV, como sinala Forhan:

> For Christine de Pizan, as for her contemporaries, social class or rank was a reality that was rarely questioned. The issue was never wether or not social classes ought to exist but rather what the responsibilities, privileges and liberties were of each. Secondly, there was the political problem of enforcing those rights and obligations of rank.[27]

De feito, no *Livre des trois vertus a l'enseignement des dames*, constrúese un ideal de muller pública e repásanse as súas funcións na comunidade. As mulleres cunha acción directa na esfera pública son as mesmas figuras que se recollen no resto de tratados humanistas de educación das mulleres: as princesas ou raíñas. As virtudes relacionadas cos seus roles públicos son as mesmas que para os roles privados, que se poden resumir na xestión do fogar nun sentido amplo.[28] Así, os roles femininos no estado veñen marcados pola subordinación e fidelidade ao marido, polo que non participan na toma de decisión e só exercen funcións mediadoras. Nesta mediación destacan os coidados dos súbditos como extensión da prole, aos que, de maneira semellante, deben escoitar e acougar.[29] Lígase esta función a outras virtudes relixiosas, como a caridade, e así debe fornecer de recursos a Igrexa e seus espazos de servizo público.[30]

25 Véxase M. Nogués Bruno, *El silencio en la educación de la mujer a la luz de La dama boba, de Lope de Vega*, en "Lectora", 13, 2007, pp. 29–44.
26 Christine de Pizan, *La cité des dames*, 310c, 12– 17.
27 K. L. Forhan, cit., p. 60.
28 Véxase G. Duby, cit., p. 23.
29 Christine de Pizan, *O livro das tres vertudes a insinança das damas*, ed. M. L. Crispim, Lisboa, Caminho, 2002, p. 105 ss.
30 Ibid., p. 143.

Na lectura do díptico formado polo *Livre de la cité des dames* e o *Livre de les trois vertús a l'enseignemet des dames* revélase a conformación dunha noción de muller desde o punto de vista ético e político. O primeiro tratado atende ao carácter das mulleres e precisa a súa importancia nas súas capacidades e, por conseguinte, roles posibles das mesmas. O segundo tratado especialízase nos roles públicos das mulleres e subliña as súas aptitudes e capacidades de acción. No conxunto reflíctese o debate candente nos séculos XIV e XV, sobre as capacidades e funcións dos grupos na comunidade e, por conseguinte, fronte á reclamación activa dunha redistribución de espazos de poder para as mulleres, búscase un recoñecemento ético das mulleres, grazas ao que poderían avanzar cara a un maior poder na comunidade a través da participación nas prácticas representativas da cultura, igual que os homes das súas clases correspondentes. Neste sentido, desde a posta en valor de novos carácteres e *habita* femininos, ábrese a porta a novos roles femininos no conxunto da comunidade no plano político.

Rosa Mª Medina Granda

Las *cansos* de las *trobairitz* o cuando el canon se mueve

1 Introducción

Nuestro propósito es realizar una primera reflexión sobre la actividad literaria de las trovadoras occitanas – *trobairitz* – , en un género sumamente constrictivo: la *canso*.[1] Partiendo de las reflexiones de algunos críticos y de los escasos textos en cuestión (vid. *infra*), nos interesa comenzar a investigar los diferentes *canales* / *senderos*, por los que, en nuestra opinión, estas mujeres habrían tenido

1 Recordamos que las *trobairitz* fueron un grupo de veintiuna trovadoras, *grosso modo*, que durante los años 1170 y 1260, aproximadamente, participaron en el ejercicio dinámico de la imaginación poética y su expresión. Las *trobairitz* se encuentran entre las primeras mujeres que en Europa occidental abrazaron el discurso literario en lengua vernácula, la cual perseguía ser escuchada y preservada en una esfera que trascendía con mucho el mundo de lo doméstico. Desconocemos el número exacto de trovadoras, no sólo porque algunas se encuentran aún por descubrir, perdidas en el 'cajón del anonimato', sino también porque quizás algunos de los nombres conocidos sean invenciones y no los nombres reales de algunas de las trovadoras en cuestión. No obstante, la lista generalmente admitida y recogida por M. Tomaryn Bruckner (*The trobairitz*, in *A Handbook of the Troubadours*, V. VIII, F.R.P. Akehurst – J. M. Davis (eds.), Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995, pp. 203–204), es la siguiente: Tibors, La Comtessa de Dia, Almucs de Castelnau, Iseut de Capio, Azalais de Porcairagues, Maria de Ventadorn, Alamanda, Garsenda, Isabella, Lombarda, Castelloza, Clara d'Anduza, Bieris de Romans, Guillelma de Rosers, Domna H., Alais, Iselda y Carenza. A estas cabría añadir otras tres: Gaudairenca, esposa del trovador Raimon de Miraval, de quien se divorció, y de la que no se ha conservado ninguna de sus composiciones (supuestamente *coblas* y *dansas)*; Gormonda de Montpellier, que escribió una respuesta al famoso *sirventes* contra Roma, del trovador Guilhem Figueira; y Azalais d'Altier, que se automenciona en un *salut d'amor* que habría escrito en favor de la trovadora Clara d'Anduza.

Por lo que se refiere a las constricciones del género de la *canso* y a las posibilidades de sortearlas, por ejemplo, desde la ironía, en la lírica trovadoresca, nos permitimos referir una reciente contribución nuestra: R. Mª. Medina Granda, *Una aproximación pragmática, comunicativa y cognitiva a la ironía, sátira y parodia en los trovadores occitanos*, in *Parodia y Debate Metaliterarios en la Edad Media*, M. Brea - E. Corral Díaz - M. A. Pousada Cruz (eds.), Alessandria, Ed. dell' Orso, 2013, pp. 15–37.

Nota: Este artículo ha sido realizado dentro del marco del Proyecto de investigación FFI-2014–55628, titulado: *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción (siglos XII y XIV)*, y financiado por MINECO.

Rosa Mª Medina Granda, Universidad de Oviedo

Open Access. © 2018 Rosa Mª Medina Granda, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-018

que transitar para componer en un marco discursivo no sólo constrictivo, sino también con el que ellas habrían estado muy poco familiarizadas (vid. *infra*).

Pero antes de seguir con nuestro propósito, permítasenos realizar dos aclaraciones importantes para una mejor comprensión de la estructura y el contenido de este trabajo: (a) pese al plural aquí empleado – trovadoras / *trobairitz* – , deberá tenerse en cuenta que cada trovadora, a su vez, habría encontrado su propia voz o incluso sus múltiples voces dentro del espacio de la *canso*, cosa que, por un lado complica la tarea, ya de por sí difícil, a quienes nos atrevemos a investigarlas y por otro, la convierte en un ejercicio estimulante. Y (b) a pesar de lo importante que fue en su momento el papel de la crítica feminista para el estudio de las *trobairitz*,[2] los investigadores muestran, ya desde hace tiempo, su total acuerdo respecto a la imposibilidad de entender la actividad poética de estas mujeres desde una perspectiva meramente de género. La única forma que tenemos de acercarnos a su Arte poético, denso y difícil de descifrar especialmente en la *canso*, es precisamente teniendo en cuenta el uso retórico y lingüístico de los trovadores hombres, y por *ende* el código de la *fin'amor*, que, por las razones históricas que veremos más adelante, estas mujeres excepcionales habrían conocido a la perfección. Conviene recordar además a este respecto algo de suma relevancia: la lírica trovadoresca y la *fin'amor* que esta proclama habrían sido manifestaciones de un *elaborado juego social*, disfrutado y practicado por los hombres y las mujeres de las Cortes occitanas, de ahí las referencias cruzadas que se dan, a veces, entre las composiciones de los unos y las otras.[3] Por lo que se refiere a las constricciones de la *canso*, tanto los trovadores hombres como las *trobairitz* habrían tenido que enfrentarse a ellas, dentro de los márgenes de los que disponían: de entrada, estos márgenes habrían sido amplios para ellos, habida cuenta de la jerarquía de género que privilegia el masculino frente al femenino en su caso, y casi nulos para ellas, por el mismo motivo; de ahí el 'contorsionismo poético' y la invención lúdica que las *trobairitz* habrían tenido que realizar, casi en el instante, para sortear los obstáculos que la primacía del masculino les presentaría, cada vez que pretendían algo tan 'subversivo' como pasar de ser personajes silentes a convertirse en un yo lírico que busca además tener *voz* propia. Dejar de ser personajes sin voz supone trascender la función de meros objetos, que un discurso masculino y jerarquizado les habría impuesto, para convertirse en el yo lírico de una mujer que juega con el código cortés, conscientemente y a su conveniencia:

2 Recordemos, por ejemplo, el trabajo de M. Bogin, *The Women Troubadours*, New York-London, Paddington Press, 1976, Norton reprinted, 1980.

3 Cfr. G. Zaganelli, *Trovatori e "Trobairitz". Voci provenzali a confronto (su Azalais de Porcairagues, la Contessa di Dia, Castelloza, Raimbaut d'Aurenga e Bernart de Ventadorn)*, in "Messana", 4, 1990, pp. 89–120.

unas veces lo acepta y otras lo niega, siendo ambas operaciones posibles casi al mismo tiempo (vid. *infra*). Este ejercicio 'paradójico', pero que habría perseguido algo tan novedoso como es el aunar heterogeneidades, habría convertido a las *trobairitz* en unas expertas en el arte de la transversalidad. ¿Les habría merecido la pena este esfuerzo? Parece que sí, pues gracias a él las trovadoras habrían podido recortarse un espacio privado / otro espacio desde el cual poder crear (vid. *infra*).

Hechas las anteriores aclaraciones, continuamos ahora indicando que el espacio discursivo-cognitivo de la *canso* habría sido incluso potencialmente 'peligroso' para las trovadoras, habida cuenta del sistema genérico imperante en la *canso*, y cuya autoría, como ya hemos dicho, pertenece mayoritariamente a los trovadores hombres (vid. *infra*); y es que si una *trobairitz* deseaba explorar este territorio y salir de él, no sólo indemne, sino, sobre todo, con la recompensa de una expresión artística exitosa, debería trazar su(s) sendero o senderos a seguir con extremo cuidado.[4] Quizás esto podría explicar por qué, dentro del, ya de por sí, reducido *corpus* conocido, hasta la fecha, de las *trobairitz* – frente a las 2500 canciones compuestas por los trovadores hombres, tan sólo se registran, hasta el momento, aproximadamente una treintena de composiciones cuya autoría sea la de una trovadora[5] – , el número de las *cansos* fruto de una feminidad genética sea realmente bajo: once. Según la lista de A. Rieger,[6] de quien tomamos esta cifra, las autoras y las composiciones en cuestión serían sólo: N'Azalais de Porcairagues, con una *canso*: *Ar em al freit temps vengut; Na Bieiris de Romans*, con una canso: *Na Maria, pretz e fina valors*; Na Castelloza, con cuatro *cansos*: *Amics, s'ie.us trobes avinen, Ia de chantar non degr'aver talan, Mout avetz fach lonc estatge, Per ioi que d'amor m'avegna*; Na Clara d'Anduza, con una *canso*: *En greu esmay et en greu pessamen*; y La Comtessa de Dia, con cuatro *cansos*: *Ab ioi et ab ioven m'apais, A chantar m'er de so q'ieu no volria, Estat ai en greu cossirier* y *Fin ioi me don'alegransa*.[7] Algunos autores, por ejemplo M. Shapiro,[8] incluyen en este listado a Na Tibors de Sarenon, de la que sólo nos ha llegado una *cobla*: *Bels dous amics, ben vos puosc en ver dir*, que Rieger recoge asimismo, pero en el

4 T. Sankovitch, *The Trobairitz*, in *The Troubadours: An Introduction*, S. Gaunt - S Kay (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 113–126 (p. 116).

5 M. Tomaryn Bruckner, *The Trobairitz*, in *Handbook of the Troubadours*, VIII, F.R.P. Akehurst - J. M. Davis (eds.), Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995, pp. 214, 216.

6 A. Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991, pp. VII–VIII.

7 Es decir, serían sólo cinco trovadoras, las que se habrían atrevido a componer un total de once *cansos*.

8 M. Shapiro, *The Provençal Trobairitz and the Limits of Courtly Love*, in "Signs. Journal of Women and Culture in Society", 3/3 (Spring), 1978, pp. 560–571.

apartado de las *Coblas und Fragmente*, de acuerdo con su muy precisa clasificación tanto de las compositoras como de todas sus obras, hasta el momento, (re) conocidas.[9]

El escaso número de *cansos* de autoría femenina llama aún más la atención cuando se le compara con el mayor número de *tensos*: ventiséis, según Rieger,[10] así como con una serie de composiciones, todas asimismo de autoría femenina, entre las que estarían: tres *sirventes*, un *planh*, un *salut d'amor*, un *alba*, una *chanson de mal mariée*, una *cobla dobla*, y una *stanza* de una *canso* o de una *chanson d'ami*. Todo esto, a falta de que, entre las composiciones que la crítica hasta el momento ha depositado en la casilla del 'anonimato', no se descubran con el tiempo composiciones, una vez más, de autoría femenina.[11]

¿Cuál sería la razón de la mayor presencia de la voz femenina en los géneros alejados de la *canso*? Quizás la respuesta o las respuestas se encuentre(n) en esta última observación: la 'lejanía' respecto a aquella. Veamos esto. La *tenso* es uno de los grandes géneros líricos, incluso cuando se da entre trovadores hombres. Este género, como es sabido, expresa diferentes puntos de vista sobre algún tema. En el caso de las *trobairitz*, tal cosa adquiere especial relevancia, toda vez que supone que, en una misma composición, se puedan escuchar las voces de un hombre y de una mujer, cosa imposible en la *canso*. La *tenso* es un género que, por otra parte y según sabemos, no se distingue formalmente de la *canso*, pues está modelada sobre esta y su melodía; pero sí es un género que se 'despega' de aquella, en la medida en que da más libertad a los participantes, frente a las constricciones corteses. La *tenso* además se acopla bien con el humor, el ingenio y la ironía, lo cual no sería en modo alguno baladí a la hora de facilitar la escucha de la voz de una *trobairitz*: esta, de acuerdo con el papel decisivo que jugó en la vida cultural del Medioevo occitano, habría sido una mujer noble, culta, conocedora de la escritura (desde la que podría incluso haber compuesto, vid. *infra*), *ensenhada*, protectora y mecenas.[12] El adjetivo *ensenhada*, que reproducen la mayor parte de las *Vidas* al describir a las trovadoras, junto con otros rasgos como *gentil*, *bella* y *avinens*, tiene aquí especial importancia, pues indica que estas mujeres sabían componer, esto es, *trobar*, y por tanto, encontrar la palabra y la música al mismo tiempo. Tal es la importancia de

9 A. Rieger, *Trobairitz*, cit., pp. VIII, 642. Todos los textos de las composiciones y autoras referidas pueden leerse en las pp. 479–641 de esta edición.

10 A. Rieger, *Trobairitz*, cit., p. VI. Remitimos a las pp. 154–478, para conocer los textos.

11 Cfr. M. Tomaryn Bruckner, cit., p. 216. Para leer estos textos remitimos a las pp. 640–714 de Rieger.

12 Cfr. A. Rieger, *Trobairitz, domna, mecenas: La mujer en el centro del mundo trovadoresco*, in "Mot, so razo", 2, 2003, pp. 41–55.

esta cualidad que incluso el trovador Elias de Barjols, cuando dedica una de sus poesías a Garsenda, condesa de Provenza, importante mecenas así como una de las *trobairitz*, dice lo siguiente:

> Pros comtessa, qui.l ver en vol retraire
> Vos etz dona de pretz e de joven
> E guitz d'amor e *caps d'esenhamen*.[13]

Así las cosas, el denominador común, o al menos uno de los denominadores comunes, de las aristócratas occitanas es que habrían sido conocedoras, tanto como productoras como receptoras de poesía, de toda la serie de recursos comunicativos y cognitivos, entre ellos el humor y la ironía, que la obra de los trovadores hombres habría puesto a su alcance, habida cuenta de su importante papel como 'agentes de actividad poética y cultural' de aquellos. No estamos, por tanto, ante la *domna* imaginaria, feudal, pero silente y musa de los trovadores, sino ante mujeres reales, de carne y hueso, cuya historia y circunstancias privilegiadas las habrían dotado de voz y mando incluso en los asuntos de la vida ordinaria de Occitania, cuna, a su vez, de una civilización. Recordemos las palabras de Saverio Guida al respecto:

> [...] nei secoli XII e XIII –e con particulare riguardo nel Sud della Francia- [...], è assumibile come dato certo ed incontrovertibile che all'interno della propia *domus*, pur nella molteplicità e disparità delle situazioni personali, la maggior parte delle mogli e delle madri disponeva di non trascurabile potere ed autorità pratica, svolgeva un ruolo incisivo nelle occorrenze materiali e spirituali, era responsabile del governo minuto e del confort collettivo, esercitava un monopolio pressochè exclusivo nella trasmissione dei valori culturali e del patrimonio di "buone maniere" ancestrale, interveniva attivamente negli affari che toccavano l'intera familia. Ovviamente le esponenti dei ceti superiori, e in specie della casta aristocratica, godevano d'uno statuto privilegiato e di prerogative peculiari: fruivano di capacità politiche e giuridiche identiche a quelle degli uomini, potevano ottenere nelle successioni parti uguali a quelli dei loro fratelli, prestavano omaggio o ricevano di fedeltà per i feudi di cui erano state investite per eredità, curavano in prima persona, spesso independentemente dal marito o dai familiari, l'amministrazione delle loro proprietà e [...] giocavano una parte primaria e di grande influenza –imprimendone il tono- nella vita sociale che si esplicava nelle aule dei castelli, animavano, fiere del loro *engenh e "per solatz revelhar"*, le conversazioni e le giostre dialettiche e poetiche, ingerendovisi ora como 'provocatrici', ora come giudici, ora come interlocutrici sopratutto –ma non solo- nei dibattiti di casistica amorosa, assolvevano spesso alle funzioni di organizzatrici e registe delle feste, degli spettacoli, degli intrattenimenti mondani, delle recite letterarie che periodicamente se inscenavano nelle dimore signorili. [...] Perfino nei

13 "Valorous Countess, for the one who wants to tell the truth, you are the lady of worth and youthfulness, and a guide of love and a summit of good manners" (*Elias de Barjols* 12, 51–53). Texto y trad. tomados de M. Tomaryn Bruckner, cit., p. 207. La cursiva es nuestra.

> ridotti dei più piccoli feudatari si cercava – e si avvertiva anche come segno irrinunciabile di distinzione sociale- di dare alle figlie per le quali non si erano programmati i voti religiosi un primo insegnamento, già a sei o sette anni, nella grammatica, nel computo, nella musica, nel canto, sotto la guida delle madri, o delle nutrici, o di un prete legato da vincoli di parentela [...]. Diventate più grandicelle le giovinette venivano di solitto ulteriormente affinate nella *scientia litterarum*. [...] Nel corredo d'ogni ragazza da marito 'ben nata' quasi mai mancavano dei libri e [...] per l'altro non si può non essere d'accordo con la studiosa americana (Susan Groag Bell) quando afferma che "from the ninth to the fifteenth century there is solid evidence that individual European laywomen of the upper classes read and owned books"[14]

En virtud de todo lo hasta aquí expuesto, no es de extrañar que las aristócratas occitanas que nos ocupan, hayan compuesto diversas *tensos*. No olvidemos además que el término *tenso* es genérico: bajo él se encuentran subgéneros como el *partimen* o *joc partit* (un debate riguroso donde cada participante elige defender el punto de vista opuesto a lo que realmente piensa), o la *cobla* (un pequeño intercambio de una o dos *stanzas*). M. Tomaryn Bruckner señala, basándose en Camproux, que las *tensos*, los *partimens* y las *coblas* fueron practicados asimismo por muchas personalidades que nada tenían que ver con el mundo cortés. Los *partimens* eran muy apreciados, por lo demás, como juego cortés, en el que los participantes pueden decir algo diferente. Estas observaciones son importantes para comprender el trasfondo que ha permitido la participación de las *trobairitz* en el género. Otro dato interesante es asimismo que, de las doce *tensos* donde se registra su ocurrencia, tres se intercambian entre mujeres poetas, mientras que, en ocho, son voces de mujeres y de hombres las que se 'enfrentan' dialécticamente. De estas últimas, cinco están iniciadas por *trobairitz*. En consecuencia, podríamos ya concluir lo siguiente: a diferencia del modelo cultural de la señora temerosa de decir abiertamente lo que piensa sobre el amor (vid. *infra*), una vez que las mujeres trovadoras encuentran un espacio para su voz, nada impide que la manifiesten.[15]

14 S. Guida, *Trobairitz fantomatiche? I casi Alamanda ed Escaronha*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, Actes du 6e Congrès International de l'AIEO (12–19 septembre 1999), G. Kremnitz – B.Czernilofsky – P. Cichon – R. Tanzmeister (eds.), Wien, Edition Praesens Wissenschaftsverlag, 2001, pp. 411–433 (cit. pp. 412–413).

15 Cfr. M. Tomaryn Bruckner, cit., pp. 219–220.

2 ¿Qué habría pasado en la *canso*?

A falta de nuevos descubrimientos al respecto, nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Por qué son tan pocas las *cansos* de las trovadoras? ¿Por qué es tan difícil descubrir su(s) retórica(s) en la práctica de la *canso*? ¿Se tratará acaso de una retórica de direcciones cambiantes y contradictorias, motivadas por las presiones sociales y discursivas? ¿Estaremos ante todo un sistema aleatorio de probabilidades, cuyo denominador común sería entrar por el medio, es decir de forma no convencional, en un sistema convencional, jerárquico, establecido y constrictivo como el de la *canso*, para traspasarlo sin ser atrapado en él y finalmente resurgir en otro lugar donde la trovadora sea la poeta de sí misma?

2.1 Las expresiones 'direcciones cambiantes' y 'contradictorias' 'y en otro sitio'

Estas expresiones no son creaciones nuestras, sino que las hemos extraído de las opiniones de una parte de la crítica. Pero las hemos destacado, porque concuerdan, a la perfección, con la hipótesis que nosotros hemos elaborado desde otro punto de vista y la cual intentaremos esbozar en este trabajo. Recordemos antes algunas de las opiniones en cuestión. Nos referimos en concreto a las vertidas por M. Shapiro, M. Tomaryn Bruckner y T. Sankovitch:

2.1.1 Shapiro

En su ensayo sobre las trovadoras y los límites del amor cortés, esta investigadora manifiesta que el sistema ideológico de la *canso* no era precisamente adecuado ni completamente aplicable a las *trobairitz*, y que utilizar sus motivos y modificarlos no sólo era un reto para las trovadoras, sino que ponía a prueba también la flexibilidad del sistema y sus límites:

> The poetic content, forms, and the motifs of the system of *fin'amor were clearly not wholly suitable or applicable to women lyricists*. How to utilize them and modify them was not only *a challenge* that confronted women lyricists but provides a *test case to assess the flexibility of the system and its limits as well*. Of the twenty *women* who are known to have composed in Provençal, only five tried their hand at the *canso*.[16]

16 M. Shapiro, cit., p. 561 (cursivas nuestras).

Finalmente Shapiro concluye lo siguiente:

> The poems of the *trobairitz* deal with levels of subordination *that engage and challenge*[17] the avowed identity of singer and song on the frontiers of traditional usage but certainly fall within the encompassing realm where eros and language commingle.[18]

2.1.2 M. Tomaryn Bruckner

Esta autora termina su trabajo aquí ya referido diciendo lo siguiente:

> As a number of promising studies have already shown, those readings of the *trobairitz* corpus that expect and enter into the complexity of their play within the resources and limits of the troubadours lyric system will find a *variety of women's voices* that continue to fascinate us with *the twists and turns of their poetic (re)inventions.*[19]

2.1.3 T. Sankovitch

Por su parte, esta estudiosa no sólo redunda en las anteriores ideas, sino que realiza tres grandes reflexiones que coinciden casi por completo con las que aquí nosotros finalmente esbozaremos, solo que reformuladas, como ya hemos señalado, desde otro punto de vista. Vemos estas reflexiones:

A. La primera se refiere a la existencia de senderos no oficiales, de itinerarios comparables a las líneas del deseo en arquitectura,[20] que permitirían entrar y

17 Los verbos ingleses *engage* y *challenge* (cursivas nuestras), implican en este contexto acciones cambiantes y contradictorias, pues a la vez supondrían, respectivamente, participar de y desafiar a la reconocida identidad del poeta y su canción en los límites de su uso tradicional. No obstante, los poemas de las *trobairitz* estarían incluidos en el reino donde el *eros* y el lenguaje se mezclan.

18 M. Shapiro, cit., p. 571.

19 Las cursivas de las dos últimas líneas son nuestras. Las destacamos porque por un lado señalan la variedad de las voces de mujeres a las que nos referíamos en el principio de este trabajo, y por otro, los términos ingleses *twists and turns*, en castellano, respectivamente 'giros' y 'vueltas', reflejan gráficamente asimismo la idea de movimientos y direcciones cambiantes, y más concretamente, en este caso, de algo que gira y por tanto se mueve.

20 Las líneas o los caminos del deseo, *Desire paths* en inglés, son caminos que suelen aparecer sobre el césped creados por la *erosión* causada por pasos humanos o de animales. Estos caminos usualmente representan el camino más corto o de más fácil acceso entre un origen y un destino determinados. El ancho de uno de estos caminos representa la cantidad de demanda del mismo (https://es.wikipedia.org/wiki/Camino_del_deseo). Algunos urbanistas son partidarios

atravesar espacios establecidos como el de la *canso*. Las estrategias que más le interesan a Sankovitch son el mimetismo *(mimicry)* y la recuperación de otro espacio / en otro lugar *(elsewhre)*. Mediante el primero, la *trobairitz* podría entrar en la *canso* asumiendo aparentemente el lugar previsto para la *domna*. Esto le permitiría socavar, horadar y transformar el papel de la *domna*, escapándose así de él, y afirmar que las mujeres no son simplemente absorbidas por esta función, sino que logran permanecer *en otro lugar*:

> As far as the woman poet is concerned, mimicry may, in a first movement, allow her the entrance into the textual sphere, and, if handled deftly, allow her not to be drowned in it, but, in a second movement, it may enable her to escape into her own 'elsewhere', her own feminine poetic pleasure, thanks to [...] a 'crossing-back' through the imitative mirror / discourse, emerging on the other side as, literally, her own poet: the poet of herself.[21]

B. La segunda reflexión de Sankovitch tiene que ver con el uso de la retórica trovadoresca y del código cortés y el objetivo lúdico de las trovadoras de escaparse de él mediante la invención. Para esta estudiosa, lo expuesto, en el apartado *A*, no impide que las trovadoras hagan uso al mismo tiempo de los procedimientos formales y la retórica trovadorescos. Antes bien, Sankovitch insiste en que los han utilizado, trasformándolos y adaptándolos, como ya hemos dicho, según sus necesidades, pues "Women are not *inside* and *outside* of the male tradition; they are inside two traditions simultaneously". Es decir, las mujeres no están "dentro" y "fuera" de la tradición masculina (dentro: en el espacio tradicionalmente y firmemente establecido para ellas), sino que están dentro de dos tradiciones simultáneas. Y las trovadoras hacen esto a través de caminos sutiles y fluidos, que varían de una autora a otra (y a veces dentro de una misma autora),[22] y de un poema al siguiente. No se trata de nada sistemático, como sucede en el caso del discurso masculino generalmente, sino que se trata de una, en inglés *inventivenes*, es decir, de una inventiva / creatividad / imaginación / capacidad de invencion lúdica, que no es fácil de categorizar ni de limitar.[23] Esta idea de Sankovitch es de suma importancia para nosotros, pues enlaza directamente con lo que aquí

de utilizarlas con el fin de crear ciudades más humanas. En opinión de N. Crane, "Las líneas del deseo son expresiones de la libertad individual, caminos con pasión, alternativas a las restricciones de las barandillas, verjas y muros que han convertido a los individuos en autómatas apáticos". Estas líneas no siempre son invisibles. (http://www.yorokobu.es/las-lineas-del-deseo/).

21 T. Sankovitch, *The Trobairitz*, in *The Troubadours. An Introduction*, S. Gaunt – S. Kay (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 116.

22 Es el caso, por ejemplo, de la Comtessa de Dia, sobre el que volveremos más adelante.

23 T. Sankovitch, cit. pp. 116–117.

llamaremos, de acuerdo con G. Deleuze y F. Guattari,[24] *rizoma*, que se caracteriza, entre otras cosas, por ser, como veremos, un 'anti-sistema'.

El carácter lúdico de la invención antes referida es retomado por Sankovitch con mayor profundidad, a la hora de abordar los objetivos que perseguirían las trovadoras en el juego cortés: lo divertido para ellas quizás consistiría en escaparse de la autocomplaciente 'seriedad de significado', que caracterizaría al imaginario masculino. Excediendo los límites del imaginario culturalmente construido e impuesto, las trovadoras intentarían lograr el objetivo placentero de descubrir un posible lugar para el imaginario femenino, un lugar donde poder retomar su propio juego con el lenguaje.[25]

C. La tercera y última gran reflexión de Sankovitch tiene que ver con la emergencia de otra escritura *(another writing)*, que poco a poco se vislumbra y se va imponiendo en las *cansos* de las *trobairitz*, a pesar de estar reprimida por el discurso dominante. Las huellas de esta otra escritura se reconocen sobre todo en una intención astuta y generalizada de diferenciarse, en un tono persistente de experimentación encubierta y perturbadora (desafiante). No se trata, por tanto, de la existencia de detalles de repetición o de coincidencia, o incluso de la repetición de rasgos lingüísticos o temáticos que imitarían finalmente la fijación de un discurso establecido:

> There are more and more texts written by women in which another writing is beginning to assert itself even if it is repressed by the dominant discourse; in the work of the *trobairitz* signs, traces of this 'other writing' are already present, and we recognise a sly, pervasive intention of difference, a persistent tone of covert disruptive experimentation. Indeed, an intention and a tone is what we notice when we read the poems of the *trobairitz*, rather than repeated details of similarity or coincidence, and rather than repeated linguistic or thematic traits that would merely imitate the fixity of established discourse.[26]

Todo esto coincide, nuevamente, con lo que se entiende por el concepto filosófico de *rizoma*, es decir, con la anti-jerarquía, el sistema no-lineal, la multiplicidad y la estética de la ruptura para apropiarse de nuevas dimensiones. Como veremos al final de este trabajo, escribir haciendo rizoma es también otra manera de escribir, donde es posible combinar heterogeneidades, de ahí que esta nueva escritura se aparte de la escritura convencional, que está presidida por el orden y el canon.

Finalmente, y refiriéndose a la única *canso* de Azalais de Porcairagues, que presenta, entre sus originalidades, la unión de una *canso* y un *planh* en la misma

24 G. Deleuze – F. Guattari, *Rizoma: Introducción*, Valencia, Pre-Textos, 1977.
25 T. Sankovitch, cit. p. 117.
26 T. Sankovitch, cit, p. 118.

composición, Sankovitch realiza afirmaciones que nuevamente encajan con la idea de rizoma, a saber, con la unión de heterogenidades, con la ausencia de desarrollo lineal, de unidad lógica, pero, en cambio, con la presencia de fluidez, multiplicidad, simultaneidad, ruptura e impropiedad. La inusual yuxtaposición de ambos géneros, de acuerdo con el canon, que funciona, en cambio, en el poema, iría en contra de la lógica y la coherencia habituales. Asimismo, se destruiría la propiedad poética. Pero, a cambio, Azalais sería la nueva e impropia dueña del lenguaje, y finalmente, socavaría las convenciones autoritarias del comportamiento cortés y las reglas de la *fin'amor*.

> I suggest that we see here a female aesthetics at work, an aesthetics not of well-constructed forms, of linear development, and of logical unity, but of fluidity, of multiplicity, of simultaneity; and aesthetics of disruption and impropriety. [...] Azalais usurps both genres [...]: through the unusual structure of embedded juxtaposition both *planh* and *canso* function improperly in the 'whole' of the poem, and, in fact, abolish all notions of wholeness, logical sequence and coherence. But thus destroying poetic property she becomes the new, improper, proprietor of language, and, at the same time, she undermines the authoritarian conventions of courtly behaviour and the rules of *fin'amor* by situating them in an overall syntax of incongruity.[27]

2.2 Las presiones discursivas y sociales

Nos hemos referido ya, en una pregunta formulada al comienzo de este apartado 2, a las presiones discursivas y sociales que habrían dificultado la entrada de las *trobairitz* en el espacio jerárquico de la *canso*. Y no es para menos, pues, en las trovadoras, el hecho social y el literario son indisociables. El principal obstáculo para elaborar una posición de primera persona, que habría tenido que superar una *trobairitz*, es decir, una mujer real, que además mantiene una relación problemática con las normas sociales externas respecto a su comportamiento en temas amorosos,[28] habría sido el personaje de la *domna* de los trovadores. Recordemos, de acuerdo con S. Kay,[29] cuya tesis compartimos, que la *domna*, en el sistema genérico de la poesía de autoría masculina, sería *el tercer género*, es decir, un género *mixto*, que participaría de características masculinas y femeninas.

27 Ibid., pp. 118–119.
28 Shapiro (cit., p. 565) nos recuerda que, mientras la lírica trovadoresca en su conjunto se inicia con una postura negativa por parte del poeta, ésta, no obstante, mantendrá el postulado de una armonía entre la intención y el logro final. Las mujeres, debido a sus problemáticas relaciones externas, no podrían reclamar ese logro.
29 S. Kay, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Este personaje, creado a la medida del trovador, como una especie de semi-autoproyección, sería moral y psicológicamente andrógino. En términos de estatus, sería, en cambio, masculino. Las imágenes provenientes del feudalismo convierten a la *domna* en el señor del trovador: la *midons*, desde Guilhem de Peitieu en adelante, y le otorgan poderes masculinos como hacer la guerra, comparecer ante un tribunal y conceder territorios. La *midons* sexualmente es una mujer, pero su sexualidad es pasiva. Además no habla. Se trata del personaje de una mujer a la que se puede amar, para quien se puede componer. Es ésta una mujer *no contaminada* por la depravación, lujuria y maldad que caracterizaría al género natural femenino en el trasfondo social del mundo de los trovadores (vid. *infra*). La *domna* tiene de mujer lo justo para no comprometer sexualmente al trovador, que como hombre buscaría sexo y estatus, si bien no suele reconocerlo. La *domna* apenas parece tener cuerpo: sus escasas alusiones consisten en tentadores bocados, una sonrisa por aquí, una mirada por allá. En las ocasiones en las que el cuerpo al completo de la *domna* es imaginado, esta aparece en posición reclinada, acogedora e iluminada, tal y como muestran estos dos versos de Raimbaut d'Aurenga:

> quan la candela.m fetz vezer
> vos baizan risen, a! cal ser![30]

Así las cosas, el objetivo parece ser mantener el interés sexual, pero sin la amenaza de una completa actividad sexual por parte de la mujer. Se intenta mantener la actividad sexual bajo control, liberando algo de excitación de vez en cuando. La *domna* es, pues, un objeto a expensas de las necesidades discursivas y comportamentales del trovador, y como tal, debe estar bajo control. La construcción de este personaje mixto permitiría que el trovador desplace hacia él todo lo que aquel desea de sexo y estatus. Con este personaje tan hecho a su medida, el trovador puede mostrar deseo sexual y exaltación moral, así como interpretar rutinas de sumisión, mientras aspira a un mayor reconocimiento de su valor: la *domna* no lo 'contaminará'; todo lo contrario, su gran entendimiento y sentido de la justicia lo alzarán.[31]

La tesis de los tres géneros de S. Kay, el masculino, el femenino y el mixto, sostiene que la poesía de autoría masculina no dividía el mundo en dos géneros, sino en tres. El masculino sería el género del trovador, el femenino el de las restantes mujeres que no son la *domna*, y el mixto el de esta última, como ya se ha

30 "When the candle showed you to me, kissing and smiling, ah! what an evening!" (*Raimbaut d'Aurenga* XXII, vv. 65–66). Ejemplo y traducción tomados de S. Kay, cit., p. 91.
31 S. Kay, cit, pp. 90–96, 130.

visto. A esta se la alude con *senhals* de índole masculina. El mundo sexual de la *canso* de autoría masculina estaría ordenado, pues, en términos de una jerarquía masculina-femenina, que tendría un complemento: la *domna*. A diferencia de este personaje, la mujer, a secas, no era digna de la confianza del trovador. Las tesis de los Padres de la Iglesia y algunos argumentos supuestamente 'científicos', que consideraban que la mujer era un hombre *sine ratio*, reforzaban esa falta de confianza. De hecho, lo sucedido sobrepasaba la desconfianza, pues, como ya hemos avanzado, las mujeres eran vistas como fuentes de depravación, y por tanto, como elementos que irían en contra del orden social establecido. Bernart de Ventadorn en una de sus canciones critica a su *domna* por comportarse como una mujer (a secas):

> D'aisso.s fa be femna parer
> ma domna, per qu'e.lh o retrai,
> car no vol so c'om deu voler,
> e so c'om li deveda, fai.[32]

Lo hasta aquí expuesto permitiría comprender por qué hay tan poca *canso* de autoría femenina. La *domna* es un obstáculo, pero la *femna* lo sería también. Los trovadores hombres se expresan desde una posición de consenso, y utilizan imágenes en las que los vínculos masculinos determinan las normas de la interacción social y moral, y además dividen a las mujeres en dos categorías genéricas distintas: la femenina contra la que existe una misoginia, y la mixta. Con semejante panorama se plantea la pregunta: ¿cómo podría una mujer poetisa entrar en la *canso* y construir su yo lírico? Kay[33] responde que sólo si las trovadoras utilizan irónicamente el sistema genérico impuesto por los hombres, o intentan reformarlo, su estatus como sujetos será distinguible del modelo masculino. Llegados a este punto, esta autora añade que es posible, sin embargo, que, como en la *pastorela*, la voz femenina en las *tensos* y los *partimens* haya sido utilizada para ironizar la complacencia del hablante masculino, e incluso desarrollar el concepto de feminidad. Nosotros compartimos esta idea, pero pensamos también, de acuerdo con M. Tomaryn Bruckner,[34] que el estudio de las *cansos* de las *trobairitz* necesita tener en cuenta su relación con la voz poética femenina. Parece que las poetas occitanas habrían conocido asimismo el registro popularizante: las famosas *chansons de femme*,

32 "In this respect my lady shows how truly she is a woman, and it is that I accuse her, for she fails to want what she ought to want, and she does what she is forbidden to do" (Bernart de Ventadorn, XXXI, vv. 33–36). Texto y traducción tomados de S. Kay, Ibid., p. 88.
33 Ibid., p. 102.
34 M. Tomaryn Bruckner, cit., pp. 220–222.

en sus distintas variedades (*chansons d'ami*, *chansons de départie*, *alba*, *chansons de délaissée* y *chansons de toile*). Aunque en Occitania estas *chansons* no parecen haber sido frecuentes, resulta difícil pensar en la existencia incluso de las *trobairitz* sin tener en cuenta la presencia de una tradición de estas *chansons* en dicho territorio. Se da además el caso de que los elementos temáticos básicos de las *chansons de femme*: el deseo y la separación, resultan ser los mismos elementos que aparecen en las jarchas, en *El Cantar de los Cantares*, o en la Comtessa de Dia. Las mujeres de las Jarchas describen incluso el atractivo y el encanto del amado. El deseo y las necesidades emocionales son temas de las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas. En las *chansons de femme* del norte de Francia se oyen quejas por la ausencia del amante y se relatan asimismo sus rasgos físicos. Las mismas expresiones de deseo pueden aparecer igualmente en los trovadores, llegando a ser repetitivas y cansinas. Pero si aparecen puestas en boca de una mujer, la crítica las considera sinceras y hasta sorprendentes. Quizás esto sucede porque femenino y masculino son, hasta cierto punto, constructos culturales; y dependiendo de quién sea la voz, nuestra reacción hacia un poema puede ser distinta (en términos de credibilidad, aceptación, etc.). Esto es relevante en el caso de las *trobairitz*, donde, como ya hemos dicho, el hecho social es indisociable del hecho literario. Es por esto muy importante tener en cuenta la existencia histórica de estas mujeres; y esto incluso si queremos comparar su voz con la variedad de voces y personajes femeninos que circulan en las *canciones de mujer* (compuestas por hombres y por mujeres), así como en la lírica trovadoresca, que integra la tradición popularizante y la aristocratizante. M. Tomaryn[35] señala algo de sumo interés: sólo cuando vemos a las trovadoras en la encrucijada de tantos modelos literarios es cuando podemos realmente apreciar su innovación. Ellas combinan en una sola voz femenina los personajes femeninos popularizantes y aristocratizantes, cosa que los poetas hombres por lo general no hacen. La *domna* de los trovadores encuentra su opuesto en la pastora. Es un contraste. En las *tensos* se produce también ese contraste, en el sentido de polarizar las voces femeninas y las masculinas. Pero también es un contraste lo que sucede en la *canso*: las *trobairitz* recomponen, de diferentes formas, su fragmentada identidad como *domna* y como *femna*, fragmentada por la *canso* cortés del hombre. Son damas y mujeres que juegan con y en contra de la balanza de poder y la jerarquía de sexos que concentra en gran medida la atención en la lírica cortés y la *fin'amor*.

35 Ibid., p. 223.

2.3 Una posible explicación de cómo se habría construido la primera persona lírica femenina: el concepto de rizoma

Pese a todas las dificultades discursivas y sociales, algunas *trobairitz* lograron su objetivo. Ya hemos avanzado en qué consiste el concepto que nos ocupa (cfr. *supra* § 2.1.3 *B* y *C*). Ahora vamos a recordar algunos de sus caracteres principales: a diferencia de los sistemas jerárquicos, centrados (la *canso* de los trovadores), el rizoma no tiene centro, es un sistema acentrado: el discurso de las *trobairitz* sería así en líneas generales (vid. *infra*), si lo comparamos con la jerarquía de géneros que preside el discurso masculino. El rizoma conecta cualquier punto con otro cualquiera, hasta el punto de que une heterogeneidades: como ya hemos dicho, las *trobairitz* habrían unido en una sola voz dos registros distintos. Azalais de Porcairagues habría compuesto una novedosa *canso* yuxtaponiendo dos géneros distintos (la *canso* y el *planh*). El rizoma es una multiplicidad y está hecho de líneas, de dimensiones o direcciones cambiantes: líneas de segmentaridad, de estratificación, pero también líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima, según la cual la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. Estas distintas líneas permiten entrar en el rizoma, hacerlo. En el caso de las *trobairitz*, creemos que la entrada en la *canso*, habría sido hecha precisamente apoyándose en un estrato: *la domna*, que sería una territorialidad rígida (recordemos cómo había sido construida de manera represiva y *ad hoc*). Como este personaje habría sido *plegado* a conveniencia del trovador (hemos mencionado su pasividad sexual, etc.), la trovadora se instalaría inicialmente en él, para una vez dentro, modificarlo, desplegándolo *y* desbloqueándolo: sólo así el deseo sexual volvería a la trovadora, que con más fuerza que nunca lo reivindicaría en primera persona, y esto aun a riesgo de ser socialmente condenada por ello. Esa operación de despliegue, junto con la unión de heterogeneidades antes referida, sería la línea de fuga a partir de la cual la trovadora encontraría su propio espacio (otro espacio). Desde *su* espacio cantaría abiertamente al *amigo*,[36] sin temor alguno y llegando incluso a amenazar a los maldicientes: "E vos gelos mal parlan, no.us cuges que m'an tarçan".[37] Comenzaría así a esbozarse otra manera de escribir: escribir haciendo rizoma, derribando lentamente los estratos procedentes del discurso masculino y cartografiando nuevos espacios sin necesidad de añadir. En unas ocasiones esto se haría mediante la adquisición

36 O también al *cavalier*, al *drut*, al *amador*, etc. Para consultar las características del 'rizoma', remitimos a Deleuze – Guattari, *Rizoma*, cit. pp. 25–30.

37 "Y vosotros, celosos maldicientes, no os imaginéis que voy titubeando", Comtessa de Dia, *Fin joi me don'alegranssa* (46,5, vv. 17–18). Texto y traducción tomados de M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2012, p. 797.

de nuevos sentidos para antiguas palabras (cuestión de pragmática, cosa que, al fin y al cabo, es también el rizoma): por ejemplo, el sustantivo "poder", empleado por la Comtessa de Dia para preguntarle a su amigo cuándo lo tendrá en su poder ("Bels amics, [...] cora.us tenrai e mon poder?"[38]), tiene ya un sentido de 'poder sexual', que nada tendrá que ver con el sentido de los términos poder, *seinhoratge* o *bailia*, en los que la *domna* tradicionalmente mantenía el corazón de su admirador.[39] En otros casos, simplemente se procedería por omisión: ausencia de *senhal*, ausencia de *incipits* sobre el motivo de la naturaleza (con la única excepción de Azalais de Porcairagues, que comienza cantando en el invierno, lo cual no deja de ser una nueva subversión del código cortés),[40] ausencia de imágenes feudales y mercantiles, ausencia de la colectividad que estaría detrás del yo masculino: cada trovadora es distinta de las demás e incluso cambia ella misma de una composición a otra. En ocasiones, no son solo una, a veces, son múltiples. El caso más evidente sería el de la Comtessa de Dia, dinámica y poco vergonzosa. Frente a los sistemas jerárquicos, el rizoma no tiene sujeto ni objeto: una vez más, la Comtessa de Dia innova al decir:

> Mout mi plai car sai que val mais
> sel qu'ieu plus desir que m'aia.[41]

Queda mucho por hacer. En esta ocasión, terminaremos diciendo que no se puede comprender a las *trobairitz* sin tener en cuenta a los trovadores, pero que, en nuestra opinión, tampoco sería posible lo mismo a la inversa.

38 *Estat ai en greu cossirier* (46,4, vv. 17–18). Texto tomado de Riquer, *Los trovadores*, cit. p. 799.
39 Cfr. M. Shapiro, cit. p. 569.
40 *Ar em al freit tems vengut* (43.1).
41 "Mucho me agrada saber que aquel que *tanto deseo que me posea* es el que más vale". *Ab joi et ab joven m'apais* (46.1, vv. 9–10). Texto y traducción tomados de Riquer, *Los trovadores*, cit. p. 794.

David González de la Higuera Garrido

Retórica de Florencia Pinar, poeta de cancionero: introspección y erotismo

Antes de empezar a analizar los poemas de Florencia Pinar, hay que comentar brevemente la recepción que ha tenido esta poeta cancioneril en la crítica, que en rasgos generales puede calificarse como óptima. Lejos quedan ya las palabras que Manuel Serrano Sanz le dedica en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* [1903] (como "bien flojas e insustanciales" llega a calificar las composiciones de la poeta[1]). Efectivamente, desde los artículos – con un punto de reivindicación – de Alan Deyermond (1978 y 1983), los escritos académicos sobre Florencia Pinar no han hecho más que multiplicarse.[2] Estos escritos tratan, en su mayoría, de demostrar la originalidad de los poemas de Florencia Pinar en tanto que es una de las pocas mujeres que presenta un corpus de poemas lo suficientemente amplio para ser estudiado.[3]

También hay que discutir si la feminidad es un rasgo inherente de nuestra poeta. Para muchos críticos feministas, la escritura de la mujer es la lucha contra el silencio al que ha sido relegada tradicionalmente; por lo tanto, para descubrir la diferencia en la escritura de la mujer habría que estudiar cómo la sociedad

1 M. Serrano Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, vol. II, Madrid, Atlas, 1975, p. 129b.
2 A. Deyermond, *The Worm and the Partridge. Reflections on the Poetry of Florencia Pinar*, in "Mester", VII, 1978, pp. 3–8, y *Spain's First Women Writers*, in B. Miller, *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 27–52. Sin embargo, como apunta Jane Whetnall, es conveniente citar a Keith Whinnom (*Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, Exeter, University of Exeter, 1968) como el primero que destacó lo llamativo de la temática de Florencia (J. Whetnall, *Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar*, in "Cancionero General", IV, 2006, p. 102). Para un comentario de la crítica de Florencia Pinar, es indispensable el trabajo de B. F. Weissberger, *The Critics and Florencia Pinar: The Problem with Assigning Feminism to a Medieval Court Poet*, in L. Vollendorf (ed.), *Recovering Spain's Feminist Tradition*, Nueva York, Modern Language Association of America, 2001, pp. 31–47.
3 A. Deyermond, *The Worm and the Partridge*, cit., p. 3. Joseph Snow amplía en alguna cuestión la tesis planteada por Deyermond, pero sigue muy de cerca sus trabajos para interpretar la escritura de Florencia Pinar (*The Spanish Love Poet Florencia Pinar*, in K. M. Wilson (ed.), *Medieval Women Writers*, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 1984, pp. 320–332).

David González de la Higuera Garrido, Universidad Complutense de Madrid

Open Access. © 2018 Rosa David González de la Higuera Garrido, published by De Gruyter. BY-NC-ND
This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-019

patriarcal la silencia.[4] ¿Las mujeres hacen literatura de forma distinta a los hombres necesariamente? Este trabajo se plantea hasta qué punto la poesía de Florencia Pinar se diferencia de sus contemporáneos varones.

La forma en la que se presenta la voz de Florencia Pinar es la técnica que utiliza para escribir sus poemas. Según Marcia Landy, la atención formalista a la técnica es fundamental para poder detectar los rasgos de feminidad patentes en sus poemas,[5] y ese es el objetivo que pretende alcanzar este escrito.

En relación con esto, Barbara Fulks parte de la hipótesis de que la voz femenina de autor es diferente de la masculina: "an underlying assumption of all the criticism of Pinar's work is that the female authorial voice is somehow different from the male".[6] En esta misma línea, Roxana Recio trata de demostrar que Florencia Pinar se centra, más que los hombres, en la abstracción poética para escribir sus composiciones.[7] Asimismo, afirma que "lo importante es cómo se presenta esa 'voz', cómo aparece 'lo femenino'".[8]

Poco se sabe de la vida de Florencia, salvo que posiblemente fue una dama de la corte de Isabel la Católica. Seguramente tuvo un hermano, conocido en

4 "Women must fight against the idea of the virtue of silence" (M. Landy, *The Silent Woman: Towards a Feminist Critique*, in A. Diamond – L. R. Edwards, *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1977, p. 19). Cfr. M. Jacobus, *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, Londres, Methuen, 1986, p. 30.

5 "The formalist attention to technique is necessary to feminist studies. A careful analysis of form should yield information about the nature of language, image, sound, rhythm, diction, and rethoric" (M. Landy, cit., p. 22).

6 B. Fulks, *The Poet Named Florencia Pinar*, in "La Corónica", XVIII/1, 1989, p. 35. También Wilkins, al analizar un poema de Florencia Pinar (*Destas aues su nación*, ID6241), destaca que está escrito por una mujer para una mujer: "ve las aves y las mujeres como víctimas de agresores que las prendieron" (C. L. Wilkins, *Las voces de Florencia Pinar*, in R. E. Penna – M. A. Rosarossa, *Studia Hispanica Medievalia II:* III Jornadas de Literatura Española Medieval, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1992, pp. 124–130).

7 Así, afirma que en los poemas de Florencia Pinar "aparece utilizado el código cancioneril desde una óptica femenina" (R. Recio, *Otra dama que desaparece: la abstracción retórica en tres modelos de canción de Florencia Pinar*, in "Revista Canadiense de Estudios Hispánicos", XVI/2, 1992, p. 329). En otro artículo generaliza más: "la abstracción retórica femenina no es otra cosa que el escape poético de la mujer del siglo XV" (Ead., *Puntualizaciones sobre la abstracción retórica femenina: el Cancionero de poesías varias*,in "Medievalia", XIX, 1995, p. 16). También Mirrer parte de la base de que la escritura femenina tiene que ser distinta a la masculina: "en este trabajo partimos de la base de que las mujeres escritoras de aquellos siglos tuvieron que recurrir a distintos códigos lingüísticos en sus obras" (L. Mirrer, *Género, poder y lengua en los poemas de Florencia Pinar*, in "Medievalia", XIX, 1995, p. 9).

8 R. Recio, *Puntualizaciones sobre la abstracción*, cit., pp. 20–21.

los cancioneros como Pinar, que también es poeta y glosador de Florencia.[9] No obstante, si se analiza la poesía de esta poeta se puede afirmar que debió de ser una persona medianamente culta; por lo menos, demuestra en un poema suyo conocer la poesía italianista de Petrarca.[10]

El objetivo que pretendo seguir es aparentemente sencillo, pero encierra en sí mismo una cierta complejidad: describir la retórica de Florencia Pinar. Y esta retórica se va a centrar fundamentalmente en dos parámetros que considero importantes: por un lado, la introspección, que es un rasgo típico de la poesía de cancionero; y por otro, el erotismo, que para algunos críticos es propio de esta poeta y sería un rasgo de su feminidad.[11]

1 Elementos retóricos que crean introspección

En tanto que la introspección en poesía ha sido destacada desde la *Poética* de Aristóteles, los tratados medievales también hacen referencia al mundo interior del poeta. Sin embargo, se posee un documento imprescindible para entender la poética culta del cuatrocientos: el *Prologus Baenensis*, inserto en el *Cancionero de Baena*.[12] Y, efectivamente, en este prólogo se destaca el amor como tema principal: se dice que el poeta "sea amador e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado".[13] En fin, entiendo por introspección la mirada interior de los sentimientos, y por introspección poética la capacidad del poeta para reflejar esa mirada en sus versos, por lo que el objetivo de este apartado es averiguar la retórica que es capaz de crear esa mirada interior.

Si se tuviera que destacar la figura retórica más utilizada por nuestra poeta, sin duda habría que hablar de la antítesis o *contentio*. Este recurso, "presente en

9 Óscar Perea Rodríguez afirma, con respecto a la vida de los hermanos Pinar, que "todavía quedan en la oscuridad más absoluta" (*Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero General*, Madrid, CSIC, 2007, p. 234).

10 J. Whetnall, cit., pp. 101–107. Sobre la cultura de Florencia Pinar, Roxana Recio afirma lo siguiente: "destaquemos el hecho de que Florencia Pinar utiliza una forma de canción que, aunque es considerada importante, no era la que más usaban los poetas. Pinar, por tanto, puede considerarse una poeta culta" (*Otra dama que desaparece*, cit., p. 331).

11 Deyermond ya avisó en su artículo de 1978 que estudiando los escritos de Florencia Pinar podríamos reconstruir su temperamento (*The Worm and the Partridge*, cit., p. 7).

12 Para un estudio del *Prologus Baenensis* como tratado de poética medieval, vid. especialmente F. Gómez Redondo, *Artes poéticas medievales*, Madrid, Laberinto, 2000, pp. 141–161.

13 B. Dutton – J. González Cuenca (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993, p. 8.

la lengua literaria de todas las épocas y escuelas",[14] es especialmente productivo en la poesía de cancionero.[15] Según Casas Rigall, la utilización de la antítesis se extiende desde los poetas nacidos entre 1371 y 1400 a las generaciones más modernas donde se encuentra Florencia Pinar,[16] por lo que es necesario analizar el uso de la antítesis en esta poeta.

Efectivamente, la antítesis aparece en dos de los seis poemas atribuibles a esta poeta.[17] Sin embargo, la antítesis ocupa un lugar importante en la poética de Florencia puesto que es capaz de ejemplificar, mediante vocablos antónimos, el sentimiento amoroso. Como afirma Casas Rigall, "el amor cortés constituye un concepto complejísimo y difuso en cuya esencia está la inefabilidad, de ahí que sea muy adecuada su caracterización mediante las oposiciones semánticas que propicia la *contentio*".[18]

De este modo, la antítesis es fundamental en el poema *Ay que ay quien más no biue* (ID6240), ya que los versos 6 y 7 permiten definir la naturaleza contradictoria del amor medieval: "ay plazeres, ay pesares, / ay glorias, ay mil dolores".[19] También en *Hago de lo flaco fuerte* (ID0754) la antítesis se deja ver en el primer verso, aunque esta figura no destaca más a lo largo de la composición, salvo en el verso octavo ("hago del hilo cadena"), donde el hilo (que representa la vida del yo lírico) se vuelve cadena, ya que el yo lírico se siente prisionero por el amor.[20]

Otro recurso importante, no solo en la poética de Florencia sino también en la cancioneril, es la hipérbole o *superlatio*. Según Casas Rigall, la hipérbole es una figura fundamental en el sentido de que el lector de poesía amorosa de cancionero se encuentra "ante una estilización del amor esencialmente

14 J. L. García Barrientos, *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco-Libros, 1998, p. 65.

15 "La antítesis se erige en uno de los fundamentos principales de la *sotileza* en la poesía amorosa de los cancioneros medievales" (J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, p. 200).

16 J. Casas Rigall, cit., p. 200.

17 Estimo como poemas de Florencia Pinar *Ay que ay quien más no biue* (ID6240), *Destas aues su nación* (ID6241), *Ell amor ha tales mañas* (ID0768), *Hago de lo flaco fuerte* (ID0754), *Tanto más creçe el querer* (ID0766) y la glosa *Será perderos pediros* (ID6407 M 6983). La composición *Cuidado nuevo venido* (ID0450) no puede considerarse de Florencia Pinar, aunque aparezca como su autora en el *Cancionero de Rennert*, puesto que en otros cancioneros este poema es atribuido a Rodríguez del Padrón, Pedro de Quiñones e incluso aparece como anónima.

18 J. Casas Rigall, cit., p. 200.

19 Los poemas de Florencia Pinar están disponibles en la edición de M. A. Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 80–93.

20 Roxana Recio, al analizar la retórica de Florencia Pinar, también señala las antítesis que utiliza (R. Recio, *Otra dama que desaparece: la abstracción retórica en tres modelos de canción de Florencia Pinar*, cit., p. 331 y 333).

hiperbólica".[21] Normalmente la hipérbole se utiliza o para la alabanza de la dama (que en Florencia no aparece) o para focalizar el extremado dolor del enamorado; Florencia utiliza la hipérbole para subrayar el dolor que existe en el amor.

Un recurso frecuente en la poesía de cancionero es lo que llama Casas Rigall *hipérbole numérica*, que es simplemente la utilización de algún numeral para hiperbolizar al sustantivo abstracto que acompaña, de modo que ese sustantivo abstracto tenga siempre que ver con el sentimiento amoroso.[22] En el séptimo verso de *Ay que ay quien más no biue* (ID6240) se aprecia un ejemplo de esta hipérbole: "ay glorias, ay *mil* dolores". También la hipérbole puede formarse mediante la utilización de algún indefinido con valor absoluto (ya sea positivo: *todo*; o negativo: *ningún, nadie, nada*). Esto ocurre en los dos últimos versos del estribillo del poema *Destas aues su nación* (ID6241): "siento yo grave passión / sin sentir *nadie* la mía".

Por último, hay que destacar la presencia de la *annominatio* como recurso estrella entre los poetas de cancionero.[23] Así, Florencia utiliza el políptoton en *Destas aues su nación* (ID6241): "*siento* yo grave passión / sin *sentir* nadie la mía" (vv. 4–5 y 13–14); y en *Tanto más creçe el querer* (ID0766): "Tanto más creçe el *querer* / y las penas que sostengo, / quanto más *quiero* esconder..." (vv. 1–3). Está claro que la utilización de esta figura tiene como objetivo enfatizar el sentimiento amoroso, ya que la poeta juega con la flexión de los verbos *sentir* y *querer*. También utiliza la paronomasia en el primer verso de su glosa: *Será perderos pediros* (ID6407 M 6983).

2 Motivos y temas introspectivos

Entiendo por motivos y temas introspectivos aquellos que permiten al lector la entrada al mundo interior del yo lírico. En este sentido, Florencia Pinar sigue la tradición cancioneril en la mayoría de los casos, de forma que sus composiciones refieren a lo que se conoce por amor cortés.[24] Es cierto que sus poemas tienden a

21 J. Casas Rigall, cit., p. 114.

22 Ibid., p. 118.

23 "La profusa utilización de los diversos tipos de *annominatio* por parte de los poetas cancioneriles es un hecho evidente" (Ibid., p. 220).

24 No voy a entrar en discusiones sobre este término que pretende definir el amor medieval. Para este escrito en concreto me sirve la definición del *amor cortés* planteada por Gaston Paris en 1883, a saber, un código social cortesano referido al amor; por lo tanto, en este trabajo entraré solamente en establecer los motivos recurrentes (que han sido comentados hasta la saciedad) que proyectan ese código amoroso. Para el concepto del amor cortés y su aplicación en la

la abstracción, y eso es considerado por Roxana Recio como rasgo de la escritura femenina, pero también hay que destacar que, desde un punto de vista temático, los motivos que presentan sus poemas no son muy novedosos dentro de la poesía amorosa de cancionero.[25] Se van a descartar en este estudio los motivos que son muy característicos de la poesía cancioneril y que, por lo tanto, aparecen también en la poesía de Florencia Pinar, como el sufrimiento de amor (especialmente en *Ell amor ha tales mañas*, ID0786, y en *Será perderos pediros*, ID6407 M 6983) y el servicio de amor (en *Será perderos pediros*, ID6407 M 6983).[26] En cambio, se comentan otros motivos que, por su elaboración más que por su novedad, merecen ser analizados detalladamente.

En primer lugar hay que hablar de la enfermedad de amor, motivo que no es solamente literario: es bien sabido que los tratadistas medievales consideraban el amor como una enfermedad.[27] Sin embargo, identificar el amor como un "cáncer de natura" (v. 7), en *Ell amor ha tales mañas* (ID0768), es algo más novedoso dentro de la lírica cancioneril.[28] No tenemos nada similar en este tipo de lírica salvo la composición de Antón de Montoro (*Juan, señor y grande amigo*, ID1903), donde se encuentra también el término *cáncer* con el mismo significado

poesía amorosa de cancionero son fundamentales, sobre todo, los trabajos de N. Salvador Miguel (*La poesía cancioneril. El 'Cancionero de Estúñiga'*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 266–295) y de A. Mª Rodado Ruiz (*'Tristura conmigo va'. Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000).

25 No estoy de acuerdo con la afirmación de Roxana Recio de que la abstracción es propia de la escritura de mujer. Si bien la abstracción retórica, que es típica de la poesía amorosa de cancionero, pudo servir como forma de escape para la mujer poeta, este hecho no significa que, mediante esta, se pueda identificar el sexo del poeta que escribe. De hecho, la abstracción en el tratamiento del sufrimiento de amor en *Ay que ay quien más no biue* (ID6240) hace que Broad lo considere como un poema de "voz neutra", y llega más lejos: "es interesante notar que cuando una mujer es la que escribe, el sufrimiento por la imposibilidad de corresponder a la pasión se describe en términos idénticos a los empleados por los hombres" (P. G. Broad, *Florencia Pinar y la poética de cancionero*, in N. Erro-Orthmann – J. Cruz Mendizábal (eds.), *La escritora hispánica*, Miami, Ediciones Universal, 1990, pp. 26–36, p. 28).

26 Sin embargo, no en todos los poemas de Florencia aparece el amor negativamente; en *Ay que ay quien más no biue* (ID6240), el amor aparece con un tono positivo y vitalista: "ay donde ay penas damores / muy gran bien si d'él gozares" (vv. 8–9). Esta idea ya fue destacada por R. Recio, *Otra dama que desaparece*, cit., p. 330.

27 Para un resumen de las teorías de los médicos sobre el amor y su cura, véase el prólogo de K. Whinnom en Diego de San Pedro, *Obras completas II. Cárcel de amor*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 13–15.

28 Hay que entender *natura* aquí con la acepción de 'órganos sexuales'.

de enfermedad: "el cáncer, Juan, atajallo / con cabterios, y quemallo, / porque non coma lo sano" (vv. 43–45).[29]

Otro motivo importante dentro de la poesía de Florencia Pinar es la cárcel de amor. Si bien este motivo se encuentra lexicalizado desde los primeros poetas de cancionero, Florencia consigue dotarlo de una mayor originalidad.[30] En *Hago de lo flaco fuerte* (ID0754), aparece el elemento de la *cadena*, elemento que ya está presente en los primeros poetas de cancionero como en Alfonso Álvarez de Villasandino en el *Cancionero de Baena* (ID1155): "otro placer non deseo, / sinon sofrir bien o mal / andando en vuestra cadena" (vv. 26–28).[31]

Sin embargo, hay que comentar la importancia de este motivo en el poema *Destas aues su nación* (ID6241), ya que el cautiverio de las aves se corresponde con el encarcelamiento por amor que sufre el yo lírico, como reza el estribillo: "y de vellas en prisión / siento yo grave pasión / sin sentir nadie la mía" (vv. 3–5 y 12–14).[32] La elaboración del tópico de la cárcel de amor a partir de la circunstancia que brinda la rúbrica ("otra canción de la misma señora a unas perdices que le enviaron vivas») no es algo único de esta poeta;[33] no obstante, hay que preguntarse en qué poemas se ha inspirado para componer el suyo. Jane Whetnall comparó esta composición de Florencia con un soneto petrarquista (*A pie' de' colli ove la bella vesta*) donde también aparece el tópico de las aves enjauladas como trasfondo del estado anímico del yo lírico.[34] Por lo tanto, las concomitancias entre estos dos poemas hay que buscarlas en la circunstancia similar que presentan para ejemplificar la psicología del yo lírico: la del cautiverio de unas aves.

29 Utilizo la edición realizada por M. Ciceri y J. Rodríguez Puértolas: Antón de Montoro, *Cancionero*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 178.

30 Sobre la lexicalización de las metáforas, Casas Rigall, siguiendo a Le Guern, establece las etapas por las que un tropo se convierte en una unidad lexicalizada: "a) creación metafórica individual, b) generalización de su empleo en una corriente literaria y c) generalización en la lengua ordinaria y lexicalización" (J. Casas Rigall, cit., pp. 69–70). Sirva como ejemplo de imagen de la cárcel de amor lexicalizada la que aparece en el poema de Álvaro de Cañizares, *Ay qué de grado sería* (ID2689) en *Cancionero de Palacio*: "Ay qué de grado sería / yo preso si pudiesse / en tal, senyora, que fuese / vuestro siempre todavía" (vv. 1–4). Vid. A. M. Álvarez Pellitero (ed.), *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, p. 346.

31 B. Dutton – J. González Cuenca (eds.), cit., p. 22.

32 R. Recio señala: "aquí saltan a la vista enseguida el cautiverio, el poeta abandonado a sus sentimientos y la pena de amor que se sufre en silencio y que es incomprendida" (*Otra dama que desaparece*, cit., p. 333).

33 Valga el ejemplo de un poema de Tapia (*Veros damas en prisión*, ID1056), donde se compara la prisión de unas damas con el cautiverio de amores que sufren los enamorados.

34 J. Whetnall, cit., p. 103–106. Francesco Petrarca, *Cancionero*, trad. de J. Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, vol. I.

3 Recursos literarios que crean sensación de erotismo

Para analizar el erotismo en Florencia Pinar, habría que fijarse en el léxico que emplea y si está utilizado con un doble sentido sexual.[35] Sin embargo, muchas veces es complicado establecer si este está o no presente; por ejemplo, en *Hago de lo flaco fuerte* (ID0754) da la sensación que se trata de un poema muy pasional y sexual a la vez. Y esto se debe a que la palabra *muerte* puede ser entendida como 'culmen de la experiencia sexual': "voy a lo más peligroso / quiero bolver a la muerte / puedo huyr y no oso" (vv. 2–4 y 10–12). No obstante, no se puede afirmar tajantemente que la palabra *muerte* tenga una connotación relacionada con el sexo. Generalmente, el lenguaje que utilizan los poetas de cancionero es muy abstracto y hermético, por lo que suele ser complicado justificar esa doble lectura.[36] Por otra parte, también en *Ay que ay quien más no biue* (ID6240) hay un ejemplo de poema pasional, ya que Florencia Pinar juega con las palabras homónimas *hay* y *¡ay!* para crear equívocos en el lector.

Sin embargo, el erotismo en Florencia se encuentra de una manera más explícita en la imaginería que demuestra. Efectivamente, tanto la figura de las perdices en *Destas aues su nación* (ID6241) como la del gusano en *Ell amor ha tales mañas* (ID0768) tienen un significado sexual, y así ha sido entendido por todos los críticos desde Alan Deyermond (1978 y 1983).[37] Si bien las perdices son más fáciles de ser concebidas desde un punto de vista sexual, la imagen del gusano es mucho más novedosa y resulta su interpretación más complicada.

35 Keith Whinnom destacó la posibilidad de que la poesía amorosa de cancionero escondiera una doble lectura sexual, sobre todo, en su obra *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Kendal, University of Durham, 1981. También es importante el artículo de I. Macpherson, *Secret Language in the Cancioneros: Some Courtly Codes*, in "Bulletin of Hispanic Studies", LXII, 1985, pp. 51–63.

36 Sin embargo, hay poemas como el de Pedro de la Caltraviesa (perteneciente a la primera generación de poetas cancioneriles), donde el erotismo se encuentra explícito. Véase el poema *Como echaron del Paraíso* (ID2607) en el *Cancionero de Palacio*: "avría plazer, sin duda, / si fuese oy el día / que vos viesse yo desnuda / en el lugar que querría" (vv. 6–9). A. M. Álvarez Pellitero (ed.), cit., pp. 225–226.

37 Es conveniente destacar, al respecto, la observación de Wilkins de que esos símbolos animales representan la opresión a la que estaría sometida Florencia Pinar: "es frecuente que gente oprimida use imágenes pequeñas – como un ave o un gusano –. Es bien posible ver estos animales como símbolos de la opresión sistemática en que vivía Florencia Pinar" (C. L. Wilkins, cit., p. 129). De todos modos, no me convence la lectura de Wilkins porque muchos poetas cancioneriles de sexo masculino introducen aves en sus poemas (no tanto gusanos, que es una imagen más extraña en este tipo de lírica).

Volviendo al poema de Petrarca *A pie' de' colli ove la bella vesta*, es conveniente recordar que no se conoce el tipo de ave que aparece en él, a diferencia del poema de Florencia Pinar, donde gracias a la rúbrica se sabe que las aves cautivas son perdices.[38] Por lo tanto, hay que preguntarse el significado simbólico que encierra la perdiz en los bestiarios, y es consabido que es símbolo de la lascivia: la hembra puede quedar preñada con el solo olor del macho, quien incluso sodomiza a los de su mismo sexo.[39] Por lo tanto, se debe entender esta composición de Florencia Pinar con un doble sentido sexual.

Hay que comentar detalladamente también la metáfora del gusano en *Ell amor ha tales mañas* (ID0768). Alan Deyermond analizó esta imagen a la luz de otros textos medievales y llegó a la conclusión de que el gusano en el poema de Florencia es un símbolo fálico.[40] Según Deyermond, la imagen del este animal no se corresponde con los gusanos de la *Dança general de la muerte*: "gusanos royentes / que coman de dentro su carne podrida" (vv. 79–80).[41] Este crítico considera que el gusano de Florencia es como la serpiente en el *Libro de los gatos* y en *Santo Domingo de Silos* (estrofas 327–328). Desde luego, la serpiente se asemeja a un falo en la obra de Berceo; sin embargo, el gusano de Florencia Pinar parece tener otra connotación además de la sexual.[42]

38 Sin embargo, en el cuerpo del poema las perdices son aludidas a través de un juego paronímico de palabras: "sus nombres [*perdices*] mi vida son, / que va *perdiendo* alegría" (vv. 10–11). Este juego es perceptible por la propia etimología de la palabra *perdiz* (*perdix*), que es llamada así porque *pierden* los polluelos. La perdiz incuba los huevos ajenos hasta que eclosionan, y cuando los polluelos se convierten en adultos, se marchan volando junto con sus auténticos padres. Esta historia es contada en el *Fisiólogo* y por el profeta Jeremías, Aristóteles, Teofrasto, Plinio, San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, entre otros (cfr. R. Pinedo, *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930, pp. 55–56).

39 Sobre la perdiz en los bestiarios medievales, véase I. Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986, pp. 93–96.

40 Cfr. A. Deyermond, *The Worm and the Partridge*, cit., p. 6. Concretamente afirma del gusano: "In Pinar's poem the worm, representing love and penetrating the live woman's entrails, seems to be a phallic symbol, even if only at the unconscious level" (*Spain's Women Writers*, cit., p. 49).

41 M. Morreale (ed.), *Dança general de la muerte*, Madrid, Gredos, 1991, p. 30.

42 La serpiente en la *Vida de Santo Domingo de Silos* es un símbolo fálico, ya que se presenta erecta a la novicia que pretende espantar, además de que se ensancha y se vuelve delgado: "Prendíe forma de sierpe el traidor provado, / poniéssele delante el pescueço alçado, / oras se facié chico, oras grand desguisado, / a las veces bien gruesso, a las veces delgado" (G. Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. T. Labarta de Chaves, Madrid, Castalia, p. 125). El simbolismo de la serpiente en esta obra ya ha sido comentado por Deyermond, *Berceo, el diablo y los animales*, in *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso en su cincuentenario*, Buenos Aires, 1975, pp. 85–90.

Probablemente, habría que reconsiderar la relación que tiene el gusano con la muerte, pues esta es la relación más obvia y la que aparece en multitud de obras medievales. Así, el gusano sería un animal connotado negativamente que roe aquello que está podrido. Esa lectura es la que tiene en la composición de Florencia Pinar (es necesario recordar la imagen del amor como un cáncer visto anteriormente, ya que se combina con la imagen del gusano, pues también "come todo lo sano", v. 8).

Queda claro, por lo tanto, que el gusano en Florencia Pinar debe relacionarse con la muerte y con la podredumbre; ahora bien, hay que determinar su posible connotación sexual. Efectivamente, la forma alargada del gusano, y su correspondencia con el "cánçer de natura", permite relacionar su figura con un símbolo fálico. No obstante, no hay ninguna relación entre el amor y el gusano además de la composición de Florencia Pinar. Solamente un hombre importante de la Ilustración portuguesa escribe sobre el amor y lo identifica también como un gusano. Se trata de Teodoro de Almeida y *El hombre feliz independiente del mundo y de la fortuna* (1779):

> Quando nace el amor es un gusano manso y quieto que se cría dentro del corazón; quando se revuelve con lentitud causa un gusto muy delicado y fino, mas después que á costa del mismo corazón crece y toma fuerzas, es una víbora que nos roe las entrañas, y se convierte en un horrible dragón que nos despedaza interiormente.[43]

Habría que entender, por lo tanto, al gusano como una "figura libidinal que mata en lugar de vivificar",[44] tal y como lo hace Carl Gustav Jung en *Transformaciones y símbolos de la libido* [1912]. Por lo tanto, el gusano de Florencia Pinar se tiene que concebir como un símbolo fálico relacionado directamente con la muerte.[45]

4 Conclusiones

Para finalizar, me gustaría resaltar un par de puntualizaciones con respecto a la retórica de Florencia Pinar. En primer lugar, es importante destacar que los recursos y motivos que crean introspección son típicos de la poesía amorosa de cancionero, aunque Florencia, en algún caso como en *Destas aues su nación* (ID6241), utilice la circunstancia de las aves presas para ilustrar su propio cautiverio, lo

43 T. de Almeida, *El hombre feliz independiente del mundo y de la fortuna*, trad. F. Vázquez, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1806, vol. I, p. 62.

44 J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969, p. 242.

45 Así lo entiende también Michael Gerli en su edición sobre la poesía de cancionero. M. Gerli (ed.), *Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal, 1994, p. 267, n. 2.

que sí habría que señalar como rasgo innovador en este tipo de poesía. Por otro lado, el erotismo y su explotación en imágenes de tipo animal (como la perdiz y el gusano) es un rasgo único de esta poeta y habría que comentarlo con mayor detalle. Me remito a lo afirmado por Deyermond años atrás: mientras que la perdiz es símbolo de la lascivia, el gusano representa un símbolo fálico, pero también relacionado con la muerte y la podredumbre.

Debería estudiarse, además, el reflejo de la supuesta feminidad de Florencia Pinar en sus poesías. No se puede afirmar, como hace Roxana Recio (1992 y 1995), que la feminidad se muestra a partir de la abstracción en el sentimiento amoroso, pues esa es precisamente una característica propia de la poesía amorosa de cancionero. También, quizás, parece exagerada la afirmación de Deyermond (1978) de que a partir de las poesías de Florencia Pinar se puede reconstruir su temperamento. El problema radica en que se poseen muy pocos testimonios de poesía cancioneril escrita por mujeres, por lo que cualquier caracterización genérica sería un auténtico fracaso. Entonces, la única conclusión a la que se puede llegar es a una descripción lo más minuciosa posible de la retórica de esta poeta, que es lo que se ha pretendido con estas páginas.

II Místicas y religiosas

Victoria Cirlot

Escrito en el corazón. Los casos de Angela de Foligno, Marguerite Porete y Marguerite d'Oingt

Desde que en 1999 apareció el libro que escribí con Blanca Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media,* no han dejado de aparecer estudios que han renovado y enriquecido este ámbito tan particular y fascinante que es el de la experiencia femenina de Dios. Me referiré ahora aquí a los despliegues y profundizaciones acerca de los casos tratados en aquel libro que sólo pretendía ofrecer una presentación de cada una de aquellas mujeres extraordinarias, un punto de partida para futuras investigaciones.[1] Dejando a un lado el fenómeno de la experiencia visionaria de Hildegard von Bingen que es de lo que me ocupé a partir de entonces y centrándome en el tema que es el de esta ponencia, la escritura en lenguas vernáculas, románicas en concreto, por parte de las místicas, me gustaría destacar la edición de *El espejo de las almas simples* de Marguerite Porete de Blanca Garí, así como sus trabajos sobre esta gran mística como por ejemplo el dedicado a la relación del *Espejo* con las Escrituras Sagradas,[2] y también los trabajos doctorales y posdoctorales realizadas en el grupo de investigación de la Bibliotheca mystica et philosophica Alois Maria Haas de la UPF. Entre las líneas de investigación planteadas para abordar los textos de las místicas medievales una de ellas ha alcanzado resultados notables: la reconstrucción a partir de la iconografía de la época de las imágenes contenidas en los textos, concretamente en el *Espejo* y en la obra de Marguerite d'Oingt. Pablo Acosta García se ocupó de la poética de la visibilidad del texto de la Porete en su tesis doctoral, lo que generó la publicación de diversos artículos así como la continuación de la investigación en trabajos referidos a la tradición manuscrita del *Espejo* y a sus marginalia cuya transcripción y estudio permite abordar renovadoramente la historia de la recepción

1 V. Cirlot – B. Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2008 (1ª edición 1999).

2 Margarita Porete, *El espejo de las almas simples*, edición de B. Garí, Madrid, Siruela, 2005; B. Garí, *Margarita Porete y la Biblia. Imágenes de la kénosis en el Espejo de las almas simples*, en "Critica del testo", XV/1, 2012, pp. 217–236.

Victoria Cirlot, Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)

Open Access. © 2018 Victoria Cirlot, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-020

de esta obra.[3] Por su parte Sergi Sancho Fibla ha abordado en su tesis doctoral presentada hace un año la obra completa de Marguerite d'Oingt desde una metodología semejante, proporcionando uno de los escasos estudios monográficos, junto al de Stéphanie Paulsell, dedicados a esta cartuja tan desconocida y sin embargo tan fundamental dentro del siglo de las místicas.[4] Termino esta noticia preliminar citando la traducción de Pablo Acosta García del *Libro de la experiencia* de Angela de Foligno, a partir de todas las ediciones existentes y del códice de Asís, una traducción exhaustivamente anotada, y que desde hace dos años nos ha permitido una lectura cómoda y segura de este texto.[5] Dentro de todo este conjunto de trabajos sitúo esta ponencia sobre la escritura y su proceso, sobre la autoconciencia de escritura femenina a partir de los casos de estas tres mujeres que he mencionado: las tres son contemporáneas, nacen aproximadamente a mediados del siglo XIII y mueren en la primera década del siglo XIV, Angela en 1309, y las dos Marguerite en 1310. Las lenguas románicas, umbro, francoprovenzal y francés, son las elegidas para hablar y escribir acerca de sus experiencias. He titulado esta ponencia *Escrito en el corazón. Los casos de Angela de Foligno, Marguerite Porete y Marguerite d'Oingt* y ha sido esta última la que me ha prestado el título. Repito sus palabras:

> Mi dulce padre, no sé si lo que está escrito en el libro está en la santa escritura, pero sí sé que la que pone estas cosas por escrito fue elevada a Nuestro Señor una noche y le pareció ver todas estas cosas. Y cuando volvió en sí, las tuvo todas escritas en su corazón (*escriptes en son cuer*) de tal manera que no podía pensar en otras cosas, pero su corazón estaba tan lleno que no podía ni comer, ni beber, ni dormir, hasta tal punto que se vio en gran debilidad y los médicos la creyeron cerca de la muerte. Ella pensó que si ella ponía aquellas cosas por escrito tal y como Nuestro Señor se las había puesto en el corazón, su corazón se sentiría aliviado. Empezó a escribir todo lo que está en el libro, todo por orden tal y como lo tenía en el corazón, y tan pronto como ella ponía las palabras en el libro, salían del corazón. Y cuando lo hubo escrito todo, se curó. Creo firmemente que si no lo hubiera escrito, habría muerto o se habría vuelto loca, pues hacía siete días que no dormía ni comía, y nada había hecho para encontrarse en tal estado. Y por eso creo que fue escrito por la voluntad de Nuestro Señor (136, 137).[6]

3 P. García Acosta, *Poética de la visibilidad del* Mirouer des simples ames de Marguerite Porete, tesis doctoral, UPF, Barcelona 2009; *Los marginalia de Le Mirouer des simples ames de Marguerite Porete: hacia una historia de la lectura del manuscrito de Chantilly*, en "Critica del testo", XV/1, 2012, pp. 245–269; P. Acosta-García, *"Notez bien, bonnes pucelles": A Complete Transcription of the French and Continental Lation Annotations of The Mirror of Simple Souls*, en "Sacris Erudiri", 55, 2016, pp. 419–464.

4 S. Sancho Fibla, *'Quando bene respicio': Palabra, imagen y meditación en las obras de Marguerite d'Oingt*, tesis doctoral, UPF, Barcelona 2015; S. Paulsell, *Scriptio divina. Writing and the experience of God in the Works of Marguerite d'Oingt*, tesis doctoral, Universidad de Chicago, Chicago 1993. Cf. también de S. Sancho Fibla, *Escribir y meditar. La obra de Marguerite d'Oingt, cartuja del siglo XIII*, Madrid, Siruela, 2018.

5 Angela de Foligno, *Libro de la experiencia*, edición de P. García Acosta, Madrid, Siruela, 2014.

Este testimonio de Marguerite, que encontramos en una carta a su confesor, me parece absolutamente extraordinario. Lo elijo como inicio de esta indagación. La escritura aparece como una necesidad radical pues libra de la muerte. De su función terapéutica es plenamente consciente la escritora. La entiende de una manera muy plástica: su corazón está tan lleno de palabras escritas, que todo su ser está vuelto hacia él. La interioridad aparece aquí visualizada a través del *cuer*, el corazón, que en la lírica de los trovadores se opone al *cors* (cuerpo) aunque las gramáticas provenzales del siglo XIV tuvieran que advertir acerca de la necesidad de diferenciar las grafías para un *cor*, tremendamente ambiguo pues era imposible saber si se refería al corazón o al cuerpo.[7] Pero aunque *cuer*, corazón, ofrezca visibilidad al interior y centro de la persona, y el órgano fisiológico sea sólo un modo de representarlo, la expresión 'escritura en el corazón' nos sorprende por la materialidad que le presta a la escritura, como si ese corazón fuera un pergamino o un papel. En cualquier caso, dentro de Marguerite está eso que la saca fuera del mundo y le hace peligrar su vida. Comprende entonces que debe liberarse de lo que ocupa todo su ser. El modo que encuentra para vaciarse no es otro sino la escritura. La escritura que sale del corazón, por tanto, nace una exigencia de la interioridad. Ya Peter Dronke en su libro sobre las *Escritoras de la Edad Media* advirtió que esta escritura mística procedía de una necesidad interior que poco tenía que ver ni con la ambición intelectual ni con la literaria.[8] Afrontaré la comprensión de esta escritura del corazón a partir del contraste de la cartuja Marguerite con la analfabeta y terciaria franciscana Ángela y con la beguina clériga Marguerite Porete, esto es, con mujeres procedentes de contextos culturales muy diferentes, y por tanto con formaciones también muy distintas. La posibilidad de comparar a Marguerite Porete y Marguerite d'Oingt ya fue advertida por Catherine Müller en su magnífico estudio sobre estas místicas: las semejanzas entre ambas son palpables y proceden no sólo de datos biográficos como nacimiento y muerte aunque con destinos tan distintos, o de ser autoras ambas de obras que son *Espejos*, todo un género en la literatura medieval, sino también de concretos contenidos teológicos,

6 *Les oeuvres de Marguerite d'Oingt*, edición A. Duraffour – P. Gardette – P. Durdilly, París, Société d'édition "Les Belles Lettres", 1965. Todas las traducciones son mías.

7 Así lo aconsejan las *Leys d'amor*; los poemas de Jaufré Rudel, por ejemplo, se prestan a equívocos: Jeanroy tradujo siempre 'corazón' allí donde el provenzal, como precisó Giorgio Chiarini, no permitía distinguir si hablaba de 'corazón' o 'cuerpo', cfr. V. Cirlot, *Les cançons de l'amor de Lluny de Jaufré Rudel*, trad. E. Vilella, Barcelona, Colmuna, 1996, p. 93.

8 P. Dronke, *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1994 (1ª ed. 1984), pp. 279–314.

y sobre todo de estar ambas "al otro lado del espejo".[9] Los puntos de contacto entre estas tres mujeres son tan claros que también hacen resaltar sus diferencias. Por ejemplo, Blanca Garí hacía notar el carácter fuertemente cristocéntrico de las obras de Angela y Marguerite d'Oingt frente al esencialmente trinitario del *Espejo* de la Porete.[10] Sea como sea, las tres son puntos álgidos dentro del florecimiento de la mística en el siglo XIII y de la teología en vernácula, de la que tan bien ha hablado Bernard McGinn,[11] junto a Hadewijch, Beatriz de Nazaret, Mechthild de Magdeburg, la gran tradición que a partir de los lenguajes prestados por la literatura cortés, la teología patrística y escolástica, y las Sagradas Escrituras, se situó en las fronteras de lo decible para renovar creadoramente la espiritualidad del Occidente europeo.

1 Angela de Foligno y la blasfemia

El libro que conocemos a partir del códice de Asís (ms 342), fechado entre 1310–1312, es decir copiado poco después de la muerte de Ángela el 4 de enero de 1309, y en cuya cobertura figura el título que dice *Liber sororis Lelle de Fulgineo de tertio ordine sancti Francisci*,[12] no fue obra material de Ángela. No me refiero a que no se trate de un autógrafo, como suele suceder con casi todas las obras medievales, sino de que la escritura no procede de su mano, sino de la de un tal *frater A*, el hermano con el que Ángela se reunió para relatar su experiencia en la iglesia de Foligno. En efecto, el libro se propone narrar una experiencia: *Incipit prologus in librum de vera fidelium experientia* (comienza el prólogo al libro de la verdadera experiencia de los fieles...).[13] La relata uno que se llama a sí mismo' indigno escritor' (*indignus scriptor*) que se vio obligado por Dios a escribirlo a partir de lo que la fiel se vio obligada a hablar.[14] Escribir y hablar. La construcción simétrica de

9 C. M. Müller, *Marguerite Porete et Marguerite d'Oingt de l'autre côté du miroir*, New York, Peter Lang, 1999.

10 B. Garí, *Margarita Porete y la Biblia*, cit., p. 217, aunque de inmediato alude a la meditación centrada en la Pasión de Cristo del capítulo 128.

11 B. McGinn, *The Flowering of Mysticism. Men and Women in the new mysticism (1200–1350)*, New York, Crossroad, 1998.

12 Cit. en J. Dalarun, *Angèle de Foligno a-t-elle existé?*, en *Alla signorina. Mélanges offerts à Noëlle de la Blanchardière*, Roma, École Française de Rome, 1995, pp. 59–97, p. 68, con la descripción del Códice de Asís.

13 Cfr. Ibid., p. 69.

14 L. Thier ofm- A. Calufetti ofm, *Il Libro della Beate Angela da Foligno*, Roma, Editiones Collegii S. Bonaventurae ad Claras Aquas, Grotaferrata, 1985, p. 130. La página citada corresponde a la traducción de P. García Acosta, *El libro de la experiencia*, cit.

la frase apela a la oposición entre escribir y hablar, y con ella a su carácter complementario. El *Liber Lelle* es el resultado por tanto de la voz de Ángela que relata su experiencia, y la escritura del hermano A que la escribe. Nos sitúa así en la hibridez característica de la cultura del manuscrito medieval sobre la que tanto insistió Paul Zumthor, procedente de la coexistencia de la vocalidad/oralidad, ya fuera en la transmisión, conservación o creación, y la escritura, como una técnica dominada sólo por determinados grupos en el seno de sociedades abocadas a una progresiva literaturización.[15] Es además el producto de una asociación que conoció muchos casos a lo largo de todo el siglo XIII: la del confesor, el *litteratus*, conocedor de la lengua latina y la gramática, y la de la mística, en ocasiones analfabeta, como el caso de Ángela.[16] El binomio formado por el confesor y la mística ha suscitado mucha controversia, sobre todo por la dificultad que entraña para valorar la auténtica autoría. En este caso, el hermano A repite constantemente que él nada ha añadido que no hubiera oído de la voz de Ángela. Giovanni Pozzi, en su introducción a la traducción del *Libro de la experiencia,* afirmó que la de Ángela era "la primera voz italiana cuyo sonido (aunque oscurecido) ha llegado hasta nosotros por el canal directo de la revelación personal y no de la leyenda piadosa", a diferencia de Margarita de Cortona, de Clara de Montefalco, para citar sólo a mujeres relevantes de su entorno. Pozzi fundamentó su afirmación en el hecho de que el texto latino debido al hermano A contiene todos los rasgos de la oralidad: parataxis, simplicidad sintáctica, ausencias de figuras retóricas, negaciones brutales, violencia expresiva, así como la repentina irrupción de italianismos que los editores Thier y Calufetti se apresuraron a suprimir.[17] En efecto, el hermano A traducía al latín lo que oía en lengua umbra, la lengua materna de Ángela. En muchas ocasiones se lamenta de no haber podido introducir todo lo que le contaba Ángela. El *Libro* contiene a veces descripciones muy concretas de este trabajo de traducción y escritura otorgándole así una intensa sensación de verosimilitud. Así por ejemplo cuando alude a sus soportes materiales para la escritura:

> Esta narración a la que aludimos arriba y que escribiremos inmediatamente después de esta explicación habría que incluirla, por orden, en el paso XX que ya transcribimos, sin

15 P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil, 1982; B. Stock, *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

16 B. Garí, *Vidas espirituales y prácticas de la confesión. La recepción y transmisión de la autobiografía espiritual femenina en la Península Ibérica y en el Nuevo Mundo*, en "Acta historia et archaeologica mediaevalia", 22/2, 2001, pp. 679–696.

17 Angela da Foligno, *Il libro dell'esperienza*, edición de G. Pozzi, Milán, Adelphi, 1992, cfr. Introducción, p. 23 y ss. Acerca de la edición Thier-Calufetti, cfr. p. 237 y ss.

> embargo fue lo primero que yo, hermano, escribí al dictado de las palabras divinas. Lo comencé a escribir a la ligera y de manera negligente, casi como unos apuntes que me ayudaran después a recordar (*quasi pro quodam mihi memoriale*) en una hoja pequeña, ya que pensaba escribir poco. Sin embargo, le fue revelado a la fiel de Cristo poco tiempo después de que empezáramos con el dictado que yo tenía que escribir lo que me decía no en una hoja pequeñita, sino en un gran cuaderno. A pesar de que no la creí continué escribiendo en dos o tres papeles en blanco que encontré en mi librillo, y por ello, antes de seguir adelante mandé elaborar un cuaderno de papel bombacino (cap. II, p. 50).

Los apuntes que pensaba tomar el hermano A, sólo para recordar, proporcionaron un título al libro, *Memorial*, a semejanza del que eligió Gertrud de Helfta.[18] Es interesante el testimonio del transcriptor porque muestra que en un principio desconocía absolutamente el alcance de aquello a lo que se enfrentaba. La escritura del relato de Angela se presenta así como una auténtica aventura, pues no sabe en absoluto a dónde va, ni siquiera en qué territorio se está moviendo. Pozzi alerta acerca de que el *Libro* está fuera del género de la autobiografía o biografía y corresponde mucho más al de las revelaciones, y sobre todo señala que si es difícil darle un título es porque es el libro por antonomasia, un libro de la vida, un libro de la experiencia.[19] El hermano A nos proporciona otros detalles, como por ejemplo la necesidad de prepararse antes de la reunión con Ángela:

> Y algunas veces deseaba confesar mis pecados antes de llegarme a ella, pues reconocía que era una gracia divina /.../ que pudiera pasar a escritura de manera ordenada cualquier cosa que Dios me llevaba a preguntarle (cap. II, p. 52).

En el origen de las reuniones de la iglesia de Foligno está la conducta escandalosa de Ángela un día de la primavera del año 1291 en la iglesia de Asís, el grito, que hundió en la vergüenza a su confesor, a pesar de que su conducta se inscribiera perfectamente dentro de los nuevos parámetros de la espiritualidad franciscana. Son muchas las preguntas que tiene el confesor a las que Ángela va respondiendo a medida que se construye el relato de su vida, desde su necesidad de abandonar a su familia, hasta las tremendas mutaciones de su alma que le conducen paso a paso de las visiones crísticas hasta las trinitarias y a unas experiencias que caen dentro de una teología negativa, dominadas todas ellas por la imagen de la tiniebla. Desde una perspectiva feminista, la que propuso por ejemplo Mary Walsh Meany, el relato de Ángela puede entenderse como una autobiografía en la que tiene lugar una deconstrucción, la de su yo, para alcanzar su nueva identidad, su reestructuración a través de su relación con el Otro, es decir, a partir de la presencia de Dios en

18 El libro de Gertrud tiene como título: *Memoriale abundantiae divinae suavitatis*, cfr. V. Cirlot – B. Garí, *La mirada interior*, cit., p. 185.
19 G. Pozzi, cit., p. 16.

su alma.[20] Y así, al final del séptimo paso su nombre parece inscribirse en el texto, el nombre conquistado: "Y después de permanecer en este amor estoy tan contenta, tan angélica (*remaneo tantum contenta, tantum angelica*) (cap. VII, p. 96), tal y como también ocurrirá en *El Espejo* de la Porete, en el que la *margarita preciosa* es no sólo cita evangélica, sino además alusión a la autora del libro (cap. LII del *Espejo*). Durante cuatro años, entre 1292 hasta 1296, tuvieron lugar estos encuentros, interrumpidos a veces a causa de las murmuraciones de gentes de la Iglesia, de los que habría de resultar el *Memorial* o *Liber Lelle*. De la abundante riqueza temática del *Libro* me interesan ahora sólo dos cuestiones: la primera se pregunta por la idea que tenía Ángela de la escritura, es decir, por lo que ella podía sentir ante su ignorancia y su imposibilidad de 'poner por escrito'; la segunda tiene que ver con su juicio acerca del *Libro*, es decir, acerca del resultado final de la transcripción y traducción de sus palabras. De la primera nos habla un sueño. El hermano A lo contó así:

> Y de entre muchos sueños y visiones me narró uno, diciendo: "Una vez, cuando me encontraba en la cárcel donde me había recluido para la cuaresma mayor, meditaba llena de amor sobre una palabra del Evangelio, una palabra de grandísima turbación y excesivo deleite, mientras tenía al lado un libro, un misal, y tenía sed por verla al menos en su forma escrita (*et sitirem videre illud verbum saltem tantummodo scriptum*); apenas conseguía dormirme y reprimirme, conteniéndome por temor de soberbia a abrir aquel libro con mis manos por la gran sed de amor que sentía. Entonces me quedé un poco traspuesta y me adormecí con este deseo. Y repentinamente, fui llevada a una visión. Y se me dijo que la verdadera comprensión de las Epístolas es tan deleitosa que en el momento en que alguien llegase a entenderlas bien se olvidaría de todo lo mundano (cap. I, p. 45).

Ver la palabra sobre la que está meditando, esa palabra que ha sido oída, pero verla en su forma escrita: ese es el gran deseo de Ángela. No será la lectura sino la visión la que le proporciona el conocimiento de las Escrituras, pero en cualquier caso el objeto del deseo de Ángela es, según la norma propia del deseo, aquello de lo que carece, aquello que para ella es imposible. Además Ángela entiende la apertura del libro como un acto de soberbia. El libro abierto y el libro cerrado generará dos visiones en el *Espejo* de Marguerite d'Oingt. Para estas místicas el libro es el símbolo de todo conocimiento. La escritura de su propio libro, una de las metas fundamentales de su existencia. Con todo, y contradictoriamente, el libro es poco. Al menos eso piensa Ángela. Y también el hermano A: A lo largo del *Libro* son muchas las veces en las que el hermano A que con frecuencia dice no entender lo que le cuenta Ángela (cap. II, pp. 52–53) y afirma reiteradamente que lo que él ha escrito era mucho más reducido (cuantitativa y cualitativamente) que lo que ella le ha dicho

20 M. Walsh Meany, "Angela of Foligno: Destructuring and Restructuring Identity", en *Divine Representation. Postmodernism and Spirituality*, ed. A. W. Astell, Nueva York, Paulist, 1994, pp. 47–62.

con palabras mucho más plenas (cap. II, p. 48). Pero la opinión de Ángela es mucho más extrema. Cuando él le lee lo que ha escrito, ella se sorprende diciéndole que

> "Gracias a estas palabras recuerdo aquellas que te dicté a ti, aunque esta sea oscurísima escritura (*obscurissima scriptura*). Estas palabras que me lees no transmiten lo que contienen, por ello te digo que tu forma de escribir es oscura". Además me dijo: "Escribiste sólo lo peor y lo que no significa nada, pero sobre lo precioso que sintió mi alma nada escribiste" (cap. II, p. 53).

Pero no es sólo la transcripción o la copia de las palabras lo que Ángela considera reducido y oscuro, sino lo que ella misma dice en relación a su experiencia:

> Cuando yo, hermano, le pregunté a la fiel de Cristo si todo lo que ella me había contado del séptimo paso arrebataba el alma más que todos los anteriores, me respondió que la arrebataba más sin ningún tipo de parangón, y me dijo: "Es tan superior que me parece que esto que te digo es decir nada o mal decir." Y después me dijo: "Esto que te digo me parecen blasfemias (*videtur mihi blasphemare*), por ello casi enfermo cuando me preguntaste si este paso me arrebataba más que los anteriores y yo respondí de aquel modo" (cap. II, p. 50).

Mal decir, la misma expresión encontramos en Marguerite Porete, para referirse a la indecibilidad de la experiencia mística (cap. XI). Pero no se trata simplemente de un *topos*. A pesar de las deficiencias del libro observadas tanto por el hermano escritor como por la propia Ángela, el libro es autentificado, pues todo lo que contiene es verdad, tal y como se afirma en el capítulo IV (p. 69) y en el Epílogo. Pero Ángela extrema su juicio: todas sus palabras son blasfemias. En este texto en que la Voz es "el Otro de la escritura" para retomar la expresión de Paul Zumthor, parece como si sus dos creadores pensaran constantemente y con nostalgia en la Palabra Viva, mucho más allá de los signos gráficos, inalcanzable en la escritura. De toda la propuesta de Jacques Dalarun, para quien Ángela es una ficción de espirituales franciscanos, ésta última es la que me parece más atractiva: la conciencia de fracaso ante el libro escrito.[21]

2 Marguerite Porete y el fondo nodal del supremo pensar

El libro de Marguerite Porete, cuyo título encontramos en el interior del texto, en el capítulo 13, *Mirouer des simples ames que en voloir et en desir demourent* ('Espejo de las almas simples que permanecen en querer y en deseo'), más preciso y auténtico que el que encabeza el manuscrito de Chantilly, según Luisa Muraro.[22] Este libro que se presenta como 'espejo' sigue una tradición medieval según la cual los tratados que proporcionan conocimiento verdadero y lo hacen de una manera accesible merecen ese nombre, como por ejemplo el *Speculum virginum* de mediados del siglo XII que tanto efecto habría de conocer en los textos místicos posteriores.[23] De ella, de Marguerite Porete conocemos su destino trágico en la hoguera de la plaza de Grève en París el 1 de junio de 1310, después de haber afrontado con su silencio a la Inquisición y de que en 1306 hubiera sido quemado su libro en Valenciennes, su posible ciudad natal. Las Crónicas de Francia la llaman *beguine clergesse*. Se refieren así a una mujer religiosa que no está sometida a ninguna orden monástica según los nuevos modos de vida espirituales que comienzan a instalarse en Europa, en las zonas de Rin y Flandes desde principios del siglo XIII. Con todo, la distancia que adopta Marguerite con respecto a las beguinas tal y como lo muestra su libro en el cap. CXXII, indica que con toda probabilidad, Marguerite no vivió en una comunidad, en un beguinato, sino que debió practicar quizás una vida errante y en soledad. El adjetivo *clergesse* alude a su carácter indudable de *litterata*, según se desprende de la lectura de su *Espejo* que demuestra su dominio no sólo de las Sagradas Escrituras sino de autores como Guillaume de saint Thierry, por ejemplo. Pero Marguerite se inscribe dentro de una cultura muy concreta que tan bien han descrito Bernard McGinn, Kurt Ruh, o Luisa Muraro:[24] la de las mujeres escritoras en lenguas vernáculas, las lenguas habladas, vivas, empleando un lenguaje que procede de la literatura cortés que conocen bien, pero para hablar de Dios, y a veces con profundos conocimientos teológicos. Todo este movimiento místico femenino, surgido de esta encrucijada cultural, se caracterizará por su gran audacia al colocar su experiencia en el centro de su escritura. De entre todos los testimonios conservados, el *Espejo* es quizás la obra más innovadora, más sorprendente, más radical. Luisa Muraro lo llamó un 'libro de frontera', situándolo en los confines de lo decible y lo indecible.[25] Catherine Müller, en su estudio comparativo con Marguerite d'Oingt consideró que había

21 J. Dalarun, cit., p. 88: "Mais dans le *Memoriale*, peut-être parce que nous parlons d'un temps où "la voix est l'Autre de l'écriture" pour reprendre la belle formule de Paul Zumthor [*Litteratus/illitteratus. Remarques sur le contexte vocal de l'écriture médiévale*, en "Romania", 106, 1985], l'autre texte est une parole".

22 L. Muraro, *Lingua materna, scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*, Nápoles, D'Auria, 1995, p. 12. En una *marginalia* del ms. de Chantilly se señala que ese es el título fol. 19v: No [tez] ycy le nom de /ce libre, según la transcripción de P. García Acosta, *"Notez"*, cit.

23 Cfr. C. Müller, cit., p. 73 y ss.

24 Cfr. B. McGinn, cit.; L. Muraro, cit., y K. Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik, Band II Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, Munich, C.H. Beck, 1993.

25 "Margherita pensa ai limiti del pensabile: Lo specchio è un libro di frontera, sul difficile confine che separa il dicibile dall'indicibile...", en L. Muraro, *Una dottrina di frontera*, en Ead., cit., p. 89.

que colocar el Espejo, justamente a su 'otro lado', desafiando la verdad paulina de que Dios sólo puede ser conocido en este mundo a través del espejo.[26] Blanca Garí ha mostrado cómo Marguerite considera que su libro supera las Escrituras para alcanzar el grado de evangelista, tal y como entendió también Bernard McGinn.[27] En efecto, el alma abandonada a Amor, anonadada en su voluntad y deseo, muerta al espíritu, está más allá de todo lo pensado hasta el momento. Ese es el grado de perfección al que Marguerite se refiere en su libro y es ese camino el que su libro muestra. Lo hace en dos partes: una primera mucho más extensa que la segunda, en la que el relato se construye como un diálogo entre tres personajes principales, Alma (con la que identificamos a Marguerite), Amor y Razón, y una segunda, más breve en que la primera persona es la que se hace cargo de la historia. Frente a lo que pudiera parecer es la primera parte la más autobiográfica, en relación a la segunda, que es mistagógica, es decir, didáctica para un público, probablemente femenino, que lee u oye el libro, para cuyo entendimiento tiene que haber alcanzado ya un cierto grado de perfección porque de otro modo nada se podrá comprender, como se repite en el libro. Es en la primera parte donde encontramos un pasaje extraordinario en el que Marguerite nos muestra lo que para ella es la escritura, de dónde ha salido y cuál ha sido su función:

> Hubo una vez una criatura mendicante que por largo tiempo buscó (*quist*) a Dios en criatura, para ver si así lo encontraba tal como ella quería y tal como él realmente sería si las criaturas le dejasen obrar en ellas sus divinas obras sin impedimento; y nada encontró sino que permaneció hambrienta de lo que mendigaba. Y cuando vio que no encontraba nada, se puso a pensar; y su pensamiento le dijo que fuera a buscar lo que reclamaba en el fondo nodal del entendimiento de la pureza de su supremo pensar (*ou fons du noyau de l'entendement de la purté de sa haulte pensee*), y allí fue a buscarlo esta mendicante criatura, y pensó que escribiría sobre Dios de la manera como quería encontrarlo en sus criaturas. Y así escribió esta mendicante lo que estáis oyendo; quiso que sus prójimos encontrasen a Dios en ella a través de sus escritos y sus palabras. Es decir, y así se ha de entender, quería que su prójimo fuera perfectamente como ella discurría (al menos todos aquellos a los que quería dirigir sus palabras); y haciendo esto, diciendo esto y queriendo esto seguía, sabedlo, mendigando y presa de sí misma; porque quería actuar así, se veía reducida a mendigar (cap. 96).

26 C. Müller, cit., p. 38: "Le point de divergence le plus fundamental (con respecto a los Padres de la Iglesia) est la possibilité qu'offre le texte porétien de passer de l'autre côté du miroir pour voir Dieu face à face".

27 B. Garí, *Marguerite Porete y la Biblia*, cit., pp. 218–219: "En su relación con la Escritura, Marguerite comparte con la restante mística femenina del siglo XIII la libertad de partir de la propia experiencia como fuente de autoridad, lo que ha llevado a McGinn a otorgarle (junto a Hadewijch de Antwerp, Mechthild von Magdeburg y Angela da Foligno) el título de 'nueva evangelista".

Hasta llegar a este capítulo 96, Marguerite ya ha recurrido otras veces a la imagen de la mendicante, a lo que significa vivir la vida en estado de mendicidad. Frente a toda una tradición, de la que precisamente nos habla Michel de Certeau en su libro *La fábula mística*, en la que la mendiga, el idiota, el loco, son todas figuras propiamente místicas por su errancia, su pobreza, su carácter de paso constante y con el su desarraigo,[28] en cambio en el *Espejo* se le concede un significado muy distinto. La mendiga es lo contrario del alma anonadada (*ame anientie*), porque es el alma que quiere y desea, pues de lo único de lo que tiene conciencia es de su hambre y su carencia. No parece posible dudar de que Marguerite está hablando de sí misma, antes del anonadamiento de su alma, cuando estaba buscando. Su búsqueda se resuelve en dos movimientos: uno exterior, hacia el mundo, cifrado aquí en 'la criatura', que se revela totalmente infructuoso, y otro interior que se condensa en su pensamiento. Son claras las dificultades con las que Marguerite tropieza para dar nombre a ese lugar de la interioridad. La expresión hallada es compleja, porque sobre todo quiere ser muy precisa. Marguerite llama a ese lugar *el fondo nodal del entendimiento de la pureza de su supremo pensar*. Es desde ahí desde donde sale su escritura para que su libro sea allí donde las criaturas encuentren a Dios, a través de sus escritos y de sus palabras. Blanca Garí, en su Introducción al *Espejo* y comentando este pasaje afirma: "El escribir nace por tanto de una interiorización, de una búsqueda que fracasa mientras intenta hallar un espejo en el mundo y ahora, invirtiendo el proceso, ensaya ser ella misma en su escritura un espejo de lo divino, un canal". Y seguidamente se pregunta: "¿Está diciendo Margarita que la escritura del *Espejo* constituyó para ella el modo mismo que le conduce a la unión mística que caracteriza al Alma anonadada, vacía de sí en la pura nada?".[29] De ser así, la escritura alcanzaría en Marguerite la suprema función de ser ella la misma experiencia mística, anulando así su dimensión representativa, para acceder a la zona de la presencia y del ser. En el capítulo siguiente, Marguerite continúa diciendo:

> Pero ¿en qué pensaba la que hizo este libro (*celle qui fist ce livre*) y quería que se encontrase a Dios en ella, para vivir lo que ella decía de Dios? Parece como si quisiera vengarse; es decir, como si quisiera que todas las criaturas mendigasen en otras criaturas, como lo hizo ella.
>
> El Alma: Cierto, pues es necesario hacerlo antes de llegar en todo al estado de libertad, estoy segura. Y con todo –dice esta Alma que escribió este libro (*qui escripsit ce livre*)- era tan necia en la época en que lo escribí, o más bien que Amor lo hizo por mí a petición mía

28 M. de Certeau, *La fábula mística (siglos XVI–XVII)*, Madrid, Siruela, 2006 (1ª ed. 1982), p. 40.

29 B. Garí, "Introducción" a la edición Margarita Porete, *El espejo*, cit., p. 21.

(*Amour le fist pour moy et a ma requeste*) , que ponía precio a cosas que no se podían hacer, pensar ni decir, como haría aquel que quisiera encerrar el mar en su ojo, llevar el mundo sobre la punta de un junco, e iluminar el sol con un farol o una antorcha. Era más necia que quien quisiera hacer estas tres cosas

Cuando puse precio a lo que no podía decirse
y me hallé presa en escribir estas palabras.
Pero así emprendí mi camino
para acudir en mi propio socorro,
y alcanzar al fin la cúspide
del estado del que hablamos
que es el de la perfección. (cap. 97)

La mendicidad aparece entonces como un paso necesario para alcanzar el estado de perfección, esto es, el anonadamiento. En este pasaje se alude a la autoría del libro. Por un lado, está 'la que hizo este libro', el 'Alma que escribió este libro', y por otro, 'Amor que lo hizo por mí a petición mía', es decir ella y Dios. Con todo, no puede pasar desapercibida la distancia que separa el lugar desde el que escribe Marguerite del lugar desde el que escribía un siglo antes una Hildegard von Bingen: mientras ella es profetisa en la medida en que todo lo que escribe surge del dictado de la voz de Dios, aquí en cambio el libro aparece como el producto del alma anonadada, o que ha llegado al anonadamiento a través de la escritura, de su abandono en Amor. Como sostuvo Peter Dronke:

Mientras Hildegarda veía en la *lux vivens* la realidad objetiva suprema, que se le aparecía y le revelaba sus verdades, y, por consiguiente, nunca presentó esa luz como algo propio, la proyección que Margarita hace de las almas libres constituye, por el contrario, un reto subjetivo: representar por cuenta propia una imagen desconocida....[30]

En la imaginación del país de la libertad, allí donde ya nada se quiere ni nada se espera, radicó la absoluta innovación de esta obra que ha venido a enriquecer la comprensión de la espiritualidad del Occidente europeo hasta nuestros días.

3 Marguerite d'Oingt y la escritura del corazón

A diferencia de Ángela y de Marguerite Porete, Marguerite d'Oingt fue una mujer sometida a las reglas monásticas, las de los cartujos. Como recordó Jessica Brantley, la vida monástica cartuja estaba directamente inspirada en la de los ermitaños de Egipto y los cenobitas benedictinos, y desde la época más temprana

30 P. Dronke, cit., p. 31.

los cartujos se dedicaron a 'orar con las manos', es decir 'a copiar libros'.[31] A una idea elevadísima del libro responde también la obra de Marguerite d'Oingt, que fue priora del convento de Poleteins, tal y como se especifica al final de la *Pagina Meditationum (Expliciunt sancte meditationes sacrate virginis Margarete, priorisse condam domus de Pelotens cartisiensis ordinis).*[32] Se trata de una obra breve, pero de gran intensidad, tanto en lo que se refiere a los valores visuales, como a los lingüísticos. La *Pagina Meditationum*, cuyo título ya implica la presencia del libro al menos en latín, pues en su traducción inglesa *page* también podía significar una escena dentro de un drama frente a la *pagina* que es la página de un libro,[33] fue escrito en latín a diferencia del resto de su obra, formada por un *Speculum*, un relato hagiográfico dedicado a Beatriz de Ornacieux, y unas cartas, escrito todo ello en francoprovenzal. El camino de transformación del alma recorre en Marguerite las estaciones marcadas por sus antecesores, por Guigo II, que entendía la lectura, la meditación, la oración y la contemplación como los cuatro ejercicios de la vida monástica.[34] Su *Pagina Meditationum,* fechada en el año 1286, responde a la necesidad de interiorizar y visualizar la vida y la pasión de Cristo, y contiene un testimonio extraordinario de la aparición de la escritura en su vida. Marguerite está en la Iglesia y cuando se empieza a cantar el Introito a la misa "Los gemidos de la muerte me rodearon" empieza su meditación en la que se siente totalmente apresada por el terror *(pavorem)* y un dolor (*dolorem*), que derivan tanto de la muerte misma como de la posibilidad de no ser salvada. Se tranquiliza al oír dulces palabras de su Señor y en esto que se extiende completamente en el suelo ante Cristo.[35] Se siente de nuevo invadida por una dulzura que la transforma y renueva (*quod essem tota mutata et renovata*) y después de esto se arrodilla y comienza la oración. Y seguidamente:

Y empecé a meditar y considerar la gran dulzura y bondad que había y hay en aquél, y en la gran bondad que me había hecho a mí y a todo el género humano. Mi corazón estuvo tan lleno de estas meditaciones que perdí el gusto de comer y dormir.(*His cogitationibus fuit ita plenum cor meum quod perdidi comedere et dormire*). Y pensé que me convenía morir o languidecer si no alejaba estas meditaciones de mi corazón, y no hallaba en mi corazón con qué alejarlas, pues encontraba tanto solaz en ellas que si alguien me

31 J. Brantley, *Reading in the Wilderness. Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England*, Chicago – Londres, The University of Chicago Press, 2007, p. 12.
32 *Les oeuvres*, cit, p. 80.
33 J. Brantley, cit., p. 9.
34 K. Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik, Band 1. Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*, Munich, C.H. Beck, 1990, p. 220 y ss.
35 Se trata de la presencia real de Cristo, de la custodia en el coro, cfr. B. Garí, *The Sacred Space of Meditation. Nunneries and Devotional Performance in the Territories of the Crown of Aragon (14th–15th centuries)*, en "The Journal of Medieval Monastic Studies", 3, 2014, pp. 71–95.

> hubiera proporcionado todos los medios y todas las cosas que pueden alegrar el corazón del hombre en este mundo, nada habría sido para mí al lado de lo que sentía en mi corazón de mi dulcísimo Creador. Pensé que el corazón del hombre y de la mujer es tan voluble (*mobile*) que con dificultad puede permanecer en un mismo estado, y por esto ponía por escrito las meditaciones (*et ideo ponebam in scriptis cogitationes*) que Dios ordenara en mi corazón (*ordinaverat in corde meo*), para no perderlas cuando se alejaran de mi corazón, de modo que pudiera pensar sobre ellas una y otra vez cuando Dios me diera su gracia. Por esta razón ruego a todos los que lean este escrito (*qui hoc scriptum legent*) que no saquen la equivocada conclusión de que yo presumo de escribir esto, pues debéis pensar que no tengo sentido ni instrucción (*sensum nec clericatum*) que me permitiera saber sacar esto de mi corazón o escribir sin otro modelo, si la gracia de Dios no lo hubiera obrado en mí (*nisi gratia Dei fuisset operata in me*). Como me vienen a la memoria mis pecados, así vino todo esto desde lo más hondo y por orden, desde la hora en que comencé a escribir hasta que lo hube puesto todo por escrito (4).

En este pasaje la escritura se debe a la necesidad de fijar por escrito unas meditaciones que de otro modo podían perderse a causa de la volubilidad del corazón (*mobile*). La escritura aparece aquí como la única posibilidad de conservación. No hay ninguna confianza en la memoria, ni se piensa en ninguna técnica. Las meditaciones proceden de Dios que es quien las ha ordenado en el corazón, que es lo más hondo, como dice más abajo. Y es ese mismo orden el que la escritura deberá preservar. Marguerite es consciente del elevado ejercicio que implica la escritura, y también de que ésta está reservada a unos cuantos, los que tienen *sensum* y *clericatum*, sentido e instrucción. Por ello, tiene que excusarse, lo que nunca hizo Marguerite Porete,[36] por usurpar repentinamente ese privilegio. El argumento es doble: si lo hace no es por presunción, sino por la gracia de Dios "que ha obrado en ella", y también porque la escritura le permite una posterior *lectio divina*, como señala Bernard McGinn.[37] Ya al final de la *Pagina* Marguerite retoma la imagen de la escritura de Dios en su corazón:

> Dulce Señor, escribe en mi corazón lo que quieres que haga. Escribe ahí tu ley, escribe ahí tus órdenes para que nunca sean borradas (*Domine dulcis, scribe in corde meo illud quod vis ut faciam. Scribe ibi tuam legem, scribe ibi tua mandata ut nunquam deleantur*) (109).

Como en el *Espejo* de Marguerite Porete en que el Espíritu Santo escribe en el pergamino del alma (cap. LXVI), aquí es Dios que escribe sus leyes en el corazón. En las cartas que escribe a su 'muy dulce padre', con toda probabilidad su confesor, Marguerite repite la imagen de la escritura del corazón y también vuelve a hablar de la privacidad de su escritura, a diferencia de su relato hagiográfico sobre *Biatrix*

36 Como destaca L. Muraro, cit., p. 28.
37 B. McGinn, cit., p. 289, cfr. S. Sancho Fibla, cit., p. 290.

virgina de Ornaciu, escrito para la edificación de las monjas (*a vostron edifiment*). Pero aquí ella no escribe para que sus escritos permanezcan después de su muerte (*remansissent aprez la mort*) pues no se considera persona que pueda escribir algo duradero (*chosa durable*). Afirma con toda claridad que escribe para que cuando su corazón se disperse por el mundo (*quant mes cuers seroyt espanduz parmi le munde*) pueda separarse del mundo y hacer que su corazón retorne al Creador (*puisso retorner mon cuer a mon creatour*). En otra carta que he citado al principio de mi ponencia, Marguerite habla de la escritura como de su curación y de lo que le salva de la muerte. La escritura es lo que permite vaciar un corazón excesivamente lleno cuya plenitud le puede impedir seguir con vida por olvidar entonces que tiene que comer, beber, que tiene que dormir... El *Espejo* de Marguerite es la obra de su madurez. Fechado en 1294, ocho años después de la *Pagina*, la autora (*personam que scripsit hanc visionem*, como afirma Hugo prior de Vallis Bone), oscila entre la primera y la tercera persona, tal y como sucede en las cartas. La primera persona está reservada para la narradora, mientras que la visionaria emerge en una tercera persona, lo que Catherine Müller interpretó como la creación de una nueva concepción del sujeto, según la cual el sujeto se deshace de su imagen antigua para recibir la huella de Dios y percibir así una nueva imagen de sí misma. A esta *mise en abîme* del sujeto se corresponde en el texto una *mise en abîme* de la visión y del libro como símbolo de escritura.[38] En el *Espejo* de la cartuja el libro ocupa el centro de la visión: Jesucristo muestra un libro cerrado en el que pueden verse letras blancas, negras y rojas, y también las doradas en sus cierres. Los colores poseen un simbolismo y se asocian, las blancas, con la vida de Cristo, las negras, con los golpes recibidos en la Pasión, las rojas con su sangre y sus heridas, y las doradas, con su vida en los cielos. Decisivo resulta el efecto que tiene la contemplación del libro:

> Cuando ella hubo mirado bien ese libro (*ben regarda cet libro*), comenzaba a leer en el libro de su conciencia (*liere el libro de sa concienci*) que encontraba lleno de falsedad y mentira (cap. I, 7).

La lectura del libro que es espejo justamente por eso, permite el autoanálisis pues lo que hace es abrir el libro interior, que aquí es denominado 'el libro de la conciencia'. Al igual que ya se planteaba en la primera glosa en lengua vernácula del Cantar de los Cantares, el *Trudperter Hohelied*, fechado a mediados del siglo XII, la lectura de estas obras en las que se diseña el proceso de transformación del alma tiene que venir acompañado por una mirada interior en la que la lectora examine su propio libro. El libro como metáfora de la interioridad está acompañada de la de la naturaleza como libro, tal y como se encuentra en san Buenaventura, por ejemplo, y a este pensar metafórico o simbólico corresponden también las diversas

38 C. Müller, cit., p. 20.

asociaciones del libro como cuerpo o como corazón.[39] En el capítulo segundo del *Espejo* se asiste a su apertura: "Aquel libro era por dentro como un bello espejo (*uns beauz mirors*), y no tenía más que dos páginas" (cap. II, 14).

El *Espejo* concluye con una visión de Jesucristo cuyo cuerpo posee tal nobleza que uno se puede contemplar en él más claramente que en un espejo (*remirer plus clarament que en un mirour*).

Concluiré estos ejemplos que espero nos hayan aproximado a la idea que estas mujeres tenían de la escritura con unas imágenes que ilustran la escritura del corazón. Son miniaturas que proceden de un manuscrito fechado en la segunda mitad del siglo XV. Se trata de un manuscrito cartujo que contiene una miscelánea de poemas, crónicas y tratados escritos en lengua inglesa (BL ms. add 37049). A este manuscrito se han dedicado espléndidos estudios como los de Marlene Villalobos Hennessy o el de Jessica Brantley.[40] En muchas de sus miniaturas vemos como del corazón sale un rollo de pergamino escrito (Fig. 1). El que aparece en el folio 20r (Fig. 2) fue comentado así por Caroline Bynum Walker: "En el corazón, que muestra las cinco heridas y que es una sinécdoque de todo el Cristo, la herida del costado ha sido horizontalmente dispuesta como si fuera una boca diciendo reproches".[41] No es sólo la boca quien lo dice y a la que se oye, sino la escritura que se lee, pues estas místicas nos han enseñado que su escritura nace de su corazón como lo más hondo de su intimidad y de su interioridad.

39 E. Lagos – R. Carrasco, *Cuerpo y escritura en "El Espejo de Santa Margarita d'Oingt"*, en "Revista chilena de Literatura", 40, 1992, pp. 115–122.

40 J. Brantley, cit, y M. Villalobos Hennessy, "Three Marian Texts Including a Prayer for a Lay-Brother in London, British Library Additional 37049", en *English Manuscripts Studies 1100–1700*, ed. A.S.G. Edwards, Londres, British Library, 2008, pp. 163–179.

41 C. Walker Bynum, *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2007, plancha 24.

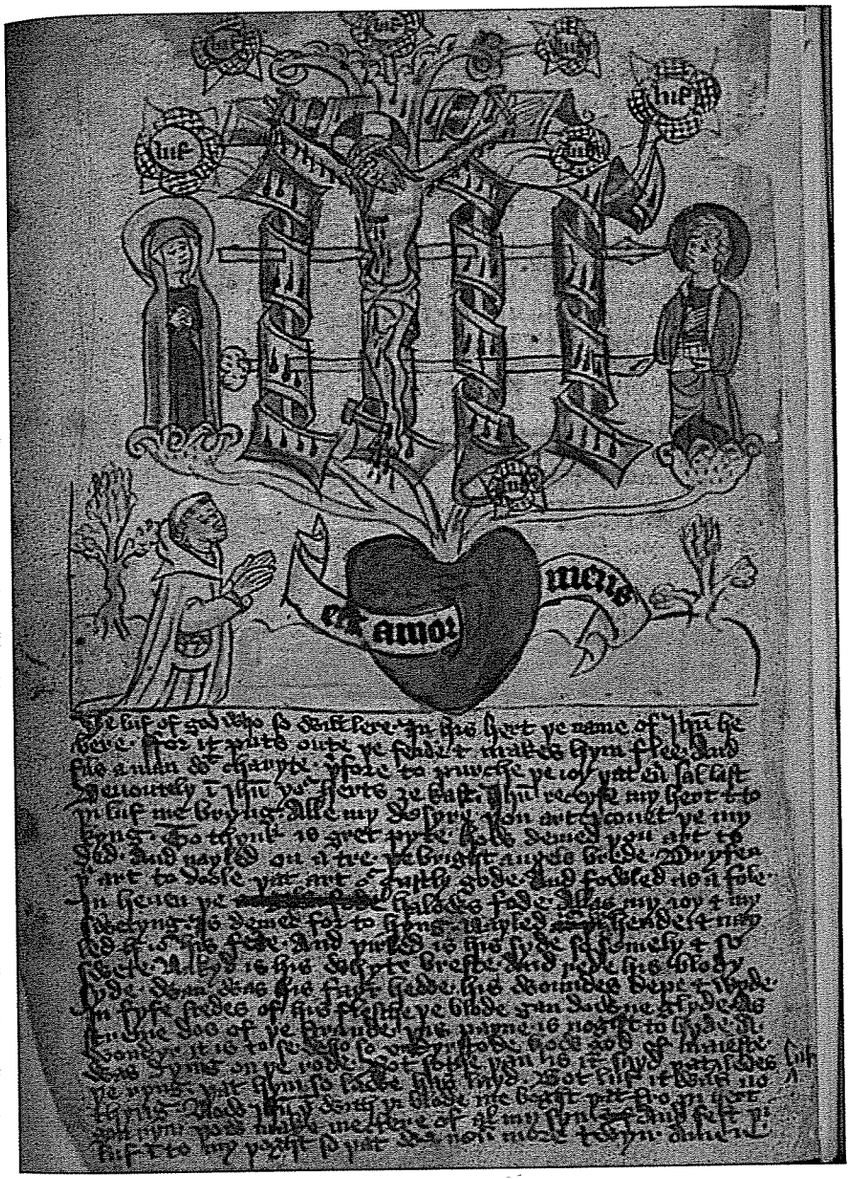


Fig. 1: British Library, ms add 37049, fol. 36v.

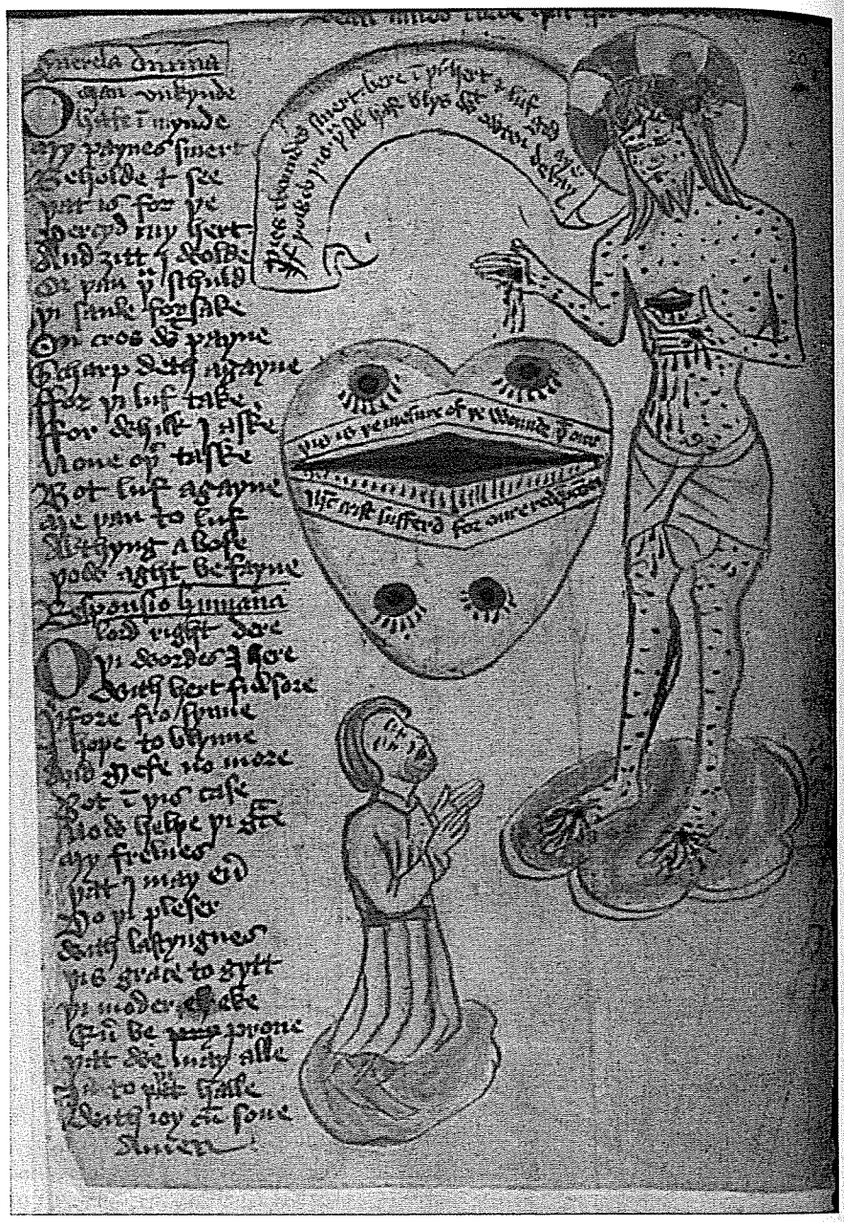


Fig. 2: British Library, ms add 37049, fol. 20r.

Adeline Rucquoi

Voces femeninas alrededor de Santo Domingo. Sor Angélica, Sor Cecilia

La Edad Media no silenció a las mujeres. Basta con evocar la Virgen María quien gozó de una devoción sin par a la que contribuyeron indudablemente los escritos de hombres como Ildefonso de Toledo o Bernardo de Claravalle, y a la que se representa leyendo, en el momento de la Anunciación. La otra mujer que suscitó, en la Edad Media, una devoción particular, hasta el punto de que se le dedicasen retablos enteros, es Catalina de Alejandría. Se recalca que era una mujer sabia – *omnibus liberalium artium studiis erudita fuit*, dice de ella Jacobo da Vorágine – que disputó con el emperador romano y convirtió a la fe los cincuenta oradores llamados para confundirla. El intercambio entre Catalina de Alejandría y sus oponentes sirvió indudablemente de modelo para el autor de *La Doncella Teodor*, que tiene todas las respuestas a las preguntas que se le hacen.

Mujeres sabias, escritoras y místicas, objetos o sujetos de la cultura escrita, lectoras, pintoras – como Ende, la *pintrix et Dei aiutrix* del monasterio de Tábara que colaboró en 975 en la elaboración del *Comentario al Apocalipsis* del *Beato* actualmente en Gerona, o Teresa Diez, autora de grandes pinturas murales en la primera mitad del siglo XIV – fueron progresivamente rescatadas del olvido o de la desidia en que se encontraban sumidas.[1]

Entre los siglos XII y XIII, varias mujeres escribieron obras y mantuvieron una intensa correspondencia con intelectuales, generalmente hombres de Iglesia, de su época. Muchas de las cartas conservadas de Bernardo de Claravalle tienen como destinatario a mujeres. Jacques de Vitry (1160–1240) tuvo una intensa relación espiritual, a través de entrevistas y cartas, con Marie d'Oignies, Jordán de Sajonia (*c.* 1190–1237) con Diana d'Andalò y Pedro de Dacia († 1289) con Cristina Stommeln.[2] Pero las cartas conservadas no suelen ser las que mandaban las mujeres, sino las envíadas por los clérigos o frailes, y no se oye pues la voz femenina, sino a través de las preguntas o respuestas masculinas, o en obras místicas.

1 D. Régnier-Bohler (ed.), *Voix de femmes au Moyen* Âge, *savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie, XIIe-XVe siècle*, Paris, Robert Laffont, 2006.

2 J. de Vitry, *Vita sanctae Mariae Oigniacensis*, ed. R.B.C. Huygens, Turnhout, Brepols, 2012. J. de Saxe, *Lettres à Diane d'Andalò*, Paris, Le Cerf, 2007. V. Almazán, *Historia de una amistad. Las cartas de Pedro de Dacia y Cristina Stommeln*, Salamanca, San Esteban, 2004.

Adeline Rucquoi, C.N.R.S., Paris

Open Access. © 2018 Adeline Rucquoi, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-021

Quisiera rescatar aquí del olvido a sor Cecilia, conocida – por lo menos lo espero – solamente de los dominicos y de los que estudiaron la vida del santo fundador, a sor Angélica que fue su amanuense, y a una serie de mujeres vinculadas, por motivos diversos, a santo Domingo en los textos.

La *Vita* de Domingo de Osma nos es mayormente conocida por el *Libellus* redactado por Jordán de Sajonia con vistas a la canonización del santo castellano en 1234. Jordán de Sajonía era entonces Maestro general de la Orden, primer sucesor de Domingo tras el fallecimiento de éste en 1221. Pero Jordán de Sajonia no conocía al hombre cuya biografía escribió: era veinte años más joven, oriundo del imperio germánico, había tenido un breve encuentro con Domingo en París hacia 1219 siendo estudiante, y luego quizás otro, también brevemente, en el capítulo general de 1221 en Bolonia.[3] Siendo Maestro general, Jordán viajó mucho, por toda Europa y hasta Tierra Santa, pero nunca estuvo en la Península ibérica, pese a que el cabildo general de 1221 había otorgado la primacía a la provincia de España, reconociendo así su preeminencia sobre las demás provincias allí creadas.[4] Los siguientes biógrafos de santo Domingo retomaron el *Libellus* de Jordán de Sajonia, añadiéndole detalles sobre sus padres o las circunstancias de su nacimiento.[5]

Existe sin embargo un testimonio mucho más directo de la vida y las actividades del antiguo canónigo de Osma, el de sor Cecilia o, mejor dicho, el de sor Cecilia y de sor Angélica, la segunda poniendo por escrito los recuerdos de la primera. Y ambas, a su vez, deben el no haber caído en el olvido a otra mujer, la R.M. Domenica Salomonia de Jesús a quien se encomendó, en 1652, la redacción de una historia del monasterio de San Sixto de Roma, primera fundación romana de santo Domingo. La Madre empezó su obra citando todas las fuentes que había conseguido reunir, y entre ellas los *Miracula Sancti Dominici* de sor Cecilia. De ésta, explicó que quería hablar más largamente "porque fue la primera hija del bienaventurado Padre santo Domingo, que recibiera el hábito de la orden de los frailes Predicadores, la primera Madre de todas las hermanas dominicas"; y haciendo un paralelo con la mártir santa Cecilia, su patrona, especificó que "se

3 T. M. Mamachi, *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, Roma, 1756, Appendix CL, c. 301: "MCCXX. Primum capitulum generale celebratus est Bononiae sub b. Dominico, qui interfuit etiam f. Jordanus missus ad istud de Parisius, ubi intraverat paullo ante Ordinem in quadragesima praecedenti" (Crónica de Humberto de Romans).

4 M. M[a] de los Hoyos, *Registro Documental*, t. I, Madrid, 1961, p. 25: "Dicti conventus per VIII. provincias sunt distinti, scilicet Hyspaniam, Provinciam, Franciam, Lombardiam, Romanam, Theutoniam, Ungariam, Angliam".

5 A. Rucquoi, *Dominicus hispanus. Ochocientos años de la Orden de Predicadores*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2016.

confirma su grandísima perfección porque fue la privilegiada de santo Domingo que le dió a conocer los singulares favores y las secretas consolaciones recibidas del Señor antes de su muerte, y ambos, con gran alegría, dieron continuamente gracias al mismo Señor".[6] Haciendo la lista de las primeras monjas del monasterio de San Sixto – 95 nombres – , la Madre Domenica Salomonia afirmó que una de ellas, sor Antonia, que fue priora del convento en 1230, solía también contar los hechos y milagros de Domingo de Osma, pero no llegaron a nosotros.[7]

La beata Cecilia nació en el seno de una noble familia romana hacia 1200–1203. Con cerca de catorce años ingresó en el convento benedictino de Santa Maria in Témpulo, uno de los siete monasterios femeninos de la Ciudad Eterna y, como los demás, sede de una comunidad muy reducida. En 1219, el papa Honorio III encomendó a Domingo de Osma la tarea de reformar las monjas de Roma, congregándolas en el convento de San Sixto cuya edificación había iniciado Inocencio III en 1208. No fue tarea fácil ya que muchas se negaron a dejar su antigua casa. A principios de 1220 las monjas hicieron una primera "profesión" o promesa de dejar Santa Maria in Témpulo y trasladarse a San Sixto, pero no fue hasta febrero de 1221 cuando sor Cecilia, la primera, hizo una nueva "profesión" e ingresó en San Sixto con varias compañeras; ocho hermanas del monasterio de Prouilles, al sur de Tolosa, se unieron a la comunidad a la que atendió cuidadosamente santo Domingo. En 1223, dos años después de la muerte del fundador, se fundó una casa en Bolonia, con varias monjas del convento romano de San Sixto, en particular sor Cecilia, y sor Diana de Andalò quien había tomado el hábito de los Predicadores en 1219.[8]

Sor Cecilia pasó el resto de su larga vida en el convento de Santa Inés de Bolonia, donde murió en 1290. Sus recuerdos y evocaciones de Domingo de Osma fueron puestos por escrito por sor Angélica alrededor de los años 1272–1288 y se copiaron bajo el nombre de *Miracula Beati Dominici*. Hay que tener en cuenta, naturalmente, el paso del tiempo que altera la memoria y la probable idealización del fundador por sor Cecilia. Nos parece sin embargo interesante rescatar esa "voz femenina" hablando de un hombre.

Quince cortos capítulos constituyen la obra, con dieciseis milagros o acontecimientos maravillosos, a los que se añaden la historia de la fundación del monasterio de San Sixto y un retrato de santo Domingo. Aunque solo lo tratara en contadas ocasiones y luego durante los tres primeros meses de la traslación

6 *Chroniques du monastère de San Sisto et de San Domenico e Sisto à Rome*, trad. J. J. Berthier, Levanto, Imprimerie de l'Immaculée, 1919, vol. I, pp. 23–25.

7 *Chroniques du monastère de San Sisto*, cit., pp. 39–41.

8 M. Palma, *Cecilia, beata*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 23 (1979). *Santo Domingo de Guzmán. Escritos de sus contemporáneos*, ed. Fr. V.-T. Gómez García, Madrid, BAC, 2011, pp. 941–949.

a San Sixto, cuando Domingo debía de tener unos cincuenta años, sor Cecilia lo había observado con atención. Es así la única de entre los biógrafos del Maestro en haberse interesado por el aspecto físico de su protagonista:

> de estatura mediana, cuerpo delgado, semblante hermoso y tirando a rubio, cabellos y barba un poco rubios, ojos bellos. De su frente y entrecejo irradiaba un cierto esplandor, que atraía a todos a la reverencia y amor. Permanecía siempre sonriente y alegre, a no ser que se conmoviera por la compasión hacia cualquier sufrimiento del prójimo. Tenía unas manos largas y hermosas. Su voz era potente, bonita y sonora. No fue nunca calvo, sino que tenía íntegra toda la corona del cerquillo, con pocas canas diseminadas.[9]

Los testigos masculinos que respondieron a las preguntas hechas con motivo del proceso de canonización insistieron sobre las lágrimas que él derramaba a menudo, las noches que pasaba en vigilia, su gran moderación en el comer y el beber, y su innegable virginidad. En cambio, las mujeres que fueron interrogadas añadieron, como sor Cecilia, detalles muy cotidianos. Una tal Guillermina explicó a los delegados de los comisarios que

> Comió a la misma mesa con él más de doscientas veces, pero no lo vió tomar nunca en la comida más de la cuarta parte de un pescado, o más de dos yemas de huevo, ni beber más de un vaso de vino mezclado con tres partes de agua.

Noguiere de Tolosa, tras suscribir los testimonios anteriores, añadió "que ella tejía el cilicio que usaba, hecho con cerdas de animales salvajes y machos cabríos", y la monja Beceda, del monasterio de Sainte-Croix, dijo que ella también "reunió rabos de buey para hacerle un cilicio, y otro para don Fulco, obispo de Tolosa". Beceda contó además que el santo no dormía en la cama que ella le preparaba, "por la mañana la encontraba dispuesta tal como la había dejado cuando la hizo", ni siquiera cuando estaba enfermo y seguía acostado en el suelo destapado; entonces, recordó, "lo cubría, pero cuando daba otra vuelta lo hallaba orando, en pie o postrado".[10] Pocos testimonios sobre la vida de un santo tienen tantos detalles de la vida cotidiana, y en los que dan las mujeres que lo conocieron se vislumbra el hombre, en su comer, su vestir, su dormir, y su aspecto físico.

9 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, Appendix CXLVIII, c. 263: "Fuit autem forma B. Dominici hujusmodi. Statura mediocris, tenuis corpore, facies pulcra & parum rubea, capilli & barba modicum rubei, pulcer oculis. De fronte ejus & inter cilia quidam splendor radiabat, qui omnes ad sui reverentiam & dilectionem attrahebat. Semper hilaris & jucundus permanebat, nisi cum ad compassionem pro qualibet afflictione proximi movebatur. Manus longas & pulcras habebat. Magnam vocem pulcram & resonantem habebat. Nusquam fuit calvus, sed coronam rasilem totam integram habebat paucis canis respersam"

10 *Santo Domingo de Guzmán*, cit., p. 345.

La santidad se manifiesta en particular a través de los milagros, pero Jordán de Sajonia mencionó sólo que, después de la muerte de Domingo, muchos "aquejados de diversas enfermedades y todo género de molestias" pasaban los días y las noches cerca de su lugar de enterramiento y, completamente recuperados, "dejaban testimonio de las curaciones colgando cerca de la tumba del bienaventurado hombre efigies de cera que representaban ojos, manos, pies y demás miembros". A continuación citó dos milagros hechos por el santo en vida: la resurrección del sobrino del cardenal Esteban de Fossanova y el haber apartado la lluvia de su camino. Se hace evidente, al leer el texto del *Libellus*, que Jordán compartía la opinión de sus compañeros de que "no debían recogerse testimonios de milagros, no fuera que bajo apariencia de piedad incurrieran en algún tipo de lucro".[11]

En cambio a sor Cecilia, los milagros le interesaban y los contó con muchos detalles. No siente hacia las devociones y creencias populares la desconfianza que parece caracterizar a Jordán de Sajonia, y rodea la descripción de los hechos milagrosos con una multitud de detalles de las circunstancias y de la vida cotidiana. Las mujeres desempeñan en esas historias un papel importante, como beneficiarias o testigos privilegiados de los milagros.

La muerte de los niños y jóvenes es un tema que atrajo la atención de la joven monja. El primer milagro es el de una viuda de Roma que dejó a su único hijo, enfermo, para ir a la iglesia donde predicaba santo Domingo y, al volver a casa, lo encontró muerto; lo llevó en brazos hasta el monasterio donde estaba el santo, quien, *vehementi ejus dolori compatiens*, resucitó al niño. Pese a las advertencias recibidas, la mujer no ocultó el milagro, y lo contó a todos, lo que suscitó el interés del papa y el fervor "del pueblo y de la nobleza" – *populi et magnatum* – que "lo seguían de una parte a otra como si fuera un ángel de Dios, sintiéndose dichosos de poderlo tocar, o de obtener alguna reliquia de sus vestidos. Cortaban de tal modo su capa y capucha que a duras penas le llegaban a la rodilla".[12] Con muchos más detalles Cecilia relata luego la muerte del sobrino del cardenal Esteban de Fossanova precisamente el día de la fundación de San Sixto: "Oyendo lo cual su tío, angustiado, se reclinó desvanecido sobre santo Domingo. Los otros lo sostuvieron, y el santo se levantó y lo rocío con agua bendita". Tras acudir al lugar de la caída de caballo del joven Napoleón, Domingo hizo llevar el cuerpo a una casa y volvió a la iglesia para celebrar misa. En el momento de la consagración, los presentes lo vieron elevarse. Fue luego a la casa, puso las manos sobre el cuerpo del

11 Ibid., pp. 253–255. En la p. 218, el *Libellus* relata el caso de la ordalía de los libros, el escrito de Santo Domingo saliendo ileso del fuego donde se quemaba el de los herejes, pero no lo califica como "milagro".

12 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 247–248. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 950–952.

joven, oró varias veces y finalmente le ordenó en nombre de Cristo que se levantase. Tras explicar que, ya vivo, Napoleón comió, bebió, no tuvo cicatrices, y que había estado muerto desde por la mañana hasta la tres de la tarde, sor Cecilia añade que ella "estuvo presente en todo, lo oyó con sus oídos y lo contempló con sus ojos".[13] Interrogado hacia 1233 en Lenguadoc en el marco del proceso de canonización, un tal Raimundo de Sanches contó que, "en virtud de sus oraciones, la hija de una determinada mujer recobró la salud" después que, rogado por la madre, el santo le dijera: "Vete, que yo pediré por ella".[14]

El caso de la resurrección del sobrino del cardenal fue excepcional. Por lo general, sor Cecilia apunta a curas milagrosas de enfermedades diversas. Entre las mujeres asistidas en Roma por Domingo de Osma figuran varias reclusas o emparedadas. Una de ellas, una tal sor Bona vivía en una torre cerca de la puerta de Letrán y la servía una mujer llamada Jacobina. Estaba aquejada de una grave enfermedad: "en su pecho y en sus senos se formaba continuamente una gran cantidad de gusanos – *de pectore et mammillis ejus innumerabilis vermium numerus scaturiret* – ". En una de las visitas que solía hacerle, el santo le pidió ver el *locum infirmitatis suae* y, viéndolo, le pidió que le diera uno de los gusanos. Ella le hizo prometer que se lo devolvería. Al cogerlo en la mano, el gusano se convirtió en una piedra preciosa. Sin oír los consejos de sus hermanos, Domingo entregó la piedra a la mujer, ella la colocó en su pecho donde se transformó de nuevo en gusano. Pero, después de alejarse el santo que la había bendecido, "se desprendieron del pecho sus mamas llenas de gusanos; los gusanos desaparecieron; se consolidó su pecho y comenzaron a crecerle los senos, como si se tratara de una niña de doce años". Sor Cecilia añade a esos detalles físicos que, cuando volvieron a verla santo Domingo y fray Tancredo, estaba totalmente sana con "los senos crecidos de nuevo", y que los dos le contaron a ella y "a las demás hermanas de San Sixto" lo que había ocurrido.[15] La idea de podredumbre, casi de descomposición, parece estar vinculada al santo, ya consta también entre los milagros que se le atribuyen después de su muerte, en el manuscrito de Santo Domingo el Real de Madrid. Es el de una mujer en Sicilia que hilaba el día de la traslación de santo Domingo. Otras, que habían ido al oficio, la reprendieron, a lo que respondió. "Vos que sodes amigas de los frayles, guardat las fiesttas de santto Domingo". Inmediatamente se le hincharon los ojos "e luego le comenzaron a salvir gusanos deellos, en tal manera que

13 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 248–250: "Hoc tam magnum miraculum, prout hic continetur, narravit soror Caecilia, quae praesens fuit ad omnia supradicta, & cuncta audivit auribus suis & perspexit oculis universa". *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 952–954.

14 *Santo Domingo de Guzmán*, cit., p. 350.

15 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 260–261. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 970–971.

luego una su vesina le saco de los ojos veintte y quatro gusanos"; arrepentida, la mujer fue al convento de los predicadores, se confesó, prometió nunca más trabajar en las fiestas y se curó.[16]

Varias fueron las enfermedades que recordaba sor Cecilia. Otra reclusa, sor Lucía, que vivía cerca de la iglesia de Santa Anastasia, tenía un brazo tan enfermo que "le aparecía al desnudo todo el hueso del brazo hasta el codo". En una de las visitas que le hacía, santo Domingo se lo curó, bendiciéndola con la señal de la cruz.[17] En otro corto relato, son tres hermanas del convento que padecían fiebres. "Por inspiración del Espíritu Santo" lo supo santo Domingo que, sin entrar en el edificio, ordenó a la tornera que dijera a las tres enfermas que "yo les mando que no tengan más fiebre". Al punto, dice sor Cecilia, "quedaron libres de toda enfermedad, se levantaron y fueron por la casa".[18] En la lista de milagros ocurridos después de la muerte de Domingo, no recogidos por sor Cecilia ya que no los presenció, se relatan uno en favor de una mujer de Palermo cuyo hijo fue curado de su enfermedad tras una visión del santo que tuvo la madre, y otro en la ciudad de "Agusta" en Sicilia también, donde una niña fue curada tras las plegarias de su madre; además, en Trapani Domingo sanó a una monja del monasterio de Santa María Magdalena apareciéndole para darle un ungüento y especificándole que "este unguentto es el senal de grant amor et non lo puede ninguno mercar, ca es de la mano de Dios, que es caridat".[19]

El demonio es, para sor Cecilia, como para la mayor parte de los hombres y mujeres de su tiempo, el gran adversario. Aparece bajo formas diversas, tienta a los cristianos y se apodera de ellos. Los testigos llamados en Lenguadoc cuando el proceso en canonización mencionaron algunos casos. Un tal A., capellán de Villasavary, recordó haber conocido en Fanjeaux a "una endemoniada librada del demonio por las oraciones del bienaventurado Domingo". Frente a esa parquedad de detalles, hay que resaltar el testimonio de una tal Berenguela que afirmó haber visto "con sus propios ojos y lo oyó con sus oídos" el milagro que hizo santo Domingo cuando enseñó a nueve mujeres "convertidas de la herejía" el demonio que las había poseído: "Tenía forma de gato; sus ojos eran parecidos a los de los bueyes, y centelleaban; sacaba una lengua de fuego de medio pie de larga; la cola media aproximadamente medio brazo; su tamaño era el de un perro".[20] Este

16 *Monumenta conventus S.P. Dominici*, in "Analecta Sacri Ordinis Fratrum Praedicatorum", IV, cap. LXII, p. 368.

17 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 261. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 971–972.

18 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 258. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., p. 966.

19 "Monumenta conventus S.P. Dominici", cit., pp. 361–369, cap. LXI, LX y LXIII.

20 *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 348–350.

ser monstruoso, que procede probablemente de las descripciones hechas por los predicadores cisterciences antes que de la realidad,[21] salió "por el agujero de la cuerda de la campana y desapareció de la vista de los presentes", obedeciendo las órdenes del santo. Hablando del mismo milagro, Constantino de Orvieto, hacia los años 1246–1247, se contentó con señalar, a propósito del demonio que "atormentaba a ciertas nobles señoras" de Tolosa, que "se apareció bajo la forma de un gato y fue puesto en fuga por el hombre de Dios Domingo".[22]

Uno de los milagros relatados por sor Cecilia muestra cómo Domingo libró a una mujer de siete demonios. La narradora recuerda así que, en la iglesia de su monasterio de San Sixto de Roma, durante la predicación que hacía el maestro "en pie, junto a la reja, de modo que las hermanas pudieran verlo y oírlo", una endemoniada empezó a increpar el predicador, cada demonio hablando en tonos diferentes. Tras exigir a los demonios que abandonasen a la mujer, lo que finalmente hicieron en medio de "un tremendo vómito" y arrojando "gran cantidad de carbones y sangre" que la dejaron casí muerta, el santo ordenó llevar a la mujer "a una casa y que le prestaran los cuidados necesarios hasta que estuviera plenamente restablecida", y le dió por nombre sor Amada. Años después, estando Cecilia en el monasterio de Santa Inés de Bolonia, la visitó sor Amada en su camino hacia Santiago de Compostela – *cum iret sana & incolumis ad limina s. Jacobi apostoli* –.[23]

Ante las hermanas, el demonio apareció un día en forma de "un lagarto muy horrible y deforme, con dos cabezas y dos colas; era muy negro y corría de acá para allá sobre la orilla del canal". Domingo había pedido a las monjas que estaban detrás de la reja de la clausura que salieran del convento y fueran a los molinos cerca de los canales. Mientras predicaba a las hermanas y a los hermanos apareció el demonio en forma de lagarto, lo que asustó a las mujeres, pero Domingo lo hizo desaparecer.[24] En otra ocasión, en la iglesia de San Sixto, fue bajo la forma de un pájaro que "comenzó a volar por el aire sobre las cabezas de las hermanas, de tal modo que le podían tocar con la mano si quisieran, e impedía la predicación"; el santo, que había reconocido al Enemigo, le quitó las plumas y lo soltó, pero el demonio volvió e hizo caer una lámpara llena de aceite.

21 La asociación entre el demonio, el hereje y el gato se remonta a finales del siglo XII. Consta en el *De nugis curialium* de Walter Map, en el *De fide catholica contra haereticos* de Alanus ab Insulis y en un sermón de personajes cercanos a Hildegarda de Bingen. Cfr. A. Rucquoi, *Le chat (et l'hérétique) dans l'Espagne médiévale*, in *"Par estude ou par acoustumance". Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65° compleanno*, ed. L. Ramello – A. Borio – E. Nicola, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 641–661.

22 *Santo Domingo de Guzmán*, cit., p. 469.

23 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 252253. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 958–959.

24 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 257–258. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 965–966.

Milagrosamente, la lámpara se mantuvo en el aire, ardiendo sin que cayera una gota de aceite, y el diablo desapareció.[25] Estos dos milagros ocurrieron, dice sor Cecilia, en su presencia. No presenció en cambio la historia de la aparición del demonio al santo en forma de mona, mientras él escribía de noche en el dormitorio, pero explica que lo oyó cuando "lo refirió el mismo santo Padre a los frailes y hermanas (...) y viéndole hacer los gestos de aquella mona".[26]

Pero si hay demonios, también hay ángeles en los recuerdos de sor Cecilia. En el tercer milagro de sus memorias, dos frailes fueron a pedir limosna y sólo consiguieron un pan. En el camino hacia el convento, dice el texto, "un hombre vestido de blanco y de buena presencia se unió a su compañía y les rogaba porfiadamente que le dieran una limosna". Tras dudar y excusarse, acabaron dándole el pan y el hombre desapareció. Domingo, que sabía ya lo ocurrido "por revelación del Espíritu Santo", contó a los frailes que se trataba de un ángel, que el Señor alimentaría a sus siervos, y tras orar en la iglesia reunió a la comunidad en el refectorio. Mientras oraba y había empezado la lectura, "aparecieron de repente en medio del refectorio dos jóvenes hermosísimos, que venían cargados con dos manteles muy blancos llenos de pan", que desaparecieron también de repente después de poner ante cada hermano "un pan íntegro de admirable hermosura". La multiplicación de los panes se acompañó con una multiplicación del vino, aunque esta vez sin apariciones angelicales, pero en su sentido más evangélico ya que la abundancia de pan y vino permitió a los frailes comer durante tres días, después de los cuales Domingo "hizo dar a los pobres todo el pan y vino que había sobrado".[27]

Se advierte la presencia de ángeles en otra ocasión, y después de otra multiplicación del vino. Contó a sus hermanas de Santa Inés sor Cecilia una visita del santo a una hora tardía, tan tardía que las monjas ya se habían retirado al dormitorio; al oír la campanilla, se reunieron con los frailes para escuchar al Maestro. Tras presentarles a un nuevo hermano y dirigirles una plática, hizo llenar una copa traída por el hermano bodeguero. Bebió él, bebieron todos los frailes "cuanto quisieron, pero la copa no disminuyó, permaneciendo llena". Santo Domingo invitó entonces a las hermanas a beber también, llamando a sor Nubia: "Acércate al torno y toma la copa, y da de beber a todas las hermanas". Sor Cecilia relata que

> Bebieron, pues, todas las hermanas cuanto quisieron, comenzando por la priora, y tras ella todas las demás. El Santo Padre les decía de vez en cuando: «Bebed bastante, hijas mías». Eran entonces las hermanas ciento cuatro. Todas bebieron de aquella copa el vino que quisieron, pero sin que disminuyera en absoluto.

25 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 259–260. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 967–968.

26 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 252. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., p. 957.

27 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 250–251. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 954–956.

Y termina simplemente diciendo "Hasta el día de hoy se ignora cómo pudo ocurrir esto". Cuando quiso volver al convento de Santa Sabina el Maestro era tarde y todos intentaron, sin éxito, disuadirle de salir a media noche. Pero al salir, dice sor Cecilia, "un joven muy hermoso estaba en pie junto a la puerta, teniendo en su mano un bastón, como si se encontrara dispuesto a caminar". Domingo hizo colocar a sus hermanos entre este joven y él, llegaron así hasta Santa Sabina, el joven abrió la puerta que estaba cerrada, entró con ellos y salió después, "y al punto se cerró la puerta del modo como la habían encontrado anteriormente". Ante el asombro de sus compañeros, el santo les explicó que era "un ángel del Señor a quien Él destinó para nuestra custodia".[28]

La resurrección del hijo de la viuda y del joven Napoleón, la curación de muchos enfermos y las apariciones del demonio constituyen el grueso de los milagros narrados por sor Cecilia, y por lo tanto de su testimonio. Muestran a Domingo como a un verdadero apóstol, ya que Jesús mandó a los doce: "Id y proclamad que ha llegado el reino de los cielos. Curad enfermos, resucitad muertos, limpiad leprosos, arrojad demonios" (Mt. 10, 7–8). La multiplicación de los panes y del vino evoca más directamente a Cristo y la multiplicación de panes y peces cerca de Betsaida (Mt. 14, 13–21), del mismo modo que los ángeles se aparecieron a Jesús, fortaleciéndole cuando Él fue tentado en el desierto (Mt. 4, 11) y en el Jardín de Getsemaní (Lc. 22, 43). Indudablemente, el relato de sor Cecilia tiene fines pastorales y se enmarca dentro de la tradición de la Sagrada Escritura.

Pero un elemento mucho más personal entre los que resaltó sor Cecilia, lo constituye la devoción a la Virgen María, en gran parte promovida por Bernardo de Claravalle y los cistercienses. Sor Cecilia había tomado el hábito en Santa María del Témpulo, monasterio situado en la Via Appia, a la salida de la Puerta Latina de Roma, donde se conservaba una pintura de la Virgen *acheiropoietos*, o sea no hecha por manos humanas. La representación era objeto, no sólo de la devoción de las monjas, sino de la del pueblo romano entero. Las monjas pidieron a Domingo, cuenta sor Cecilia, que la Virgen las acompañase a su nueva casa. Tras unas peripecias, las monjas se sometieron y se impuso la clausura en Santa María. Cuando los frailes se trasladaron a Santa Sabina, las monjas fueron enviadas a San Sixto y, la noche siguiente, por temor a la reacción de los romanos, la Virgen fue llevada a San Sixto por Domingo y dos cardenales. Las hermanas que "esperaban la imagen con los pies descalzos, puestas en oración", pudieron ver cómo llegaba, acompañada

28 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 253–256. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 959–962.

por una gran multitud, "caminando todos con los pies descalzos y portando muchas antorchas".[29]

Todos los que le conocieron subrayaron la devoción de Domingo hacia la Virgen. Coincidían en ello con sor Cecilia, y ésta no dejó de relatar la aparición de "tres señoras muy hermosas" a Domingo en el dormitorio: la Virgen iba acompañada con santa Cecilia y santa Catalina, bendiciendo a los frailes y explicándole al Maestro que era aquella a quien se recitaba el *Salve Regina*. Domingo fue luego "arrebatado en espíritu ante Dios, y vio al Señor, y sentada a su derecha a la Santísima Virgen". Alrededor se encontraban religiosos de todas las órdenes, pero ningún Predicador, y Domingo se puso a llorar amargamente. Pero la Virgen lo llamó, abrió el manto "zafiro" que la cubría y "debajo cobijaba a una gran muchedumbre de hermanos", porque Dios había encomendado a su Madre el especial cuidado de la orden. En el sermón que hizo el día siguiente, Domingo contó esa visión y exortó a todos "al amor y devoción hacia la Santísima Virgen María".[30]

El librito *Miracula sancti Dominici* se inserta perfectamente dentro del género hagiográfico. Pero es una obra escrita a dos manos, por sor Cecilia que la dictaba y por sor Angélica que la escribió, y probablemente la puso en forma. Obviamente, el relato iba destinado a las monjas del convento de Santa Inés de Bolonia, de la que sor Cecilia fue priora durante mucho tiempo. Se trata por lo tanto de una obra escrita por y para mujeres. No extraña, pues, comprobar la parte importante desempeñada en ella por mujeres. Las mujeres se benefician, directa o indirectamente, de cinco de los milagros relatados, y la comunidad de San Sixto de otros tres. Mujer entre las mujeres, la Virgen María es la protagonista de dos de los quince capítulos de los *Miracula*. El estudio de los testimonios ofrecidos en el proceso de canonización del fundador de la orden muestra efectivamente la estrecha relación que mantuvo Domingo con las mujeres, bien para convertirlas – de ahí la fundación de Prouilles en 1206 – , para obrar milagros en su favor, para tener trato con ellas o para enviarles cartas como la que dirigió hacia 1220 el santo a "la amada priora y a toda la comunidad de monjas de Madrid".[31] Los milagros sucedieron incluso después de su fallecimiento y en regiones

29 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 261–263. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 972–975. H.-M. Cormier, *La bienheureuse Diane d'Andalò et les bienheureuses Cécile et Aimée*, Roma, 1892, pp. 66–68.

30 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 256–257. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 963–965.

31 *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 1097–1098. S. Tugwell, S. Tugwell, *St Dominic's letter to the nuns in Madrid*, in "Archivum Fratrum Praedicatorum", 56, 1986, pp. 5–13. J. A. Smith, *Prouille, Madrid, Rome: the evolution of the earliest Dominican Instituta for nuns*, in "Journal of Medieval History", 35, 2009, pp. 340–352.

apartadas. En Hungría una mujer que no había encontrado sacerdote para decir la misa que quería en honor a santo Domingo encontró las velas que había depositado envueltas ardiendo y la envoltura – *fasalegas* – intacta, según queda recogido en el manuscrito de Santo Domingo el Real de Madrid del siglo XIII.[32]

El primer testigo llamado en Bolonia, fray Ventura de Verona, mencionó que fray Domingo, "cuando estaba de viaje visitaba las casas religiosas de cualquier orden que fuesen, y les predicaba y exhortaba al bien".[33] El interés de Domingo por las mujeres no se limitaba, pues, a compartir mesa con ella, obrar milagros en su favor o fundar monasterios femeninos. Y sor Cecilia no olvidó, a lo largo de su vida, que el fundador "por la tarde iba a las hermanas y, ante la presencia de los frailes, les daba una conferencia, o les predicaba algún sermón, y les instruía en los temas relativos a la orden, porque no tuvieron ningún otro maestro que les formara en la vida de la orden", y menciona las muchas ocasiones en que, "sentado ante la reja con varios frailes, comenzó a predicar a las hermanas de los engaños del enemigo". Ofrece además precisiones sobre el espacio donde se desarrolla la historia contada: "así, cuando santo Domingo predicaba a las hermanas por la noche, los frailes fuera y las hermanas dentro [de la reja], encendían grandes luminarias, de modo que se podía ver cuanto ocurría en la iglesia".[34] Una vez, sin embargo, y ante la sorpresa de la comunidad, el Maestro "dijo a las hermanas que se reunieran todas junto a los canales, donde estaban los molinos, y allí les predicaría la palabra de Dios", y que "por aquel entonces reparaban los molinos".[35]

Pero donde se manifiesta más claramente la personalidad de la autora del relato es en los detalles. Sor Cecilia se cuida siempre de indicar cómo se enteró de tal o cual milagro, si lo presenció o si se lo contaron, y entonces quiénes fueron, a veces el Maestro mismo, o algunos de los frailes. Personaliza el relato dando siempre el nombre de los protagonistas: "este joven se llamaba Napoleón" (cap. 2), "le impuso el nombre de sor Amada" (cap. 5), "llamó entonces a sor Nubia y le dijo..." (cap. 6), "llamó a la tornera, sor Constancia, y le preguntó cómo se encontraban sor Teodora, sor Tedrana y sor Ninfa" (cap. 9), "llamó a sor Maximila y le

32 "Monumenta conventus S.P. Dominici", cit., pp. 361–369, cap. LVIII.

33 *Santo Domingo de Guzmán*, cit., p. 298.

34 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 253: "Sero autem veniebat ad sorores & faciebat eis, praesentibus fratribus, collationem vel sermonem et docebat eas Ordinem, quia nullum alium magistrum habuerunt, qui eas de ordine instrueret" y 259–260: "Cum sederent ad fenestram cum pluribus fratribus, coepit praedicare sororibus de insidiis inimici (...) Quando autem b. Dominicus sero sororibus praedicabat, fratres extra et sorores intus, accendebant magna luminaria, ita quod bene poterant videre quidquid in ecclesia fiebat". *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 959 y 967–968.

35 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 257–258. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., p. 965.

dijo..." (cap. 10), "mandó santo Domingo a sor Sabina, a quien él mismo había hecho sacristana" (cap. 10), "una reclusa llamada sor Bona" a la que servía "otra mujer de nombre Jacobina" (cap. 12), "otra reclusa llamada sor Lucia" (cap. 13).

Tampoco se le olvidaron a sor Cecilia los nombres de los hermanos que, desde el convento de Santa Sabina, se unían a menudo con las hermanas para escuchar las pláticas de santo Domingo, lo acompañaban en sus salidas y contaban luego a la comunidad de San Sixto lo ocurrido: "se hallaron pues presentes a este tan gran milagro [la resurrección del hijo de la viuda] fray Tancredo, fray Odón, fray Enrique, fray Gregorio, fray Alberto y otros muchos" (cap. 1), "mandó cierto día santo Domingo a fray Juan de Calabria y a fray Alberto de Roma que fueran por la ciudad a recoger limosna", "sentados los frailes comenzó a hacer la lectura del refectorio fray Enrique Romano", "fray Tancredo, prior de los frailes, fray Odón de Roma, fray Enrique, del mismo lugar, fray Lorenzo de Inglaterra, fray Gaudio, fray Juan Romano y muchos otros, contaron este tan preclaro milagro a sor Cecilia" (cap. 3), "llamó a fray Roger, bodeguero, y le dijo que trajera vino y una copa", "Había en aquel mismo convento un joven novicio, ciudadano de Roma, llamado fray Santiago, que se encontraba fuertemente tentado" (cap. 6), "Un día, visitándola [la reclusa sor Lucía] con fray Bertrán de España y otros muchos" (cap. 13), "iba acompañado de dos cardenales, a saber don Nicolás y don Esteban, a cuyo sobrino había resucitado" (cap. 14).

Pero la memoria de sor Cecilia va más allá de recordar los nombres de unas y de otros. Siempre que puede da más detalles sobre los protagonistas o los testigos mencionados, detalles que revelan su capacidad de observación. El retrato físico que nos dejó del propio santo Domingo bastaría para demostrarlo, pero se fijó también en los otros, en su aspecto o en sus circunstancias. De un tal fray Gaudio, dice que "era hijo único de un eminente señor llamado Alejandro, ciudadano de Roma" (cap. 6). Con motivo del milagro del pan y del vino multiplicados, especificó que "Este fray Alberto, a quien santo Domingo envió con su compañero a pedir limosna, fue uno de aquellos dos frailes a quienes pronosticó en Roma su feliz muerte. El otro fue fray Gregorio, hombre muy bello y atractivo – *vir pulcherrimus & admodum gratiosus* – " (cap. 3). Hablando del novicio "fray Enrique, ciudadano de Roma", sor Cecilia recuerda que era "de familia muy noble, pero más noble aún por sus costumbres", y que

> Una vez que se supo la noticia de su ingreso, los familiares decidieron sacarlo y devolverlo al mundo. Cuando se enteró santo Domingo, le proporcionó unos acompañantes y lo envió fuera de Roma a otro convento. Oyendo sus familiares que habían huido, lo siguieron con el propósito de sacarlo de la orden. Así pues, llegados este novicio y sus acompañantes al río, al lugar llamado Puente del Quarto, junto a la vía Nomentana, y habiendo pasado el río, he aquí que se acercaban los que los seguían, de modo que se encontraban ya en la ribera opuesta. El novicio, viendo allí a sus perseguidores, encomendó su asunto a Dios haciendo

> valer los méritos de santo Domingo [...] En el mismo momento en que los perseguidores que iban cabalgando se acercaron al río para pasarlo, creció de tal modo el agua que no lo podían atravesar en modo alguno... (cap. 11).

De la reclusa sor Bona, sor Cecilia señala que "vivía en una torre junto a la puerta Lateranense" y que santo Domingo "la visitaba con frecuencia, la oía en confesión y le llevaba muchas veces la comunión" (cap. 12), y de la otra reclusa, sor Lucía, que "habitaba detrás de la iglesia de Santa Anastasia" y que ella la había conocido antes de entrar en el monasterio (cap. 13).

A través de los recuerdos de sor Cecilia no son solamente los nombres de los protagonistas que salen del olvido, o las circunstancias de cada uno y de los acontecimientos relatados, sino también otros detalles que dan veracidad a la narración. Al terminar cada una de las anécdotas maravillosas, sor Angélica, que apuntaba esos recuerdos, debió de preguntarle a la priora cómo se había enterado de cada uno. El uso de la tercera persona para hablar de la narradora revela aquí el papel desempeñado por la amanuense que desea cerciorarse de la legitimidad del hecho. El cuidado con que Cecilia señaló la presencia de otros muchos testigos de lo relatado, fuesen "las demás hermanas de San Sixto" o los frailes de Santa Sabina, muestra por su parte que quería hablar en nombre de toda la comunidad romana y no sólo en el suyo.

En algunos casos, sor Cecilia presenció el milagro, como la resurrección del sobrino del cardenal Esteban – "estuvo presente en todo, lo oyó y lo contempló con sus ojos" (cap. 2) – , la expulsión de los siete demonios que increparon a Domingo en medio de su predicación – "estando presentes sor Cecilia y las demás hermanas y viéndole ante la mencionada reja" (cap. 5) – , la aparición de Satanás en forma de lagarto cerca de los molinos – "a este milagro estuvieron presentes Cecilia y las demás hermanas de San Sixto, así como muchos frailes" (cap. 8) – , y la del demonio en forma de pájaro dentro de la iglesia del convento – "[estando] presente sor Cecilia que vio y escuchó todo lo predicho, así como las demás hermanas de San Sixto" (cap. 10) – .

En otros casos, sor Cecilia recordaba haber oído hablar del milagro por los frailes que lo habían presenciado. El milagro de la resurrección del hijo de la viuda, que abre la lista, fue presenciado por cinco frailes "y otros muchos", que "relataron todo esto a sor Cecilia, que estaba todavía en el monasterio de Santa María in Témpulo, y a las demás monjas" (cap. 1). En el caso del novicio que fue milagrosamente salvado por una crecida repentina del río mientras huía de sus familiares, fue "el mismo novicio a quien aconteció esto y los frailes que estaban con él, [que] relataron este milagro a sor Cecilia y a otras hermanas de San Sixto" (cap. 11).

Muchas veces interviene también el propio Maestro, contando el milagro o confirmándo el relato. La curación de la reclusa sor Bona, cuyos pechos criaban

gusanos, "este milagro lo relataron a sor Cecilia y a las demás hermanas de San Sixto el mismo santo Domingo, y fray Tancredo que estaba con él vio y oyó todas estas cosas tal como se han descrito" (cap. 12); el milagro que benefició a sor Lucía, "lo contaron a sor Cecilia y a las demás hermanas de San Sixto el mismo santo Domingo, y fray Bertrán que estaba con él vio y oyó todo lo supradicho" (cap. 13). Después de los tres milagros recogidos en el capítulo 6, o sea el de la multiplicación de panes y vino, del ángel que llevó a Domingo a media noche hasta Santa Sabina, y del novicio tentado que quería dejar el hábito, los frailes y su Maestro volvieron a San Sixto:

> Estando él presente, los mencionados frailes contaron a sor Cecilia y a las demás hermanas todo lo que les había ocurrido. Santo Domingo, en verdad, aseguró que todo sucedió como decían los frailes, y añadió: "Hijas mías, el enemigo de Dios quiso arrebatar una oveja del Señor, pero Él la libró de sus manos".

En dos casos, el lector puede vislumbrar las circunstancias en que sor Cecilia se enteró del milagro. La aparición del demonio en forma de simia una noche en que santo Domingo escribía en el dormitorio a la luz de una candela, "lo refirió el mismo santo Padre a los frailes y hermanos, oyéndolo sor Cecilia y viéndole hacer los gestos de aquella mona". En el caso de la visión de la Virgen y de la posterior traslación de Domingo al cielo donde supo que su orden gozaba de la protección especial de María, no es el protagonista el que acompaña su relato con gestos sino los frailes: "Santo Domingo refirió esta visión a sor Cecilia y demás hermanas de San Sixto, pero lo hizo como si le hubiera sucedido a otro. Sin embargo, los frailes que lo acompañaban hacían señas a las hermanas, dándoles a entender que se trataba de él mismo" (cap. 7).

Sor Cecilia tenía pues muchas anecdotas de la vida cotidiana que contar del hombre que había conocido en su juventud, cuando ella tenía unos 17–18 años y el santo cerca de 50. Con motivo de los milagros, desvela otro detalle, casi doméstico, que no olvidó como el de las cucharas de ciprés que les regaló el santo al volver de un viaje a España:

> Trajo como regalo a las hermanas cucharas de ciprés – *coclearios cypressinos* – , una para cada una. Pues cierto día, continuando ocupado en la predicación y en otras obras de caridad, por la tarde fue a las hermanas y llevó las cucharas que les había traído desde España. Sentado ante la reja con varios frailes, comenzó a predicar a las hermanas [...]".[36]

36 *Annalium Ordinis Praedicatorum*, I, 259. *Santo Domingo de Guzmán*, cit., p. 967.

Los exegetas posteriores dijeron que sor Cecilia había recibido por su parte, no una sino dos cucharas, ya que vivió en dos de los primeros conventos de la orden, San Sixto de Roma y Santa Inés de Bolonia.

El *Miracula Sancti Dominici* es pues la obra de dos mujeres. Sor Angélica se preocupó por que su nombre quedara unido al de sor Cecilia:

> Lo que ella refirió de viva voz, lo puso por escrito sor Angélica, del mismo convento de Santa Inés de Bolonia, para gloria y honor de nuestro Señor Jesucristo y de nuestro santo padre Domingo, así como para consuelo de los hermanos. Pide perdón por su estilo ya que ignora por completo la gramática – *Parcite stilo quia grammaticam prorsus ignorat* – .

Estamos aquí ante una típica *captatio benevolentiae*, y sor Angélica no ignoraba tanto la gramática como afirma. Se le puede con muchas probabilidades, atribuír también la redacción de la *Vita* de Diana de Andalò.

Entre las mujeres que conocieron a Domingo de Osma destaca el nombre de Diana de Andalò. Hija del noble boloñés Andrea de Lovello, nació también a inicios del siglo XIII. En 1218 comenzó a acudir a la iglesia de la Mascarella, fuera de una de las puertas de Boloña, a oír los predicadores que acababan de instalarse en ella; los historiadores de la Orden, siguiendo a Jordán de Sajonia, insisten en el papel primordial del hermano Reginaldo que llegó a finales de ese año y cuyas prédicas convertían maestros y estudiantes. Diana abandonó la vida mundana que llevaba, consiguió para la Orden la iglesia de San Nicolás de las Viñas, y conoció a santo Domingo cuando éste llegó en julio de 1219 a Boloña. Cuando quiso abrazar la vida monástica, sus padres se opusieron, y no fue sino después de muchas peripecias cuando, muerto ya santo Domingo y actuando Jordán de Sajonia como Maestro General, Diana pudo cumplir con sus deseos: en 1223 con seis compañeras, Diana tomó posesión del convento de Santa Inés.[37] En la correspondencia que mantuvo con Jordán – no tenemos sus cartas, sino solamente las que le escribió el Maestro General –, no sabemos si se mencionó frecuentemente a santo Domingo. Jordán de Sajonia no se refiere jamás al fundador con la única excepción de una carta, en la que, según él, Diana le comunicó la alegría que había experimentado el enterarse de la canonización del fundador.[38]

Hacia 1254, una de las hermanas de la comunidad, probablemente sor Angélica que apuntó más tarde los recuerdos de sor Cecilia, escribió en el monasterio de

37 H.-M. Cormier, cit., pp. 18–61.

38 J. de Saxe, cit., carta XLVII, pp. 131–133. Existe sin embargo una *Oración del Maestro Jordán a Santo Domingo*, indudablemente escrita después de la canonización (*Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 275–280).

Santa Inés la vida de la beata Diana, que había fallecido en 1236.[39] En su texto, el papel de fray Reginaldo, tan exaltado por Jordán de Sajonia, palidece ante el de *beatus Dominicus*, del que se dice que le mandaba *literas occultas* durante el año que pasó ella enferma en casa de su padre, después de que éste le hubiera hecho salir a la fuerza del monasterio de Ronzano, prohibiendo que tuviera visitas si no fuese en presencia de algún miembro de la familia. Desgraciadamente, las cartas eran tan "ocultas" que no se han conservado. En la *Vita*, se señala que, poco después de la fundación de Santa Inés, el legado Ugolino, futuro papa Gregorio IX, lo favoreció porque sabía que Diana había recibido la visita del santo.[40] De la correspondencia mantenida por Domingo de Osma con mujeres, sólo nos ha llegado una carta envíada por él a las monjas del convento de Madrid por los años 1219–1220.[41]

La autora cuenta en particular que, habiendo ingresado contra la voluntad de sus padres en el monasterio de Ronzano ya que no existía aún el monasterio de Santa Inés de Bolonia, sus familiares y vecinos la sacaron de ello con tanta fuerza que le rompieron una costilla y que estuvo enferma un año. Este relato no deja de tener similitudes con la historia del novicio fray Enrique contado por sor Cecilia. Más adelante, al mencionar el envío de quatro hermanas de San Sixto de Roma al recién fundado convento de Santa Inés de Bolonia, sólo se menciona el nombre de *Soror Cecilia*, añadiendo que estuvo presente cuando ocurrió el milagro de la resurrección del sobrino del cardenal Esteban. Al relatar la muerte de Diana, después de trece años en la orden, la *Vita* la describe como una mujer llena de virtudes y de hermosura:

> *Fuit autem hec felix femina prudentissima valde et eloquentissima, decora facie et venusto aspectu, omnium oculis gratiosa et amabilis videbatur, honestate predita, divinis obsequiis dedita, orationibus intgenta, devotioni ita mancipata, quod uberes ad lacrimas sorores suas sepius provocabat. Amatrix Fratrum et Ordinis precipua, humilitate cordis yma, viliori habitu tegebatur. Istis et his similibus donis adornata fuit hec Deo digna soror.*

La breve historia del monasterio de Santa Inés, durante la vida de la beata Diana y después de su fallecimiento, ofrece además al lector los nombres de los protagonistas de cada acontecimiento.[42] Sor Angélica es así, con toda probabilidad, la autora de ambos textos y, en ambos, tuvo mucho cuidado de suplir datos precisos para probar la veracidad de lo relatado.

39 H.-M. Cormier, cit., app. A, pp. 149–157 (texto de la crónica). Sobre la fecha y la autora, nota 1, p. 149.

40 H.-M. Cormier, cit., app. A, p. 153.

41 *Santo Domingo de Guzmán*, cit., pp. 1097–1098. S. Tugwell, cit..

42 H.-M. Cormier, cit., app. A, pp. 151, 153, 155.

Ni sor Cecilia ni sor Angélica pueden compararse con las escritoras místicas de su época, con filósofas como Hildegarda de Bingen o con poetisas como las trovadoras o *trobairitz* más célebres. Deberían sin embargo encontrar un sitio particular entre otras autoras de los siglos XII y XIII como la benedictina Clemence of Barking, autora hacia 1160–1170 de una Vida de Santa Catalina de Alejandría en versos y en francés,[43] santa Clara de Asís – de la que sólo quedan la *Regla* de su orden, un testamento, cuatro cartas y una bendición a sus hermanas –,[44] la clarisa Agnès d'Harcourt, autora de una *Vie d'Isabelle sœur de S. Louys, fondatrice de l'abbaye de Longchamp* en francés hacia 1280,[45] o la noble Felipa Porcelet que redactó en provenzal hacia 1297 la *Vida de la benaurada sancta Doucelina*.[46] Pero Clemence of Barking, Agnès d'Harcourt, Felipa Porcelet y Marguerite d'Oingt poco después[47] optaron por la lengua vernácula – que no tenía gramática – mientras que sor Angélica escogió la lengua sabía, el latín, aunque dijera "ignorar la gramática" para que los recuerdos de sor Cecilia y la vida de Diana de Andalò sirvieran mejor *ad honorem et laudem Domini nostri Jesu Christi et beati Patris nostri Dominici, et consolationem fratrum*.

43 T. Foster, *Clemence of Barking: Reshaping the legend of Saint Catherine of Alexandria*, in "Women's Writing", 12/1, 2005, pp. 13–27.

44 J. Dalarun – A. Le Huërou, *Claire d'Assise. Écrits, vies et documents*, Paris, Le Cerf-Éditions franciscaines, 2013.

45 A.-H. Allirot, *Isabelle de France, soeur de saint Louis: la vierge savante (Une* étude *de la Vie d'Isabelle de France* écrite *par Agnès d'Harcourt)*, in "Médiévales", 48, 2005, pp. 55–98.

46 E. Renan, *Philippine de Porcellet, auteur présumé de la vie de sainte Douceline*, in "Histoire littéraire de la France", Paris, Imprimerie nationale, t. 29, 1885, pp. 526–546.

47 Abadesa de un monasterio femenino de cartujas, Marguerite d'Oingt († 1310) escribió unas *Meditaciones* en latín, y una *Vida* de Beatrix d'Ornacieux en francoprovenzal (*Les Œuvres de Marguerite d'Oingt*, ed. A. Duraffour – P. Gardette – P. Durdilly, Paris, Les Belles Lettres, 1965).

Antonia Víñez Sánchez

La obra de Marguerite Porete en su espacio público

Tousjours nient vouloir
Marguerite Porete

En París, el 1 de junio de 1310, en la plaza de Grève, moría quemada en la hoguera Marguerite Porete. Su libro, conocido como *Le Mirouer des simples ames aneanties et qui seulement demourent en vouloir et desir d'amour*,[1] nombre con que aparece en el manuscrito Chantilly, había sido previamente condenado a las llamas en 1306 por Gui de Colmieu, obispo de Cambrai. Del impacto y difusión de la obra son testimonio los numerosos manuscritos, además del citado, que han llegado hasta nosotros, de los que seis transmiten la versión latina del texto llevada a cabo en vida de la autora.[2] Debemos a R. Guarnieri el descubrimiento del libro, "di un'anonima versione latina del testo in questione, scoperta per caso in un negletto codicetto della la Biblioteca Vaticana", noticia de la que da cuenta en *L'Osservatore Romano* el 16 de junio de 1946.[3]

1 Manuscrito conservado en Chantilly, Musée Condé, signatura XIV F 26, catalogue n° 157, de finales del s. XV o principios del XVI, escrito en francés medio con influencia picarda, probablemente la lengua de su autora. Para un estudio detallado de los manuscritos y traducciones, cfr. R. Guarnieri, *Il movimento del Libero Spirito. Testi e documenti*, Roma, Edicioni di Storia e Letteratura, 1965, pp. 501–509. Una más reciente revisión del tema en P. García Acosta, *Los* marginalia *de* Le Mirouer des simples ames *de Marguerite Porete: hacia una historia de la lectura del manuscrito de Chantilly*, en "Critica del testo", XV / 1, 2012, pp. 245–269.

2 R. Guarnieri - P. Verdeyen (eds.), *Marguerite Porete. Le Mirouer des simples ames. Margaretae Porete. Speculum Simplicium animarum*, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1986, p. VII, que citaré como *Mirouer*. Se trata de la edición más seria de la obra, ocupándose Verdeyen del texto latino y Guarnieri del francés, ya que "la versión en moyen-français se rapproche sans doute le plus de l'autographe perdu", p. VI. La misma autora se ocupó asimismo de la edición de la versión más fiable de los manuscritos italianos, en "Appendice. Edizione della versione trecentesca in volgare italiano (ms. Riccardiano 1468)", incluido en *Margherita Porete. Lo Specchio delle anime semplici*, trad. di G. Fozzer; prefaz. storica di R. Guarnieri; comm. di M. Vannini, Torino, Edizioni San Paolo, 1994, pp. 503–624. En adelante, *Specchio*.

3 La noticia en las pp. 661–663. Relata de forma detallada su descubrimiento en *Quando si dice, il caso!*, en "Bailamme. Rivista di spiritualità e politica", 8 (dic. 1990), pp. 45–55. La cita es de *Specchio*, cit, p. 10. Da cuenta de las vicisitudes del libro a través de sus primeras ediciones,

Antonia Víñez Sánchez, Universidad de Cádiz

Open Access. © 2018 Antonia Víñez Sánchez, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-022

Acerca de Marguerite sabemos poco. Contamos con las actas de su proceso inquisitorial, las referencias en las *Crónicas* de Francia y su propio testimonio literario ya que el *Mirouer* constituye una "autobiografía mistica".[4] Las *Crónicas* de Guillaume de Nangis y sus continuadores hablan de una "Marghareta dicta Porrette (Poirette o Poreite, según las versiones de los manuscritos), como "pseudo-mulier de Hannonia".[5] Natural, por tanto, de la región de Hainaut, la capital, Valenciennes, era un conocido enclave de beguinas,[6] si bien probablemente fuese un tipo de beguina independiente, al margen de las comunidades organizadas bajo la dirección de una "maestra" y un director espiritual, normalmente un fraile cisterciense. Con todo, es incuestionable su asimilación al colectivo, puesto que las *Crónicas* de Francia la presentan como "beguine clergesse", resumiendo escuetamente los sucesos y su muerte, como señala P. Verdeyen, a quien debemos la publicación íntegra de los documentos y actas de su proceso inquisitorial.[7]

El beguinaje, colectivo de difícil definición, ofrecía una fórmula cuasi religiosa de vida resultado de una sociedad urbana en la que un buen número de mujeres eran viudas o excedente de casaderas, dándose particularmente este fenómeno en Los Países Bajos durante los siglos XII y XIII, como señala M. Wade Labarge,[8] aunque se extiende rápidamente por toda Europa: "The Beguines – afirma B. McGinn – were the only new form of "apostolic life" (*vita apostolica*) in which women took the leadership role".[9] Exentas del cumplimiento de reglas monásticas ortodoxas, las beguinas representan la manifestación de nuevas corrientes espirituales que abonan un terreno de reforma e innovación en los que los conceptos de "novedad", "libertad" y, sobre todo, "pobreza" son respuesta "a la corrupción y al espíritu de lucro que imperan, sobre todo, en las altas esferas del clero", razón por la que la iglesia institucional "trató de protegerse por medio de la Inquisición y las prohibiciones", como señalan G. Épiney-Burgard y E. Zum Brunn.[10] Ya desde el Concilio lateranense, en 1215, había quedado patente el temor de la iglesia ante la irrupción de estas innovadoras formas de vivencia espiritual, que proponían el modelo evangélico en sentido estricto, por lo que se declara la prohibición de nuevas órdenes religiosas. La aparición de esta forma de religiosidad laica, protagonizada mayoritariamente por mujeres, dio como resultado la condena del movimiento beguino como herético. Así sucede en el Concilio de Vienne, donde se promulga el decreto *Cum de quibusdam mulieribus*, donde se vinculan las tesis del *Mirouer* a la herejía del Libre Espíritu, filosofía de la que R. Guarnieri lo considera "il testo capitale, como fondo dottrinale e come tono".[11] Asociados al catarismo, los "fratres" libres eran considerados una secta – así se refiere a ellos Bonifavio VIII en 1296[12] – por el rechazo a la obediencia debida a la iglesia, objetivo en ambas ideologías, así como por el desprecio a la jerarquía eclesiástica y a los sacramentos.[13] Ello explica la insistencia de Alberto Magno en combatir a los "nuevos espíritus" en su *Determinatio de novo spiritu*, donde analiza 97 proposiciones heréticas de fondo joaquinista propagadas en la diócesis de Ausburgo hacia 1270 por dos cátaros "vestiti di rosso che vagavano predicando alla gente".[14] La rápida propagación del movimiento, que ya a finales

L. Muraro, *Un libre et ses présents: corps et paroles de femmes dans la théologie occidentale*, en "Clio, Femmes, Genre, Histoire", 12, 2000, pp. 4–7.

4 Guarnieri, *Specchio*, cit, p. 12. La autora calcula su nacimiento entre 1250 y 1260 y la composición del *Mirouer* en torno a 1290, en la madurez de la escritora, p. 29.

5 El calificativo, que se refiere a devotas irregulares, también llamadas "mulieres sanctae", según Guarnieri (*Il movimento*, cit., p. 388 [6]), nos sumerge en el delicado problema del cuestionamiento por parte de Porete de los roles de género imperantes. Así, para M. Sells, desprecia la monótona versión masculina de Dios, abriendo la deidad a una nueva dinámica de género y considerando su voz incuestionablemente femenina. Cfr. *The Pseudo-Woman and the Meister: "Unsaying" and Essentialism*, en B. McGinn (ed.), *Meister Eckhart and the Beguine Mystics. Hadewijch of Brabant, Mechthild of Magdeburg, and Marguerite Porete*, New York, Continuum, 1994, pp. 141–143. M. Lichtmann, en el mismo volumen, explica que el género era para Marguerite un punto de apoyo cuyo objetivo era derribar la jerarquía eclesiástica tanto en su forma externa como en su razón de ser interna, "Marguerite Porete and Meister Eckhart: *The Mirror for Simple Souls* Mirrored", p. 74.

6 Acerca de la dificultad de la definición de este concepto, puede verse E. Botinas i Montero - J. Cabaleiro i Manzanedo - M. de A. Duran i Vinyeta, *Les beguines. La Raó il·luminada per Amor*, Barcelona, Publicaciones de l'Abadia de Monserrat, 2002, pp. 26–28.

7 En *Le procès d'inquisition contre Marguerite Porete et Guiard de Cressonessart (1309–1310)*, "Revue d'histoire ecclésiastique", 81, 1986, pp. 91 y 46.

8 M. Wade Labarge, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1989, p. 151. Con el título *Las beguinas apagan la luz*, aparecido en el periódico "La Vanguardia" el 16 de abril de 2013, B. Navarro comunicaba el reciente fallecimiento de la última beguina conocida, perteneciente al beguinaje de Kortrijk en Bélgica. En el texto se rememoraba a Marguerite Porete.

9 McGinn, "Introduction", en *Meister Eckhart*, cit., p. 3.

10 En *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 16–20. J. C. Schmitt resume la situación en una frase: "Derrière chaque béguine se profilait la silhouette d'une hérétique", en *Mort d'une héresie. L'Église et les clercs face aux béguines et aux béghards du Rhin supérieur du XIVe au XVe siècle*, Paris, Mouton Éditeur, 1978, p. 133.

11 Guarnieri, *Il movimento*, cit., p. 353.

12 Ya en el Concilio de Meinz, en 1259, la iglesia había manifestado su intransigencia hacia estos grupos "pseudo-religiosos", cfr. F. J. Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España: Plena Edad Media (ss. XI-XII)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 416–420.

13 P. Huertas-J. de Miguel-A. Sánchez, *La Inquisición. Tribunal contra los delitos de la fe*, Madrid, Libsa, 2003, pp. 8–9. Resulta imprescindible para el tema R. E. Lerner, *The Heresy of the Free Spirit in the Later Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1972.

14 M. Pereira *et alii*, "Libero Spiritu", en *Manuale di Storia della Filosofia Medievale*, Università di Siena, 2005, en red: <http://www3.unisi.it/ricerca/prog/fil-med-online/temi/htm/libero_spirito.htm>.

del s. XIII se había extendido por toda Europa bajo el formato de comunidades independientes cuya denominación era diversa – "fratres de libero spiritu", "de novo spiritu", "de alto spiritu", "de spiritu libertatis", "de altissima pauper-tate", entre otras[15] –, constituía una amenaza por su propuesta ascética de rigurosa austeridad y una particular unión mística con Dios, bajo un denominador común, la predicación en lengua vulgar: "Une des origines aussi de l'hostilité des clercs aux groupes de laïcs qui prétendaient rivaliser avec eux sur le terrain de la cultura sacrée et s'affranchir de leur enseignement", como señala J.C. Schmitt.[16] Así, en Vienne se había llegado a prohibir bajo pena de excomunión la posesión de libros de teología en lengua vulgar.[17] Marguerite Porete había sido quemada un año antes del Concilio y su sombra – de coraje e integridad – aún se alargaba como una amenaza. No se acobardó ante el obispo de Cambrai, que le había prohibido escribir o difundir sus ideas bajo pena de excomunión. Desobedece la sentencia y envía un ejemplar del *Mirouer* al obispo de Châlons sur Marne, posterior testigo en su juicio. Philippe de Marigny, sucesor en el obispado de Cambrai, detiene a Porete en 1308, trasladando su caso al inquisidor general de Francia, el dominico Guillaume de Paris. El inventario de la documentación de su juicio,[18] compuesto de seis cartas, localizadas en la Bibliothèque Nationale de Francia, contiene el acta de la condena del libro por los teólogos de París el 11 de abril de 1309, además del acta de condena de Marguerite y de Guiard de Cressonessart, su defensor begardo, que se proclamaba a sí mismo el Ángel de Filadelfia, autoridad paralela al mismo Papa.[19]

15 R. Guarnieri, "Frères du Libre Esprit", en *Dictionnaire de Spiritualité, Ascétique et Mystique. Doctrine et histoire*, t. 5, Paris, Beauchesne Éditeur, 1964, p. 1241. Destaca la autora entre los orígenes del movimiento, bajo muchas formas distintas y en cronologías diversas, a cátaros, apostólicos, joaquinistas, almaricianos, espirituales (franciscanos), guillermistas o las doctrinas sufís islámicas, también beguinas y begardos, la mística especulativa del gnosticismo y neoplatonismo, influenciado, a su vez, por el Pseudo Dionisio. Fueron estos hermanos libres directos herederos de la "nova religio" de Joaquín de Fiore. Los joaquinistas, considerados secta para Guarnieri, estarían estrechamente relacionados con los apostólicos, cuyo fundador, Gerardo Segarelli, muere en la hoguera en 1300, *Il movimento*, cit, pp. 361 y 394. Este amplio caldo de cultivo explica el comentario de la autora: "Le pullulement des sectes est inquiétant", *Frères*, cit., 1241–1268. Así lo fue, en efecto, para una iglesia en crisis que combatió obsesivamente estos movimientos declarando herejías por doquier.

16 En *Mort d'une hérésie*, cit., p. 104.

17 Asimismo, prohibió el atuendo de beguinas y begardos, que portaban un cinto de piel, aquél que se quitó en su juicio, como gesto simbólico, Guiard de Cressonessart, conmutándosele la pena por cadena perpetua en un monasterio. Fernández Conde, cit., p. 427 y [109]. Verdeyen, cit., pp. 89–90.

18 Ibid., pp. 55 y 65–77.

19 Ibid., pp. 55, 59 y 67–72.

Dicha sentencia, pronunciada por el inquisidor general, se produce el 31 de mayo de 1310. Resulta sencillo, a través de la documentación, seguir el curso de los acontecimientos a partir de la condena del libro por los veintiún teólogos convocados por el inquisidor en la iglesia de los Mathurins, en la Sorbona, sede administrativa de la Universidad de París. Reunidos para dar un juicio sobre quince artículos "sospechosos", si bien el acta sólo recoge el primero y decimoquinto, resuelven que su contenido es "hereticus et erroneus".[20] En un primer momento, Porete se niega a comparecer ante la autoridad eclesiástica y cuando lo hace, se niega a cumplir el protocolo obligado de juramento establecido en el Concilio de Béziers desde 1246. Sólo la negativa era considerada ya presunción de herejía, tal como establecía el *Manuel de l'inquisiteur* de Bernard Gui – inquisidor de Toulouse entre 1307 y 1323 – cuyo procedimiento vemos reflejado en el proceso a Porete desde su llegada al convento dominico de Saint Jacques de París, en junio de 1308, hasta el examen de la comisión de teólogos del 11 de abril de 1309 y su posterior ejecución. Excomulgada y encarcelada durante un año y medio como periodo de reflexión, finalmente los acontecimientos se precipitan y en marzo de 1310 tiene lugar la reunión preparatoria de once de los acusadores además de una comisión de especialistas en Derecho que vuelven a reunirse el 3 de abril y, finalmente, el 9 de mayo, condenando a Marguerite como "relapsa" (reincidente) y entregándola al brazo secular,[21] lo que suponía una irreversible sentencia de muerte.[22]

B. Garí señala que "sin duda, el proceso contra Margarita y su libro es insólito",[23] como lo es el propio personaje que escapa a las clasificaciones,

20 Ibid., p. 51.

21 N. Eymerico, *Manual de inquisidores para uso de las Inquisiciones de España y Portugal ó compendio de la obra titulada Directorio de Inquisidores*, trad. de J. Marchena, Mompeller, Imprenta de Feliz Aviñon, 1821, p. 81.

22 Verdeyen, cit., p. 78.

23 En su traducción española, *Margarita Porete. El espejo de las almas simples*, Madrid, Siruela, 2005, p. 14. La citaré como *Espejo*. Es cierto, no obstante, que no fue la única mujer condenada a las llamas. L. Muraro ve un paralelismo entre Porete y Guillerma de Bohemia, beguina sin comunidad asimismo, que, sin embargo, fue condenada por la inquisición en 1300, varios años después de su muerte, acaecida en 1281. El objetivo era erradicar el culto de su tumba en la abadía cisterciense de Milán de Chiaravalle, donde había vivido con su hijo. El hecho es resultado de la obsesión de la iglesia por eliminar cualquier vestigio de asociación mujer-divinidad, ya que los guillermistas creían venerar una encarnación femenina de Dios. Recordemos que en el *Mirouer, dame Amour* es personaje femenino. Cfr. *Margarita Porete y Guillerma de Bohemia (la diferencia femenina, casi una herejía)*, "DUODA. Revista d'Estudis Feministes", 9, 1995, pp. 81–86. No debemos perder de vista que "Dios es masculino y quienes interpretan la Palabra son los hombres", como recuerda P. L'Hermitte-Leclercq, *Las mujeres en el orden feudal (siglos XI y XII)*, en

resultando incómodo incluso hoy día en las altas esferas eclesiásticas.[24] Así, no se conoce grupo alguno con el que Porete tuviese vinculación en su tiempo, ni que fuese maestra de alguna comunidad beguina, como lo fue Hadewijch, de modo que "sembra esser stata una solitaria sul piano umano", como describe Guarnieri.[25] Sin embargo, sabemos que estuvo rodeada de gentes y también por qué. Aunque se ha tratado de interpretar la tenaz persecución a la autora del *Mirouer* como una maniobra del rey Philippe IV "le Bel" con el Papa,[26] sin embargo, la instrumentalización política de Porete es un factor secundario. Las claves para comprender los hechos son dos, y en realidad, una, haber escrito y predicado un peligroso tratado místico en lengua vulgar siendo, además, mujer. Su osadía no consiste más que en el peligro de su propio mensaje, comprensible ahora para un auditorio de "donne e uomini forse analfabeti, certo non provvisti di biblioteca ma sotanto delle orecchie per intendere e della memoria per ritenere",[27] como describe L. Muraro, aquel mismo público que lloraba el día de su ejecución.[28] La comisión de teólogos y especialistas reunida entre marzo y mayo de 1310 había contado con el testimonio de peso del inquisidor de Lorena (de quien no se especifica el nombre) y de Philippe de Marigny, que informan de que Marguerite seguía poseyendo el libro y predicando entre "personas simples", en clara referencia a un público heterogéneo y no especializado en teología. La intervención de Jean de Chateauvillan, obispo de Châlons sur Marne, en el proceso judicial es definitiva, como indiqué más arriba, ya que declara poseer "un libre semblable, contenant les mêmes erreurs" que le había enviado su autora.[29]

G. Duby- M. Perrot (coords.), *Historia de las mujeres. 2. Edad Media*, Madrid, Taurus, pp. 314–315. Cfr. [5] de este trabajo.

24 El 30 de noviembre de 2012, "L'Osservatore romano" titula un artículo sin autor "El espejo de las almas sencillas. La difícil y apasionante vida de Margarita Porete", afirmando que "El Espejo sigue siendo aún hoy un texto que puede fascinar, pero difícil de comprender". Versión española en línea: <www.osservatoreromano.va/es/new/el-espejo-de-las-almas-sencillas>.

25 En Guarnieri, *Specchio*, cit., p 30.

26 Guillaume de Paris, el inquisidor y confesor del rey, andaba sumido en el complejo asunto contra la Orden del Temple, solapándose ambos procesos. Cfr. Garí, *Espejo*, cit., pp. 13–14.

27 L. Muraro, *Lingua materna, scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*, Napoli, M. d'Auria Editore, 1995, p. 119.

28 Guarnieri, *Il movimento*, cit., p. 413.

29 Verdeyen, cit., p. 79.

Aunque había sido reconocida en las crónicas como una beguina "en clergie mult suffisant"[30] y su cultura teológica es incuestionable,[31] Muraro analiza la elección de expresarse con la "scrittura della voce materna",[32] lo que le permitió una *performance* radicalmente opuesta al modo de la iglesia ortodoxa, rígida y conservadora. Se trata de un nuevo sentido de predicación que B. McGinn define como "teología vernácula",[33] con idioma y público nuevos – la gente común – y un modelo sermónico cuyo objetivo es dar a conocer el mensaje evangélico – la nueva compresión de la unión mística – a través de la experiencia. Y constituye, en definitiva, una invitación revolucionaria y alternativa en el contexto de la predicación en una sociedad cristiana que convierte en protagonistas a los laicos – como auditorio y como actantes – en un contexto de reforma impulsado, fundamentalmente, por mujeres.[34] Su persecución, pues, ha de verse en lo que representa su figura en el escenario de la nueva moral que difunde un misticismo renovado, no exento de un componente de nihilismo como influencia del entorno cátaro, con una marcada presencia del místico bizantino Pseudo Dionisio Aeropagita, factores que trascienden la propia ortodoxia del cristinanismo.[35] "Marguerite a inquiété – concreta Verdeyen – la hiérarchie et les théologiens par son libre rédigé en langue vulgaire".[36]

Ahora bien, el público resulta determinante en los sucesos dramáticos que llevan a Marguerite a la hoguera. Garí analiza las tres tesis relativas al mismo.[37] Se ha considerado que es una obra escrita para mujeres, específicamente para un grupo de beguinas, por la mención a las "dames" en algunos momentos de la

30 Su formación la vincula a los círculos aristocráticos o, en todo caso, a la clase dominante políticamente, como señala Guarnieri, *Specchio*, cit., pp. 23–24. Por otro lado, "una mujer con categoría social que no se casara no tenía otra opción más decorosa que adoptar la vida religiosa", como afirma Wade Labarge, (cit., p. 133), siendo la única alternativa del *modus vivendi* de la mujer en el Medievo, cfr. A. Víñez Sánchez, *La otra opción: Marguerite Porete*, en M. Martín Clavijo *et alii* (eds.), *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Sevilla, Arcibel, 2015, pp. 1724–1739.

31 Ya han sido señaladas las referencias bíblicas y patrísticas del *Cantar de los cantares*, Agustín, Bernardo de Claraval, Bonaventura, Ricardo de San Víctor y Guillermo de Saint Thierry en el *Mirouer*, Guarnieri, *Specchio*, cit., pp. 628–629, 23–24 y [50].

32 Muraro, *Lingua materna*, cit., pp. 85–86 y 122.

33 McGinn, cit., pp. 6 y 13.

34 Es el XIII el "siglo de las místicas", Garí, *Espejo*, cit., p. 9.

35 P. Dronke, *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona, Crítica, pp. 289–299. Para J. Orcibal la influencia de la teoría apofática es particularmente evidente, *Le "Miroir des simples âmes" et la "secte" du Libre Esprit*, en "Revue de l'histoire des religions", 176/1, 1969, p. 55.

36 Verdeyen, cit., p. 94.

37 Seguimos su trabajo *Mirarse en el espejo: difusión y recepción de un texto*, en "DUODA. Revista d'Estudis Feministes", 9, 1995, pp. 103–106.

obra.[38] Sin embargo, el distanciamiento de Porete con las beguinas es manifiesto, ya que se siente incomprendida por ellas: "(...) Beguines dient que je erre, (...)/ Pource que j'escri de l'estre / de l'affinee Amour".[39] Asimismo, se ha interpretado el *Mirouer* como un texto iniciático para un círculo gnóstico, mientras que la tercera opción considera la obra destinada a un público heterogéneo de mujeres y hombres atraídos por las nuevas formas de espiritualidad. Aunque para la estudiosa no se puede demostrar "una utilización específica de su texto en medios sectarios",[40] las dos últimas propuestas no son incompatibles ya que es un libro, ante todo, didáctico y autobiográfico, basado en la propia experiencia iluminista de su autora, pero con una marcada tendencia culturalista.[41] De ahí que no sea tarea fácil adentrarse ni la semántica de la obra ni en su estructura, ni siquiera en la actualidad,[42] como tampoco lo fue seguramente en su contexto. Así lo revela en el texto de la *Approbatio* el franciscano Jean de Querayn, uno de los tres clérigos defensores del libro:

> Este fraile dijo que este libro había sido hecho verdaderamente por el Espíritu Santo y que si todos los clérigos del mundo *lo oyeran, suponiendo que lo entendieran*, no sabrían contradecirlo en nada. Y rogó, en nombre de Dios, que fuera bien custodiado y *lo vieran pocos*. Y dijo también que era tan elevado que él mismo no alcanzaba *a entenderlo*.[43]

Asimismo, del peligro del mensaje nos advierte otro de sus defensores, el Doctor en Teología de la Sorbonne, Godefroi de Fontaines: "Igual que los otros, no dijo

38 Tesis sostenida, sobre todo, por L. Muraro, *Le due Leggi. Il tema dell'autorità in Magherita Porete*, en "Bailamme. Rivista di spiritualità e politica", 8, 1990, pp. 56–67.

39 Se trata de un pasaje, como vemos, en verso, *Mirouer*, cap. 122, vv. 94 y 102–103, p. 344. Porete escoge para su obra el género literario de los *Specula*, pero sin duda "hubo de entrar en contacto con la literatura amorosa laica de los siglos XII y XIII", puesto que "en su obra encontramos frecuentemente formas de expresión y modelos descriptivos que proceden de la literatura cortés", sin olvidar la propia poesía cortés, con la influencia del tópico del "amor de lejos" de Jaufré Rudel, como indican V. Cirlot y B. Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2008, pp. 214–216.

40 Garí, *Mirarse*, cit., pp. 104–106.

41 El libro contiene algún guiño autobiográfico, como la específica auto-mención metafórica de la autora al inicio del capítulo 52: "O tres bien nee, dit Amour a ceste precieuse marguerite", *Mirouer*, p. 152.

42 Muraro reconoce, sobre todo, lo segundo: "Lo specchio è un libro difficile", *Lingua materna*, cit., p. 161.

43 El texto de la *Approbatio* se ha conservado en cinco manuscritos, cuatro latinos y uno en inglés. Traducción de Garí, *Espejo*, cit., p. 197. Las tres aprobaciones figuran como epílogo en las versiones latina e italiana. En la versión inglesa se especifica el nombre completo "of Querayn", [324] y [326]. Las cursivas de la cita son mías.

nada malo del libro. Si bien dijo que no era conveniente que muchos lo conocieran".[44]

Resulta, en consecuencia, sorprendente y fascinante pensar cómo logra Marguerite Porete captar la atención de su público, amplio e iletrado. Para ello, hemos de recurrir a los procedimientos de interpretación que nos sirven para "desvelar las potencialidades significativas de los textos medievales", ya que "no constituía una tarea fácil que se pudiera resolver en una única dimensión", como señala A. Vàrvaro.[45] La influencia del *Didascalion de Studio Legendi* de Hugo de San Víctor, donde expone su teoría pedagógica, ha de evaluarse, en buena parte, como soporte mental de Marguerite Porete. Así, el *Mirouer* es consecuencia del avance humanista del siglo XII en la teoría gnoseológica del conocimiento con "la apuesta pedagógica" del *magister* de la abadía de San Víctor, donde se hallaba éste con toda seguridad en 1127.[46] De hecho, los 125 manuscritos del *Didascalion* revelan no sólo su amplia divulgación, sino también que suponía un modelo de formación de cultura monástica, con influencia de las filosofías orientales, para la re-interpretación de los textos bíblicos. El cambio de estética en la estructura dual de la obra se proyecta como fusión de doctrina y vida (experiencia), siguiendo la consigna de la *Carta de Oro* de Guillermo de Saint Thierry,[47] heredero de los Padres griegos y defensor de la deificación más allá de toda abstracción, en clara oposición a los escolásticos, que Porete con toda probabilidad conocía bien.[48] La exégesis medieval había contemplado tres modos de interpretación de una obra: literal, de significado y de sentido profundo. Para Hugo de San Víctor es éste un proceso escalonado que exige una lectura literal en una primera fase para poder llevar a cabo las interpretaciones alegórica (significación profunda) y tropológica (moral): "Expositio tria continent, litteram, sensum, sententiam".[49] Hemos de considerar, por tanto, la fusión de la segunda y tercera teorías acerca

44 El tercer defensor, el cisterciense Franco de Villiers, del que no conocemos más datos, se limita escuetamente a manifestar el acuerdo del texto con las Escrituras; Garí, *Espejo*, cit.

45 En *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, Barcelona, Ariel, p. 42.

46 Seguimos la edición bilingüe de C. Muñoz Gamero y M. L. Arribas Hernáez, Madrid, BAC, 2011, pp. 12 y ss., que citaré en adelante como *Didascalion*.

47 El texto en T. H. Martín-Lunas, *Guillermo de Saint-Thierry. Carta a los hermanos del Monte Dei*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1998.

48 Épiney-Bugard-Zum Brunn, *Mujeres trovadoras*, cit., pp. 28–29. Seguramente en la abadía de Villers, Porete pudo conocer y leer no sólo a Guillermo sino también a Bernardo de Claraval y a Hildegarda de Bingen, entre otros muchos textos y autores. Cfr. Cirlot - Garí, cit., p. 214.

49 *Didascalion*, cit., pp. 35 y 40–41. La cita del Libro III, cap. 8, pp. 147–148. La interpretación literal es una ordenación coherente de las palabras; el significado es una lectura sencilla sugerida por el nivel superficial del texto, mientras que el sentido consiste en una comprensión profunda, a la que no se llega sin exégesis o comentario, cfr. Vàrvaro, cit., p. 42.

del auditorio, puesto que Porete no olvidará el componente didáctico de iniciación, intensificado en la segunda parte del *Mirouer*, – que repite una estructura dual como el *Didascalion* – titulada "Icy s'ensuivent aucuns regards pour ceulx qui sont en l'estre des marriz, qui demandent la voye du pays de franchise".[50] Según la jerarquía de estratos significativos se han de considerar dos vías de comprensión, aparte de la sintáctico-textual, claramente delimitadas, que generan dos tipos de auditorio con un "horizon d'attente" específico para cada uno. Es admirable la prodigiosa habilidad de Marguerite para la difusión de su obra, pero el peligro no pasó desapercibido a la inquisición que determinó quince artículos sospechosos en el *Mirouer*, sobre los cuales pide explicación. Sólo nos han llegado dos de ellos, el primero y el decimoquinto, mencionados explícitamente en el documento del 11 de abril de 1309, a los que se une la tesis sospechosa referida en la *Crónica* de Guillermo de Nangis.[51] Los monjes de San Denís, redactores de las *Crónicas* de Francia, habían expuesto las tres razones que desencadenaron la condena del libro: la transgresión a las Escrituras,[52] los errores contra la fe y el rechazo a la Eucaristía.[53] La filosofía del Libre Espíritu impregnaba el libro. Así, en el Concilio de Vienne, que comienza el 1 de octubre de 1311, al que asisten los 21 teólogos del proceso contra Porete, el Papa Clemente V redacta el decreto *Ad nostrum*, ratificado posteriormente por su sucesor Juan XXII, por medio del cual se condena a los que denomina "Spiritus libertatis" en ocho artículos que se refieren a la doctrina expuesta en el *Mirouer*, y que califica de "errores Beguardorum et Beguinarum".[54]

Marguerite Porete describe en su obra siete estados,[55] asumiendo el destino de la narración en primera persona en la segunda parte del *Mirouer*. En ese recorrido místico, se propone enseñar/iniciar a su auditorio en el proceso de la "escalera de perfección" dentro de una estructura descendente que contempla tres

50 *Mirouer*, cit., capítulos 123–139, pp. 348–404.

51 Editados por Verdeyen, cit., p. 51 y 88. Las tres proposiciones han sido rastreadas en distintos pasajes del *Mirouer* por R. Guarnieri, *Specchio*, cit., p. 15. Para el texto de la *Crónica*, cfr. F. Guizot (ed.), *Colletions des Mémoires relatif à l'histoire de France. Chronique de Guillaume de Nangis*, Paris, 1825, pp. 279–280.

52 Su escepticismo en cuanto a la exégesis de las Escrituras es manifiesto, llegando a cuestionarlas. Así lo manifiesta en el capítulo 41: "Et qu'est telle Ame? dit Saincte Eglise. Tres doulx Saint Esperit, aprenez le nous, car ceste parole seurmonte noz escriptures, et si ne povons entendre par Raison, ce que elle dit", *Mirouer*, cit., p. 130.

53 Verdeyen, cit., p. 91.

54 Guarnieri, *Il movimento*, cit., pp. 415–416.

55 Es evidente el valor simbólico del número siete. Del "Septenario", explica J. E. Cirlot que representa el número sumativo del cielo (tres) y tierra (cuatro), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, pp. 404–406.

muertes – pecado, naturaleza y espíritu – y dos caídas, de las virtudes en Amor y de Amor en nada.[56] Y si en la primera parte el formato elegido es el diálogo alegórico, en la segunda se dirige específicamente a aquellos que desean la unión mística con Dios, empresa en la que se presta a aconsejar desde su propia experiencia, basándose para ello en sus errores del pasado. La estrategia comunicativa da paso a la amplificación del auditorio. Solo de este modo pueden explicarse las condenas reiteradas a su obra, su amplia difusión y el elevado número de ejemplares existentes.[57] "No busca – afirman V. Cirlot y B. Garí – una comprensión teórica, sino una vivencia interior (...). El objetivo no es meramente didáctico, sino propiamente mistagógico".[58]

Sin embargo, su tesis más peligrosa atenta frontalmente contra la institución, al hilo del pensamiento libre, como señala R. Manselli.[59] El verdadero peligro era explicar la existencia de dos iglesias, "Saincte Eglise la Petite", gobernada por Razon, y "Saincte Eglise la Grant", gobernada por Amor.[60] En cuanto a la primera, afirma:

> Hee, Raison, dit Amour, tousjours serez borgne, et vous et tous ceulx qui sont nourriz de vostre doctrine. Car celuy est bien borgne, qui voit les choses devant ses yeulx, et ne les cognoist mie, et ainsi est il de vous.[61]

Este mensaje fue, con toda seguridad, entendido por todos. Y estas palabras definen su intención:

> Ores, Amour, dit Raison, vous vous estes condescendue a nostre priere, c'est assavoir d'avoir declaré les choses dessus dictes pour les actifs et contemplatifs; mais je vous prie encore que vous les declarés pour les communes gens, dont les aucuns pourront par aventure venir a cest estre, car plusieurs doubles mots y a, qui sont fors a entendre a leur entendement, lesquieulx se vous declarés, ce livre monstrera a tous vraye lumiere de verité, et la parfection de charité.[62]

56 Garí, *Espejo*, cit., p. 22.

57 Ese elevado número de copias hace suponer a Cirlot y Garí que quizá ella misma las elaborase como copista profesional, ocupación de muchas mujeres en el norte de Europa, sobre todo en los monasterios cistercienses. En *La mirada interior*, cit., p. 214.

58 Cirlot - Garí, cit., pp. 225–226.

59 En *L'Inquisizione e la mistica femminile*, en VV.AA., *Temi e problema nella mistica femminile trecentesca. Convegni del Centro di Studi Sulla Spiritualità Medievale (Todi, 1979)*, Todi, Presso l'Accademia Tudertina, 1983, p. 224.

60 *Mirouer*, cit., cap. 18. Se refiere a la Santa Iglesia pequeña particularmente en los capítulos 43 y 66.

61 *Mirouer*, cit., cap. 43, p. 132.

62 *Mirouer*, cit., cap. 13, pp. 52–55.

Sergi Sancho Fibla

Li vida de Doucelina de Dinha, de Felipa Porcelleta. Imaginería, prácticas devocionales y legitimación de la vida beguina en el Mediterráneo

Felipa Porcelleta es, actualmente, una de las escritoras que menor atención ha recibido dentro del contexto de la espiritualidad medieval. La hagiografía que ésta escribió sobre su compañera Doucelina de Dinha ha pasado casi desapercibida dentro del marco académico, todo ello a pesar de proporcionar una información de gran valor para comprender un fenómeno tan heterogéneo y complejo como la espiritualidad beguina. Así, el propósito de este artículo será, en primer lugar, conocer las prácticas devocionales y el recorrido vital de Doucelina de Dinha a partir, mayormente, de la obra de Felipa. A continuación, se intentará focalizar el análisis en los propósitos literarios de la segunda, que encauzó claramente su relato en la imaginería de la mística floreciente de ese siglo XIII y concibió la escritura de la *Vida* como plataforma de legitimación del modo de vivir que defendían las así llamadas "donnas de Roubaut". Estas consideraciones, sin embargo, serán expuestas de manera sintética, por lo que la pretensión última de tales análisis será reubicar dicha obra dentro del mapa europeo de espiritualidad medieval, un primer paso para el desarrollo de eventuales trabajos posteriores de mayor profundidad.

1 Felipa Porcelleta (1250–1316)

Si bien toda la información de la que disponemos sobre Doucelina (1214–1274) se ciñe a la *Vida* escrita por Felipa y a las sucintas notas de la crónica del franciscano Salimbene de Adam (1221–1290),[1] en el caso de la autora la situación es bien distinta. De Felipa se han conservado numerosos documentos notariales que nos ayudan a reconstruir la vida, familia y negocios de una mujer perteneciente a uno de los linajes más poderosos de la región.[2] En ellos se refleja la relevancia de esta beguina en el panorama social de la época. Martin Aurell apunta que podría haber nacido en 1250, hija de Guilhem Porcelleta (1217–1288), señor de Arles.[3] Felipa se casó muy joven con Fouques de Pontevès, señor de Artignosc, que residía en Barjols. Allí es donde probablemente encontró a Doucelina, natural de la misma ciudad. De ese matrimonio Felipa tuvo dos hijas: la primera llamada Mabila y la segunda, precisamente, también Doucelina. A la edad de veintiún años se encontró viuda y sin la custodia de sus hijas, arrebatadas por Margarita de Pontevès, su suegra. Con ésta, de hecho, mantendría reiterados pleitos y conflictos legales a propósito de la custodia de sus descendientes y de la herencia de su difunto marido.[4] En 1274 Felipa decidió entrar en el beguinaje de Marsella, fundado por su amiga Doucelina. Más tarde, llegaría a ser priora (XIV, 23)[5] y un pilar esencial del sustento económico de la comunidad.[6] En efecto, es ella la que, en 1294, compra al vizconde de Marsella una gran parte de las propiedades de la calle donde se encontraba el edificio que acogía a las religiosas para así construir un bloque de dimensiones apropiadas a una comunidad en auge considerable.[7] Felipa hizo testamento en 1312 y murió en 1316. En dicho documento podemos entrever la voluntad de asegurar la supervivencia del beguinaje: declara como herederas universales a sus nietas, beguinas en Marsella, a condición de que se

Nota: Este trabajo ha sido realizado en el marco del laboratorio de excelencia LabexMed – Les sciences humaines et sociales au coeur de l'interdisciplinarité pour la Méditerranée, referencia 10–LABX-0090. Asimismo, este trabajo se ha beneficiado de una ayuda del estado francés gestionada por la Agence Nationale de la recherche, dentro del proyecto Investissements d'Avenir A*MIDEX, referencia n° ANR-11–IDEX-0001–02.

Sergi Sancho Fibla, Aix-Marseille Université / CNRS, TELEMMe

Open Access. © 2018 Sergi Sancho Fibla, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-023

1 Fratis Salimbene de Adam, *Cronica*, ed. de O. Holder Egger, Bari, G. Scalia (MGH Scriptores, XXXIII), 1966.
2 Documentos recogidos en M. Aurell, *Une famille de la noblesse provençale au Moyen Âge: Les Porcelet*, Avignon, Aubanel, 1986.
3 M. Aurell, cit., p. 166.
4 El testamento de Felipa fue recopilado y publicado por Albanès en la edición de *La Vida*. F. Porcelet, *La Vie de Sainte Doucelina, fondatrice des Beguines de Marseille*, Éd. et trad. par J.H. Albanès, Marseille, Camoin, 1879, pp. 270–275. Al final de este volumen se añadieron las "Pièces justificatives" en las que aparecen, además de otros documentos que conciernen a Felipa (pp. 262–263), testamentos de otras beguinas, censos, un himno y una fórmula de profesión que usaban las mismas, contratos y compras de las religiosas o incluso las bulas de Juan XXII a propósito de esta comunidad.
5 Cuando se haga referencia a *La Vida* editada por Albanès (F. Porcelet, cit.), se citará, dentro del texto, el pasaje exacto con el número de capítulo y el párrafo entre paréntesis. Esta decisión pretende ayudar a los lectores que dispongan de otras ediciones posteriores a la de Albanès. Si las citas a *La Vida* son múltiples, se muestran como nota al pie para así no entorpecer la lectura.
6 Cfr. K. Garay - M. Jeay,"Introduction", in *The Life of Saint Doucelina, Beguine of Provence. Translated by Kathleen Garay et Madeleine Jeay*, Cambridge, D.S. Brewer, 2001, p. 16.
7 Cfr. M. Aurell, cit., p. 168 y F. Porcelet, cit. p. XXXII.

quedaran en él (una preocupación constante que, como veremos al final de este artículo, aparece de manera manifiesta en *La Vida*).[8]

2 La *vida de Doucelina*

En lo que concierne a la obra, cabe decir que ha sido comúnmente aceptada la autoría de Felipa, aunque el texto no aparece firmado más que por su copista. Del manuscrito existieron dos versiones diferentes. La primera, fechada en 1297, ha desaparecido, así que únicamente se conserva la de 1315, escrita en occitano.[9] Este manuscrito aparece, además, seguido de una profesión de fe y un himno a las beguinas que las mismas ediciones reproducen.

La estructura de esta obra merecería un estudio de mayor extensión, pero sucintamente se puede apuntar que se trata de una organización de contenidos simétrica que responde a los cánones de las hagiografías de santos mendicantes y terciarios de su época.[10] La obra vertebra el relato a partir del recorrido vital, pero lo divide en dos grandes bloques: los primeros ocho capítulos conciernen a la naturaleza virtuosa pero terrenal de Doucelina, mientras que los siete del segundo aluden a sus cualidades y vivencias trascendentales. Por último, con el fin de mantener la simetría, un último capítulo aparece como colofón, en el que se alaba y bendice a la santa, a las beguinas y a las ciudades de la región. Dentro del primer grupo se puede además discernir entre los tres primeros capítulos, referentes a la formación de la santa y de sus dos beguinajes, y los otros cinco, que desarrollan las virtudes que hacían de ella un ejemplo para su comunidad. En el segundo bloque también encontramos tal división, entre los cuatro primeros capítulos, dedicados a experiencias transcendentales que realizó en vida (éxtasis, visiones, profecías y milagros) y los tres siguientes, que conciernen a las experiencias sobrehumanas acaecidas durante y después de su muerte (cfr. Tabla 1).

Doucelina, por su parte, nacida en 1214, era hija de comerciantes, tuvo dos hermanos, uno de ellos murió joven y el otro llegó a ser una de las referencias internacionales del franciscanismo: Hugo de Digne (ca. 1205–1256).[11] La hagiografía que escribe Felipa sigue a grandes rasgos las *Vidas* típicas de la época,

8 F. Porcelet, "Pièces justificatives", cit., p. 274.

9 El manuscrito se encuentra actualmente en la BnF de París, bajo el código Fond fr. 13503.

10 Cfr. D. de Courcelles, *Quelques histoires belles et véritables des femmes au Moyen âge et à la Renaissance*, in "Summa", 5 (Primavera 2015), pp. 88–106 (p. 91).

11 Cfr. D. Ruiz, *Frère Hugues de Digne et son oeuvre (édition critique). Une histoire par les sources narratives, la codicologie et la doctrine (XIIIe-XVe siècles)*, Thèse de doctorat, sous la dir. de André Vauchez – Antonio Rigon, Paris X Nanterre – Università degli Studi di Padova, 2009.

Tabla 1: Estructura de *Li vida de Doucelina de Dinha*.

Recorrido vital	Vivencias y experiencias de su vida terrenal	Infancia y fundaciones de los beguinajes	1. Infancia
			2. Formación y conversión
			3. Fundaciones de Ieras y Marsella
		Ejemplo virtuoso	4. Humildad
			5. Pobreza
			6. Ejemplo y dirección espiritual en las comunidades
			7. Compasión
			8. Caridad
	Experiencias sobrehumanas	Experiencias trascendentales en vida	9. Éxtasis y levitaciones
			10. Oración y contemplación (visiones)
			11. Profecías
			12. Milagros
		Experiencias trascendentales post-mortem	13. Muerte
			14. Entierro y traslación del cuerpo
			15. Milagros *post-mortem*
			16. Bendiciones

describiendo su disposición a la oración desde pequeña, así como una curiosa tendencia a la soledad y a las horas nocturnas.[12] Este comportamiento se radicalizó con la muerte de su madre, pues partió con su padre a vivir a Ieras (Hyères) y allí se dedicaron los tres al cuidado de enfermos y leprosos (I, 5–7). Después de la muerte de su progenitor y al ausentarse su hermano a París durante dos años, Doucelina entró en un convento de clarisas de Gémenos (II, 7). Sin embargo, poco después regresó a Ieras, decidida a fundar una comunidad de beguinas. Sería lícito preguntarse cómo se impone una decisión de tal género a una joven provenzal cuando no existían beguinas en el sureste francés (y ello lo deja manifiesto

12 Respecto a su propensión a la soledad: I, 3–4; VIII, 45–47; IX, 4–8; IX, 26–28. En cuanto a su inclinación para la oración nocturna, entre otros: VI, 13; IX, 28; IX, 46.

la *Vida:* "en aquel temps, non era estament de beguinas, ni en Proensa non las auzian mentaure", II, 2).[13]

Así, Doucelina fundó entre 1240 y 1242 la primera comunidad, llamada "de Roubaut" por la cercanía al río que lleva el mismo nombre. La casa se ubicó anexa a la muralla de la ciudad, es decir, alejada del centro urbano, apuntando ya desde su fundamento a un ideal de vida semi-monástica. Su hermano la ayudó activamente en esta tarea, realizando un sermón ante una asistencia extraordinariamente numerosa después del cual atestiguó el voto de celibato y de virginidad de su hermana ante Dios. La *Vida* asegura que fue tan convincente el espectáculo que ciento treinta mujeres hicieron voto de virginidad y más de ochenta de castidad (II, 10).

Después de la formación de esta primera comunidad en Ieras, Doucelina fue hasta Marsella para fundar una nueva, vinculada a la primera y con el mismo nombre, pero un clima político embrollado complicó la tarea.[14] En 1257 consiguió su cometido y desde entonces administró ambas casas. Por lo que se desprende de la vida, no fue sólo fundadora, sino también priora activa en la educación

13 Los editores y críticos de la obra han apuntado siempre hacia su hermano como promotor de este tipo de vida como beguina. Así, Albanès indica que, al pasar su hermano dos años en París, tuvo la oportunidad de conocer los beguinajes del Norte y se lo trasmitió a su hermana. F. Porcelet, cit., p. XLIII. Tal idea ha sido reproducida en A. Sisto, *Figure del primo francescanesimo in Provenza. Ugo e Douceline de Digne*. Firenze, Olschki, 1971, pp. 34–35. Por otra parte, Attard alude a la posibilidad de que su padre, mercader, tuviera conocimiento de las comunidades beguinas de Flandes y Alemania. Cfr. J.-P. Attard, *Religion, sainteté et pouvoir en Provence angevine, première maison d'Anjou, modèle et miroir du monde angevin (1246–1382)*, Thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Paul Boyer, Aix-Marseille Université, 2015, p. 135. Véase también E. W. McDonnel, *Beguins and Beghards in Medieval Culture, with Special Emphasis on the Belgian Scene*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1954, p. 82. Lo cierto es que la *Vida* manifiesta el poder agente de Hugo en el establecimiento del primer beguinaje de Doucelina, invocándolo como "maestro de nuestra orden" ("nostre sant paire fraire Hugo que aquest estament a enseinnhat", X, 36). No obstante, situarlo como fuente de la voluntad de Doucelina resulta un tanto arriesgado. De hecho, la misma hagiografía explicita que la intención primigenia es de Doucelina, quien pidió consejo a su hermano para que le diera una "forma y manera de vivir a Dios": "La quai cauza plus fizelmens a far e plus veraia, vole illi aver per lo dechat el conseill dell sant paire [...] requerent li humillmens e devota, qu'el dones lur forma e maniera de vieure a Dieu" (III, 4).

14 El clima al cual se alude se refiere a las luchas, acaecidas entre 1250 y 1257, entre el municipio y Carlos de Anjou, conde de Provenza. El primero quería mantener sus privilegios, mientras el segundo pretendía derogarlos. Los Franciscanos, tan cercanos a Doucelina y a sus comunidades, habían apoyado al municipio, así que la relaciones entre el poder angevino y los frailes se volvieron más que tensas. Cfr. J.-P. Attard, cit. p.137. La hagiografía declara a tal respecto que fueron precisamente Doucelina y Hugo quienes jugaron un rol crucial para que los frailes menores reencontraran la consideración del conde (IV, 10–14).

corrección, aleccionamiento y vigilancia de las jóvenes beguinas (v.g. III, 7; VI, 11). Cuando murió, en 1274, floreció una devoción popular desmesurada que provocó altercados, peregrinaciones y el nacimiento de un culto a sus reliquias como bienes de curación (caps. XIII–XIV).

3 Éxtasis y visiones

De la imaginería que emplea Felipa para describir las experiencias de Doucelina podría destacarse, en primer lugar, la referente a la Pasión. Las visiones del Cristo crucificado son habituales durante sus experiencias extáticas. Un ejemplo de ello es la imagen de la exposición de las llagas, una escena que presenta unas semejanzas evidentes con el motivo iconográfico del "Entierro de Jesucristo mostrando las llagas" (X, 13–15).[15] De hecho, el culto a las heridas aparece en varias ocasiones, siempre asociado a la imagen de la abundancia de la gracia, típica de los textos de espiritualidad de la época. En uno de estos casos, se encuentra vinculada a la metáfora de la ebriedad divina, articulada a partir de las imágenes del tonel y el vino (IX, 56).[16] Sin embargo, las referencias más sorprendentes de la *Vida* serían las alegorías bélicas utilizando a san Francisco como caballero y sus estigmas como estandarte del ejército de Dios (IX, 42–44; 65–66), así como una descripción geográfica del Paraíso, revelada durante otra visión (X, 12).

15 El motivo de origen bizantino del "Entierro de Cristo mostrando las llagas" pone en escena el cuerpo difunto levantado del sepulcro y exponiendo las llagas como foco de veneración. En un principio, hacia el siglo VIII, los artistas orientales se fijaron al pie de la letra en los Evangelios y, reparando en una representación narrativa explícita, desarrollaron la escena del entierro descomponiéndola en cuadros sucesivos: descenso de la cruz, traslado del cuerpo, vendaje del cadáver y deposición en el sepulcro. Las primeras representaciones en Occidente se encuentran en el norte de la península itálica, donde se puede evidenciar el proceso de emancipación del modelo bizantino. Un modelo que había servido para la meditación a partir de la llegada de los iconos en Occidente, pues el cuerpo inerte de la Pasión permitía mostrar las llagas de modo directo para su contemplación. Cfr. M. Martin, *La statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XVe et XVIe siècles en Europe occidentale*, Paris, Picard, 1997.

16 Se trata de una metáfora que podemos encontrar en numerosos textos de mística cristiana. La ebriedad espiritual, que encontramos en el *Cantar de los Cantares* (5, 1) junto a la imagen de la bodega del esposo (2, 4) fueron utilizadas en el contexto espiritual para representar el lugar de encuentro de la unión mística, así como el arrobamiento desmesurado de tal fenómeno. Véanse, por ejemplo, las Cartas 273 y 373 de Catalina de Siena o, para un análisis de las imágenes en el caso de Marguerite Porete, P. García Acosta, *Poética de la visibilidad del* Mirouer des ames simples *de Marguerite Porete*, Tesis doctoral dirigida por Victoria Cirlot, Universitat Pompeu Fabra, 2009, pp. 16–17, pp. 160–161.

Cabe destacarse asimismo el lugar que ocupan la eucaristía y la imaginería angélica en muchas de sus experiencias. En el primer caso encontramos fenómenos similares a los ya estudiados alrededor de la hostia, como éxtasis,[17] levitaciones,[18] ayunos,[19] la atracción de su cuerpo hacia el tabernáculo (X, 13) o desmayos después de ingerirla.[20]

Por lo que concierne a la imaginería angélica, podemos destacar la visión de una escalera dorada que comunicaba la tierra con el cielo y la Trinidad (X, 21–25). Si bien la entidad trinitaria no se encuentra descrita de forma precisa, sí se explica cómo los ángeles subían y bajaban por ella, a modo de las representaciones de la escalera de Jacob que encontramos en el arte de la época.[21] Pero la presencia de ángeles fue una constante en la vida de Doucelina, hasta el punto que la misma fue convirtiéndose poco a poco en dicho ser a los ojos de los demás (XIII, 8).[22] El proceso se aceleraba y culminaba a medida que se aproximaba su muerte. Al final de su vida, Doucelina estaba tan cerca de los ángeles que podía incluso responder las dudas que las otras beguinas le planteaban sobre ellos, por ejemplo, a propósito de la comunicación entre Dios y los seres celestiales, careciendo el primero de boca y lengua (IX, 68).

17 IX, 45–47; IX, 67; IX, 69; XIII, 5.

18 Tales levitaciones debieron ser controvertidas, pues en todo caso se intenta garantizar su veracidad con testimonios que, o habían colocado su cabeza entre los pies de Doucelina y el suelo, o bien habían medido cuidadosamente la distancia (siendo ésta en todo caso de un palmo): IX, 6; IX, 8; IX, 9; IX,12; IX, 58; IX, 69.

19 VII, 4; IX, 46; IX, 52–53; IX, 55.

20 Las experiencias extáticas alrededor de la eucaristía son habituales sobre todo en los textos de la mística femenina. Mayormente fue a partir de la introducción de forma regular de la elevación de la hostia en la misa, a inicios del siglo XIII, cuando florecieron todo tipo de visiones relacionadas con la exhibición del cuerpo, las heridas y la sangre de Cristo. Cfr. C. W. Bynum; *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987 y de la misma autora: *The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg*, in "Renaissance Quarterly", 39 / 3 (Autumn, 1986), pp. 399–439.

21 Este motivo está presente en el Génesis (28), concretamente en el pasaje de la visión de Bethel, en la que Jacob ve a los ángeles ascender y descender por una escalera que comunica el cielo y la Tierra. Las ilustraciones de dicha escalera aparecen en los siglos X y XI y articulan el ascenso y el descenso en clave moral, un matiz que no se encuentra en la visión de Doucelina. Para el motivo iconográfico, cfr. J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, Princeton University Press, 1954.

22 Se describen visitas de ángeles (X, 5), se realizan comparaciones entre las beguinas y los seres celestiales (III, 9) y en particular entre Doucelina y estos mismos (IX, 74; IX, 3; IX, 24). Aparecen además ciertas confusiones entre la santa y los ángeles en escenas ritualizadas, ya sea por una procesión (IX, 59–64) o por el canto (IX, 9; IX, 70; XIV, 11; XIV, 24–26).

4 Prácticas

Respecto a las prácticas de devoción que atestigua la *Vida*, podemos mencionar, en primer lugar, la oración nocturna, reiterada una y otra vez con énfasis en el relato (v. g. IX, 46). Esta es, de hecho, una de las manifestaciones de esa disposición a la soledad que ya se apuntaba en la infancia y que incluso más tarde, se perpetúa en la presencia de un oratorio secreto que le permitía entregarse a la devoción en completo aislamiento.

En segundo lugar, la *Vida* alude en repetidas ocasiones a la mortificación de la carne a la que se somete la santa, mediante un cilicio y otros variados instrumentos (I, 13). Torturas y suplicios (VI, 4) que ella misma se realizaba, como por ejemplo las heridas en las manos que se infligía cada vez que sentía que iba caer en rapto estando en público (IX, 31–32).[23] Un comportamiento que recuerda a otro episodio en el que reprende a sus compañeras por haberla dejado mostrar en público su experiencia extática de levitación (IX, 40–41). Además de practicarse heridas superficiales, Doucelina practicaba ayunos continuados y largas sesiones de llanto, concebido éste no como gracia o don, sino como ejercicio automatizado y programado diariamente.[24] Estas prácticas la sumían en estados extáticos tales como las levitaciones, el sonambulismo, el canto divino ininteligible (IX, 69–70) y los gritos.[25] Como es habitual en las hagiografías, estos ataques extáticos se disponen en un orden paralelo al calendario litúrgico.[26] Entre tales fechas, el día de la festividad de la virgen toma un relieve especial durante todo su recorrido vital, aunque especialmente el día de su muerte. En la descripción de su fallecimiento Felipa diviniza a Doucelina, al describir su defunción como si se tratara de la asunción de María (XIII, 6). Esta pseudo-*deificatio*, sin embargo, puede intuirse en otros puntos de la narración. Por ejemplo, en varias ocasiones se describe cómo la santa levitaba y se elevaba con los brazos en cruz.[27] La beguina asumía

23 Sin embargo, ella exhortaba a sus compañeras a no realizar prácticas de mortificación del cuerpo (VI, 12).

24 III, 8; VI, 13–15; VI, 7; VII, 3–4. Para un estudio sobre el don de las lágrimas en las obras de espiritualidad medieval, véase P. Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (Ve-XIIIe siècles)*, Paris, Albin Michel, 2000.

25 VII, 7; IX, 55; IX, 57.

26 Por ejemplo, entre otros pasajes, en el capítulo IX encontramos la siguiente sucesión lógica: Navidad (IX, 45–47); Viernes Santo (IX, 48–57), Pascua (IX, 58–64) y Pentecostés (IX, 65–66).

27 Esta imitación de la cruz la podemos ver en IX, 39 y IX, 55, pero no es el único pasaje. En otra ocasión aparece una emulación de la virgen cuando Felipa explica que la condesa soñó que del pecho de Doucelina manaba aceite para iluminar como el que se usaba para las lámparas (X, 11). Más adelante, es la misma beguina la que vio a María dando a luz, mientras de su seno surgía un rayo de Sol en cuyo extremo aparecía Cristo. Por otra parte, cabe también resaltar la

así el rol redentor de Cristo mediante la imitación de su figura. Uno de los milagros (XII, 26), de hecho, sigue este mismo objetivo, pues se vincula claramente con la escena de las Bodas de Canaán (Juan II, 1–11). Finalmente, antes de morir, se nos relata cómo la santa pasa tres días y tres noches en éxtasis, esquema que tiene sin duda un eco crístico y, en añadidura, en su último suspiro declara: "in manus tuas. Domine, comendo spiritum meum" (XIII, 13), frase que reverbera en una de las *septem verba* que pronunció Cristo al dejar el mundo (Lucas, 23: 46).

Detrás de una pátina de obligada modestia se esconde una figura altamente instruida y con un fuerte lazo con uno de los franciscanos de influencia espiritual e intelectual más notable de su tiempo.[28] Su hermano fue un reformador de influencia joaquimita que pudo haberla iniciado en el conocimiento profundo de la religión y de la administración de la iglesia.[29] Tanto es así que en la vida se nos cuenta que frailes y clérigos iban a verla para que les aconsejase en cuestiones de fe y teología (IX, 29–30; XI, 1–2). Asimismo, la beguina llegó a altas cotas de celebridad en la corte y fuera de ella. El conde Carlos I y su mujer demostraron devoción hacia ella y hacia su comunidad, y por lo que se relata en la *Vida*, a partir de un cierto momento se vio obligada a no mostrarse en público. Sobre todo, no debía hacerlo cuando experimentaba sus éxtasis, puesto que el pueblo corría en masa para verla contemplar en ese estado".[30] La pasión desaforada era tal que las beguinas tenían miedo, pues veían a la muchedumbre escalar los barrotes hasta casi romperlos (IX, 24) y la misma Doucelina tuvo que renunciar a acudir a la capilla de los franciscanos por la alarma social que provocaba su presencia (IX, 26).

Todo ello, junto a los milagros que realizó en la ciudad de Marsella hicieron que a su muerte su cuerpo se convirtiera en un objeto de culto.[31] A sus 60 años, en

comparación entre Doucelina y Cristo (XIII, 10) basada en un comportamiento tradicionalmente maternal, lo cual no resulta sorprendente en el contexto espiritual del Medioevo. Cfr. C. W. Bynum, *Jesus as Mother*, Berkeley, University of California Press, 1982.

28 Al *topos* de modestia nos referimos precisamente cuando Felipa afirma que Doucelina era una religiosa carente de la sutileza de las letras (XI, 1) pues, además del dominio de la lectura y la escritura que se le puede suponer por su entorno social, por la administración de las dos casas y por las diferentes prácticas de la oración, aparecen dos pasajes en la Vida que contradicen la afirmación anterior. En ellos se explicita que la santa leía a menudo la vida de san Francisco (IX, 44) y la de otros santos (VIII, 10).

29 C. Carozzi, *Une béguine joachimite. Douceline, soeur d'Hugues de Digne*, in "Cahiers de Fanjeaux", t.10, 1975, pp. 169–201 (p. 200).

30 "Tan grans era le pobols que hi si acampava, per vezer e per esgardar la en aquel estament" (IX, 24).

31 Es interesante ver cómo los milagros realizados por Doucelina están íntimamente asociados al cuerpo, ya sea por enfermedad o por fecundación. Respecto a los milagros realizados en vida, podemos encontrar hasta siete en los que se realiza una cura a una enfermedad, otro en el que

1274, Doucelina se elevó dejando el cuerpo con sus hijas de Roubaut. Alrededor de éste el pueblo marsellés no tardó en reunirse en masa intentando tantear el cuerpo santo, usurpando cualquier objeto que estuviera en contacto con el mismo (XIII, 16) y llegando a hacer trizas su ropa (XIII, 16). Este ímpetu hizo temer a los franciscanos que el cuerpo sufriera las mismas consecuencias durante su traslado a la capilla, así que necesitaron que "gente armada" lo transportara desde el convento hasta la iglesia de los frailes menores, no sin tumultos y desórdenes (XIII, 18), pues Felipa declara que hubo que cambiar hasta tres veces el lienzo que la cubría, desgarrado y arrebatado por el gentío (XIII, 20).

La lectura de la vida de Doucelina deja claras dos cuestiones principales. La primera es que, no obstante haber quedado al margen de los estudios comparativos sobre mística femenina medieval, el relato se entronca claramente con la espiritualidad cristiana de su tiempo. Las prácticas, las experiencias y la imaginería que evoca la *Vida* no dejan lugar a dudas. La segunda, es que, más allá de las fórmulas orientadas a una posible beatificación, se manifiesta una voluntad de legimitación, no solo de las vivencias de la religiosa en cuestión, sino de la existencia de la comunidad de beguinas. Una cuestión que sin duda resulta comprensible conociendo los conflictos que éstas suscitaron a finales del siglo XIII y principios del XIV.[32]

5 Legitimación y conclusión

En estas breves líneas se ha podido demostrar la heterogénea espiritualidad de las beguinas de Marsella y Ieras, su evidente vínculo con el franciscanismo[33] y la

evita una contienda y otro relacionado con el parto de una mujer. Por su parte, en los *postmortem* encontramos doce asociados a curas de enfermedades y otros dos a la fecundación femenina.

32 Cfr. L. A. Burnham, *So Great a Light, So Great a Smoke. The Beguin Heretics of Languedoc*, Ithaca, Cornell University Press, 2008 y McDonell, cit.

33 Las relaciones de las beguinas con los frailes menores son particularmente intrincadas. Las "Donnas de Roubaut" seguían las misas en la iglesia de los franciscanos (IX, 45–46), ya sea en Ieras como en Marseille, el confesor de Doucelina fue el obispo de Orange, Josselin (IV, 9), al que le promete voto de obediencia, y quien fue asimismo ministro provincial de los menores en la Provenza. Fue él, de hecho, quien pronunció el panegírico después de la muerte de la priora. Por otra parte, uno de los pocos a los que se nos dice que Doucelina pidió consejo es Giovanni da Parma, fraile cercano a Hugo, como él fiel secuaz de las teorías de Gioacchino da Fiore. Los franciscanos mismos realizaron una procesión durante tres días alrededor del cuerpo santo ya muerto, lo que significa que consideraban y honraban a Doucelina como perteneciente a su familia religiosa. Los restos, de hecho, fueron depuestos en un sepulcro de mármol en la vieja iglesia de los Menores (cap. XIV). En lo referente a Felipa, ella misma tenía en su familia

conjunción de la imaginería de Doucelina y Felipa con la mística de su tiempo. Sin embargo, como se ha mencionado en la "Introducción", este artículo no es sino un primer paso para un estudio futuro, necesariamente de mayor amplitud. Resultará, en este sentido, indispensable un análisis de las visiones y su relación con la iconografía de la época, así como una investigación que pueda focalizar en las operaciones de legitimación que se articulan en la *Vida* y que pueden ser corroboradas mediante otros documentos del beguinaje. Esta última es, sin duda, la cuestión más compleja de la hagiografía, un aspecto que debería leerse bajo el prisma de los conflictos que el movimiento beguino suscitó en Flandes o en las tierras del Rin. En efecto, desde 1274 encontramos ya en el concilio de Lyon el primer aviso y en 1311 la condena a las beguinas, a partir del concilio de Vienne que se celebró bajo el papado de Clemente V. La segunda versión del texto de la *Vida* data de 1315, por lo que sería posible que se tratara de una modificación prudente del texto inicial de 1297. Una corrección que probablemente quisiera, no sólo mitigar la heterodoxia de su fundadora, sino también intentar justificar la existencia de estas comunidades en Provenza.

En efecto, Felipa pone en juego toda una serie de estrategias para legitimar la vida de su comunidad, pues, en primer lugar, se manifiesta en su escrito una autoconsciencia del carácter único y heterodoxo de las "donnas de Roubaut": se explicita que fueron la primera comunidad de este tipo en Provenza[34] y se señalan los peligros y las amenazas que sufrieron por parte de "gente que se esforzó en deshacer lo que Doucelina hizo" (X, 16). En segundo lugar, resulta evidente la voluntad de Felipa de afirmar la identidad de su comunidad a partir de sus signos de reconocimiento como son el velo (II, 4) y, especialmente, el color de sus vestimentas (II, 8–9; XIV, 13–15).

Sin embargo, no era la intención de Felipa separarse de la vivencia común de la espiritualidad cristiana, pues se manifiesta en varios pasajes el interés en asemejar los beguinajes a una orden establecida. Por una parte Doucelina pide a

miembros que formaban parte de comunidades franciscanas. Ella misma también decidió ser enterrada en el cementerio de la orden de S. Francisco. Y, por último, cuando ella decide poner por escrito la santa vida de la que había sido su priora, las obras que le servirán de modelo serán, precisamente, las vidas del *poverello* de Tomaso da Celano y de Buenaventura. En este sentido se pueden entrever semejanzas estructurales y temáticas con la hagiografía de Buenaventura: el origen mercader de la santa, el servicio a pobres y enfermos, el don de las lágrimas, los estigmas (IX, 31–32), el trato al cuerpo milagroso y el amor a los animales (X, 26–29; VII, 1–2; VIII, 2; IX, 19; X, 26–29). Por último, cabe decir que cuando murió Margarite d'Alon, la última priora de Roubaut, dejó el beguinaje y todas las propiedades heredadas durante casi dos siglos a los frailes menores de Marsella.

34 "El sancta maire fon en Provensa li premiera beguina, e fon comensamens de totas cellas que preron aquel nom" (II, 11). And: "en aquel temps, non era estament de beguinas, ni en Proensa non las auzian mentaure" (II, 2).

Hugo que escriba una regla (III, 4) y la autora identifica su comunidad como "estament" en varias ocasiones (X, 25; XIV, 33).[35] Por otra, parece que las "donnas de Roubaut" realizaban votos de castidad (II, 10), de obediencia (VI, 1), de pobreza (V, 11) y hasta se ha conservado la profesión de fe de las mismas.[36] El episodio que mejor ilustra este insistente parangón lo encontramos también en la *Vida*. Allí se nos cuenta que otra beguina de Ieras, estando dormida, le pareció ascender como alma al Paraíso. Entonces vio a una compañera que había muerto recientemente, rodeada de santos y siendo interrogada por éstos sobre era el hábito que llevaba y la orden a la que pertenecía. Ella respondió que había vivido bajo el manto de San Francisco. Al no identificarla como clarisa, los santos quedan dubitativos. Aparece entonces Cristo y éstos se dirigen a él diciendo "Senher, aissi a un'arma, la quall non connoissem, ni sabem de qual estament sia, ni connoiseem son abiti. E dis que sotz la man de sant Frances s'es regida e non porta son abiti, ni de sancta Clara, ni dels autres relegios; ni monega non es, ni non sabem qui sia" (XIV, 28–32). Éste responderá: "son del orden que yo amo y viven bajo la dirección de San Francisco".[37]

En un eventual estudio de esta función legitimizadora de la obra de Felipa también deberá considerarse la relación de las beguinas con el poder. Cabe decir que la "donnas de Roubaut" fueron protegidas por bulas papales de Juan XXII fechadas en 1320, 1323 y 1325.[38] El pontífice utilizó la así llamada "cláusula de escape" del decreto "cum de quibusdam".[39] Éste consideraba que las "mujeres fieles" podían continuar con una vida religiosa informal, así que Juan XXII enfatizó en estos tres documentos la vida honesta de la comunidad ("honeste vivunt"), separándolas explícitamente de otras. Asimismo las bulas evocan figuras notables de la Provenza que sin duda ayudaron a tal protección: en la primera se menciona a la Reina de Sicilia, Eleonor de Anjou (nieta de Carlos I).

35 "Sebbene Douceline e le sue compagne non fossero considerate monache, secondo l'opinione comune ["ni monega non es ni non sabem qui sia"!] lo erano secondo la definizione da lui [Hugo, su hermano] data poco oltre "omnes autem mulieres communiter viventes et regularem observantiam canonice profitentes, monache dici possunt" (*Expositio Hugonis Super Regulam Fratrum Minorum*, de la miscelanea franciscana "Monumenta Ordinis" publicada en Salamanca en 1506, f. 73 b). A. Sisto, cit. p. 138.

36 F. Porcelet, "Pièces justificatives", cit., p. 257.

37 Una frase que, por un lado, aparece en el principio de la *Vida*, pues es la frase con la que se presentan las dos beguinas que se le aparecen a Doucelina cuando ésta aún es joven. Por otro lado, es evidente que este relato podría aludir a la prohibición, a partir del Concilio Lateranense IV de crear nuevos órdenes.

38 F. Porcelet, "Pieces justificatives", cit., pp. 275–279.

39 E. Makowski, *A Pernicious Sort of Woman: Quasi-Religious Women and Canon Lawyers in the Later Middle Ages*, Washington, D.C., Catholic University of America Press, 2005, p. 25.

En la segunda se evoca al obispo de Marsella, mientras que en la tercera incluso llega a citar nombres de beguinas de Roubaut. Así pues, con ese apoyo el beguinaje pudo continuar existiendo hasta 1407. Cabe añadir, en cuanto a lo que se refiere a los vínculos con el poder que, por un lado, Douceline, después a ayudar a la condesa a dar a luz (IV, 10–14), fue nombrada consejera del conde Carlos I por sus cualidades visionarias y adivinatorias (XI, 3–9). Por el otro, también Felipa podría haber jugado sus cartas, pues la familia Porcellet había entrado en la corte a partir de la rendición de Arles y algunos miembros continuaron sirviendo, por lo menos, a tres generaciones de condes.

Todos estos aspectos pendientes de desarrollo, así como los ya analizados en este artículo deberían servir para colocar a Felipa en el marco del estudio de la literatura espiritual medieval y a Doucelina en el de la mística femenina. El interés que pueden suscitar la estructura de la obra, las visiones de la santa, las prácticas devocionales que se extraen de sus vivencias y las estrategias de legitimación de una comunidad apenas mencionadas poseen un incuestionable valor que raramente ha rebasado el estudio local. Esperemos que este artículo sirva como punta de lanza en la que puedan apoyarse, cual pértiga, futuras investigaciones.

Coral Cuadrada

Mística y amor cortés

Cuando la beguina francesa Margarita Porete escribe su *Espejo de las almas simples*, a finales del siglo XIII, narra el amor entre un hombre y una mujer para expresar el amor entre el Alma y Dios. Afirma que el amor humano está relacionado con el divino, que se puede experimentar la unión con Dios sin mediación alguna,[1] y emplea las figuras alegóricas de la Razón, el Amor, el Alma. Margarita toma de la expresión y de las imágenes cortesanas francesas, con frecuencia utilizadas en la literatura y en la música, representaciones que le sirven para describir la fusión del amor.

En esta contribución se estudiará el vínculo entre la poesía cortés y la literatura mística, a través de los relatos devocionales de Margarita Porete, Hadewijch de Amberes y Matilde de Magdeburgo.[2] Las tres coinciden en el uso del código de la *fin'amors*, aunque difieren en cómo lo utilizan.

El amor – *Minne* –es el tema central y las palabras se hacen sensibles al tacto, al gusto. La expresión dibuja éxtasis, arrebatos, visiones:

> Mi corazón, mis venas y mis miembros temblaban y se estremecían de deseo [...] sentí en mí, en una terrible tempestad, que si no era toda entera de mi Amado y él no me llenaba totalmente de sí, enloquecería en mi agonía y la furia de amor me mataría.[3]

1 E.L. Babinsky, *The Use of Courtly Language in le Mirouer des simples ames anienties*, in "Essays in Medieval Studies", 4, 1987, pp. 91–106.

2 J. Raynaert considera la influencia de la literatura del amor cortés en *Hadewijch: mystic poetry and courtly love* in *Medieval Dutch Literature in its European Context*, New York, Cambridge Press, 1994, p. 209. B. Newman también incluye a Hadewijch de Amberes, Mechthild de Magdeburg, y Margarita Porete en su estudio de las escritoras místicas *La mystique courtoise*, in *From Virile Woman to WomanChrist. Studies in Medieval Religion and Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 137–167.

3 Hadewijch de Amberes, *Visiones*, ed. y trad. de M. Tabuyo Ortega, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 2005, p. 79. Véase también V. Cirlot – B. Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1999, pp. 77–106.

Nota: Este trabajo se enmarca en los proyectos EUIN2015–62506 y HAR2015––65285–R (AEI/FEDER, UE).

Coral Cuadrada, Universitat Rovira i Virgili/Archivo de los marqueses de Santa María de Barberà.

Open Access. © 2018 Coral Cuadrada, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-024

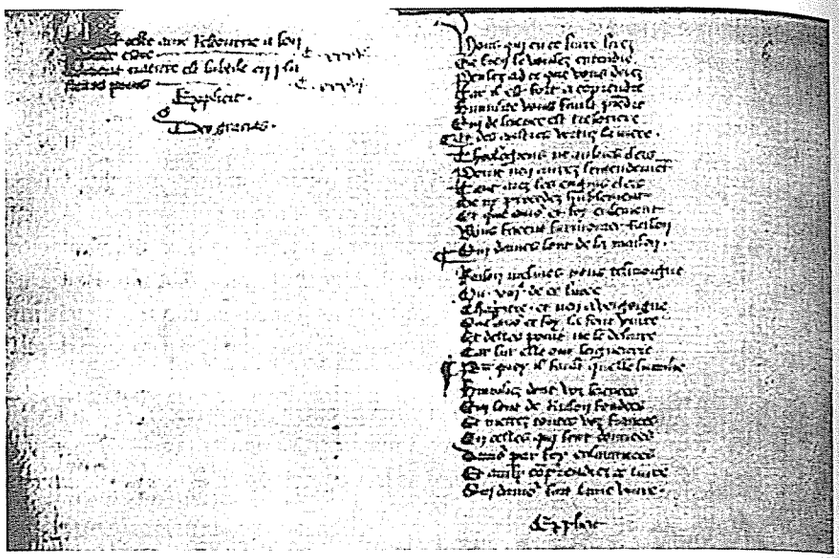


Fig. 1: *El espejo de las almas simples. Diálogo del Alma con la Razón* © wikimedia commons. **Nota:** Musée Condé, manuscrito conservado en Chantilly, sign. F XIV 26, ff. 5v–6r. Disponible en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f5/Margarete_Porete%2C_fol._5v%E2%80%936r.jpg/800px-Margarete_Porete%2C_fol._5v%E2%80%936r.jpg [Consulta 23/04/2017].

Existe sinergia entre místicas, *trobairitz* y trovadores, influenciándose mutuamente.[4]

1 La destrucción de la voluntad

En el prólogo del *Espejo* de Porete el tema del amor mundano es explícito. Se dice:

> Hubo una vez una doncella, hija de rey, de gran corazón y nobleza, así como de gran coraje, que vivía en un país extranjero. Sucedió que la doncella oyó hablar de la gran cortesía y nobleza del rey Alejandro y al instante su voluntad le amó por el renombre de su gentileza".[5]

El ejemplo de Margarita recoge el uso de literatura mística completamente desarrollada, pero sus raíces se encuentran en la centuria anterior, en la alegoría

4 G. Rudy, *Mystical Language of Sensation in the Later Middle Ages*, New York, Routledge, 2002, pp. 67–100; R. Gay-Crosier, *Religious Elements in the Secular Lyrics of the Troubadours*, in "University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures", 111, 1971, p. 88.
5 Margarita Porete, *El espejo de las almas simples*, ed. de B. Garí, Madrid, Siruela, 2005, p. 51. Véase, además, V. Cirlot – B. Garí, *La mirada interior*, cit., pp. 223–253.

novia/novio de los sermones de Bernardo de Clairvaux sobre *el Cantar de los Cantares*. Margarita emplea conceptos tales como *courtoisie*, generosidad, amor distante, nobleza, monarquía, dones de la amada y el éxtasis de la unión amorosa, de igual forma como lo hace Hadewijch, quien domina la técnica de los trovadores a la perfección.[6] Sus historias de encuentros visionarios con Cristo combinan recursos de la poesía cortesana con sus experiencias extáticas de la Eucaristía:

> Se me apareció entonces con los vestidos y la figura que tuvo el día en que por vez primera nos dio su Cuerpo: bajo la forma viril, dulce y hermoso en el rico esplendor de su rostro, vino a mí tan humildemente como un amante que se somete completamente al otro. Y me hizo el don de sí mismo bajo las especies y figuras del sacramento [...] me cogió en sus brazos y me estrechó contra él, y todos mis miembros sintieron los suyos en la plenitud que yo había deseado con el corazón.[7]

Los hombres – Bernardo de Clairvaux, Ruperto de Deutz, Guillermo de San Thierry – también habían escrito sobre el amor con imaginación sensual y corporalidad, pero ellos son más metafóricos y menos viscerales, su escritura no alcanza la gran intensidad de Hadewijch ceñida a Jesús. Igual sucede con Margarita, lo encarnado se reemplaza por términos platónicos idealizados: es el Alma, no ella, quien "se consume en un éxtasis de amor". No hay camas nupciales, ni caricias, ni brazos y piernas entrelazados.

La utilización que Margarita hace del amor cortés es evidente en la cuarta, quinta y sexta etapas del Alma buscando la unión con Dios. Después de los latidos y mortificación para aniquilar su voluntad, para dar espacio al Amor, en la cuarta, la experiencia extática comienza a trascenderla, pero todavía desea. Es en la quinta cuando entiende que aparte de Dios no es nada. En la sexta el Alma se encuentra en un abismo de humildad donde no puede ver a Dios, pero Dios se ve en ella. El espejo se centra en las relaciones de estas etapas, que se inician con el intento de la destrucción de su voluntad para que su Alma pueda amar. Al principio, sin embargo, está paralizada al percatarse de que se ama a sí misma, tanto como a su amado. Finalmente se dirige hacia la sexta etapa, abandonando su voluntad y disolviéndose en Dios:

> [Amor] Hay un largo camino entre el país de las Virtudes, donde moran los extraviados, y el país de los olvidados, el de la desnudez anonadada, el de los clarificados que se hallan en el supremo estado donde Dios se abandona de sí mismo en sí mismo.[8]

6 P. Mommears, *Hadewijch: writer, Beguine, love mystic*, Leuven, Peeters Publishers, 1989.
7 Hadewijch, *Visiones*, cit., p. 81.
8 M. Porete, *El espejo*, cit., pp. 143–144.

La dificultad que encuentra para entender y probar su amor, y el eventual hallazgo del mejor camino, la mejor vía para la amada, son los elementos tradicionales de la poesía trovadoresca. Al reconocer Margarita que ama sólo por amor al Amor, encuentra la vía de unión, porque sigue el tema principal del *amour du monde:* conocer que el amor más elevado es el que existe únicamente para amar, sin beneficio ninguno, incluso sin ánimo de agradar al amado. Entonces el Alma, sin voluntad ni deseo, puede ser colmada en amalgama divina. Para ello emplea el vocabulario[9] de las historias cortesanas al decir: "Él es mío, nunca lo dejaré ir, está escrito. Pase lo que pase, Él está conmigo".[10] Mediante su abrazo la *courtoisie* expresa como el amor de Dios está vinculado con el amor del Alma.

En el Imperio Germánico la tradición de la escritura poética recoge, en parte, el imaginario del amor cortés conocido como *Minnesang*. La palabra *Minne* o 'amor' tenía un doble significado, místico y carnal, como el *amor* personal y concreto de los trovadores occitanos.[11] Los elementos poéticos de *Minne* provienen de las propuestas de Bernardo y Abelardo sobre la mirada interior, la experiencia de sí. Pero no sólo eso, sino que trata también de la devoción y alabanza rendida a la Virgen como arquetipo de virtud:

> Después consideré su concepción del Hijo de Dios, Jesucristo, en virtud del Espíritu Santo. Creo verdaderamente que en ese momento ella recibió más conocimiento, amor y loor de la divina Trinidad que el que tienen todos aquellos, excepto ella, que están en la gloria.[12]

Mediante el empleo de descripciones cortesanas, las mujeres fueron capaces de expresarse como amiga íntima o como amante intensa y suplicante.[13]

9 Sobre la propagación y expansión del código poético trovadoresco, cfr. M. Brea, "O vocabulario como fío de cohesión na tradición trobadoresca", in M. Brea – S. López Martínez-Morás (coord.), *Aproximacións ao estudo do Vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela, CRPIH, 2010, pp. 9–13.

10 Babinsky, *The Use of Courtly Language*, cit., p. 100.

11 W. von der Vogelweide, *Minnesang and Didactic Poetry*, in *Outlines of the History of German Literature*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1911, p. 47; C. W. Bynum apunta que Mechthild también estuvo influenciada por la poesía vernácula, cfr. *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 229.

12 M. Porete, *El espejo*, cit., pp. 181–182.

13 Newman considera que todo ello fue una creación particular de las beguinas bajomedievales, las cuales unieron el movimiento espiritual al literario y que no se puede reducir tan sólo a la lectura de los comentarios de Bernardo al *Cantar de los Cantares*, sino que se trata de una nueva forma literaria que bebía de la lírica cortés para representar "la experiencia turbulenta de amar a Dios" (*La mystique courtoise*, cit., p. 138 y ss.).

2 El género maleable

Hadewiijch se retrata a sí misma como amante que sufre, novia exaltada o el más fuerte de todos los guerreros, ella combina el deseo sexual y espiritual con identidades fluidas.[14] Se considera a veces una mujer en relación con Cristo, otras es varón. Figura característica y coincidente de la escritura de hombres y mujeres es la maleabilidad de las imágenes de género, cambiando de uno a otro según el contexto. La forma permite que estas mujeres recreen el juego erótico con una asombrosa variedad de movimientos, desde amar a Dios o a una Diosa a fundirse con el Amado y convertirse en la misma divinidad.[15] Así, la metáfora del alma como novia de Cristo la usan ambos sexos, pero la relación nupcial no es el único simbolismo que aplican los hombres. Bernardo compara a los monjes con las doncellas, a veces la novia busca ser recibida en los brazos divinos. Se llama a sí mismo *madre* de los monjes, proponiendo que otros abades se comporten de la misma manera. A la inversa, Jesús se ve a menudo como femenino, en especial bajo la imagen materna y nutritiva, que ofrece la leche de la redención que fluye de las heridas de su costado.[16]

Para los cistercienses, como para el resto de los hombres, las mujeres se asocian al cuerpo, a la carnalidad, mientras ellos se definían según criterios de racionalidad y espíritu.[17] Esta dicotomía, persistencia del pensamiento griego, especialmente de las categorías aristotélicas, es una de las razones, sin duda, del porqué la espiritualidad de las mujeres expresa tan libre y abiertamente el cuerpo y los sentidos. En cambio, los hombres se han de forzar a un cambio psicológico para adoptar las imágenes, la emoción y la sensualidad femenina. De cuando en cuando, Hadewijch hace suyo el rol masculino durante las uniones eróticas con la iconografía femenina del amor divino, Dama *Minne*. Más a menudo toma el papel femenino llamándose a sí misma *Amor del Amor,* diciéndole a *Minne*: "*Minne*-Amor quita a Dios el poder de

14 U. Wiethaus, *Female Homoerotic Discourse and Religion in Medieval Germanic Culture*, in S. Farmer – C. B. Pasternack (eds.), *Gender and Difference in the Middle Ages*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, pp. 288–321.

15 B. Newman, *La mystique courtoise*, cit., p. 166.

16 Bynum, *Jesus as Mother*, cit., pp. 113–125; D. Damrosch, *Non alias ed aliter: the Hermeneutics of Gender in Bernard of Clairvaux*, in R. Blumenfeld-Kosinski – T. K. Szel (eds.), *Images of Sainthood in Medieval Europe*, Ithica, Cornell University Press, 1991, pp. 181–195.

17 M. G. Newman, *Crucified by the Virtues: Monks, Lay Brothers and Women in Thirteenth-Century Cistercian Saints'Lives*, in *Gender and Difference*, cit., pp. 182–209.

sentenciar a los que él ama";[18] "las jóvenes doncellas se derriten lejos de Ti, con amor y deseo violentos [...] dulzura de abrazar en el afectuoso abrazo, en el dulce beso". Cuando *Minne* habla, dice: "¡Yo soy quien te abraza en mi abrazo!". En otra ocasión la Dama se convierte en Amor, personificado en el rostro del Espíritu Santo.[19]

Hadewijch toma prestadas imágenes del amor cortés al representar el estado de frustración al no lograr unirse a la divinidad. Su personificación del amor es el del anhelo de cumplimiento mediante la inmersión en Dios, de celos para ser la más cercana y amada, de dolor herido por la ausencia – todos ellos argumentos comunes de la *fin'amors*. A veces se protege con un escudo de las puñaladas, ya que cuando Amor no hiere, consuela para poder así herir de nuevo. Ella lo soporta porque su placer se halla en los dulces besos de su boca, a la sazón es un hombre amante, siempre ardiente de deseo. Luego comienza el proceso de la disolución de su voluntad, cayendo en el abismo del amor puro, como en la visión 12 – "Un día de Epifanía ..." –: "Me vi entonces engullida por el Abismo. Y tuve entonces la certeza que estaba comprendida en el Amado, como su Esposa, y que él estaba comprendido en mí".[20]

En las poesías de Hadewijch, más que en sus relatos de sus experiencias místicas en prosa, se presenta como amante de un amado, a la vez, poderoso y lejano. Es un tema recurrente en la poética de Hadewijch, pues ella persigue a Cristo a través de *Minne* o Dama Amor, no como Dios sino como objeto de deseo.[21] El amor, por tanto, puede ser fuente de confinamiento y dolor, pero también de alegría. La versión que hace Hadewijch de *Minne* se entiende mejor mediante la paradoja, porque está más allá de todos los sistemas de oposición binaria y contiene en sí todos los opuestos. El lenguaje de la contradicción obliga al poeta a abandonar la verdad ordinaria, a moverse mentalmente hacia un nuevo espacio donde rige otro tipo de verdad.

18 Hadewijch, *Visiones*, cit., p. 43.

19 Hadewijch, *The Complete Works*, Mother C. Hart (ed.), New York, Paulist Press, 1980, poema 2.6.

20 Hadewijch, *Visiones*, cit., p. 108.

21 E. Petroff, *Gender, Power and Knowledge in The Strophische Gedichten of Hadewijch*, in "Vox Benedictina: A Journal of Translations from Monastic Sources", 7/4, 1990, pp. 340–362, disponible en: https://monasticmatrix.osu.edu/commentaria/gender-power-and-knowledge-strophische-gedichten-hadewijch [Consulta 14/04/2017].

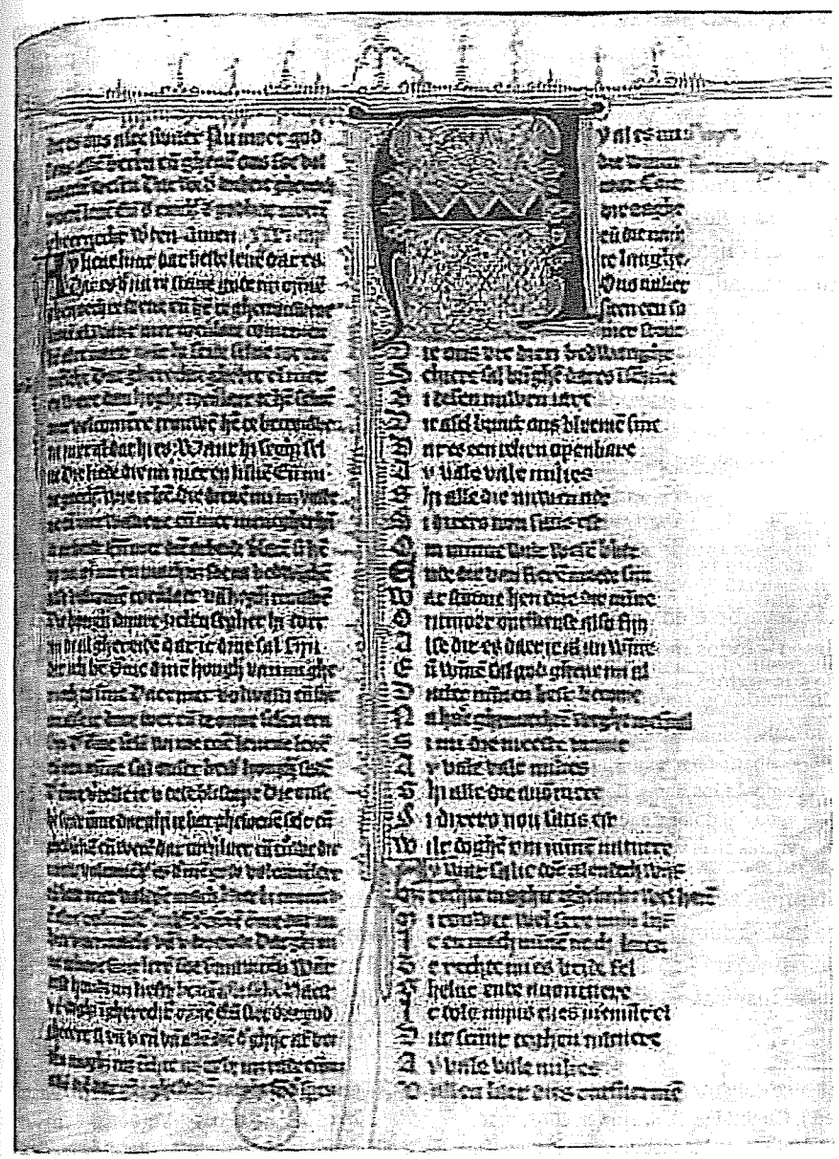


Fig. 2: Poema de Hadewijch: *Ay al es nu die winter cout* © wikipedia commons.
Nota: Het 1e strofische gedicht (lied) van Hadewijch, Hs. Gent, UB, 941, f. 49r. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Hadewijch_de_Amberes#/media/File:Hadewijch_gedicht1_HsGent_f49r.jpg [Consulta 23/04/2017].

3 La cama de amor

Matilde de Magdeburgo es influenciada por Bernardo de Clairvaux, Hugo y Ricardo de San Víctor, y otros autores. Como diferentes mujeres coetáneas, escribe en forma de misticismo emotivo y busca por medio del amor la unión con la divinidad. Sus escritos examinan sus experiencias a lo largo de tres períodos de su vida, describiéndolos según las palabras de Dios en una visión: "En tu infancia fuiste compañera de mi Espíritu Santo, en tu juventud una novia para mi Humanidad, en tu vejez ahora eres la esposa de Dios".[22] Su conexión con el amor cortés se refleja desde el principio de *La luz que fluye de la divinidad*,[23] cuando explica la relación entre el Alma y Dama Amor:

> El Alma vino al Amor y la saludó con gran respeto y dijo: "Dios la saluda Dama Amor [...] / Dama Amor, has venido a mí y me has despojado de todo lo que he adquirido en la Tierra / Majestad, has hecho un intercambio bendito".[24]

A la par de Hadewijch, Matilde relata el proceso de ser vaciada y quedar desolada, cosa que le permite arrojar la esperanza de recompensa y de todo lo que en la tierra se valora, a cambio del ideal cortés de amar sólo por amor al Amor. El convertirse en nada, así como el simbolismo del corazón ardiente, abrazo y deseo – todos motivos comunes en la poesía trovadoresca – se repiten a lo largo de sus textos.

> Debes amar la nada, debes huir al yo, debes estar solo y no acudir junto a nadie. No debes ocuparte de mucho sino que debes liberarte de todas las cosas. Debes liberar a los presos y vencer a los libres. Debes deleitar a los enfermos y tú mismo no tener nada. Debes beber el agua del dolor y encender las brasas del amor con la madera de las virtudes: de este modo vivirás en el verdadero desierto.[25]

En una visión en la que su alma viaja a la corte, la imagen de estar en presencia de la divinidad la llena de gozo: "Señor, Tú eres mi amado, mi deseo, mi fuente que fluye, mi sol, y yo soy tu espejo".[26] Cuando Matilde utiliza estampas nupciales se inspira en *el Cantar de los Cantares*, pero ella teje en su narrativa muchos

22 Mechthild of Magdeburg, *Selections from The Flowing Light of the Godhead*, E. Anderson (ed.), Cambridge, D. S. Brewer, 2003, p. 16.
23 Matilde de Magdeburgo, *La luz que fluye de la divinidad*, ed. y trad. de A. Otero, Barcelona, Herder, 2016.
24 Mechthild, *Selections*, cit. I, 1, pp. 26–27.
25 Ibid., I, XXXV, 1–15.
26 Mechtjhild, *Selections*, cit., I, IV, p. 29. Existe una rica tradición en el uso del imaginario del espejo en la literatura mística, cfr. *Mechthild von Magdeburg. Das fließ ende Licht der Gottheit*, trad. de M. Schmidt, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1995, p. 349, n. 19.

otros símbolos procedentes del vocabulario trovadoresco, como por ejemplo el rocío que cae en la flor de una doncella agitada por la experiencia nupcial. El lenguaje genera una descripción de la unión espiritual ricamente elaborada:

> Cuanto más crece su deseo, más cerca está su boda. Cuanto más estrecha es la cama,[27] más cerca está el abrazo. Cuanto más dulces son los besos en los labios, más cariñosamente se miran uno al otro [...] Cuanto más arde, más brillante brilla".[28]

A veces rechaza los recursos empleados por otras escritoras. Así, desprecia una invitación para "ver y probar la alegría de los ángeles chupando la leche sobrenatural de la eterna doncella", afirmando: "soy una novia ya crecida, quiero para mí mi Amor". Y vuelve a sus argumentos corteses cortejando hombres jóvenes, mientras una dulce rosada entra en el alma. Busca borrar su maldito egoísmo, traba para alcanzar el amor verdadero, es derrotada, se agota, el ansia vuelve: "Joven apuesto, te deseo, ¿dónde te encontraré?" al amanecer, sus chambelanes – los cinco sentidos – le dicen que debe vestirse. A la llegada del joven, bailan ambos a su canto con el que le dice que le hará brotar en el amor y moverse del amor al conocimiento, del conocimiento al placer, del placer a lo que está más allá de todos los sentidos humanos. Cuando se cansan de danzar, el joven le dice: "Ven al mediodía a la sombra de la fuente, a la cama del Amor, allí te refrescarás con Él". Al final del camino de amor llega a la cama nupcial donde consuma la unión con Cristo.[29]

En sus canciones se ve a sí misma como una noble dama adolescente, llevando una capa bordada en oro.[30] Sus experiencias sensoriales se alejan notablemente de las de su predecesora del siglo anterior, Hildegarda de Bingen. Esta última había relatado de sus visones: "no las oigo con mis oídos físicos, ni con los pensamientos de mi corazón, ni los percibo con ninguno de mis cinco sentidos, sino sólo en mi alma".[31] Matilde, al contrario, recibe la herencia, ya del siglo xii, desde que los místicos empiezan a reclamar la experiencia de Dios. Ella aprovecha, de vez en cuando, la cuestión de los ritos eucarísticos conjuntados a la consumación sexual – tomándolo en su mano lo come, lo bebe, hace con Él lo que quiere – ;[32] en otros momentos se apoya del todo en los juegos trovadorescos (escenas cortesanas con reinas, príncipes y damiselas). Habla de los tesoros que se han de amar

27 La cama, y la cama del amor, son imágenes recurrentes, Ibid, I, 22 (p. 31); I, 44 (p. 35); II, 2 (p. 38); III, 9 (p. 60); V, 34 (p. 101); VII, 21 (p. 128).
28 Mechthild, *Selections*, cit, I, XXII, pp. 30–31.
29 Ibid., I, XLIV, pp. 34–36.
30 Mechthild, *Selections*, cit. II, IV, p. 40.
31 P. Dronke, *Women Writers of the Middle Ages: a critical study of texts from Perpetua to Marguerite Porete*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 252.
32 L. Menzies, *The Revelations of Mechthild of Magdeburg*, London – New York, Longmans – Green,1953, II, 22, p. 48.

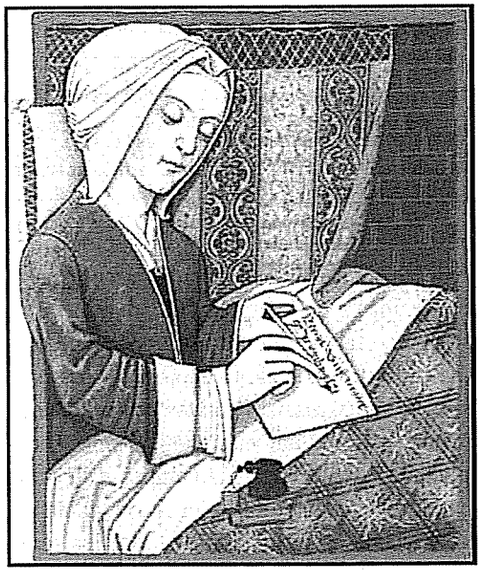


Fig. 3: Matilde de Magdeburgo © wikimedia commons
Nota: Disponible en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Mechthild_von_Magdeburg.jpg [consulta 23/04/2017].

por amor al Amor, del deseo del corazón en ser abrazada por Él y el rapto íntimo en el que es transportada cuando el aljófar penetra en su alma.[33] Como amante, goza también de una triple naturaleza: hombre viril en la batalla, dama ornada en palacio, ávida novia en el lecho de amor, prefiriendo el último lugar.[34]

4 Conclusiones

Las narrativas de las místicas estudiadas son muestra de una forma habitual de escritura del otoño tardomedieval. Cada una de las visionarias tiene una manera única de acomodar el vocabulario, los temas y las imágenes, pero juntas comparten aspectos comunes, procedentes de parecidas influencias que se insertan en el conocido "movimiento de mujeres"[35] en la Iglesia, movimiento que se inicia en

33 Mechthild, *Revelations*, cit., I, 39–43, p. 20.
34 M. de Magdeburgo, *La luz que fluye*, cit., 2.19 (49.5–8).
35 B. McGinn, *Mulieres Religiosae: Experiments in Female Mysticism*, in *The flowering of mysticism: men and women in the new mysticism (1200–1350)*, New York, Crossroad, 1998, p. 153 y ss.

el siglo XII y florece en los XIII y XIV. Sus éxtasis y contemplaciones son entendidos como demostración del favor divino, en parte porque se aprovecharon para desacreditar varias herejías, incluido el catarismo.[36] Subyacente, en sus obras, se encuentra el Amor, es decir, la búsqueda de la relación amorosa con el Cristo humano, el primer paso hacia la unión espiritual con Dios. Es el resultado de varios factores, pero el central es que ya en el siglo XII el cristianismo empieza a enfatizar el amor como el enfoque esencial de la devoción emocional. Esto se da conjuntamente a un cambio en la importancia de los sentimientos de intención y contrición, en especial en lo referente al pecado y al perdón. Una faceta importante de este giro es la atención al autoexamen y, en consecuencia, una perspectiva axial hacia el individuo. Además, la misma centuria está marcada por el acento en la curiosidad intelectual, valor relevante en la cultura secular y en la investigación teológica. La Iglesia del tiempo instaura como principio que el sentimiento es indispensable para forjar el camino diáfano de la unión con Dios en el amor y la salvación personal.

Todo ello, así como las explicaciones de Bernardo de Clairvaux sobre el *Cantar de los Cantares*, articulando la centralidad del amor pasional, afectó profundamente a la forma en que las mujeres, y algunos hombres, describen sus experiencias místicas. Este amor emotivo es congruente con la necesidad de comprensión intelectual defendida por Pedro Abelardo y otros escolásticos. De este modo, la noción de la revelación toma relieve, así como el esfuerzo para saber de los sentimientos, motivaciones y transgresiones. Es a través del autoconocimiento como una/o entra plenamente en la relación amorosa con Cristo: conocer y amar son imprescindibles por igual. El conocimiento de los fundamentos del amor – de su lógica – es el requisito previo para la redención, la contrición para el perdón.

Las metáforas sensuales utilizadas por Hadewijch, Margarita y Matilde son parte del vigor del amor, de la humanidad de Jesús y de la fusión divina, características de este período. Gran influencia, como hemos visto, juega la tradición del amor cortés y sus imágenes. Al combinar la sensualidad con el lenguaje poético de los trovadores, y la intensidad de la Iglesia en el amor divino, muchas mujeres narran sus experiencias, enlazando lo pasional con lo espiritual. En su escritura, Hadewijch, por ejemplo, intercala alusiones a los romances de caballería, contribuyendo a la creación del nuevo género literario, la "lírica del amor místico". Margarita, por su parte, toma prestadas del lenguaje cortesano figuras y conceptos normalmente destinados a la descripción del amor erótico, trasladando el de hombres y mujeres al del Alma y Dios. Representando sus

36 Ibid., p. 154.

experiencias devocionales, utiliza las ideas de *courtoisie, largesse*, amor distante, nobleza, monarquía, dones de la amada y éxtasis de la unión amorosa. El uso de las expresiones voluptuosas conforma un poderoso dispositivo literario que avala la afirmación teológica de que la fusión con Dios se puede alcanzar en esta vida, mientras todavía se está en el cuerpo físico. Posición reforzada por Bernardo de Clairvaux, quien defiende que, dado que Cristo se encarnó, el cuerpo es perfectible. No todas las mujeres místicas recurren al lenguaje del amor cortés del mismo modo que Margarita, Hadewijch y Matilde. Sin embargo, debido a su vida pública y a la difusión de sus obras, puedo sugerir que se trata de un fenómeno ciertamente común en la mística femenina de la Europa de los siglos XII–XIV.[37]

37 G. Rudy, *Mystical Language of Sensation in the Later Middle Ages*, New York, Routledge, 2002, pp. 67–100; R. Gay-Crosier, *Religious Elements in the Secular Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971, p. 88.

FEMINIDAD TEXTUAL

I La ficción lírica (profana y religiosa)

Marco Piccat

La dedica alla 'Nobile Dama': un rito o un'occasione per i trovatori provenzali in Piemonte?

La citazione di dame 'dedicatarie' delle composizioni trovadoriche è situazione culturale già ampiamente nota, e in passato quasi esclusivamente indagata sotto l'aspetto storico.[1] Gli editori dei testi, tutti pubblicati e ripetutamente riproposti, ne hanno frequentemente segnalate le precise occorrenze, limitandosi tuttavia o ad una semplice e non collegata enumerazione, o all'opposto per focalizzare il filo rosso dei rapporti affettivi ed 'inventarne' le storie.

Le considerazioni con cui svolgo questo intervento vogliono invece prendere in esame la tipologia del testo come fenomeno letterario, provando a distinguere tra i canoni del norma, tradizione e scuola, e quelli dell'incidente, occasione o innovazione, per una valutazione dell'esistenza o meno di un equilibrio tra una generica espressione di uno spazio simbolico, e l'apparire di altro.

A partire dal XII secolo, l'Italia ha costituito una seconda patria per i trovatori provenzali,[2] al pari di alcune regioni della Spagna;[3] già Vincenzo De Bartholomaeis nell'edizione delle *Poesie Provenzali Storiche* (1931) precisava come

1 F. Torraca, *Le donne italiane nella poesia provenzale: Su la 'Treva' di G. de la Tor,* Firenze, Sansoni, 1901; F. Torraca, *Donne italiane e trovatori provenzali,* in "Studi medievali", II, 1928, pp. 487 e sss..

2 V. Bertolucci Pizzorusso, *Nouvelle géographie de la lyrique occitane entre XIIe et XIIIe siècle. L'Italie nord-occidentale,* in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc, 7e* Congrès International de l'A. I. E. O. Reggio C. – Messina, 7–3 juillet 2002, publiés par R. Castano – S. Guida – F. Latella, II, Roma, Viella, 2003, pp. 1313–132.

3 G. Bertoni, *I Trovatori d' Italia (Biografie, testi, traduzioni, note),* Modena, Umberto Orlandini Editore, 1915; F. A. Ugolini, *La Poesia provenzale e l'Italia,* Modena, Mucchi, 1939; L'aggiornamento dei dati ed il completamento delle ricerche ora in C. Bologna, *L'importazione della poesia occitanica in Italia: il Nord-Ovest,* in *Letteratura italiana. Storia e geografia,* I, *L'età medievale,* dir. A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1987, pp. 123 e ss. A. Tavera, *Les troubadours, gens du voyage,* Colloque de l'Université de Provence, in *Senefiance* II, 1966, pp. 433–449; G. Gouiran, *Chanter ne rapporte rien d'autre, Les troubadours, de l'espace occitan à l'espace européen, Les Troubadours,* in "Europe", 86/950–951, 2008, pp. 126–136; E. Vallet, *Les troubadours et l'Italie,* ibid., pp. 115–125; cfr. anche *Les Troubadours et l'Italie,* textes réunis par G. Caiti-Russo, in "Revue des Langues Romanes", CXX/1, 2016, pp. 171–184.

Marco Piccat, Università di TRIESTE (Italia)

Open Access. © 2018 Marco Piccat, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-025

delle circa 2600 composizioni della raccolta complessiva del genere, oltre quattrocento avessero come tema principale questioni riguardanti il nostro paese.[4] Come noto, già nelle opere delle prime generazioni di trovatori (attivi tra il 1120–1130 e 1170) non sono infrequenti i riferimenti a località italiane: conosciute per fama o per esperienza diretta; (dal canto loro gli italiani, specie quelli del nord, appaiono presto interessanti a frequentare le corti provenzali e spesso a presentarvi i loro componimenti). Così alcune regioni del paese, piemontesi, liguri, lombarde, toscane e venete vennero toccate ed allietate dalla nuova arte poetica che proveniva d'Oltralpe: lo studio già citato ne segnalava, ad evidenza, alcune tra le più importanti: le corti degli Obertenghi (con i Malaspina) e, per il territorio che ci interessa, quella degli Aleramici[5] nelle loro diramazioni principali dei marchesi del Monferrato, del Vasto (con i Saluzzo), e di Busca. Curiosamente taceva del tutto il ruolo e la presenza, in questo contesto, della ricca e potente famiglia dei conti (poi duchi) di Savoia.

Sotto questo aspetto propriamente culturale, il ruolo 'politico' delle corti, poli interculturali nell'Italia del tempo, è stato recentemente molto rivalutato:[6]

> [l]uoghi privilegiati d'incontro, integrazione e condizionamento reciproco tra élite culturali ed élite politiche, centri di committenza e di fruizione d'opere artistiche e letterarie, le corti meritano l'attenzione di chiunque si volga a indagare come s'imposti e come vari, da epoca a epoca e da regione a regione, il rapporto ineludibile tra attività intellettuali e strutture del potere. Il potere ha bisogno degl'intellettuali quali supporti di legittimazione e strumenti d'esplicazione, dispensatori di prestigio e fornitori di servigi cancellereschi e diplomatici, porta- voce e memorialisti, depositari ed interpreti dell'esperienza storica, elaboratori d'ideologie, esperti del giure e delle tecniche più svariate, consiglieri ed educatori, propagandisti, apologeti e panegiristi, oltre che largitori di spirituale intrattenimento. Gl'intellettuali, a loro volta, hanno bisogno d'appoggiarsi al potere, garante di sicurezza, fonte di sussistenza e di agi, mezzo di realizzazione, cassa di risonanza e antenna d'irradiazione delle idee, banco di prova della loro efficacia pratica e sanzionatore ufficiale del loro successo. La vincolazione è reciproca.

Le corti erano proprio i luoghi privilegiati per la presenza di dame, fondamentali anelli di presentazione e congiunzione delle diverse dinastie, spesso le prime in grado di accogliere le proposte nuove culturali che arrivavano al castello. Nel mondo dei trovatori la dama era divenuta l'immagine del desiderio, sentimento

4 V. de Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Roma, Editore Tip. del Senato, 1931.

5 G. Carducci, *Gli Aleramici (leggenda e storia)*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, XXII,1937, Bologna, Zanichelli, pp. 313–350.

6 A. Roncaglia, *Le corti medievali*, in *Letteratura italiana*, I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 33–147.

che si coniugava in una lettura politica (*domina*-alter ego del *dominus*), sociologica ed erotica. Ma qualcosa di nuovo, i trovatori itineranti giunti in Italia, si trovarono ad inserire nei loro testi: la posizione di ruolo delle dame nobili delle corti presso cui venivano ospitati, occasione dovuta o ricercata per farle uscire dall'anonimato, assegnando loro a presenza di corpo e di anima, all'interno del vanto di un'aristocrazia nobiliare quasi sempre al maschile.

La prima delle figure su cui intendo soffermare l'attenzione è Beatrice di Monferrato, sorella del marchese Bonifacio, il grande protettore dei provenzali,[7] e primo fra tutti di Raimbaut de Vaqueiras.[8] E'a lui che dobbiamo infatti le ripetute citazioni della celebre dama. Raimbaut era originario di Vaqueiras, presso Vaucluse; scorrendo la sua *Vida*, per cui valgono comunque tutte le riserve generali espresse ed avanzate sull'effettiva attendibilità, leggiamo come fosse stato dapprima semplice giullare, e come abbia iniziato a poetare presso i signori di Les Baux, principi di Orange,[9] e infine sia rimasto come ospite dei marchesi di Monferrato fino alla morte.[10] Qui, sempre seguendo la *Vida*, il poeta non solo coltivò un fondamentale rapporto di stretta amicizia con il marchese di Monferrato, già probabilmente a partire dagli anni 1192–1194, ma, secondo alcuni studiosi, intorno al 1197 , di ritorno dalla campagna di Sicilia, Raimbaldo potrebbe aver incontrato Beatrice, vedova, e già da circa dieci anni, del marito Enrico del Carretto:[11]

> E pueis se parti de lui et anet se a Monferrat a messier lo marques Bonifaci, et estec en sa cort lonc temps. E crec si de sen e de saber e d'armas, et enamoret se de la seror del marques, madona Biatritz, que fo molher d' en Enric del Carret, e trobet de lieis bonas cansos.

7 A. Sakari, *Bonifacio I di Monferrato, mecenate della letteratura*, in *Italianistica scandinava*, 2.Atti del III congresso degli italianisti scandinavi, Turku-Âbo, 4–6 giugno1992, a cura di P. de Anna – G. La Grassa – L. Lindgren, Turku, Università di Turku, 1994, pp. 355–365.

8 V. Bertolucci Pizzorusso, *Posizione e significato di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale* , in "Studi Mediolatini e Volgari", XI, 1963, pp. 9–68 (poi in Ead., *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini Editore, 2009, pp. 7–51).

9 A. Rieger, *Relations interculturelles entre troubadours, trouvères et Minnesänger au temps des croisades*, in *Le rayonnement des troubadours*. Actes du colloque de l'A.I.E.O., Amsterdam, 16–18 octobre 1995, A. H. Touber [Hrsg.], Amsterdam, pp. 201–225; G. Cacciaglia, *Guglielmo del Balzo ed il suo tempo*, in "Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere – Classe di Lettere", CVII, 1973, pp. 151–201.

10 A. Barbero, *La corte dei marchesi di Monferrato allo specchio della poesia trobadorica. Ambizioni signorili e ideologia cavalleresca fra XII e XIII secolo*, in "Bollettino storico-bibliografico subalpino", LXXXI, 1983, pp. 641–703.

11 J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964.

Raimbaut compose un piccolo canzoniere, con alcune citazioni significative della dama, poste solitamente nell'ultima tornada:

Era requier sa costum' e son us[12]

VII
Na Beatritz de Monferrat s'enansa
quar totz bos faitz li van ades denans,
per qu'ieu dauri ab sas lauzors mos chans
e trai m'enan ab sa belha semblansa.

Come tradizione, il nome delle dame amate o cantate dai poeti provenzali dovrebbe essere stare sotto un *senhal*,[13] in modo da metterlo al riparo da tutta una sorta di conseguenze. In questo caso, Raimbaut non solo cita per esteso il nome di una delle dame dedicatarie del testo ma vi aggiunge la terra di appartenenza, come per assicurarle un doppio vanto: un ruolo di persona, e un ruolo simbolico di rappresentanza di una terra e di un potere. In altri casi, lodandola sempre, ne cita solo il nome:

Ja non cugei vezer

IX
Na Biatritz valens,
etz bella e plazens,
e·us donon pretz entier
dompnas e cavallier
e qui qe·us acompaing.
A totz si cum lor taing
sabetz ben dir e far
e·ls meillors mais honrar,
e s'ieu dic ben de vos,
assatz n'ai compaignos.

A vos, bona don' e pros

VII
Vencut, en nostre lenguatge
m'es plus dous c'autre parlars
de *na Beatritz* lauzars,
et ai en trop bon uzatge.

Ges, si tot ma don' et Amors

VII
Na Biatriz, vostre ric prez sobrier
salf Deos e gart, aisi com voill e qier,
e qi no·l vol sia desfaiz e morz,
q'a lui no plaz joi, solaz ni deporz.

In alcune composizioni, il nome di Beatrice di Monferrato è abbinato al *senhal Bels Cavalliers*,[14] che vuole rappresentare invece la donna amata dal trovatore e la cui identificazione è stata oggetto di svariate e contrastanti ipotesi:[15]

Eissamen ai gerreiat ab amor

VII
Bels Cavalliers, vostr' amors mi guerreia,
e prec merce e franc' humilitat
c'aissi·us venssa cum vos m'avetz sobrat.

VIII
Na Beatritz, las melhors an enveya
de vostre pretz e de vostra beutat,
que gensa vos e·l don de Monferrat;

Gerras ni plaich no·m son bo

VIII
Lo rics pretz sobrecabls
de *na Biatriz* es tals
c'om no·l pot tot lauzan dire;
mas endreig d'amor vos dic
de mon *Bel Cavallier* ric
c'a mais de pretz, et es vers,
aissi n'ai' eu mos plazers!

Savis e fols, humils et orgoillos

VI
Bels Cavalliers, chausimens e merces
e·il fin' amors e·il sobrebona fes
qez eu vos port mi deuria valer
endreg d'amor, c'autre joi non esper.

12 Le citazioni dei poeti provenzali sono riprese dal mio *Donne piemontesi e corti d'amore: una raccolta di liriche dell'antica Provenza*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2016, cui rinvio per la bibliografia delle edizioni di riferimento.

13 E. Vallet, *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel / Bon Esper in Gaucelm Faidit*, in "Rivista di studi testuali", V, 2003, pp. 109–165, e VI-VII, 2004–2005, pp. 281–325; A. P. Fuksas, *La pragmatica del senhal trobadorico et la 'sémiothique des passions'*, in "Critica del Testo", VIII/1, 2005, pp. 253–279.

14 P. Canettieri, *Appunti per la classificazione dei generi trobadorici* , in "Cognitive Philology", 4, 2011, pp. 1–41.

15 V. Bertolucci Pizzorusso, *Posizione e significato di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale* , in "Studi Mediolatini e Volgari", XI, 1963, pp. 9–68.

VII
Na Biatritz, vostre bel cors cortes
e·il grans beutatz e·l fins pretz q'en vos es
fai gent mon chan sobre·ls meillors valer,
car es dauratz del vostre ric pretz ver.

Dal giovanile mestiere di giullare, dalla cui esperienza Raimbaut non si distaccò mai completamente, gli derivò la composizione di testi particolari del genere, come dimostra la composizione di *Kalenda maja*, celebre '*estampida*', in cui un'intera strofa è dedicata ancora alla stessa Beatrice, senza che la dama sia per questo la dedicataria prioritaria della composizione:

Kalenda maja (6 str.)[16]

V

Tant gent comensa,
part totas gensa,
Na Beatritz, e pren creissensa
vostra valensa;
per ma credensa,
de pretz garnitz vostra tenensa
e de bels ditz, senes failhensa;
de faitz grazitz tenetz semensa;
siensa,
sufrensa
avetz e coneissensa;
valensa
ses tensa
vistetz ab benvolensa.

Agli ultimi anni di permanenza di Raimbaut alla corte dei Monferrato, prima della scomparsa dalla scena (1201), si deve la composizione del *Carros*,[17] 'il carroccio', poema di 141 versi, che oltre ad essere il testo di riferimento per l'apertura di un genere poetico dalla suggestiva fortuna, in quanto primo brano lirico in provenzale in cui troviamo il canto e l'elogio esclusivi per nobili dame. Alcune di queste,

16 V. G. Avenoza , *La dansa. Corpus d'un genre lyrique roman*, in "Revue des Langues Romanes", 107, 2003, pp. 90–129; A. Radaelli, *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea, 2004.

17 A. Pulega, *Ludi e spettacoli nel Medioevo: i tornei di dame*, Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica, Milano 1970; M. L. Meneghetti, *Giullari e trovatori nelle corti medievali*, in *Passare il tempo, La Letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza, 10–14 settembre 1991, I, Roma, Salerno editrice, 1993, pp. 67–89.

oggetto del ricordo-rimpianto del poeta, erano originarie o vivevano nella regione piemontese:

Truan ...
Truan, mala guerra
Sai volon comensar
Domnas d'esta terra
E vilas contrafar:
En plan o en serra
Volon ciutat levar
Ab tors,...

In questo famoso testo, ironico e parodico al tempo stesso, Raimbaut immagina un'immaginaria battaglia della Lega delle dame nobili contro Beatrice di Monferrato, la migliore di tutte le migliori, affinché sia costretta a cedere loro "beltà, cortesia, pregio e gioventu". Beatrice di Monferrato, l'assoluta vincitrice, entra in scena ufficialmente quando le azioni belliche sono già a buon punto, ma la sua levatura, senza possibili confronti, è implicita ed anticipata già ad iniziare dalla prima strofa:

quar tan pueja l'onors
de *leis que sotzterra*
lur pretz, e·l sieu ten car,
qu'es flors
de totas las melhors,...

Il seguito narra come le vecchie dame (probabile immagine dei comuni dell'Italia settentrionale) si siano accordate con altre più giovani e insieme ribellate contro la bellezza e l'eleganza di donna Beatrice, (immagine del fratello Bonifacio, vicario dell'imperatore e del suo crescente potere politico):[18]

La ciutatz s'ajosta
e fan murs e fossatz.
Domnas, sens semosta,
i venon de totz latz,
si que pretz lur costa
e jovenz e beutatz,...,

meditando la strategia di un attacco che la nobildonna saprà molto opportunamente combattere con tutte le sue armi, trascinata dal ruolo che le compete per nascita, cultura e cortesia:

18 G. Caïti-Russo, *Béatrice de Monferrat ou la 'dame retrouvée' dans le Carros de Raimbaut de Vaqueiras*, in *Reines et princesses au Moyen Âge*. Actes du Ve colloque international de Montpellier (24–27 novembre 1999), éd. par M. Faure, Montpellier, C.R.I.S.I.M.A., Université Paul-Valery, 2001, pp. 571–576.

E pes que·l filha del marques
n'aura manta josta,
car a conques en patz
totz bes
e totz bos aibs cortes;
e car es pros e franch'e de bon aire
non estara plus en patz que sos paire,
que tornatz es a lanzar et a traire.

Mentre sono già avviate le scaramucce, Beatrice entra in scena, sfolgorante come un'antica amazzone,[19] suscitando gran meraviglia e facendo impallidire tutte quelle che vorrebbero opporsi a lei, declinate come dame appartenenti alle più nobili famiglie del tempo:

Na Biatritz monta
e va·s de pretz garnir:
ausberc ni porponta
non vol, e vai ferir,
sel' ab cui s'afronta,
que pres es de morir.

Il suo ingresso è responsabile ultimo dell'esito della battaglia, determinando la conclusione della storia, come si legge in chiusura della *pièce*,

..., que·l vostres gens cors porta
pretz e joven, c'a lor proeza morta.

I moduli stilistici sono quelli di Bertran de Born che Raimbaut sapeva riattualizzare e aggiornare: vi troviamo infatti la *mala guerra*, *fuec e fum* e *polvereira*, l'assedio con *murs* e *fossatz*, e molta della terminologia guerresca utilizzata normalmente nei testi similari.[20] La *plaisanterie* del racconto si costruisce all'interno di un evidente richiamo alle modalità del sirventese, ma in un contesto del tutto al femminile.

L'idea del *Carros* potrebbe esser stata generata da una propensione ludica al ribaltamento delle situazioni, che è propria e innata di Raimbaut de Vaqueiras,

19 H. Solterer, *Figures of famale militancy in Medieval France*, in "Signs", 16/3, 1991, pp. 522–549.
20 J. E. Ruiz Doménec, *El sonido de la batalla en Bertran de Born*, in "Medievalia", II, 1981, pp. 77–104; M. Mancini, *Metafora feudale, per una storia dei trovatori, V, Scenografie di Bertran de Born*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 157 e ss.

e rafforzata anche dal senhal *Bel Cavalier*, riferito alla donna amata,[21] e che compare nell'ultima *tornada*:

Bels cavaliers, vostr'amor mi conorta
E·m dona joi e m'alegra e·m deporta...

Questo attribuire alla donna qualità cortesi e bellicose insieme fa di Beatrice di Monferrato la vincitrice virtuale della dura e violenta battaglia contro le tutte le altre nobildonne italiane. Il testo ci interessa però qui ancora per un altro discorso.

Agli anni intorno al 1188–1189, è datata la composizione di *El so que pus m'agensa*,[22] conservatoci in un solo manoscritto, col testo incompleto e privo di annotazioni musicali (BdT 396, 14): Raimbaut l'avrebbe scritto mentre era ancora in Provenza, al servizio, come giullare, presso i signori di Les Baux:

El so que pus m'agensa
De Mon Rabey,
Vos diray com comensa
Un ric torney,
Que fo fag en Proensa.
Qui mielhs o fey
Vos diray ses bistensa,
C'om mens de mey
Non cobri ni non jensa
Malvat domney....

Il testo riferisce di "un ric torney, / que fo fag en Proensa". Così J. Linskill, nel commento relativo al genere,[23] ne presentava la tipologia:

The Garlambey [...] is an early and outstanding example of Raimbaut's inventive and descriptive power. A highly amusing account of a fictious tournament, it is usually considered to be a satirical portrayal of the manners of certain Provençal noblemen of the time, represented here as engaged in exchanging or stealing each other's wives and mistresses. The poet pays notable attention to each of the horses, and the symbolism is unmistakable.

Si tratta quindi di una narrazione umoristica di un torneo tra cavalieri, "la più comune forma sportiva di divertimento per un gentiluomo" del tempo, con

21 All'identificazione errata del *Bel Cavalher* con Beatrice, si deve l'origine della celebre nota della *Vida* del poeta, in cui si descriveva una particolarissima "aventura, ... que (el) podia vezer madona Biatriz quante el volia, sol qu'ela fos en sa cambra...".
22 J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hauge, Mouton, 1964, pp. 79 e ss.
23 V. De Bartholomeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924; A. Pulega, *Ludi*, cit., pp. LX–LXI.

un annesso 'catalogo dei signori' dalle ricche armature e bardature, eccitati nel rubarsi o scambiarsi mogli o amanti (rappresentate virtualmente sotto le immagini dei cavalli, variamente bardati):[24]

> Mas yeu no vey
> Perdutz fo, qui que·l vensa,
> El garlambey
> Mans destrier de valensa,
> Qui planha la falhensa.

Il "don del Baus" (principale dedicatario) è citato solo all'inizio e gli altri cavalieri all'interno della composizione, a volte col nome abbinato al luogo di provenienza, *en Raimon ab sa lansa, Rainoart, E.n Guilhem, Lo coms cuy fon Belcaire, E.n Pos ...De Monlaur*, mentre per le dame, ovviamente, nulla è svelato.

> E val be mil tans celha
> Sel d'en Lobat, Lo ros liar
> Magre, cuy par la vena
> Gross' al colar.

Così Raimbaut che inizia la sua avventura poetica con un serventese – canzone, satirico, scherzoso, a sfondo politico-guerresco, i cui protagonisti sono uomini che si divertono giocando coi loro desideri sessuali, la ultima con un altro serventese, tutto dedicato alle dame. In questo, gli uomini spariscono e sono le donne ad interpretarne i ruoli: la migliore delle dame come il miglior cavaliere, il migliore nel combattimento, l'unico degno di averla. Beatrice non avrà bisogno di mettersi armi o bardare il proprio cavallo: le basterà il possesso di tutti i valori cortesi per innalzarsi dove tutte le altre nobili, messe insieme, non potranno mai arrivare.

E' da richiamare che, in Francia, Huon d'Oisi,[25] troviero francese, castellano di Cambrai e signore di Crèvecœur, aveva composto (intorno agli stessi anni) il *Tournoiement des dames*, lirica il cui motivo fondamentale era quello di presentare un elenco di dame nobili, emblemi delle diverse terre, del Nord e centro Francia, immaginate nel loro *torneare*, sull'esempio degli scontri dei più eccellenti cavalieri. Scopo della composizione era una dura critica del disimpegno di Filippo Augusto e dell'aristocrazia del nord della Francia nella partecipazione alla crociata. In quel tempo le *dominae*, in particolarissime occasioni, potevano

24 L'immagine del cavallo che simboleggia quella della dama compare, nella poesia provenzale cortese, a partire da *Farai un vers [qu'er] covinen* di Guglielmo IX d'Aquitania.

25 A. Pulega, *Il Tournoiement des dames di Huon d'Oisi, balletto del secolo XIII* , in "Rendiconti dell'Istituto lombardo. Accademia di scienze e lettere. Classe di lettere e scienze morali e storiche", 94, 1960, pp. 743–756.

sostituirsi al loro sposo, pur non avendone un diritto reale, ma effettivo, senza timore di critica. Il testo metteva così a fuoco l'intreccio stretto che si instaurava tra potere militare e potere feudale. Huon era inoltre zio di Conon de Bethune, uno dei trovieri francesi con cui Raimbaut ebbe relazioni, al punto da comporre almeno una tenzone in rima, negli stessi anni di composizione del *Carros*.[26]

Nel testo di Huon ritroviamo l'elenco delle nobili dame:

> ...les Comtesses Comtesses de Champagne, de Crespi, de Clermont, la Senéchale Yolent, la Dame de Coucy, Adélaïde de Nanteuil, Alix d'Aiguillon, Mariseu de Juilly, Alix de Montfort, Isabeau de Marly et une foule d'autre s'étaient réunies au Château de Lagny, devant le Château de Torcy, sur les bords fleuris de la Marne, pour un tournoi dameret, où elles désiraient juger par elle-même, en combattant entre elles, quels étaient les dangers véritables que couraient leurs amis de cœur toutes les fois qu'il rompaient ainsi des lances en leur honneur,

ma è la stessa Marguerite d'Oisy, moglie dell'autore, la prima ad entrare teatralmente in scena:

> Yolenz de Cailli
> Vait premiers assambler
> Marguerite d'Oisi
> Muet à li pour jouter.

In rapporto al precedente *El so que pus m'agensa*, qui Raimbaut impone una variante assoluta: il passaggio dell'immagine della dama anonima, oggetto di scherno, a quella di dama dalla realtà storica, rivestita di valori simbolici: la personificazione del *pretz*. Ancora in questo caso, il piano storico sostiene quello simbolico, che si arricchisce di allegoria narrativa grazie alla vivace dinamica del testo:

> sono proprio le dame...a farsi...protagoniste in prima persona, valendosi anzi con la forza del prestigio del loro nome e del loro ruolo sociale...(al punto che "i copioni" poetici d'autore su queste azioni sceniche finiscono per diventare dei veri e propri cataloghi della *jeunesse dorée* dell'epoca).[27]

Ai fini del nostro discorso, per questa prima figura di dedicataria nobile, si giustifica e si determina il rapporto tra rito e occasione che abbiamo citato all'inizio, a favore di un equilibrio sostanziale: certamente le lodi di Beatrice, coltivate nelle singole liriche ed esaltate nel *Carros*, partecipano della simbologia fondamentale

26 *Seigner Coines, jois et pretz et amors* (PC 392.29), in *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, eds. R. Harvey – L. M. Paterson, Cambridge, D.S. Brewer, pp. 1086–1090.

27 M. L. Meneghetti, *Giullari e trovatori nelle corti medievali*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XIV secolo*. Atti del Convegno di Pienza (settembre 1991), Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 67–89.

della *fin'amor* e non se ne distaccano. La provocazione culturale di Raimbaut, che evidenzia il modo dell'esistenza della dama, non arriva a presentare la *domina* come libera dal proprio ruolo, ma la riconosce come emblema delle regole nobiliari della corte di cui lei stessa è immagine consapevole. Il trovatore itinerante cioè, non rinuncia minimamente a portare nel proprio bagaglio culturale tutta l'eredità della più antica tradizione poetica provenzale, ma identifica il ricordo della nuova avventura che gli è concessa fuori Provenza in una donna non più anonima, ma che è segno e manifesto della vita cortese della corte in cui è accolto: le sue lodi , che rimangono sue, partecipano però dell'intero *entourage* in cui la dama vive, rivestendola di un potere simbolico e reale al tempo stesso.

Altra figura femminile su cui intendo continuare l'analisi è una dama nata alla stessa corte di Monferrato ma poi entrata a far parte di altra, in quanto Adelaide, sorella di Bonifacio I di Monferrato, divenne moglie di Manfredi II, marchese di Saluzzo, l'unica di questa famiglia ad avere l'onore di essere direttamente citata nelle *Vidas*.[28] A questa dama appartengono poche citazioni dirette, ma il suo ruolo risalta ad evidenza sul contesto. Ai pochi dati storici conosciuti, Adelaide, nata prima del 1162, sposò nel 1182 il marchese di Saluzzo, e morì verso il 1233, è da aggiungere la vasta risonanza di un breve quanto incisivo passo inerente i suoi rapporti col trovatore Peire Vidal.[29] Costui, versificatore abile e sciolto, appare peraltro ai critici odierni come autore capace di creare:

> un diverso modello di poeta, umanamente assai attendibile ma che in verità è soprattutto un modello letterario, cioè la trasfigurazione tutta letteraria di un atteggiamento ...il suo voler mostrarsi vanaglorioso e ammazzasette, vanesio e ciarliero, fanfarone e loquace è un modo di reagire e rinverdire i canoni...[30]

In questo senso anche la citazione del suo servizio come *entendedor* della bella marchesa acquisisce una diversa e ben definita valenza, propria e circoscritta nell'ambito poetico-cortese. Di un rapporto tra il trovatore e la marchesa di Saluzzo è evidente indizio il fatto che la dama venga effettivamente citata espressamente in due composizioni: *Bon'aventura don Dieus als Pizas*

> E! N'*Alaçais*, tant vos ai ades quiza,
> eu'ar l'uns en ten l'autre per enoios... ,

28 J. Boutière – A.H. Schutz, *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII' et XIV siècles*, Paris, Nizet, 1964, p. 273.

29 Le composizioni di riferimento sono: *Bon'aventura don Dieus als Pizas* (BdT 364.14); *Estai ai gran sazo* (BdT 364.21); *Tant an ben dig del Marques* (BdT 364.47); *Per melhs sofrir lo maltrait e l'afan* (BdT 364.44); *Pos ubert ai mon ric tezarur* (BdT 364.38).

30 G.E. Sansone, *La Poesia dell'antica Provenza: testi e storia dei trovatori*, II, Parma, U. Guanda, 1986, pp. 365–366.

e in *Estai ai gran sazo*:

> Dieus sal l'onrat marques
> e *sa bella seror*,
> qu'ab sa leial amor
> me saup gen conquerer
> e plus gent retener.

La terminologia utilizzata, *enoios*, *lelial amor*, *gen conquerer*, *plus gent retener* rientra a pieno nel quadro della lirica cortese e sottolinea la frequenza e l'intensità del rapporto. La dote riconosciuta, in questo caso, alla marchesa è il *leial amor* di una dama che ha saputo *conquerer* e *retener*; l'impegno del trovatore invece, nel cercarla insistentemente.

La citazione del nome nel primo caso, *Alaçais*, 'Adelaide', e del grado di parentela col marchese dedicatario della lirica del secondo caso, hanno trovato concordi tutti i commentatori nell'identificazione del personaggio. Alcuni altri commentatori hanno poi segnalato la possibilità di una ulteriore presenza della medesima dama nel canzoniere di Vidal: potrebbe essere stata infatti chiamata in causa, in modo più sottile e velato, anonimamente, anche in alcune altre composizioni.

Per il testo del *Tant an ben dig del Marques* (BdT 364.47), l'ipotesi che nell'immagine dell'amoroso arcere, nascosto a corte dei Monferrato, sia la bella marchesa è possibilità avanzata dello stesso studioso editore della raccolta:[31]

> E, si mos fraires suabes
> Qui'm rete per soudadier,
> no'l tengran bojas d'acier
> que vezer no la volgues;
> e trobera, ses falhensa,
> dous frug d'onrada semensa,
> e cort de valen senhor
> ab un avinen trachor.

Anche in questo caso, l'immagine del 'dolce frutto' o piuttosto dell'avvenente 'arcere', nascosto a corte, figure in cui si è voluto alternativamente riconoscere la donna, richiamano entrambe le tematiche dell'avventura d'amore, secondo un'immagine diffusa nel mondo trovadorico. La dama cantata in questo caso, non lo è di per sé per le virtù nobiliari che possiede (come nel rapporto di Raimbaut per Beatrice), ma perché immagine dell'amore stesso cui il poeta si dichiara, per sua felice sorte, essere venuto a contatto. In questo caso il rapporto tra norma e occasione presenta, anche se in modo qualitativamente diverso dal precedente,

31 D'A.S. Avalle, *Peire Vidal, Poesie*, I, Milano, Ricciardi, 1960, p. 106.

un medesimo intreccio: l'esistenza individuale e l' identità della dama sono recuperate in una precisa dimensione, ma è l'appartenenza al ruolo simbolico e 'politico' della stessa a crearne la dimensione poetica. Al di là della pertinenza di queste ed altre ipotizzate ultime segnalazioni, il ruolo di *Alaçais* nel favorire la diramazione della nuova esperienza trovadorica alla corte dei Saluzzo sembra essere stata fondamentale e di grande rilevanza. Educata insieme al fratello Bonifacio, cresciuta e alle teoria e ai riti della cortesia in Monferrato, la dama, divenuta marchesa di Saluzzo, volle riproporre , in qualche misura, lo stesso clima culturale anche nella nuova terra che raggiunse dopo il matrimonio. La corte dei Saluzzo divenne, in quel preciso frangente, 'corte d'Amore': Adelaide, aprendo le porte del castello di Saluzzo ai giullari ed ai poeti di Provenza, riuscì a infatti trasmettere alla nuova famiglia il proprio gusto di partecipare ad un rango dall'altissima lezione lirico-musicale. A questo proposito è da ricordare che Raimbaut di Vaqueiras citava infatti nel suo *Carros*, ad illustrazione delle migliori e più apprezzate dame del tempo secondo le prospettive della *fin'amor*, due dame a rappresentare la corte dei marchesi Saluzzo, entrambe legate alla famiglia dei Saluzzo: *Maria la Sarda* moglie del figlio di Adelaide, e *N'Agnes*, sua figlia:

N'Agnes e N'Eloitz,
volon que lur renda
joven Na Biatritz
....
Maria la Sarda
E.l domna de sant Jortz,
Berta e Bastarda
mandon tot lur esfortz,
que joves Lombarda
non rest de sai los portz!

Maria de Lacon-Gunale, detta Maria la Sarda, figlia di Comita giudice in Sardegna, era la moglie di Bonifacio di Saluzzo, figlio del marchese Manfredi II, mentre Agnese era la sorella di Bonifacio e probabilmente moglie del fratello di Maria.[32]

Infine, se nella *Vida* di Peire Vidal, al solito quasi certamente priva di fondamento, ma documento esemplare del modo con cui le poesie dei trovatori vennero lette ed utilizzare a costruire la documentazione del percorso umano di personaggi di cui si conosceva ben poco o nulla, infatti nulla si legge che sembri concernere direttamente Adelaide di Saluzzo:

32 A. M. Oliva, *Una principessa logudorese alla corte dei marchesi di Saluzzo: "Maria la sarda"*, in *Il Monferrato: crocevia politico, economico e culturale tra Mediterraneo e Europa*, a c. di G. Soldi Rondini, Ponzone 9–12 giugno 1998, Ponzone (Biella), Università di Genova, 2000 pp. 63–72.

Peire Vidals si fo de Tolosa, fills d'un pellicier ; e cantava meils c'omme del mon; e fo dels plus fols homes que mais fossen;- q'el crezia que tot fos vers so qe a lui plazia ni q'el volia, e plus leu li avenia trobars qe a nuill home del mon, – et aqel que plus rics sons fetz e majors foilias dis d'armas e d'amors e de mal dir d'autrui. ...E fasia se clamar emperaire e la moiller emperairitz. E si entendia en totas las bonas dompnas qe vezia, e totas las pregava d'amor... don el crezia esser drutz de totas e qe chascuna moris per el,[33]

in un passo di un altrettanto conosciuta *razo*, il cui testo sembrerebbe direttamente costruito sulle letture delle citazioni che abbiamo scorso del canzoniere vidaliano inerenti la dama, il discorso cambia decisamente, in quanto l'anonimo biografo annotava al suo riguardo: "madona Azalais, comtessa de Saluza, sofrì Peire Vidal per entendedor...".

Ora, come noto, con *entendedor* si indicava allora un livello determinato del processo e della traiettoria d'amore, il penultimo prima dell'attesa 'resa' della dama:

Quatr'escalos a en amor
Lo premiers es de feignedor,
El segons es de prejador
E lo ters es d'entendedor
E al quart esdrutz apelaz....

Se la tradizione precisava come "Feignedor designa l'innamorato timido e silente, prejador chi supplice si dichiara, entendedor quegli che viene ricambiato e drutz (drudo) l'amante che ha ottenuto il plus (il surpus), ossia il premio finale del possesso",[34] l'essere ritenuto *entendedor* della marchesa di Saluzzo dovette circolare, come immagine provocatoria, all'interno del mondo cortese: vi sono in qualche modo relazionate e debitrici infatti altre due nobili saluzzesi, dame della famiglia dei Saluzzzo: la prima, Agnesina di Saluzzo, sorella del marchese Manfredi III, e nipote dell'Agnese citata nel *Carros*, chiamata a rappresentare la famiglia *in En amor trob tanz de mals seignoratges* (PC 16,13) di Albertet de Sisteron. Il testo di Albert si avvicina, in parte, ancora al *Carros*, in quanto presenta, similmente, un catalogo di giovani dame, all'interno però di un discorso non più bellico ma ironico e sarcastico, tutto incentrato a dimostrare, polemicamente, le conseguenze nefaste dell'amore. Albertet, proclamava la propria libertà dall'amore, rifiutandosi infatti di passare per *entendedor* della giovane Agnesina:

de Salussa no vuoil que N'Agnesina»,
mi retenga per son *entendedor*,

33 D'A. S. Avalle, *Peire Vidal*, cit., I, pp. 9–10.
34 G.E. Sansone, *I trovatori licenziosi*, Milano, ES, 1992, pp. 124 e ss.

Anche in *Tant es d'amor honratz sos seignoratges* (PC 9,21) di Aimeric de Belenoi, testo che si rivela subito come altro catalogo femminile della nobiltà italiana del tempo, costruito per rispondere al testo di Albertet, il gioco sulla voce *entendedor* riferito sempre alla stessa dama, appare ancora fortemente provocatorio:

> de Salussa la bella N'Agnesina...,
> fassa est clam a son *entendedor*.

Un'apertura ancora più esplicita sulla vita dei trovatori alla corte dei Saluzzo al tempo di Adelaide ci è poi fornita infine da una particolare composizione che stigmatizza la difficile coesistenza di troppi giullari e poeti presenti; il testo che è del tempo di Manfredi III, ha per titolo *Li fol e·il put e il filol* (BdT 10,32) è stato composto dal trovatore Aimeric de Peguilhan, un tolosano, figlio di mercante. Questa composizione, scritta apparentemente alla corte dei Malaspina, prende tristemente atto delle mutate atmosfere di vita in alcune delle corti italiane dove i trovatori da tempo avevano trovato accoglienza. La morte di illustri protettori e mecenati, quali Bonifacio I del Monferrato (1207), Azzo VI d'Este (1212) e Guglielmo Malaspina (1220) aveva avuto come conseguenza indiretta la disordinata e disperante ricerca di nuove sistemazioni per tanti giovani. In particolare il lamento di Aimeric si concentra sul degrado che sta vivendo il marchesato di Saluzzo, duramente infestato dalla presenza di nuovi arrivati, e si chiude col timore che il malcostume lì insediato e impiantato possa ben dilagare e trasferirsi anche altrove. Il rimpianto del trovatore per la difficile stagione, imputabile, almeno in parte, alla giovane età del marchese (Manfredi III), ed allo stato di reggenza in cui si teneva allora il marchesato, sembra in effetti alludere all'esistenza di tempi precedenti, felici, e difficilmente irrecuperabili. L'unica speranza concessa al poeta è così che proprio il disordine generato dalla situazione vissuta a Saluzzo, senza volontà né potere di venire arginato, non vada a propagarsi nelle corti vicine, quali quella dei signori Malaspina, ultimi suoi protettori:[35]

> Estampidas e romor
> sai que faran entre lor,
> menassan en la taverna.

La dama nobile piemontese, dedicataria o citata nelle liriche dei trovatori provenzali d'inizio Duecento ed oltre, è certamente una figura felicemente 'ritrovata', in

35 Sui trovatori alla corte dei Malaspina, G. Caïti-Russo, *Les troubadours et la Cour des Malaspina*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes, 2005.

cui realtà storica e tradizione poetica si intrecciano variamente, e senza seguire una norma precisa, partecipando ancora insieme di un codice nobiliare e poetico, simbolico e rituale.

In questo senso, le testimonianze elogiative di Raimbaut de Vaqueiras per Beatrice di Monferrato, o anche le ricercate provocazioni, come quelle di Peire Vidal, per Adelaide di Saluzzo, assumono particolare e pregnante rilevanza nel quadro del primo diramarsi, in Piemonte, della cultura dell'antica Provenza.

Graça Videira Lopes

Vozes do silêncio: algumas considerações sobre as mulheres da lírica galego-portuguesa

No que às mulheres diz respeito, a lírica galego-portuguesa está ao mesmo tempo cheia de silêncio e de vozes: silêncio das vozes próprias (não há ou não chegaram até nós autoras ou *trobairitz* ibéricas), a que corresponde uma multiplicidade de vozes femininas diferidas ou encenadas pelos trovadores e jograis nas cantigas de amigo. Se a estas vozes encenadas juntarmos a figura omnipresente da *senhor* nas cantigas de amor, bem como as numerosas figuras femininas referidas nas cantigas satíricas só podemos concluir que a mulher ocupa um lugar central no canto trovadoresco, em todos os seus géneros e registos.

Irei ocupar-me em particular, no meu trabalho, do caso das cantigas de amigo, se bem que com algumas incursões nos outros géneros. Lugar por excelência da voz feminina medieval, ou antes, do eco da voz feminina, a cantiga de amigo desde sempre se impôs como marca distintiva maior da lírica trovadoresca ibérica no contexto do canto trovadoresco europeu. Uma marca que, não sendo exclusiva, já que há exemplos semelhantes em geografias diversificadas, tem aqui um peso e uma coerência que fizeram deste género, sobretudo em tempos modernos, o principal emblema da criatividade dos trovadores do noroeste ibérico. Na recuperação da lírica medieval iniciada pelos românticos do século XIX, a cantiga de amigo ocupa um lugar preponderante, quando não exclusivo, lugar esse que se prolonga com os nacionalismos de finais desse século e primeiras décadas do século XX, e que se traduziu num aproveitamento que, pondo por agora de lado o caso galego, fica bem patente, por exemplo, nas recriações musicais, todas de cantigas de amigo, que foram feitas por diversos compositores (Tomás Borba, Frederico de Freitas, Cláudio Carneyro, entre outros) aquando da grande Exposição do Mundo Português, organizada pelo Estado Novo em 1940.[1]

O universo juvenil, delicado e discretamente sensual que estas vozes femininas parecem delinear corporiza, muito mais do que as cantigas de amor ou, pior ainda, as cantigas satíricas, uma certa imagem da Idade Média e da pureza

1 Na base de dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (http://cantigas.fcsh.unl.pt/), coord. por G. V. Lopes e M. P. Ferreira, podem ouvir-se muitas destas recriações, em interpretações contemporâneas. Trata-se, em geral, de trabalhos musicalmente bastante interessantes.

Graça Videira Lopes, IEM-FCHH/UNL

Open Access. © 2018 Graça Videira Lopes, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-026

e ingenuidade das origens. "Arroio esse cantar, jovem e puro", escreve Fernando Pessoa em "D. Dinis", o célebre poema da *Mensagem*, de 1934 (e onde, exatamente, o rei "na noite escreve o seu cantar de amigo"). Devo dizer que, ao contrário de muitos pessoanos, gosto bastante da *Mensagem* e, em particular, deste poema "D. Dinis". E, se considerarmos que a imagem de frescura ingénua e de sensualidade juvenil tantas vezes colada às cantigas de amigo não é o ponto de partida involuntário mas antes o resultado final da arte e do talento dos trovadores galego-portugueses, nada tenho a objetar a este cenário. A não ser que está bastante incompleto. Incompleto não só ao nível do cabal entendimento da complexidade de muitos destes cantares ditos "ingénuos", mas também ao nível do universo de sentido que abarcam as cantigas de amigo, nomeadamente no que toca às figuras femininas que colocam em cena e às diversas situações de que são protagonistas. Contrastando com o cenário idílico tradicional (os encontros e desencontros da moça enamorada e seu amigo, entre partidas, saudades e regressos), outras situações há, na verdade, menos idílicas: é este exatamente o caso dos episódios de violência física, ou física e psicológica, referidos explicitamente por algumas dessas protagonistas, matéria que me propus abordar aqui.

Embora constituam uma percentagem bastante reduzida do conjunto das cerca de 500 cantigas de amigo que possuímos, no que toca à violência física, são mesmo assim onze essas composições,[2] nas quais a moça se queixa de sofrer maus tratos por causa do seu amigo, quase sempre traduzidos no facto de a sua mãe lhe bater. Digo quase sempre, porque há também uma curiosa cantiga, de Pero Anes Solaz, na qual é a mãe que se queixa de ser agredida pela filha. Para não falar em abstrato, darei já dois exemplos concretos, o primeiro de Airas Carpancho (B 662, V 263/264):

Molher com'eu nom vive, coi[tada:
tragem-me mal e sõo guardada
por vós, amigo].

À mia coita nom lhi sei guarida,
trage-me mal mia madre velida
por vós, amigo.

2 As cantigas que aludem explicitamente a agressões e a maus tratos são as seguintes: B 680/ V 282; B 1144bis/ V 747; B 662/ V 263/264; B 701/ V 302; B 1149bis/ V 742; B 798/ V 382; B 800/ V 384; B 850/ V 436; B 1250/ V 855; B 1218/ V 823; B 1171/ V 777; não pertencendo ao género cantiga de amigo, considerarei ainda A 281; B 1656/ V 1190; B 1369/ V 977. Todas as cantigas são transcritas na edição eletrónica da base de dados online antes referida.

Tragem-me mal e sõo guardada,
e pouc[o] há que fui mal julgada
por vós, amigo.

Trage-me mal mia madre velida,
[e] pouc[o] há que fui mal ferida
por vós, amigo.

De forma semelhante, diz a moça numa cantiga de João Soares Coelho (B 680/V 282):

Amigo, queixum'havedes
de mi, que nom falo vosco,
e, quant'eu de vós conhosco,
nulha parte nom sabedes
de quam muito mal, amigo,
sofro se falardes migo.

Nem de com'ameaçada
fui um dia pola ida
que a vós fui e ferida,
nom sabedes vós en nada
de quam muito mal, amigo,
sofro se falardes migo.

Des que souberdes mandado
do mal muit'e mui sobejo
que mi fazem, se vos vejo,
entom mi haveredes grado
de quam muito mal, amigo,
sofro se falardes migo.

E pero, se vós quiserdes
que vos fal'e que vos veja,
sol nom cuidedes que seja,
se vós ante nom souberdes
de quam muito mal, amigo,
sofro se falardes migo.

Dirigindo-se ao seu amigo, a moça diz-lhe, pois, que, se ele se queixa dela, só pode ser porque desconhece o quanto a fazem sofrer sempre que os dois falam. Um sofrimento tem aqui motivos muito concretos: a violência física e psicológica a que é submetida. Como relata na segunda estrofe, da última vez que foi ter com ele, foi ameaçada, e logo depois espancada (*ferida*). Se ele nada sabe disto, quando souber decerto compreenderá.

Nas restantes nove cantigas, as queixas de maus tratos e agressões são semelhantes. Bem entendido que estas referências têm de ser lidas com alguns cuidados, nomeadamente o de inseri-las não só no seu contexto histórico e social, um contexto onde uma mãe bater numa filha não seria especialmente censurável, mas também no seu contexto artístico, matéria relacionada com questão acima referida, a da simplicidade ou complexidade da arte trovadoresca que subjaz a este género. Antes, pois, de discutir o valor destas cantigas enquanto testemunhos da vivência feminina medieval, parece-me útil abordar exatamente esta última questão.

Convém lembrar, antes de mais, uma coisa simples e que é ser este um género onde o efeito de real é notável, ou seja, nestas cantigas o ouvinte ou o leitor parecem *ouvir* diretamente uma voz feminina (ou várias), sem mediação ou interferências. Mesmo sabendo que as cantigas são todas da autoria de trovadores e jograis, o facto é que essa autoria masculina parece apagar-se sem deixar marcas, a tal ponto a voz feminina se impõe como real ou verosímil. Em tempos relativamente recentes, alguns estudiosos têm chamado a atenção, no entanto, para vários fatores que tornam mais complexo este quadro simples, desde logo, por exemplo, a existência de ligações entre cantigas de amigo e cantigas de amor de um mesmo trovador (implicando a criação de uma espécie de diálogo entre a voz feminina e masculina, um verdadeiro teatro de vozes). De entre todos os autores em que este processo é detetável, o caso de João Garcia de Guilhade é decerto o mais notável, até por incluir um jogo complexo com a auto-nomeação (ou seja, a moça identifica o seu amigo como sendo o próprio trovador, referindo o seu nome em várias cantigas, por outras palavras, o trovador nomeia-se a si próprio na voz feminina que cria, respondendo-lhe ou respondendo-se depois na sua voz masculina da cantiga de amor, processo que há anos chamei proto-heteronímia,[3] correspondendo a voz feminina e masculina a duas *personae* do trovador). Há, pois, muito mais coisas no mundo das cantigas de amigo do que aquelas que uma leitura imediatista poderá pressupor. Aproveito para acrescentar aqui uma outra, lateral mas muito curiosa, referente a esta cantiga de amigo de João Aires de Santiago (V 595):

O que soía, mia filha, morrer
por vós, dizem que já nom morr'assi,
e moir'eu, filha, porque o oí;
mais, se o queredes veer morrer,
dizede que morre por vós alguém
e veredes home morrer por en.

3 G. Videira Lopes, *Ecos internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia em João Garcia de Guilhade*, in *Professor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco*, ed. de I. de Riquer – E. Losada – H. González, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000, pp. 728–733.

O que morria, mia filha, por vós
como nunca vi morrer por molher
home no mundo, já morrer nom quer,
mais, se queredes que moira por vós,
dizede que morre por vós alguém
e veredes home morrer por en.

O que morria, mia filha, d'amor
por vós nom morre nem quer i cuidar,
e moir'end'eu, mia filha, com pesar,
mais, se queredes que moira d'amor,
dizede que morre por vós alguém
e veredes home morrer por en.

Ca, se souber que por vós morr'alguém,
morrerá, filha, querendo-vos bem.

Aparentemente a cantiga, na qual uma mãe dá conselhos à sua filha, não tem nada de especial. Resumo brevemente: ouvindo dizer que o amigo da sua filha já não morre por ela como jurava morrer, coisa que muito a entristece, a mãe indica-lhe a estratégia a seguir: fazer-lhe constar que um outro morre por ela. Neste jogo de ciúmes, o amigo decerto retomará a antiga paixão. Note-se, no entanto, a circunstância curiosa de as palavras sobre as quais recai o *dobre* (vv. 1 e 4 de cada estrofe), formarem, em conjunto, uma frase com sentido: *morrer* (I) *por vós* (II) *d´amor* (III). Uma frase que será tudo menos fortuita: adequando-se perfeitamente ao universo da cantiga, ela funciona, na verdade, como uma mensagem subliminar da voz masculina a contradizer todas as acusações que lhe são feitas pela voz feminina que ouvimos em primeiro plano (neste caso, a da mãe). Um jogo subtil que repõe, portanto, a voz masculina em cena, é certo que de forma quase secreta e que já na época poucos poderiam talvez entender. Não sendo esta cantiga caso único (Manuel Pedro Ferreira já há anos detetou outros jogos deste tipo em diversas outras cantigas, no caso, todas de amor[4]), mas não sendo também este o tema central desta minha intervenção, chamo-o aqui apenas para sublinhar que a simplicidade ou "ingenuidade" das cantigas de amigo deve ser entendida quase sempre como um efeito e não um feitio, ou seja, que estas vozes femininas, partindo de modelos eventualmente tradicionais, são de facto produto de sábia encenação por parte de trovadores e jograis, que as modelam com vista a obterem efeitos variados e mais ou menos subtis.

4 M. P. Ferreira, *A disposição gráfica das cantigas medievais: uma perspectiva musicológica*, in *Aspectos da música medieval no Ocidente Peninsular*, Lisboa, IN/CM-Fundação Gulbenkian, 2009, vol. I, pp. 49–70.

Entre esses efeitos se inclui o de se adaptarem, por vezes, a um contexto circunstancial específico. É este o caso muito evidente das duas conhecidas cantigas de amigo de Gonçalo Anes do Vinhal (B 1390/ V 999 e V 1008), onde a voz feminina que ouvimos é, como nos informam as rubricas que as acompanham, a da rainha viúva Joana de Poitiers (terceira esposa de Fernando III). Trata-se, na verdade, de duas cantigas satíricas (aludindo aos alegados amores da rainha-viúva com o seu enteado, o infante D. Henrique, então em gerra aberta com seu irmão Afonso X), mas, caso não existissem as ditas rubricas ou se tivessem perdido, este caráter satírico deixaria de ser tão evidente, uma vez que o trovador constrói esta voz feminina num modelo muito próximo de muitas outras vozes que encontramos numa típica cantiga de amigo.

Sendo estas as únicas duas cantigas de amigo acompanhadas por rubricas explicativas, não é possível sabermos se outras cantigas deste género teriam uma dimensão mais ou menos semelhante, embora se possam citar outros casos em que a voz feminina parece aludir também a contextos muito concretos. Não falo apenas dos casos, assaz numerosos, em que a moça alude a circunstâncias biográficas da vida do próprio trovador, de que são exemplo, entre outros, e para além das composições de Guilhade que antes referi, das cantigas em que a *amiga* de Paio Gomes Charinho canta "as flores do meu amigo/ briosas vão no navio" (B 817/ V 401), aludindo às flores de lis do seu brasão de família, ou comenta, decerto tempos depois, aludindo à destituição de Charinho deste cargo, "(...) que nom/ é meu amig'almirante do mar" (B 838/ V 424); ou ainda das cantigas em que a "amiga" de Rui Fernandez de Santiago alude à partida deste para Sevilha; mas falo também de cantigas que parecem aludir a circunstâncias biográficas da própria protagonista, implicando que a voz feminina não corresponde aqui apenas a um tipo, mas sim a alguém com uma identidade concreta. Dou apenas dois exemplos, o primeiro o desta estranha e bela cantiga de Rodrigo Anes Redondo (B 332):

Dê'lo dia, ai amiga, que nos nós de vós partimos,
fui-se nosco voss'amigo, e, per quanto nós oímos,
a[i] amiga, [que dizia], e, per quanto nós [i] vimos,
- queredes que vo-lo diga?
Nunca tam leal amigo d'amiga vistes, amiga.

U nos partimos chorando, vós e nós chorando vosco,
e el, mui sen'o seu grado, houve-s'entom d'ir connosco,
[muito lhi vos assanhastes]; mais, per quant'eu del conhosco,
sempre serei de seu bando,
que, enquanto vós chorastes, nunca el quedou chorando.

Come vós des i chorava, e ia-s'apartar soo,
e catava-m'el os panos, que eu tragia com doo;
mais, pero o preguntavam por que chorava, nego-o;
mais a mim non'o negava,
e por esto som [eu] certa, amiga, que por vós chorava.

Faltam-nos, de facto, os dados contextuais que nos permitam entender cabalmente as circunstâncias e as personagens que esta (dramática) cantiga põe em cena, e que aqui, até pelos pormenores inusitados que são referidos (nomeadamente a referência aos seus *panos de dó*, ou vestes de luto, feita pela voz feminina que canta – uma amiga da moça, que parece vir de um funeral ou algo semelhante) parecem claramente inserir-se num contexto biográfico preciso.

O segundo caso é o de uma cantiga de amigo de D. Dinis, ambígua e igualmente muito atípica, na qual ouvimos uma voz feminina, que não é aqui a de uma donzela mas sim a de uma dona casada (jovem, eventualmente), queixando-se do temor que sente face a um marido irrascível com quem a obrigaram a casar (B 585/ V 188):

Quisera vosco falar de grado,
ai meu amig'e meu namorado,
mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,
ca hei mui gram medo do irado;
irad'haja Deus quem me lhi foi dar.

Em cuidados de mil guisas travo
por vos dizer o com que m'agravo,
mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,
ca hei mui gram medo do mal bravo;
mal brav'haja Deus quem me lhi foi dar.

Gram pesar hei, amigo, sofrudo
por vos dizer meu mal ascondudo,
mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,
ca hei mui gram medo do sanhudo;
sanhud'haja Deus quem me lhi foi dar.

Senhor do meu coraçom, cativo
sodes em eu viver com quem vivo,
mais nom ous'hoj'eu convosc'a falar,
ca hei mui gram medo do esquivo;
esquiv'haja Deus quem me lhi foi dar.

Os epítetos com que descreve o marido (o *irado*, o *mal bravo* ou selvagem, o *sanhudo*, o *esquivo* ou cruel) são suficiente fortes para nos desenharem um quadro conjugal de terror e violência, decerto resultante de um casamento compulsivo. Se D. Dinis alude aqui a uma situação autobiográfica concreta, não sendo inverosímil (atendendo ao que sabemos da sua agitada vida amorosa), é também impossível de apurar. Trata-se, de qualquer forma, de uma voz feminina atípica e bastante individualizada, que testemunha de forma dramaticamente forte uma situação conjugal que não seria rara.

Não vindo acompanhadas de rubricas explicativas, estas duas cantigas, pelas marcas referenciais que incluem, não deixam de funcionar claramente numa zona que apela a um contexto social específico, discreta (e não abertamente, como nas cantigas satíricas) aludido. Para nós, que desconhecemos as circunstâncias, elas produzem, sem dúvida, um efeito de ambiguidade manifesta.

Esta mesma ambiguidade entre o típico e o circunstancial está presente em todas as referidas onze cantigas de amigo em que a moça se queixa de ter sido espancada pela mãe. Pois se, por um lado, e como anotámos, não podemos cair no anacronismo de considerar que o facto de uma mãe bater na sua filha era tão censurável na época como o é nos nossos dias (podendo o público contemporâneo considerar perfeitamente aceitável, ou mesmo típica, essa forma de oposição materna), também é certo que estamos perante cantigas que, de certa forma, se afastam do universo habitual da cantiga de amigo, que é, ao contrário do que parece à primeira vista, muito mais estilizado do que realista, ou seja, onde as vozes femininas que ouvimos (da moça, das amigas, da mãe) obedecem em geral a padrões abstratos, sendo raros os traços disfóricos ou individualizadores. Sendo certo que outras cantigas de amigo há onde os seus autores jogam aberta ou discretamente com as circunstâncias, como acabámos de ver, não será assim impossível que também estas referências explícitas a agressões físicas sofridas pela moça, com o seu caráter claramente disfórico, possam eventualmente inserir-se num quadro circunstancial, ou, pelo menos num quadro onde, tal como acontece com algumas cantigas de amor, os limites entre géneros são mais fluidos.

Em duas destas onze cantigas, de resto, as dúvidas que possamos ter quanto ao seu caráter circunstancial esbatem-se consideravelmente. Numa delas, a que já antes aludi, deparamos com a situação inversa de uma mãe a queixar-se dos maus tratos da sua filha, situação de tal forma atípica que dificilmente a poderemos considerar alheia a qualquer contexto concreto, mesmo se, efetivamente, nada saibamos sobre esse contexto. O seu autor é João Bolseiro, de resto um excelente e criativo jogral (B 1171/ V 777):

Mal me tragedes, ai filha, por que quer'haver amigo,
e, pois eu, com vosso medo, nom o hei nem é comigo,
nom hajade'la mia graça,
e dê-vos Deus, ai mia filha,

filha que vos assi faça,
filha que vos assi faça.

Sabedes ca, sem amigo, nunca foi molher viçosa,
e, porque mi o nom leixades haver, mia filha fremosa,
nom hajade'la mia graça (...)

Pois eu nom hei meu amigo, nom hei rem do que desejo,
mais, pois que mi por vós vẽo, mia filha, que o nom vejo,
nom hajade'la mia graça (...)

Per vós perdi meu amigo, por que gram coita padesco,
e, pois que mi o vós tolhestes e melhor ca vós paresco,
nom hajade'la mia graça (...)

Note-se, lateralmente, o elogio implícito do trovador: trata-se de uma mãe mais bonita do que a filha, o que não deixa de ser outro claro traço identificador.

Situação semelhante parece acontecer também neste notável diálogo entre mãe e filha, da autoria de Pedro Amigo de Sevilha, numa cantiga onde a violência é sobretudo psicológica (B 1218/ V 823):

- Dizede, madre, por que me metestes
em tal prisom, e por que mi tolhestes
que nom possa meu amigo veer?
- Porque, filha, des que o vós conhocestes,
nunca punhou erg'em mi vos tolher.

E sei, filha, que vos trag'enganada
com seus cantares, que nom valem nada,
que lhi podia quem quer desfazer.
- Nom dizem, madr', esso cada pousada
os que trobar sabem bem entender.

Sacade-me, madre, destas paredes
e verei meu amig', e ve[e]redes
que logo me met'em vosso poder.
- .....
nem m'ar venhades tal preito mover.

Ca sei eu bem qual preito vos el trage,
e sodes vós, filha, de tal linhage
que devia vosso servo seer.
- Coidades vós, madre, que é tam sage
que podess'el conmig'esso põer?

Sacade-me, madre, destas prijões,
ca nom havedes de que vos temer.

- Filha, bem sei eu vossos corações,
ca nom quer'en gram pesar atender.

Para além deste veemente apelo à liberdade, ou este requisitório contra a prisão em que a moça se vê confinada por uma mãe cruel, é impossível não ligarmos uma das justificações invocadas pela mãe ("e sodes vós, filha, de tal linhage/ que devia vosso servo seer", vv. 17–18) à circunstância concreta de Pedro Amigo – nitidamente o "amigo" da moça, até porque a mãe refere os seus cantares "que nom valem nada" – Pedro Amigo ser, ao que tudo indica um jogral, a quem estariam obviamente vedados amores com uma donzela de alta linhagem. É esse o estatuto social concreto que Pedro Amigo atribui explicitamente a esta filha (através das palavras da mãe) e que nos desenha um perfil também algo distinto da figura tipificada da moça. Para além desta dimensão social, chamo a atenção, claro, para o (irónico) jogo que Pedro Amigo também faz (ainda através desta fala da mãe) com o papel que a voz masculina deve assumir obrigatoriamente na cantiga de amor, exatamente o de *servo* da sua *senhor* (deixando, pois, uma marca subtil da sua voz masculina nesta cantiga de amigo). Mas é também verdade que, na cantiga de amor, a questão da linhagem é, em termos poéticos, irrelevante: a voz masculina apresenta-se aí como servo voluntário, e o seu *serviço* nada tem a ver com hierarquias sociais, enquanto aqui é exatamente o fator muito concreto da disparidade social, da linhagem, a origem da oposição da mãe e da prisão em que mantém a filha.

Sacade-me destas paredes e *sacade-me destas prijões* são expressões fortes, que conferem a esta cantiga um dramatismo particular, eventualmente apenas indicador retórico da paixão da donzela, mas que nem por isso deixam de ter alguma semelhança com o que exprime uma outra voz feminina, esta numa cantiga dialogada, da autoria de Rodrigo Anes de Vasconcelos, habitualmente integrada nas cantigas satíricas, mais por exclusão de partes do que por qualquer outro motivo, já que nela o riso está totalmente ausente (B 368bis – citarei apenas a primeira estrofe):

Preguntei ũa don[a] em como vos direi:
- Senhor, filhastes ordem? E já por en chorei!
Ela entom me disse: – Eu nom vos negarei
de com'eu filhei ordem, assi Deus me perdom!
Fez-mi-a filhar mia madre, mais o que lhe farei?
Trager-lh'-[e]i eu os panos, mais nom [o] coraçom!

Também aqui é a mãe a figura do poder autoritário e cruel. E neste caso, o termo denúncia, denúncia de uma situação injusta e violenta, parece corresponder bastante bem à intenção do trovador.

Não sendo tão clara esta intenção de denúncia por parte dos autores deste grupo de cantigas que aludem a episódios de violência, física e psicológica, entre filhas e mães, o certo é que, em jeito de resumo, poderemos dizer que elas nos abrem

claramente uma janela para as relações familiares na Idade Média, mostrando-nos também como muitos trovadores são observadores atentos (quando não críticos) do mundo que os rodeia. Um mundo que, como disse, não corresponde exatamente ou apenas ao universo de puro idílio juvenil geralmente associado a este género.

Curiosamente, ou talvez não, no *corpus* conservado das mais de 400 cantigas propriamente satíricas, as cantigas de escárnio e maldizer, as agressões físicas contra mulheres são referidas apenas em três composições, em todas dizendo respeito a casos de agressão conjugal. Não poderei transcrevê-las aqui, mas, numa delas (*Pois [que] vos vós cavidar nom sabedes*, B 1656/ V 1190), Pero da Ponte, com algum humor, sugere a uma dona que se vingue dos maus dias que o seu marido lhe dá, dando-lhe más noites (subentendendo-se que o adultério será a melhor vingança); numa outra, de Martim Soares (*Ũa donzela jaz [preto d]aqui*, B 1369/ V 977) ouvimos uma donzela queixar-se violentamente de um deão que a "desonrou e feriu" e prometendo que a sua vingança será, já que pretende continuar a viver com ele, "depená-lo" financeiramente o mais que puder (trata-se, devo acrescentar, de uma cantiga algo bizarra, já que a rubrica que a acompanha nos informa que a dita donzela é uma irmã do próprio Martim Soares, que parece criticar aqui, pois, a falta de vergonha e de caráter da dita irmã, disposta a suportar, por dinheiro, uma situação desonrosa); e finalmente a terceira, da autoria de Pedro Anes Solaz, é uma dessa cantigas de difícil classificação e de ambiguidade manifesta, exceto no que toca à violência conjugal, clara e explícitamente denunciada (*Eu sei la dona velida*, A 281 – note-se, de resto, que a ambiguidade é potenciada pelo facto de a cantiga vir apenas transcrita no Cancioneiro da Ajuda).

De forma mais implícita, duas outras cantigas do trovador Lopo Lias apontam para uma realidade conjugal semelhante. Talvez vítima de maus tratos por parte do seu marido, mas neste caso reagindo pela fuga, é a *pastorinha* ou muito jovem D. Marinha a quem Lopo Lias dedica uma risonha cantiga (B 1350/ V 957). Apesar de, neste caso, sabermos o seu nome, trata-se de uma donzela hoje difícil de identificar, tal como a D. Luzia, objeto da segunda cantiga, neste caso, porque, como indica a rubrica que a acompanha, "a casaram seus parentes mal, por dinheiros" (B 1354/ V 962). Neste último caso, trata-se, muito explicitamente, de uma denúncia (risonha, mas denúncia) desse mercado matrimonial tão comum na época (cito a primeira estrofe):

> Se m'el-rei dess'algo, já m'iria
> pera mia terra de [mui] bom grado;
> e se [i] chegasse, compraria
> dona fremosa de gram mercado;
> ca já [as] vendem, a Deus louvado,
> como venderom Dona Luzia
> em Orzelhom ora noutro dia!

Ao contrário das cantigas de amigo, o universo das cantigas satíricas é, pois, abertamente, como vemos e sabemos, o dos casos e das figuras devidamente identificadas, e que fazem parte e marcam o quotidiano do trovador e do seu público. Um quotidiano social, de usos e costumes, onde se inserem as cantigas satíricas atrás referidas, mas igualmente um quotidiano político, no qual as mulheres desempenham quer um papel de agentes ativos, quer, ao nível de propaganda poética, um papel instrumental na luta entre fações e interesses. Já antes referi o caso da rainha viúva Joana de Poitiers e das duas falsas cantigas de amigo de que é protagonista, talvez apenas como vítima colateral da luta entre Afonso X e o seu irmão, o infante D. Henrique. Mas é também nestes mesmos parâmetros que poderemos entender diversas outras cantigas satíricas em que as mulheres são protagonistas, como a cantiga em que Martim Soares alude ao rapto de D. Elvira Anes da Maia por Rui Gomes de Briteiros (B 172), ou a cantiga de João Soares Somesso (77) que alude ao casamento de Urraca Abril de Lumiares com João Martins de Riba de Vizela (B 104), e na qual ouvimos uma D. Urraca revoltada e a maldizer o pai que a força a tal casamento. Datadas da década de 1230, as duas cantigas são testemunho das tensões no seio da nobreza portuguesa e que levará à guerra civil da década seguinte e à deposição do rei D. Sancho II. Mesmo algumas cantigas aparentemente mais ligeiras, como aquela em que D. Afonso Lopes de Baião satiriza o ambiente alegadamente devasso que se viveria entre as monjas do mosteiro de Arouca (B 1471/ V 1081) e de que seria responsável a abadessa, D. Mor Martins de Riba de Vizela (de resto, tia do trovador), cantiga datável dos anos imediatamente posteriores à guerra civil, apelam a um contexto político no qual as damas da nobreza (e o mosteiro de Arouca era a instituição por excelência das mulheres de alta linhagem) essas damas eram ao mesmo tempo agentes ativos e instrumentos de luta política. Nesse mesmo convento professaram, por volta dos mesmos anos iniciais de 1250, Dordia Gil de Soverosa e Guiomar Gil de Riba de Vizela, facto assinalado e lamentado por João Garcia de Guilhade numa cantiga aparentemente de amor mas também altamente atípica, até por referir explicitamente os seus nomes (B 425/ V 37). Atendendo a que ambas as donzelas pertenciam a linhagens perdedoras da guerra civil (e Guilhade ao outro campo), não é impossível que o trovador sugira aqui que a entrada das donzelas na vida religiosa teria sido mais forçada por conveniências familiares ou jogos políticos do que por uma efetiva vocação. Seria interessante apurar, de resto, se a donzela não identificada que ouvimos acima revoltada contra uma mãe cruel que a obriga a professar ("trager-lh'ei os panos mais nom o coração") seria eventualmente alguma destas duas, mas, na verdade, não sendo tal facto impossível, também não temos maneira de o saber.

Procurando, através de todos os exemplos antes citados, mostrar, de forma necessariamente muito breve, como os trovadores e jograis galego-portugueses,

na sua voz masculina ou nas vozes femininas encenadas que criam, são espetadores atentos e por vezes críticos das diversas situações de violência a que as mulheres que os rodeiam estão sujeitas, de maneira nenhuma gostaria de deixar no ar a ideia, tão difundida como falsa, de que a estas situações de violência se resumiria o quotidiano feminino medieval. Tanto no que toca às cantigas de amigo que aqui referi, excecionais entre as centenas que conhecemos, como, no que toca às cantigas satíricas e às cantigas de amor atípicas também citadas, deveremos ter consciência de que, tal como hoje, o que é notícia (noticiável, criticável) são os casos que sobressaem no quotidiano da vida comum. O papel importante e mesmo brilhante que muitas mulheres quiseram e souberam assumir no âmbito cultural, nomeadamente no que toca ao patrocínio da lírica galego-portuguesa, poderá ser um bom exemplo do outro lado da moeda da vivência feminina medieval.

Na verdade, como em todas a épocas, também na Idade Média não só encontramos mulheres influentes em todos os domínios, como mulheres que, conhecendo o seu lugar, e mesmo, quando é o caso, o seu elevado valor de troca no mercado matrimonial e masculino das linhagens, não parecem hesitar em jogar inteligentemente com as regras e condicionalismos sociais e culturais do tempo em que lhes é dado viver. Também entre as vozes femininas das cantigas de amigo há diversos exemplos que poderiam atestar essa situação, assunto que terá de ficar para uma outra ocasião. Por ora, e como contraponto, limitar-me-ei a citar uma outra voz feminina, esta aparentemente não encenada e transcrita pelos Nobiliários (LC9A12), e que é a magnífica resposta dada por D. Toda Peres de Sagra ao seu poderoso marido D. Diogo Lopes de Haro, o Bom, numa história que tem a ver tanto com linhagens como com o valor da dignidade pessoal. Contam pois os Nobiliários (e recordo que rico-homem era a categoria superior da nobreza e infanção a imediatamente inferior) que, ufano com o seu próprio desempenho aquando de um torneio no qual tinha saído ferido mas vencedor, no regresso a casa disse D. Diogo para a sua mulher (e cito):

> Honrada está ora a filha do infançom. E ela lhe disse: Senhor, esse infançom que vós dizedes, por rico-homem honrado o houverom sempre em sa terra. E se ele melhor homem achara que vós, ante me lhe dera.

Carmen de Santiago Gómez

O protagonismo feminino na lírica galego-portuguesa. Entre historia e literatura

O papel das mulleres na lírica galego-portuguesa mereceu a atención de importantes estudos desde Carolina Michaëlis,[1] e non resulta estraño que así fose se se ten presente que a propia figura feminina non só é o eixo sobre o que xira o canto cortés, senón que tamén é o suxeito do enunciado nun produto literario tan singular como é a *cantiga de amigo*. Toda vez que a crítica especializada xa examinou as características máis relevantes que presenta a muller nos xéneros cultivados por trobadores e xograres,[2] o presente estudo pretende poñer o acento na análise dun grupo reducido de cantigas, en que a presenza do nome da dama – personaxe silenciosa, mais, como se verá, importante figurante da trama literaria – orixina unha reconfiguración estética dos paradigmas polos que se rexen os xéneros canónicos.

Como se sabe, as *cantigas de amor* e as de *amigo*[3] achegan tanto desde o punto de vista físico como moral unha descrición breve e moi limitada da personaxe feminina. Esta característica obedece, en gran medida, ás condicións que impón a nivel ético e ideolóxico o principio do "segredo de amor", herdado da convención do *celar* dos provenzais. Así, as mulleres cantadas e aquelas que "cantan" caracterízanse por ofrecer substantivos xenéricos que as converten en entes abstractos (*mulher, senhor, dona, donzela, pastor, amiga...*); ademais, para a súa descrición, os trobadores empregan un número restrinxido de estilemas convencionais (*fremosa, ben talhada, bon parecer ~ bon semelhar, corpo velido ~ corpo delgado, de bon prez e de falar melhor, mansa, mesurada...*)[4] – que, con

1 A este propósito véxanse os datos que a ilustre estudosa ofrece no seu clásico *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, vol. II, pp. 297–300, 319–321, 528–529, etc.

2 A bibliografía a este respecto é moi extensa, polo que remitimos ás conclusións e referencias presentes en E. Corral Díaz, *As mulleres nas cantigas medievais*, A Coruña, Seminario de Estudos Galegos, 1996.

3 As cantigas citaranse ao longo do traballo cos códigos numéricos que figuran en M. Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 2 vols. (abreviado coa sigla *LPGP*).

4 Por este motivo non pasaron desapercibidos na crítica aqueles casos que se afastaron da norma, G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1991, pp. 112–114.

Nota: Esta achega está vinculada ao Proxecto *Paleografía, lingüística y filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015–68451–P).

Carmen de Santiago Gómez, CRPIH-USC

Open Access. © 2018 Carmen de Santiago Gómez, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-027

frecuencia, forman parte de hipérboles intensificadoras – , que merman a súa diferenciación individual para incidir na imaxe ideal e absoluta da protagonista.[5] Estas circunstancias impiden que sexa posible atopar un referente real tanto para a *senhor* cantada nos textos coma para aquela que se erixe en suxeito do enunciado, e é probable que, na maior parte dos casos, tal referente non existise, xa que a importancia da figura feminina radicaba, fundamentalmente, no "rol" literario que determinaba a propia creación artística.

No tocante ao xénero de *escarnio e maldizer*, o propio estatuto social das mulleres nobres – por oposición ás 'marxinais' soldadeiras – , así como o respecto polas normas que rexían a práctica do *vituperium ad personam*,[6] explica que, habitualmente, a súa identidade se agoche mediante termos xenéricos como *abadessa, filla d'algo, varõa, dona...* .[7] Con moita probabilidade, o público medieval recoñecería nesas vagas referencias o albo da sátira, mais, na actualidade, só resulta posible acceder á identidade dalgunhas das damas presentes nas cantigas de amor e de escarnio cando os propios textos inclúen datos concretos que permiten ligar ficción e realidade. É o que sucede, por exemplo, cando algún dos termos mencionados con anterioridade van acompañados dun substantivo "marcado" (como, por exemplo, os termos de parentesco) ou dunha referencia toponímica, que facilita que o especialista conxugue os datos históricos e literarios para outorgarlle unha identidade concreta á personaxe da cantiga. A este propósito, cómpre lembrar por exemplo, a *abadessa* de Arouca de Afonso Lopez de Baian (identificada con dona Mor Martins de Riba de Vizela) ou a sobriña de Fernan Fernandez Cogominho (probablemente, Maria Pires de Vides).[8]

Así pois, en contadas ocasións, as cantigas – ou as rúbricas que, por veces, as acompañan nos apógrafos italianos – refiren directamente o nome de mulleres

5 Para este aspecto vèxanse os datos achegados por Ibid., pp. 110–111, V. Beltrán, *A cantiga de amor*, Vigo, Edicións Xerais, 1995, pp. 25–36 e M. Brea – P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998, pp. 61–64.

6 S. Marcenaro, *L'equivocatio nella lirica galego-portoghese medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 50–52.

7 Para as denominacións das mulleres, tanto nas cantigas de amor como nas de escarnio, E. Corral, cit.

8 Trátase de *En Arouca ũa casa faria* (*LPGP* 6,3) e *[V]ẽeronm' ora preguntar* (*LPGP* 40,11). Para a identificación destas damas, P. Lorenzo Gradín, *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 230 ss., e D. González Martínez, *O cancioneiro de Fernan Fernandez Cogominho*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 37–38. A estas alusións, pódense engadir, entre outras, as seguintes: a curmá (e tamén abadesa) de Fernan Paez de Tamalhancos, *Non sei dona que podesse*, *LPGP* 46,5, e *Quand' eu passei per Dormãa*, *LPGP* 46,6. J. A. Souto Cabo, *Fernando Pais de Tamalhancos: trovador e cavaleiro*, in "Revista de Literatura Medieval", XXIV, 2012, pp. 231–276.

nobres. Cando isto acontece, convén facer unha distinción entre aqueles textos onde se mencionan mulleres que son 'axentes' externos ao argumento da composición e aqueloutros onde a figura nomeada constitúe o núcleo da propia cantiga (ou de parte da mesma).

En canto ao primeiro grupo destaca, sen lugar a dúbidas, a tenzón dos irmáns Taveirós, *Vi eu donas encelado* (*LPGP* 135,3), que, segundo a rúbrica que acompaña o texto en *B*, se atopaban en "cas Dona Maior", é dicir, no pazo de dona Maior Afonso de Meneses, esposa de don Rodrigo Gomez de Trastámara. Como é ben coñecido, o conde de Trava desenvolveu un papel fundamental na promoción e protección do movemento lírico galego-portugués na primeira metade do século XIII.[9] A esta referencia, hai que engadir a alusión á "cas da Infante" no escarnio *Loavan un dia, en Lugo, Elvira* (*LPGP* 76,1), de Johan Romeu de Lugo, e a mención a "cas dona Constança" na cantiga de amor *Poys que sse nom sente a mha senhor* (*LPGP* 11,9) de Airas Carpancho.[10] As alusións ás devanditas personaxes femininas son de enorme relavancia, xa que non só dan conta da existencia de cortes señoriais galegas que constituíron o *corazón* do canto trobadoresco, senón que esas mesmas alusións son clave para estreitar os lindes espaciais e temporais en que determinados trobadores exerceron a súa actividade literaria. Pero as mulleres que xorden nesas citas tan só funcionan como meros puntos de apoio do argumento das cantigas (o *argumentum a loco*), e a súa presenza nas mesmas ten un carácter "subalterno" que non permite que se aprehenda ningún dato concreto sobre as mesmas.

Nas páxinas que seguen, a nosa análise centrarase no segundo grupo de composicións citadas con anterioridade, é dicir, aquelas en que o referente feminino exerce unha función central no texto. Ao noso xuízo, este trazo revélase útil en dúas frontes: por unha banda, a nivel literario, xa que a mención do nome da protagonista – acompañado en ocasións do seu patronímico – é unha marca significativa que confire carácter individual aos textos creados, pois racha cun dos tópicos establecidos no "sistema" para renovar as estruturas poéticas dun xeito dinámico; por outra, a referencia a unha muller concreta desvela datos que contribúen á fixación das

9 Para estas referencias, Y. Frateschi Vieira, *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Coruña, Edicións Laiovento, 1999 e J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, UFF, 2012, pp. 199–205.

10 Tanto a "Infante" como "dona Constança" foron identificadas, respectivamente, por Souto Cabo con Sancha, filla de Alfonso IX e Teresa de Portugal, e con Constança Martins, esposa de Munio Fernadez Rodeiro. Vid. J.A. Souto Cabo – Y. Frateschi Vieira, *Para un novo enquadramento histórico-literário de Airas Fernandes, dito 'Carpancho'*, in "Revista de Literatura Medieval", XVI, 2003, pp. 221–277; J. A. Souto Cabo, "En cas da Ifante. Figuras femininas no patrocínio da lírica galego-portuguesa (I)", in *Cantares de amigos. Estudos en Homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016, pp. 857–870.

coordenadas cronolóxicas da produción de certos trobadores, e, ao mesmo tempo, axuda a concretar fíos de relacións (sociais, familiares e literarias) entre eles.[11]

Unha vez examinada a produción dos trobadores que se adaptan ás condicións expostas, obsérvase que, conforme ás coordenadas cronolóxicas establecidas para os mesmos polos especialistas, a primeira mención a unha muller concreta no xénero amoroso irrompe como unha nova vía na tradición a partir do segundo cuarto do século XIII. Así, o primeiro autor que parece servirse da "estética do nome" da *senhor* é o galego Pai Soarez de Taveirós, que, como se lembrará, estivo activo entre ca. 1225 e 1250. A súa célebre *cantiga da guarvaia* (*No mundo non me sei parella*, *LPGP* 115,7bis) despunta por nomear explicitamente a dama como a *filla de Don Paay / Moniz* (vv 11–12). As identidades propostas para esta dona foron moi discutidas, mais, estudos recentes concretaron que se trata de Maria Pais, filla de Paio Moniz de Rodeiro (nobre pontevedrés presente en documentos de principios de século XIII).[12]

A continuación, o uso do mesmo recurso literario localízase no cancioneiro do portugués Roi Queimado (ca. 1240–1280), que dedica dúas cantigas a Guiomar Afonso: *Preguntou Johan Garcia* (*LPGP* 148,19) e *Pois que eu ora morto for* (*LPGP* 148,17). Trátase de Guiomar Afonso Gata (ca. 1235–1284), filla de Afonso Pires Gato e Urraca Fernandez de Lumiares I. As dúas composicións foron datadas arredor de 1250 grazas, precisamente, aos datos históricos que se coñecen sobre esta dama. Así, os editores da produción de Queimado determinaron que a cantiga foi, probablemente, composta en data anterior á voda de dona Guiomar con Pero Pais Curvo de Alvarenga (ca. 1254 e 1261).[13]

Pola súa parte, Vasco Rodriguez de Calvelo (ca. 1250–1275) dedica unha das súas cantigas a unha tal Maior Gil (*Se eu ousass' a Mayor Gil dizer*, *LPGP* 155,11), identificada, con probabilidade, con Maior Gil de Jolda, emparentada cos Bravães.[14]

11 Para encarar este percorrido textual, combinaremos o criterio cronolóxico co da ordenación dos autores nos manuscritos. O estudo non incluirá tódolos casos en que se alude a unha muller concreta, senón que só se terán en conta aquelas cantigas en que a dama mencionada pode ser identificada cun alto grao de probabilidade cunha figura histórica concreta.

12 A. R. de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994, p. 402; G. Vallín, "Filla de don Paay Moniz ¿De Rodeiro?", in *Medioevo y Literatura*, Actas del V Congreso de la AHLM, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. IV, pp. 431–437; J. A. Souto Cabo – Y. Frateschi Vieira, cit., pp. 233–234; J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit., pp. 92–93.

13 P. Lorenzo Gradín – S. Marcenaro, *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, p. 18.

14 Das dúas mulleres homónimas que se nomean nos *Livros de Linhagens*, esta resultou ser contemporánea do autor e natural dunha zona próxima á casa do mesmo. A. R. de Oliveira, *Depois do espectáculo*, cit., p. 440.

Así pois, a mención explícita da *senhor* nos textos constata unha tendencia renovadora no seo da tradición. É este un recurso que amosa que, dentro do movemento trobadoresco, houbo sempre intentos por revitalizar a *cantiga de amor*, que, cada vez que se aproxima a lente, se presenta como un xénero menos estancado e monocorde do que puidese parecer a primeira vista.[15]

O exame dos textos citados anteriormente leva a pensar que estes non só terían como obxectivo enaltecer a dama, senón que, a través do seu encomio, louvarían tamén a súa liñaxe, (ou, cando menos, a situarían no punto de mira da composición), o que espertaría no público a "conciencia xenealóxica". Segundo este principio, o poema converteríase nun produto artístico de representación do solar da muller, nunha nova forma de marcar o principio filiativo pai > filla. Ademais, dende o punto de vista literario, a referencia explícita á *senhor* actúa como "marca funcional" que individualiza a obra de determinados poetas fronte aos textos doutros autores compostos na mesma rexión e época.

Dos datos ata aquí achegados, dedúcese que a mención á dama nas cantigas de amor foi introducida por un número moi restrinxido de poetas. Segundo as informacións que posuímos, Taveirós sería o primeiro autor que incluiría, cara ao segundo cuarto do século XIII, ese desvío da norma cortés para variar os contidos poéticos do canto amoroso. Os seguintes trobadores que empregan o mesmo mecanismo están activos cara a mediados do século XIII e pertencen a liñaxes nobres instaladas arredor do Miño. Se ben o poeta de Taveirós é natural da actual A Estrada, (e, polo tanto, dunha zona máis setentrional cá dos outros autores mencionados), sábese que a súa actividade se desenvolveu nas cortes de Sancho I, Rodrigo Gomez de Trastámara e, probablemente, na corte de Fernando III, na que mantivo contactos con outros autores, como é o caso do portugués Martin Soarez, con quen comparte a autoría dunha tenzón.[16] Tendo en

15 V. Beltran, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995; M. Arbor Aldea, *Voz e voces na lírica profana galego-portuguesa: de Airas Moniz a don Afonso Sanchez*, in *La lirica romanza del Medioevo, storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della SIFR, Padova, Unipress, 2009, pp. 531–558; P. Lorenzo Gradín, *"Adversus Deum": trovadores en la frontera de la "cantiga de amor"*, in *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 861–878; P. Lorenzo Gradín, *El trovador y la tradición: Gil Perez Conde y la "cantiga de amor"*, in *Actes du XXVIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, 2016, vol. II, pp. 1445–1454.

16 A tenzón é *Ay Paay Soarez, venho-vos rogar* (*LPGP* 97,2). Sobre a relación de ambos os trobadores e os ambientes en que desenvolveron a súa actividade poética, V. Bertolucci Pizzorusso, *Martin Soarez*, in G. Lanciani – G. Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 441–444, e G. Vallín, *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 16–39.

conta estas circunstancias, non sería estraño supoñer que a iniciativa estilística de nomear a *senhor* se orixinase en Galicia e fose adaptada por un selecto grupo de trobadores do norte de Portugal, que, probablemente, nalgún momento compartiron un mesmo ambiente literario. En calquera caso, segundo se desprende do legado da tradición manuscrita, o novo recurso estético tivo un alcance moi limitado e, finalmente, non prosperou.

Dentro dos textos do "rexistro aristocratizante",[17] afástase dos casos anteriores a heterodoxa cantiga de Johan de Guilhade (ca. 1240–1265), *Deus! como se foron perder e matar* (*LPGP* 70,14). Nas dúas primeiras cobras o texto critica o ingreso no mosteiro de Dordia Gil e Guiomar, identificadas con Dordia Gil de Soverosa e Guiomar Gil de Riba de Vizela, ambas documentadas no mosteiro de Arouca.[18] As dúas mulleres pertencen a liñaxes especialmente afíns ao monarca Sancho II: a primeira é filla de Gil Vasques de Soverosa e, polo tanto, sobriña de Martin Gil de Soversoa (privado do rei); a segunda, filla de Gil Martins e neta do conde Mendo de Sousa.[19] Tendo en conta o período convulso que supuxo o reinado de Sancho II, no que unha das familias máis prexudicadas pola política do rei foi a dos Sousa (da que Guilhade era, precisamente, vasalo), parece que a cantiga se burla da política "matrimonial" levada a cabo polos adversarios do seu señor: Soverosas e Riba de Vizela.

O carácter "híbrido" do texto e o propósito que parece perseguir facilita que se entronque a exposición co corpus escarnino, en que as poucas sátiras nas que se nomean damas nobres teñen como finalidade atacar ou burlarse da liñaxe da muller.

O primeiro dos *maldizeres* que merece unha atención particular é a famosa composición de Martin Soarez *Pois boas donas son desamparadas* (*LPGP* 97,32), en que o trobador se escandaliza do rapto[20] de Elvira Anes de Maia por parte de Roi Gomez de Briteiros, que, deste xeito, forzou o seu matrimonio

17 O termo é empregado por P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age: XII–XIIIe siècles: contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977, vol. I, pp. 33–34.

18 M.H.C. Coelho – R.C. Martins, *O monaquismo feminino cisterciense e a nobreza medieval portuguesa (séculos XIII–XIV)*, in "Theologica", XXVIII, 1993, p. 505.

19 A. R. de Oliveira, *Johan Garcia de Guilhade*, in G. Lanciani – G. Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 347–349.

20 Para os trobadores que compuxeron cantigas que critican o rapto levado a cabo por nobres segundóns, véxase A. R. de Oliveira, *A mulher e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular*, in Id., *O trovador galego-portugués e o seu mundo*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, pp. 23–34.

coa aristócrata.[21] O rapto acaeceu ca. 1230, data na que se estima que o de Briteiros regresaría a Portugal, tras seguir ao infante Don Pedro Sanchez na corte leonesa de Alfonso IX. En realidade, o que motiva a irónica reacción de Soarez non é tanto o propio rapto senón a convivencia dos propios Sousa nel. De feito, o matrimonio resultou conveniente para ambas as familias: os Sousa achegábanse a un personaxe cun futuro prometedor para compensar a súa perda de influencia na corte de Sancho II; o Briteiros ascendía social e economicamente nun proceso que acadaría a súa culminación ao tomar partido polo Boloñés na guerra civil de 1245–1247. Pero esta unión, como remarca o trobador, rompía coas regras que guiaban a política matrimonial das grandes liñaxes. A isto cómpre engadir que a severa postura de Martin Soarez podería tamén agochar unha toma de posición política, toda vez que se mantivo fiel (pola súa vasalaxe con Martin Garcia de Parada), a Sancho II (*é dicir*, todo o contrario ca o Sousa, que, dende 1229, foi afastado da corte polas presións que exercía sobre o rei).[22]

Sobre un rapto xira tamén o único texto atribuído en *B* a Gonçalo Garcia de Sousa (ca. 1229–1284), fillo de Garcia Mendiz d' Eixo e, polo tanto, neto do famoso conde Don Mendo de Sousa. Na cantiga *Levarõ-na Codorniz* (*LPGP* 61,1), o branco da sátira é o porteiro Fiiz, responsable do rapto de Maria Rodriguez 'Codorniz'

21 O acontecemento é relatado na rúbrica explicativa que acompaña ao texto en *B* e que di: *Esta cantiga de cima fez Martin Soarez a Roi Gomez de Breteiros, que era infançon e tornou ricome, porque roussou dona Elvira Anes, filha de don Joan Perez da Maia e de dona Guiomar Meendiz, filha d'el conde Meendo*. A edición da rúbrica é tomada de *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.1. Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para Investigación en Humanidades <http://www.cirp.gal/meddb>[Consultada o 25/04/2017]. Véxase tamén X. C. Lagares, *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2000, p. 113.

22 Para o ascenso dos Briteiros e o contexto en que se produce, véxanse L. Ventura e A. R. de Oliveira: *Os Briteiros (Séculos XII–XIV). 1. Trajectória social e política*, in "Revista Portuguesa de História", XXX, 1995, pp. 71–102; *Os Briteiros (Séculos XII–XIV). 2. Estratégias familiares e património*, in "Revista Portuguesa de História", XXXV, 2, 1996, pp. 65–102; *Os Briteiros (Séculos XII–XIV). 3. Imagens literarias*, in "Revista Portuguesa de História", XXXV, 2001–2002, pp. 143–170; *Os Briteiros (Séculos XII–XIV). 4. Produção trovadoresca*, in *Os Reinos Ibéricos na Idade Média. Livro en Homenagem ao Professor Doutor Humerto Carlos Baquero Moreno*, Porto, Livraria Civilização Editora, 2003, vol. II, pp. 763–777.

por parte de Johan Fernandez Bezerra na corte de Rodrigo Gomez de Trastámara, rapto que tivo lugar nunha data anterior a 1250.[23]

Moi interesante revélase tamén para o aspecto tratado o escarnio *Ogan', en Muimenta* (LPGP 78,15) de Johan Soarez Somesso (ca. 1223–1257). Por medio da voz de Martin Gil, o trobador ataca o pai de Urraca Abril por concertar o seu matrimonio cun home alcumado 'Chora'. Os personaxes do texto son Martin Gil de Soverosa, Urraca Abril de Lumiares, o seu pai (Abril Perez de Lumiares) e Johan Martinz de Riba de Vizela, 'Chora'. A cantiga achega información moi valiosa sobre Somesso e o seu círculo social e literario. En efecto, a sátira traza unha rede de relacións liñaxísticas que se poden verificar historicamente e, ao mesmo tempo, permite que se estableza un emprazamento xeográfico e cronolóxico para a súa composición. Segundo Souto Cabo,[24] a identidade de Somesso correspóndese coa do nobre Johan Soarez de Fornelos. Polo tanto, por parte de pai, o trobador é curmán de Martin Gil de Soverosa, o que explica que defenda nos seus versos a posición do seu familiar. Ademais, entre os territorios pertencentes á familia de Martin Gil atópase a freguesía de Muimenta, localizada na terra de S. Xoán de Pena Corneira (preto das propiedades dos Fornelos), nas terras de Nóvoa. Determínase, así, que ese sexa o espazo no que cobra sentido a sátira de Somesso. Por outra parte, se se ten en conta que Johan Martins aparece na corte a carón de Abril Perez de Lumiares en 1239, e que o único fillo do matrimonio de Dona Urraca e o 'Chora' (Pero Anes Gago) é xa adulto en 1265, pódese apuntar como cronoloxía relativa do maldicir os primeiros anos da década dos 30. Estas coordenadas temporais cobran un sentido especial para explicar a composición da cantiga, toda vez que neses anos os Riba de Vizela acadan posicións de privilexio na corte, mentres que os Lumiares comezan o seu declive na mesma. Parece, polo tanto, que don Abril utiliza sen escrúpulos a estratexia matrimonial para achegarse a un rival que consolida o seu poder.

O último dos textos ao que prestaremos atención neste estudo é *Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho* (*LPGP* 10,1), atribuído a Afonso Soarez Sarraça (ca. 1225–1250). O 'finxido' desinterese da protagonista – identificada con Teresa Lopez d'Ulhoa – por casar con Pero Marinho (quen foi, efectivamente, o seu

23 A rúbrica explicativa que acompaña o texto identifica o Don Rodrigo mencionado no verso 2 da cantiga como Don Rodrigo Sanchez. O *Livro de Linhagens do Deão* refire este acontecemento, mais especifica que o rapto aconteceu na casa de Rodrigo Gomez (i. e., Rodrigo Gomez de Trastámara), o que cadraría, ademais, coas condicións familiares e políticas dos protagonistas da sátira. A este respecto véxanse A. R. de Oliveira, *Depois do espectáculo*, cit., pp. 354–356 (tamén para a data límite establecida para a composición) e J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit., pp. 181–183.

24 Ibid., pp. 140–163.

segundo esposo), reside no feito de que, segundo o trobador, aquel non lle resulta o suficientemente novo. O carácter lúdico do escarnio explícase á luz dos datos históricos, pois a descendente dos Ulhoa casara en primeiras nupcias cun xa maduro Fernan Paez de Capelo (ou de Tamalhancos) – a quen Sarraça parece facer referencia mediante a *equivocatio* do verso 15: "ca dona de *capelo* de todo mal se cata"[25] – . Teresa Lopez enviuvou do Tamalhancos sendo relativamente moza, como indica o feito de que do matrimonio con Pero Marinho tivera aínda descendencia. Unha vez máis, o branco da sátira facilita o labor dos especialistas para datar a cantiga (e o período de actividade do trobador), xa que esta tivo que ser composta forzosamente tras a morte de Fernan Paez, que aconteceu despois de 1242, ano en que o nobre portugués xorde por última vez na documentación.[26]

Así pois, e xa para recapitular, pódese afirmar que as mulleres nobres nomeadas nos textos analizados neste estudo forman parte dunha estratexia discursiva destinada a louvar ou censurar as liñaxes ás que pertencen. Tanto no xénero de *amor* coma no de *escarnio* e *maldizer*, os trobadores estableceron con finalidades (evidentemente) diversas unha paridade entre a realidade externa e a realidade literaria, paridade que amosa – unha vez máis – que a muller non era máis ca unha peza ao servizo dos intereses do sistema feudal.

25 Seguimos a lectura do verso de M. R. Lapa, *Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970, p. 113.

26 J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, cit. p. 102; J. A. Souto Cabo, *Fernando Pais de Tamalhancos*, cit., pp. 231–276.

Ana Raquel Baião Roque

"Porque se move a razom [dela]". A ficção da voz feminina nas cantigas de amigo galego-portuguesas

Apesar de não termos notícia de nenhuma mulher trovadora na Península Ibérica[1] – ao contrário do que se verifica no contexto provençal, onde temos registo da existência de várias *trobairitz* – e de não ter chegado até nós nenhuma cantiga galego-portuguesa assinada por uma mulher, ressoam, nos cancioneiros ibéricos, várias vozes femininas, não só nas cantigas de amigo mas também, embora de forma mais residual, nas pastorelas,[2] em dois lais,[3] nas composições satíricas em que o trovador canta em falsete para caricaturar

1 Segundo Giuseppe Tavani, a inexistência de trovadoras galego-portuguesas dever-se-á ao contexto sociocultural da Península Ibérica, já que, na Hispânia medieval, poucas mulheres saberiam ler ou escrever: "o que sabemos das condicións nas que se producía literatura na Idade Media, parece excluír que as mulleres tivesen acceso directo á escritura, polo menos nos países hispânicos: o analfabetismo – sobre todo entre as mulleres, pero tamén entre os homes – era a regra xeral (...). Algunhas mulleres da nobreza sabían ler, pero poucas sabían escribir, e ata as que tiñan liberdade de mercar, vender e doar en primeira persoa, non escribían persoalmente os documentos relativos, e deixaban a notarios e clérigos a tarefa de redactalos, limitándose a asinalos. De modo que podemos afirmar, creo que com convicción ou polo menos cunha boa marxe de seguridade, que na literatura hispânica medieval non houbo mulleres productoras de literatura" (*A muller na literatura hispánica medieval: ¿protagonista ou autora?*, in *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos "Mulleres en Galicia" /"Galicia e os outros pobos da Península"*, org. M. X. Lama López, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 2007, pp. 3–16, p. 9). Apesar de concordarmos, no geral, com Tavani, não temos tantas certezas quanto à total impossibilidade de as mulheres ibéricas produzirem literatura, já que poderá ter havido mulheres autoras ou co-autoras de textos que não se preservaram até à atualidade.

2 Nos cancioneiros galego-portugueses, existem sete pastorelas: *Cavalgava noutro dia* (B 676, V 278), de João Peres de Aboim, *Oí hoj'eu ũa pastor cantar* (B 868–869–870, V 454), de Airas Nunes, *Pelo souto de Crexente*, de João Airas de Santiago (B 967, V 554), *Quand'eu um dia fui em Compostela*, de Pedro Amigo de Sevilha (B 1098, V 689) e *Ũa pastor se queixava* (B 519, V 102), *Ũa pastor bem talhada* (B 534, V 137) e *Vi hoj'eu cantar d'amor* (B 547, V 150), estas três últimas cantigas da autoria de D. Dinis.

3 B2, L2 e B5, L5.

Ana Raquel Baião Roque, Instituto de Estudos Medievais / Universidade Nova de Lisboa

Open Access. © 2018 Ana Raquel Baião Roque, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-028

alguma personagem feminina[4] e nas cantigas de amor dialogadas,[5] nas quais as vozes masculina e feminina entram em confronto direto.

Todavia, é nas cantigas de amigo – que constituem mais ou menos um terço da produção lírica galego-portuguesa (cerca de 500 textos entre os 1680 conservados) – que estas vozes de mulher ganham maior relevância, não só pela diversidade de tipos femininos que encontramos nestes textos[6] mas também e principalmente porque é exatamente o facto de serem cantares de voz feminina que permite diferenciá-los das composições que se enquadram no outro género lírico maior da escola galego-portuguesa: a cantiga de amor, enunciada por uma voz masculina.

Efetivamente, as cantigas de amigo caracterizam-se por serem enunciadas por figuras femininas (a donzela, a *madre* ou a confidente) que intervêm *a solo*, em coro, ou em diálogo. Deste modo, estas composições destacam-se por brotarem de um curioso fenómeno de desdobramento subjetivo através do qual um trovador do sexo masculino dá voz a um sujeito poético feminino. Assim, no contexto da lírica medieval, as cantigas de amigo galego-portuguesas constituem, inegavelmente, um acorde dissonante, por apresentarem uma fratura entre o género sexual do autor e o género da escrita.

Infelizmente, não chegou até nós nenhuma definição da cantiga de amigo contemporânea dos trovadores, sendo este género apenas referido de passagem na "Arte de Trovar", fragmentário tratado de poética que surge no início do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e no qual são explicitados alguns dos principais preceitos da escola literária galego-portuguesa. Lamentavelmente, além de apresentar várias lacunas, este documento está truncado no princípio, iniciando-se com o capítulo IV, que se refere às composições dialogadas. Este capítulo

4 Nomeadamente, nos comummente denominados "escárnios de amigo", de que são exemplo duas cantigas de Gonçalo Anes do Vinhal (B 1390, V 999 e V 1008), duas composições de Pero Larouco (B 613, V 215 e B 614, V 215bis) e uma outra de autoria incerta, podendo ser de Mem Rodrigues de Briteiros ou João Fernandes de Ardeleiro (B 1330, V 936).

5 Existem 9 cantigas de amor dialogadas nos cancioneiros: Airas Moniz de Asma B 7; João Lobeira B 249; Pero Mafaldo B 371; João Garcia de Guilhade A 230, B 420, V 31/32; Estêvão Faião A 240, B 428, V 40; Paio Gomes Charinho A 249; Martim Peres Alvim B 1058, V 648; D. Dinis B 572, V 176; Anónimo A 277; a este conjunto, podemos ainda acrescentar uma cantiga dialogada de género incerto de Rodrigo Anes de Vasconcelos: B 368bis.

6 Como refere E. Corral Díaz, "the male authored *cantigas de amigo* create a dynamic notion of the femininity whose multiple and even contradictory roles, voices, and emotions contrast with the uniformity and monotony created for the female figure in the male-voice *cantigas de amor*" (*Feminine Voices in the Galician-Portuguese Cantigas de Amigo*, in A. L. Klinck – A. M. Rasmussen (org.), *Medieval woman's song: cross-cultural approaches*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 81–98, p. 81).

assume particular relevância para a compreensão dos limites entre a cantiga de amor e a de amigo, na medida em que explica como perceber qual o género de uma composição quando esta apresenta lado a lado uma voz masculina e outra feminina: segundo o anónimo tratadista, o género literário do cantar definir-se-á pelo género sexual da personagem que tomar a palavra em primeiro lugar:

> E porque algũas cantigas i há em que falam eles e elas outrossi, por en é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na prim[eir]a cobra e elas na outra, [é d']amor, porque se move a razom dele, como vos ante dissemos; e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam em ũa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro.[7]

Assim, segundo este tratado, a cantiga dialogada é de amor quando for a voz masculina a primeira a intervir, "porque se move a razom dele", ou seja, porque é o protagonista masculino que interpela a voz feminina e que apresenta o assunto da composição; é, por outro lado, de amigo quando a voz feminina "fala na cobra primeiro", ou seja, quando é a "razom" da figura feminina que se "move". Tendo em conta este esclarecimento da "Arte de Trovar" e extrapolando o âmbito das cantigas dialogadas, podemos, então, concluir que pertencerão ao género de amigo, para além das composições dialogadas em que a voz feminina seja a primeira a fazer-se ouvir, todos os cantares de cariz amoroso nos quais a situação seja abordada do ponto de vista feminino ou em que a figura feminina seja a protagonista.[8]

7 Texto editado por G. Videira Lopes, M. P. Ferreira *et al.*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados *online*], Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011–, disponível em: <http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp> [Consulta em 3 de junho de 2016].

8 Concordamos com G. Videira Lopes, que considera mais preciso definir estas composições como "cantigas de universo feminino" do que como "cantigas de voz feminina", até porque existem cantares puramente narrativos – os textos *Levantou-s'a velida* (B 569, V 172), de D. Dinis, e *[Levou-s'aa alva], levou-s'a velida* (B 1188, V 793), de Pero Meogo – , nos quais, apesar de ser protagonista, a figura feminina não fala: "Se quisermos ser rigorosos, a definição da cantiga de amigo como a composição em voz feminina não é inteiramente exata, já que, nas cantigas incluídas habitualmente neste género, encontramos, a par de monólogos e diálogos femininos, diálogos mistos (onde a voz masculina responde à feminina) e ainda cantigas puramente narrativas, onde a donzela, sendo protagonista, não fala (como acontece, para dar um exemplo, na conhecida cantiga de D. Dinis *Levantou-se a velida*). Mais abrangente seria, pois, definir as cantigas de amigo como cantigas de universo feminino". (*Ecos internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia em João Garcia de Guilhade*, in *Ensinar a pensar com liberdade e risco, volume de homenagem ao Prof. Basilio Losada*, Barcelona, Universidade de Barcelona, 2000, p. 1, disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/guilhade.pdf> [Consulta 13/06/2016]).

Focando-se, então, na vivência sentimental de sujeitos poéticos femininos, as cantigas de amigo têm sido comummente incluídas, nos estudos da especialidade, no conjunto genérico, heterogéneo e, por isso, de difícil caracterização[9] da "canção de mulher medieval",[10] no qual, além destes textos ibéricos, costumam ser integrados, entre outros, as *kharjas* moçárabes, as alemãs *frauenlieder*, as composições de voz feminina dos *trobadors* provençais e dos *trouvères* do Norte de França (como as *albas*, as *chansons de toile* ou as *malmariées*) e os poemas compostos pelas *trobairitz*.[11]

Todavia, se do ponto de vista da ficção textual tal inclusão se afigura pertinente, será realmente viável comparar composições de voz feminina escritas por homens – como é o caso das cantigas de amigo galego-portuguesas e das *frauenlieder*, por exemplo – com textos efetivamente redigidos por mulheres[12] (como os poemas das *trobairitz*)? Reformulando a questão, será viável incluir a cantiga de amigo no *corpus* da lírica feminina medieval?

9 De facto, o *corpus* da "canção de mulher medieval" é de difícil definição, dada a sua heterogeneidade, pelo que cabe ao investigador contemporâneo traçar os limites do código em causa, através da análise dos textos de voz feminina que se conservaram até à atualidade, como nota P. Lorenzo Gradín: "la definición que se propone de la «canción de mujer» es una elaboración post rem, basada en el análisis de los proprios textos" (*La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 82).

10 Sobre a canção de mulher medieval, vid. P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer*, cit.; A. L. Klinck – A. M. Rasmussen (org.), *Medieval woman's song*, cit.; ou J. F. Plummer (ed.), *Vox feminae: studies in medieval woman's songs*, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1981.

11 Dada a especificidade do caso das *trobairitz*, cujos poemas constituem, em larga escala, uma imitação dos temas e formas das *cansos* provençais escritas por homens, os seus textos nem sempre são incluídos nos estudos acerca da *chanson de femme* (cfr. P. Lorenzo Gradín, cit.); já Pierre Bec crê que se deve analisar as canções das *trobairitz* tendo em conta, também, as similitudes que estas apresentam com outros tipos de *chansons de femme*: "il était difficile et inadéquat d'étudier la poésie des *trobairitz* en se fondant sur le seul critère d'une éventuelle féminité définie par opposition, et sans se référer à la fois au contexte de la poésie troubadouresque dans son ensemble (à dominant masculine) et au cadre plus vaste de la lyrique populariśante (ou hybride) à sujet feminine ("chansons de femme" actualisées dans des genres et des lyriques linguistiquement très différenciées)" ("*Trobairitz" et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge*, in "Cahiers de Civilisation Médiévale", 87, juillet-septembre 1979, pp. 235–262, p. 261). Neste nosso estudo, uma vez que a voz que fala nos textos das *trobairitz* é de mulher, incluímos a sua produção lírica na nossa análise da *chanson de femme*.

12 Não esquecemos que muitos dos textos passíveis de serem incluídos no conjunto da *chanson de femme* são anónimos, sendo impossível, assim, saber se teriam sido redigidos por homens ou por mulheres.

Aparentemente, na organização do *corpus* da canção de mulher medieval, a distinção entre os textos de voz feminina compostos por homens e aqueles que realmente foram escritos por mulheres tem sido vista não só como pertinente mas até como necessária, tendo levado Pierre Bec a forjar a oposição entre "féminité génétique" e "féminité textuelle", ou seja, entre as composições "geneticamente femininas", isto é, aquelas em que se verifica uma correspondência entre o género da autora e o género do "eu" lírico feminino, e os poemas "textualmente femininos", em que apenas a voz do texto é de mulher:

> Il nous semble en effet qu'on n'a jamais distingué d'une façon suffisamment claire ce qu'on pourrait appeler, à propos d'un texte, une féminité génétique (avec un auteur dont on sait pertinemment qu'il est une femme), et une féminité textuelle, à savoir une pièce, dans la très grande majorité des cas amoureuse, et dont le "je" lyrique est une femme (l'auteur pouvant être assez fréquemment un homme).[13]

Todavia, se tal distinção pode ser útil aquando da catalogação dos textos, será também determinante para a sua análise? O facto de o autor de canções de mulher ser um homem condicionará, de alguma forma, o sentido dos seus cantares ou impedirá que este se exprima exatamente como uma mulher se exprimiria? Introduzindo a questão de outra forma forma, não será possível analisar estas composições de voz feminina tendo apenas em conta a realidade textual, esquecendo os bastidores da sua enunciação? Por outras palavras ainda, podemos, na análise destes textos, esquecer ou mesmo anular a figura do autor?.

No que concerne às cantigas de amigo, se ignorarmos totalmente a figura do autor aquando da análise dos textos, estamos, de certa forma, a mutilá-los e a tornar mais pobre a sua leitura, não só porque muitos cantares de determinados trovadores, por aludirem repetidamente a um certo tema, local ou símbolo que constitui uma espécie de "carimbo" de autor, parecem fazer parte de um mesmo ciclo,[14] mas também e principalmente porque muitas composições são construídas sobre o meridiano que divide ficção de realidade, jogando, de forma muito interessante, com o nome, a biografia ou o contexto social do trovador. Deste modo, se é impossível anular, na análise das cantigas de amigo, a figura do autor, como analisar a sua implicação na estruturação das suas cantigas? E, por outro lado, a que ponto pretende e consegue o trovador ocultar mesmo a sua voz sob

13 P. Bec, *"Trobairitz"*, cit., pp. 235–236.

14 Neste sentido, são particularmente relevantes os casos de Martim Codax, cujos cantares têm sempre Vigo como pano de fundo, ou de Pero Meogo, cujas composições se distinguem pela presença constante e simbólica do cervo. Sobre os possíveis ciclos existentes na lírica galego-portuguesa, vid. G. Videira Lopes, *Os ciclos satíricos nos Cancioneiros Peninsulares*, in *Ondas do Mar de Vigo*. Actas do Simpósio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-portuguesa, coord. D. Flitter – P. Odber de Baubeta, Birmingham, University of Birmingham, 1998, pp. 139–146.

o canto feminino?[15] Quais são os processos através dos quais o seu rosto mais se encobre ou desvela sob a máscara da mulher?

De facto, percebe-se, em muitos cantares de amigo, que é intenção deliberada do autor destapar a mão que manipula o fantoche feminino, principalmente nos casos em que a voz feminina fictícia alude a dados biográficos ou até ao nome do trovador, identificando-o com o amigo,[16] que assim parece funcionar como uma espécie de *avatar* do autor.

Este aspeto é particularmente visível em 7 cantigas de amigo de João Garcia de Guilhade nas quais as vozes femininas fictícias se referem explicitamente ao nome do autor[17] e, curiosamente, nem sempre pelos melhores motivos. Efetivamente, embora numa destas composições (B 741, V 343) a voz feminina pareça servir como porta-voz do trovador, reiterando as juras e declarações arrebatadas que encontramos nas cantigas de amor e certificando "Lealmente ama Joam de Guilhade" (v. 13), na maior parte destes cantares, o trovador é criticado pelo seu atrevimento ou pela sua gabarolice, sendo mesmo apelidado, num

15 Obviamente que conseguiríamos compreender muito melhor estas questões se soubéssemos mais acerca da performance destes cantares, que, não esqueçamos, se destinavam a uma apresentação pública. Aliás, é exatamente devido à sua natureza performativa que o sentido cabal destas composições nos escapa, pois temos um quase absoluto desconhecimento de como se processavam os espetáculos trovadorescos. Quem eram os intérpretes das cantigas? Participaria o próprio trovador na *mise en scène* dos seus cantares? E, principalmente, o que mais nos interessa: seriam as cantigas de amigo entoadas por homens, o que poria a nu o processo de fingimento poético que subjaz à criação destas composições, ou seriam efetivamente cantadas por mulheres, verificando-se, assim, uma coincidência entre o género do intérprete e o género da voz que fala nestes textos? Os únicos testemunhos que podem, de alguma forma, fornecer-nos algumas pistas acerca da configuração do espetáculo trovadoresco são as iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda*, que retratam músicos em plena performance. Entre estas personagens, encontram-se várias figuras femininas a bailar e/ou a tocar instrumentos de percussão, pelo que, aparentemente, as mulheres teriam também participação ativa nestes espetáculos. Mas qual seria a sua função? Seriam apenas dançarinas e instrumentistas ou interviriam também como intérpretes, entoando, em voz realmente feminina, textos em que surgem vozes de mulheres e tornando, assim, a ficção mais realista? Lamentavelmente, todas estas questões terão de permanecer sem resposta, dada a escassez de informações que temos atualmente acerca da dinâmica dos espetáculos trovadorescos.

16 Sobre as alusões autobiográficas nas cantigas galego-portuguesas, vid. G. Videira Lopes, *"E dizem eles que é com amor" – Fingimento e sinceridade na poesia profana galego-portuguesa*, in *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*, org. L. Márcia Mongelli – M. R. Coelho Muniz – P. R. Sodré, 5, julho/dezembro 2009, pp. 53–82, disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/486/527> [Consulta 9/06/2016].

17 São elas as composições B 741, V 343; B 744, V 346; B 746, V 348; B 751, V 354; B 755, V 358; B 785, V 369 e B 787, V 371.

destes textos (B 787, V 371), de "cabeça de cão"[18] por não saber guardar segredo acerca das conversas que teria com a amada:

Cabeça de cam perdudo
é, pois nom há lealdad'e
com outra fala, En Guilhade
é traedor conhoçudo;
e por est', amiga[s], é s[a]budo:
quant'eu falar com cabeça de cam,
logo o todas saberám.
(vv. 8–14).

Mais interessantes ainda são os cantares em que a figura feminina se dirige diretamente ao trovador, chamando-o pelo nome:[19] num deles (B 744, V 346), frustra as suas expetativas de obter dela um bem que não estaria disposta a dar-lhe,[20] parecendo responder às solicitações masculinas que encontramos frequentemente nas cantigas de amor:

Ai dom Joam de Guilhade!,
sempre vos eu fui amiga,
e queredes que vos diga?
Em outro preito falade:
ca nunca já esse preito
mig', amigo, será feito.
(vv. 13–18)

A sua originalidade levou a que estes cantares de João Garcia de Guilhade já tivessem sido enquadrados, em edições e estudos especializados, no conjunto dos "escárnios de amigo"[21] (cantigas que apesar de seguirem a estrutura canónica do cantar de amigo têm uma intenção satírica). Todavia, parece-nos que, ao forjar estes textos, a intenção do trovador não é satírica, mas sim lúdica: fazendo-se objeto do seu canto, o autor torna-se, assim, personagem da ficção por ele

18 Insulto que surge numa outra cantiga de amigo do mesmo trovador (B 777, V 360), na qual, desta feita, não é referido o seu nome.
19 Existe um outro texto em que a voz feminina interpela diretamente o trovador: B 755, V 358, em que parece dar a entender que o tempo dos seus amores felizes já terminara.
20 Tema semelhante é abordado na cantiga B 746, V 348, na qual a donzela mostra a sua estupefação por o amigo lhe ter feito um pedido malicioso: "Sempr'haverá dom Joam de Guilhade,/ mentr'el quiser, amigas, das mias dõas,/ ca já m'end'el muitas deu e mui bõas;/ des i terrei-lhi sempre lealdade, / mais el demanda-m'outra torpidade" (vv. 11–15).
21 Nomeadamente, na edição das cantigas coordenada por M. Brea, *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, CIRPH, 1996, 2 vols.

arquitetada, o que, como observa Graça Videira Lopes,[22] faz com que a sua obra assuma os moldes de uma verdadeira "proto-heteronímia".[23] Ao mesmo tempo, estes exemplos graciosos de *autonominatio* tornam mais explícito o fenómeno de ventriloquismo que subjaz à criação das cantigas de amigo, fazendo-nos recordar que é João Garcia de Guilhade que está por trás do títere feminino.

Mas não é só pelas autorreferências que encontramos nos seus textos que João Garcia de Guilhade torna mais complexa a relação entre ficção e realidade nas cantigas de amigo: para além de muitas das vozes fictícias que encena questionarem alguns dos clichés dos seus cantares de amor[24] (nomeadamente, a morte de amor[25] e a súplica à *senhor* amada pela concessão de "bem",[26] procedimento que não é exclusivo deste trovador[27]), noutra composição muito interessante (B 778, V 361), em que o seu nome não é referido explicitamente, dá voz a uma figura feminina que, melindrada pelo facto de uma outra mulher se ter considerado a musa e destinatária de um cantar do seu amigo, se assume como única e *real* destinatária da referida cantiga:

Fez meu amigo, amigas, seu cantar
per bõa fé, em mui boa razom
e sem enfinta, e fez-lhi bom som,
e ũa dona lho quiso filhar;
mais sei eu bem por quem s'o cantar fez,
e o cantar já valria ũa vez.
(vv. 1–6)

22 G. Videira Lopes, *Ecos internos*, cit.
23 Com efeito, o aspeto mais curioso, interessante e distintivo do "drama em gente" da heteronímia criado por Fernando Pessoa é o facto de o autor se assumir como parte do universo paralelo que criara, participando dos diálogos e das polémicas que se verificam no seio da família heteronímica e sendo até, por vezes, acidamente criticado e satirizado pela sua "criatura" menos fictícia, Álvaro de Campos, tal como Guilhade o é pelas vozes femininas das suas cantigas de amigo.
24 Sobre esta questão, vid. E. Fidalgo Francisco, *A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)*, in *O mar das cantigas: actas do congreso*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, pp. 189–212 (principalmente pp. 200–208).
25 Na cantiga B 750, V 353.
26 No cantar B 776, V 359.
27 Como recorda P. Lorenzo Gradín: "non faltan textos en los que el sujeto de la enunciación se introduce en el plano discursivo y utiliza la canción de mujer com una perspetiva irónica que encubre la parodia de hechos históricos o de clichés literarios, como o da morte de amor, o da súplica pelo bem ou o segredo de amor" (*Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales*, in *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1997, vol. IV, pp. 13–81, p. 43.)

Aqui, mais uma vez, ficção e realidade mesclam-se de forma assaz interessante, já que a figura feminina fictícia parece querer ascender ao plano do real e demonstrar a sua *autonomia* face ao seu criador; simultaneamente, a alusão ao facto de o amigo ser trovador parece constituir, uma vez mais, uma forma de autorreferência, que, novamente, faz com que o corpo do autor se vislumbre por baixo do disfarce feminino.

Existem várias outras cantigas em que o amigo é caracterizado como trovador, sendo, a este nível, muito interessante um cantar de João Baveca (B 1225, V 830) no qual a enunciadora promete ao amigo que sempre lhe dará "razom" para que ele componha *cantigas de amigo*:

> Amigo, sei que há mui gram sazom
> que trobastes sempre d'amor por mi,
> e ora vejo que vos travam i;
> mais nunca Deus haja parte comigo
> se vos eu des aqui nom dou razom
> per que façades cantigas d'amigo.
> (vv. 1–6)

Neste caso, o aspeto mais relevante para a nossa análise é o facto de a voz feminina fictícia se manifestar em defesa dos dotes artísticos do amigo-trovador, rebatendo os comentários depreciativos e críticas que eventualmente outros trovadores tivessem feito à obra de João Baveca.[28] Assim, nesta composição, como em muitas outras, a referência ao facto de o amigo ser trovador parece constituir uma autoalusão que faz com que a figura feminina pareça um mero instrumento de (auto)defesa dos dotes poéticos do autor,[29] ao mesmo tempo que a voz deste último se torna mais audível e, por isso, impossível de ignorar numa análise literária mais séria.

Em sentido aparentemente inverso, num cantar de amigo de D. Dinis (B 554, V 157) em que a figura feminina conta a uma amiga: "Amiga, muit'há gram sazom / que se foi daqui *com el-rei* / meu amigo" (vv. 1–3), a referência ao facto de o amigo se ter ido embora "com el-rei" parece afastar manifestamente ficção e realidade, ao inviabilizar, aparentemente, a identificação do autor – que, não esqueçamos,

28 O que, aliás, pelos dados que temos, era muito comum no quotidiano trovadoresco, basta ver o significativo número de tenções e cantigas satíricas em que os autores se "atacam" e criticam jocosamente uns aos outros.

29 Como nota P. Lorenzo Gradín, nestes textos em que as figuras femininas defendem as qualidades literárias do trovador, "la mujer se convierte en un simple instrumento elocutivo que alaba los méritos artísticos del trovador" (*Voces de mujer y mujeres con voz*, cit., p. 42).

era rei[30] – com o amigo. Contudo, a voz do autor faz-se sobressair mais do que nunca, já que esta alusão a "el-rei" faz-nos recordar a condição régia do trovador, revelando a sua presença por trás da marioneta feminina que manipula.

Tendo em conta os textos que acabámos de analisar, será, então, possível esquecer a figura do autor na análise das cantigas de amigo? Será que não é ao se tornar objeto do canto que o trovador mais se assume como sujeito criador, ao mesmo tempo que o sujeito lírico feminino denuncia o seu carácter fictício? Como silenciar a voz do autor quando ele parece fazer questão de que esta sobressaia durante a *performance* da voz feminina?

Por tudo o que vimos, parece-nos pertinente concluir que é impossível, na análise das cantigas de amigo, ignorar a figura do autor, uma vez que, em muitos casos, este não consegue ou não quer ocultar de forma totalmente convincente o seu timbre próprio, que, em volume mais ou menos elevado, de forma mais encoberta ou mais explícita, se ouve sempre como ruído de fundo sob a melodia entoada pela figura feminina fictícia, por mais verosimilhante que seja a expressão sentimental desta personagem.

Posto isto, é tempo de voltarmos à nossa questão inicial: será possível inserir as cantigas de amigo no conjunto da canção de mulher medieval sem que a sua autoria masculina interfira neste processo? Ou seja, será que o género biológico do autor ecoa de tal forma na sua obra que é necessário estabelecer uma distinção entre composições de voz feminina de autoria masculina e textos realmente escritos por mulheres?

É óbvio que, como já tivemos oportunidade de referir, estudar poemas de voz feminina indiferenciadamente, esquecendo totalmente o género do seu autor, não só retira grande parte do interesse como a seriedade científica à sua leitura. Contudo, parece-nos que não há problema algum em enquadrar as cantigas de amigo no conjunto das *chansons de femme* nem em analisá-las a par de textos

30 J. J. Nunes, pugnando pelo biografismo, vê neste passo uma prova de que esta foi uma das primeiras composições redigidas por D. Dinis, crendo que o "el-rei" mencionado no texto se refere a Afonso III e não ao próprio trovador, deduzindo, então, que a cantiga teria sido escrita enquanto D. Dinis era ainda infante, "ainda em vida do pai, que morreu, quando êle tinha 18 anos" (J. J. Nunes, *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, 2.ª ed., vol. I, pp. 178–179). Apesar de não termos argumentos para contestar esta tese, já que se desconhece em absoluto a data da criação deste texto, parece-nos que esta referência a "el-rei" poderá ter mais de artifício lúdico do que de biografismo. Aliás, o monarca português parece ter explorado com gosto este jogo entre realidade e ficção, na medida em que em duas cantigas de amor se refere ambiguamente ao seu estatuto real: numa delas (B 512, V 95), elogiando a sua senhor, a voz masculina afirma que ela era "bõa pera rei", noutra (B 533, V 136), o enunciador assegura à amada que, se pudesse viver a seu lado, o seu contentamento seria tal que não se cambiaria "por rei nem ifante".

de voz feminina efetivamente escritos por mulheres, visto que, como um texto lírico nunca constitui a expressão direta e unívoca de sentimentos ou de vivências do seu autor,[31] resultando sempre de um processo de fingimento poético que instaura inevitavelmente uma clara separação entre autor e sujeito lírico – o que ainda é mais flagrante ao nível da lírica medieval, marcada, como se sabe, por convenções e modelos formais e temáticos bastante rígidos – , não é viável considerar que os poemas redigidos por mulheres são mais fiéis à sensibilidade e mundividência femininas do que aqueles compostos por homens. De facto, ao nível da ficção textual, tanto as figuras femininas das composições escritas por homens como aquelas que surgem nos poemas redigidos por mulheres têm um mesmo grau de *verosimilhança* e, portanto, de *feminilidade*, o que, de certa forma, "neutraliza" o género do autor.[32]

E é por isso que a distinção cunhada por Pierre Bec entre "féminité textuelle" e "féminité génétique" nos parece bastante útil não para marcar uma fronteira absoluta e intransponível entre textos femininos escritos por homens e poemas compostos por mulheres a ponto de impedir a sua análise comparativa – o que nos faria cair, inevitavelmente, na visão binária, dogmática e redutora da escrita de género, que não é, de todo, aplicável à análise destes textos[33] – , mas sim para organizar o *corpus* da *chanson de femme* e para enriquecer o estudo destas composições, já que é precisamente o facto de o género sexual do trovador não coincidir com o do sujeito lírico a que dá voz que garante grande parte do interesse e do encanto da cantiga de amigo, que nos continua a fascinar, a tantos séculos de distância, exatamente pelo curioso fenómeno de desdobramento subjetivo que a distingue e caracteriza no seio da lírica galego-portuguesa.

31 Isto mesmo nota M. T. Bruckner: "In the context of this lyric tradition we may never get the direct, spontaneous expression of a «real» woman's voice, even when we hear real women poets speaking in the first person. They, like the troubadours, operate in a lyric whose fiction is to make us believe its own claims to speak truthfully from the heart" (*Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours*, in *Medieval woman's song*, cit., pp. 127–151, p. 150). No mesmo sentido, vid. P. Bec, "*Trobairitz*", cit., pp. 247–252.

32 O mesmo se depreende das palavras de E. J. Burns, S. Kay, R. L. Krueger e H. Solterer: "to speak of woman's voice in (...) «women's songs» is then to describe voices that occupy na unstable and shifting place, voices that defy absolute categorization as either masculine or feminine" (E. Jane Burns *et al.*, *Feminism and the Discipline of Old French Studies: "Une Bele Disjointure"*, in *Medievalism and the Modernist Temper*, ed. R. H. Bloch – S. G. Nichols, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 225–266, p. 242).

33 "This is indeed a most difficult and vexing task: to imagine a kind of female subjectivity that might exist outsider the obvious binary opposition of masculine and feminine. Western culture and convention have trained us to think subjectivity within that binary opposition" (Ibid., p. 142).

Viviane Cunha

A figura da mulher nas canções de malmaridadas no universo românico medieval

O perfil da mulher de tempos passados, que nos transmite a literatura, é bastante marginal se analisado à luz de detalhes, como as deformações físicas (pés de ganso, pés grandes, conforme relato da epopeia *Berta as grans pies*), as eternas atividades do trabalho de fiar e tecer, um trabalho que a acantona sempre numa espécie de gineceu, na Antiguidade Clássica, ou até mesmo numa parte do castelo ou de uma abadia feminina, na Idade Média. Além dessas, há aquela mulher que não é dona de seu destino, cuja vontade e ou desejo nunca contam. Ela pode ser substituída em qualquer instância por outra mulher, sem que tenha um prévio conhecimento do que lhe acontecerá, enfim, a sua sorte costuma ser decidida por outros: o pai, o rei, o marido.

Essa ideia de "não lugar" ou de "lugares marcados", como espaço em que vivia a mulher de tempos passados, pode ser visualizada tanto nas artes plásticas, quanto na literatura. Exemplos disso nos são transmitidos por vários *corpora* de canções de mulheres, dos séculos XII e XIII, tais como as *chansons de toile*, originárias do nordeste da França, as canções das *trobairitz*, provenientes do Sul da França, as *cantigas de amigo* galego-portuguesas, *corpus* significativo da poesia trovadoresca da Galicia e de Portugal, para citarmos os mais conhecidos, e finalmente, as *canções de malmaridadas*, as quais serão objeto deste estudo.

As canções que abordam a mulher mal casada foram recolhidas por K. Bartsch,[1] no século XIX, e representam um microcosmo daquelas mulheres que lamentavam a sua sorte, por causa de uma relação conjugal mal resolvida. A mal casada se tornaria um símbolo de mulher que sempre viveu à "margem" numa sociedade patriarcal, em que ela nunca participava das decisões. A malmaridada das canções é o retrato de uma mulher infeliz, que busca na figura do "amigo" a recompensa de uma felicidade que não encontra no leito conjugal. É um tipo muito frequente na literatura cortês do norte da França, o que se explica, talvez, pelo fato de ser a mulher, na sociedade medieval, desposada pelas terras que ela transfere ao marido, na época do casamento. Os casamentos eram negociações

1 K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, F. C. W. Vogel, 1870.

Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais

Open Access. © 2018 Viviane Cunha, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-029

entre os senhores feudais, bastante lucrativas; a vontade de se casar, os sentimentos da mulher pelo parceiro conjugal, pouco ou nada importavam. Acrescente-se a isso, que o marido costumava manter-se fora do lar por causa das guerras, das caças, dos torneios, enfim, do serviço feudal, e passava longos períodos longe da vida conjugal, durante os quais sua esposa poderia eventualmente experimentar novas sensações entre os jograis e os *trouvères*, os quais lhe prestariam o "serviço amoroso". O casamento era afinal um bom negócio para o homem e um péssimo negócio para a mulher, cuja função era a de procriar.

A nomenclatura do gênero diz claramente que a canção da *malmaridada* se distingue pelo seu tema: a esposa deplora a sua insatisfação conjugal e sonha com um amor consolador, o que é a base da canção de malmaridada.[2] Todavia, há outros aspectos a serem considerados, como a posição social da mulher em questão. A maioria das mulheres mal casadas das canções é de origem nobre, em geral, apresentam-se como filhas de rei, de imperador, o que as remetem a um tempo bem antigo, talvez à época de Carlos Magno, ou até mesmo à antiguidade clássica. Muitas canções se passam no período da primavera, principalmente em abril (*En avril a tans pascour*) e maio (*En mai au douz tens nouvel*), época em que os jardins (*An un florit vergier jolit*) e os bosques se apresentam verdes e floridos. Os pássaros, principalmente a cotovia e o rouxinol, podem ser personagens do discurso, pois em algumas canções as mulheres apostrofam esses pássaros como confidentes de seus amores e de seu estado de espírito, ou como mensageiros que levam suas notícias ao amigo distante.

G. Paris[3] estabelece uma tipologia para esse grupo de canções, as quais ele não considera muito arcaicas, pelo fato de que muitas apresentam refrães emprestados de canções de dança, e isso não era comum antes do século XIII. Do ponto de vista formal as canções são rimadas com muito cuidado, e construídas com uma arte que exigia certa pesquisa, na opinião do filólogo francês.

Embora o gênero seja específico do Norte da França, a figura da *malmaridada* encontra-se em outros gêneros de canções, no âmbito românico. O repertório das cantigas de amigo galego-portuguesas apresenta um exemplar da *malmaridada* como personagem, com uma tipicidade diferente das canções francesas. No pequeno *corpus* das *trobairitz* encontra-se também a figura da *malmaridada*, no âmbito das canções amorosas occitanas.

G. Paris, em sua obra sobre as origens da poesia lírica na França,[4] faz uma comparação entre as canções de tela e as canções de malmaridadas, ressaltando

2 G. Paris, *Les origines de la poésie lyrique en France*, in Id., *Mélanges de littérature française du Moyen Age*, publiés par Mario Roques, Paris, Honoré Champion, 1966, pp. 539–624.
3 Ibid.
4 Ibid.

as suas diferenças, uma vez que a identificação se apresenta em um nível mais genérico: os dois tipos de canções colocam as mulheres em primeiro plano e são escritas do ponto de vista das mulheres.

No que diz respeito à sua estrutura, as "canções de malmaridadas" não apresentam as características essenciais às "canções de tela", como as estrofes monorrimas e o refrão, a não ser quando esse é um empréstimo de uma canção de dança.[5] Comparando-se as canções de malmaridadas com as canções de tela percebe-se, que nas primeiras, as personagens não são nomeadas, enquanto que nas canções de tela as *Belles* e os seus *amigos* sempre o são.

O motivo mais frequente das canções de malmaridadas é o casamento, visto do ponto de vista da mulher, para quem a condição de casada apresenta-se como uma escravidão odiosa, sendo o marido sempre grotesco, nunca chamado pelo próprio nome, e sim por qualificativos como: tirano, vilão (no sentido de rústico), ciumento, velhote, enfim, é ele o responsável pela infelicidade da mulher.

O debate ou a discussão com o marido compõem o diálogo na maioria das canções de malmaridadas. O drama se passa entre duas pessoas e o poeta costuma intervir, muitas vezes, de maneira direta ou indireta. A figura do amigo é um personagem implícito ou virtual. Um bom exemplo é a canção número 45, recolhida por Bartsch,[6] a qual apresenta desde o refrão a temática da malmaridada:

'Ne me bates mie,
maleuroz maris,
vos ne m'aveis pas norrie.'

L'autrier par une anjornee
chivachoie mon chamin,
novelette mariee
trovai leis un gal foilli,
batue de son mari :
si en ot lou cuer doulant
et por ceu aloit dixant
cest motet par auradie
...

Elle dist 'vilains, donee
suis a vous, se poice mi ;
mais par la virge honoree,
pues ke me destraigneis ci,
je ferai novel ami,
a cui qui voist anuant.

5 Ibid.
6 K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, p. 46.

moi et li irons juant :
si doublerait la folie.
...

Li vilains, cui pas n'agree,
la ranposne, si li dit
'pace avant !' grande pamee
li donait, pues la saixit
par la main et si li dit
'or rancomance ton chant,
et deus me dont dolor grant
ce je bien ne te chastie.'

A canção, composta de três estrofes e refrão de três versos, inicia-se com a voz do poeta (ou narrador em terceira pessoa), que enquanto cavalgava, encontrou uma jovem recém-casada apanhando de seu marido. Ele sentiu o coração doer por presenciar aquela cena, justificativa suficiente para compor aquele *motet*: a canção da malmaridada. A jovem cantava o seguinte refrão: "não me batas infeliz marido, [já que] vós não me haveis alimentado", e desafia o marido ao dizer que terá um "novo amigo". Ele a puxa pela mão e lhe jura em nome de Deus que irá castigá-la. O marido é chamado de infeliz (*maleuroz*), e de rústico (*vilains*). Temos aqui todos os componentes da canção de malmaridada.

A mulher mal casada, infeliz no amor, surge também no pequeno repertório das "canções de tela", o que significa que os gêneros se interpenetram. Essa mistura de gêneros ocorre na cantiga de Dom Dinis, uma cantiga de amigo, porém, a personagem não é uma donzela aflita com os seus amores, mas uma mulher casada, isto é, uma *malmaridada*. Trata-se da cantiga *Quisera vosco falar de grado* (B 585, V 188), composição do rei trovador, D. Dinis, poeta que nos legou a maior parte das cantigas do cancioneiro galego-português. Como se sabe, as cantigas trovadorescas galego-portuguesas classificam-se em três grandes gêneros: "cantigas de amor", "cantigas de amigo" e "cantigas satíricas".

Observe-se a canção de malmaridada galego-portuguesa, datada do século XIV:

Quisera vosco falar de grado,
ay meu amigo e meu namorado!
mays non ous'oj'eu convosc'a falar,
ca ey mui gram medo do hirado ;
Hirad'aja Deus quem me lhi foy dar!

En cuydados de mil guysas travo,
per vus dizer o con que m'agravo ;
mays non ous'oj'eu convosc'a falar,

ca ey mui gram medo do mal bravo.
Mal brav'aja Deus quem me lhi foy dar!

Gran pesar ey, amigo, sofrudo,
per vus dizer meu mal ascondudo ;
mays non ous'oj'eu convosc'a falar,
ca ey mui gram medo do sanhudo.
Sanhud'aja Deus quem me lhi foy dar.

Senhor do meu coraçon, cativo
sodes en eu viver con que vivo ;
mays non ous'oj'eu convosc'a falar,
ca ey mui gram medo do esquivo
Esquiv'aja Deus quem me lhi foy dar.
(25.102)[7]

Na cantiga de D. Dinis, o marido é nomeado por quatro adjetivos substantivados: *hirado*, *mal bravo* 'malvado', *sanhudo* 'raivoso' e *esquivo*, talvez 'distante, frio'. Do ponto de vista estrutural, essa cantiga se compõe de quatro estrofes, de cinco versos decassílabos, com rimas femininas e masculinas. Ao contrário das outras cantigas de amigo, nas quais o discurso é sempre o de uma donzela, nessa cantiga, a voz que se ouve é a de uma mulher casada. A mulher dirige o seu discurso ao amigo, deplorando a sua infelicidade por não poderem se encontrar, sentindo-se aterrorizada com a possibilidade de sua relação amorosa ser descoberta.

Nas canções de malmaridadas francesas, a mulher ridiculariza o marido, na maioria das vezes. A cantiga galego-portuguesa, por sua vez, apresenta uma mulher que teme o marido e apostrofa ao amigo. O fato de essa cantiga ser o único exemplar de malmaridada do repertório galego-português pode ser indício de uma influência estrangeira, mais especificamente dos *trouvères*.

É possível que as canções de malmaridada sejam o reflexo de uma realidade social da condição da mulher medieval. Desde o período romano as mulheres se casavam muito jovens, a partir dos doze anos.[8] Na Idade Média, isso não era diferente, e a canção anônima occitana, "Balada da malmaridada", pode ser um exemplo disso. Cito apenas a primeira estrofe, a partir de Pierre Bec:[9]

7 M. Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografia específica, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, vol. I, pp. 224–225.
8 G. Fau, *L'Émancipation féminine à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
9 P. Bec, *Anthologie des troubadours*, Textes choisis, présentés et traduits par P. Bec (3e éd. corrigée) Édition bilingue, Paris, Éditions 10/18, 1979, pp. 62–65.

Coindeta sui si com n'ai grèu cossire,
Per mon marit, car ne'l volh ne'l desire.
Qu'eu be'us dirai perqué son aissi druza :
Coindeta sui ...
Quar pauca son, joveneta e tosa,
Coindeta sui ...
E degr'aver marit dont fos joiosa,
Ab cui tostemps pogués jogar e rire.
Coindeta sui ...
(...)

Talvez, o verbo *jogar* 'brincar' deva ser aplicado mais aos jogos infantis do que aos jogos amorosos a julgar pelo tom do verso: *Quar pauca son, joveneta e tosa* ('Pois sou pequena e uma jovem moça'), que revela tratar-se de uma mocinha.

No repertório das *trobairitz* occitanas também podem ser encontrados exemplos de mulheres malcasadas ou malmaridadas. Na canção de Na Castelosa *Mout avètz fach lonc estatge* pode entrever-se uma mulher malcasada, como assinalado na estrofe final:

Tot lo maltrach e'l damnatge
Que per vos m'es escaritz
Vos grazir fan mos linhatge
Et sobre totz mos maritz.
(V, vv. 41–44)[10]

A referência ao marido, num poema em que a dama se dirige ao seu "amigo", faz pensar numa malmaridada, como o analisou Pierre Bec.[11]

Na canção *Estat ai en grèu cossirièr,* atribuída à Comtessa de Dia, é possível descobrir também uma mulher malcasada, quando a personagem feminina dirige-se abertamente ao "amigo" na terceira estrofe:

Bels amics, avinens e bos,
Quora' us tenrai en mon poder,
Et que jagués ab vos un ser,
Et que'us dès un bais amoros ?
Sapchatz, gran talan n'auria
Que'us tengués en luoc del marit,
Ab çò que m'aguessetz plevit
De far tot çò qu'eu volria.[12]

10 P. Bec, *Chants d'amour des femmes-troubadours*, Paris, Stock / Moyen Age, 1995, p. 86.
11 P. Bec, cit., p. 87.
12 P. Bec, cit., p. 105.

O fato de preferir estar nos braços do amigo em lugar do marido revela que se trata de uma mulher insatisfeita com o casamento, a qual sonha estar nos braços do amado, para dar-lhe um beijo amoroso (v. 4) e fizesse tudo o que ela queria (v. 8).

O canto da malmaridada da Idade Média é a voz de uma mulher que queria se emancipar da tutela de um marido, que lhe havia sido imposto desde a sua tenra idade, e sempre procurava mantê-la fechada ou enclausurada em algum lugar, onde ele mesmo se atribuía o direito de abandoná-la. Casada muito jovem por sua família, a mulher medieval não podia opor resistência contra uma tradição que exigia apenas um consentimento simbólico. Ela deveria, desta forma, rebelar-se constantemente contra tal situação, o que talvez atirasse a cólera do marido, muito mais idoso, talvez mesmo um adulto jovem, porém 'velho' para uma adolescente.

As canções de malmaridadas da Idade Média, assim como das épocas posteriores, podem apresentar-se sob a forma de um discurso paródico, o que não exclui o seu caráter dramático, entrevisto por Bartsch. Na realidade, esses cantares devem ser entendidos como forma de protesto, contra a violência imposta às mulheres. Ressalte-se, que o motivo da malmaridada está ligado ao do estupro, motivo também muito frequente na literatura medieval, encontrado principalmente nas *pastorelas*. Dietmar Rieger,[13] em um estudo detalhado sobre a violência contra a mulher na Idade Média – a partir de um *corpus* que engloba a poesia latina, as canções trovadorescas, os romances bretões e a paródia renardiana, e considerando também o aspecto factual, tendo por base a História e os textos jurídicos – analisa, à luz da intertextualidade, o jogo de relações em que a mulher era objeto de rapto e de estupro.

A violência contra a mulher foi tratada por Katherine Gradval,[14] que analisa a questão do estupro na literatura medieval francesa, e dedica um capítulo à temática do estupro nas *pastorelas*.

Pode-se considerar como uma variante das canções de malmaridadas as canções de *nonnettes* ou de *mal cloîtrées*, típicas também do Norte da França. Elas representam o que dissemos acima, as mulheres não escolhem seu próprio destino e costumam ser enclausuradas contra a sua vontade, em um convento.

Ressalte-se que as canções de malmaridadas medievais pertencem, na sua maioria, ao domínio da *langue d'oïl*; e embora o tema exista em *langue d'oc*, somente se expandirá no Sul da França após a época medieval, no âmbito das canções tradicionais. Admitindo-se que as canções exprimam uma realidade social, é bem possível que a bipartição espacial (Norte e Sul da França) esteja

13 D. Rieger, *Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise*, in "Cahiers de Civilisation Médiévale", XXXI, 3, 1988, pp. 241–267.
14 K. Gravdal, *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

em relação com a bipartição jurídica da antiga Gália. Deve-se a emancipação da mulher do Sul à influência do direito Justiniano, o qual lhe atribuía certos privilégios, que as mulheres de outros lugares não possuíam. O direito romano, que havia estabelecido a emancipação jurídica da mulher na época do apogeu do Império, regride depois, talvez por influência dos "Pais da Igreja". Mais tarde, no fim do Império Romano do Ocidente, Justiniano o modifica, dando-lhe um caráter mais evoluído e mais justo. É provável, que a presença massiva das canções de malmaridadas no norte da França, esteja relacionada com essa dicotomia jurídica dos primeiros séculos bárbaros da Gália, pois, segundo certos especialistas, esse gênero de canções é muito arcaico, embora não seja da mesma opinião G. Paris. Mas, o filólogo francês se refere à forma e não ao tema em si, que é de todas as épocas, é um tema universal, como argumenta Nelli.

René Nelli[15] relaciona as canções de *mal mariée* ou *mal maridada*, para utilizar expressão sua, às "festas de maio", nas quais os rapazes as cantavam para debocharem das uniões infelizes, e das moças que preferiam se unir a um velho rico do que a um jovem pretendente pobre. Segundo o autor, o caráter tradicional e popular do "amor de maio" aí aparece, e não tem nada de cortês na sua essência: as malmaridadas são de todos os tempos e de todos os lugares; elas representam todas as mulheres jovens, em luta contra as disparidades sociais antinaturais.

As aproximações entre as canções aqui estudadas se situam no nível do discurso. A mulher é apresentada como actante do discurso amoroso, daí alguns filólogos as nomearem também "canções de personagens", embora isso não sirva para definir o gênero, pois todas as cantigas de mulheres narram sobre personagens, que são elas próprias.

As relações entre as canções de mulheres do universo românico, aqui estudadas resumidamente, situam-se, sobretudo, no nível da narrativa, que apresenta a mulher como sujeito amoroso e não como objeto amoroso. As vozes que se ouvem são as das mulheres medievais, mediadas pelos poetas que as escreveram ou estilizaram; foram divulgadas pelos copistas, e pelos jograis que as interpretavam e nelas introduziam variantes regionais, excetuando as vozes das *trobairitz*, que são elas portadoras de sua própria voz.

15 R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Edouard Privat, 1963, pp. 33 e 35.

Maria Isabel Morán Cabanas

O retrato descortês das damas no *Cancioneiro Geral*: motivos e imagens da tradição lírica

As alterações experimentadas pela sociedade portuguesa de Quatrocentos e o exemplo das cortes estrangeiras com as quais o pais mantinha estreitas relações determinaram a introdução em Portugal de certos requintes de etiqueta protocolar, linguagem, vestuário e formas de convívio nos faustosos serões palacianos que tiveram lugar durante os reinados de Afonso V, D. João II e D. Manuel I. Um dos entretenimentos – decerto dos mais praticados – consistia em tomar parte activa na composição dos textos rimados que Garcia de Resende recolheu no seu *Cancioneiro Geral* (Lisboa, 1516) e que obedecem, com bastante frequência, a uma finalidade lúdica ou mundana. Estes têm um carácter imediato, quer dizer, referem-se a personagens ou circunstancias históricas ou quotidianamente situadas, pelo que se observa uma particular atenção em assinalar nas rubricas, sempre que possível, o motivo que os provocou e a identidade dos seus responsáveis, por vezes mesmo com os seus títulos e funções.

No que diz respeito aos nomes de mulheres inspiradoras ou destinatárias dos versos, destacam-se os de certas divas, fidalgas e até pertencentes à mais alta nobreza, a que rendiam homenagem os seus servidores: D. Leonor da Silva, D. Joana de Mendonça, D. Beatriz ou Brites de Vilhena, D. Filipa de Abreu, D. Helena, D. Hilária, D. Esperança, etc., o que evidencia tanto a importância da presença feminina na vida palaciana quanto a utilização da poesia como mais um hábito de sociabilidade.[1] Na verdade, nos casos de lirismo amoroso emerge,

1 Noutras ocasiões aparecerem as damas aludidas sob acrósticos, anagramas ou diversos jogos de palavras reveladores da vontade que tinham os autores de exibirem as suas capacidades para explorar as potencialidades expressivas da língua, chegando mesmo a um excesso de formalização que nos remete para a poesia como parte de um ritual em que se insere a inovação no seio da tradição. Cfr. G. A. Fernandes, *O amor pela forma no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Tese de Doutoramento defendida na Universidade de São Paulo, 2011, pp. 116–117, disponível em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-15092011–130549/en.php [consulta 22/11/2016].

Nota: O presente trabalho liga-se ao projeto *Paleografía, lingüística y filología. Laboratorio online de la lírica gallego-portuguesa* (FFI 2015–68451–P), subsidiado pelo Ministerio de Economía y Competitividad e pelo FEDER.

Maria Isabel Morán Cabanas, Universidade de Santiago de Compostela

Open Access. © 2018 Maria Isabel Morán Cabanas, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-030

em geral, uma imagem sublimada da senhora que se desenha de acordo com os estereótipos do elogio cortês, baseado no emprego de sintagmas que definem a superioridade física e moral da dama, o seu "merecimento". Neste sentido, encontramos amiúde a recriação do *topos* do elogio impossível que, a partir dos versos do castelhano Juan de Mena ("Presumir de vos loar / según es vuestro valer / merece querer contar / las arenas de la mar / que dudo que pueda ser"), Fernão Brandão introduz em Portugal com notável sucesso: "Presumir de vos louvar / Nam merecem meus sentidos, / Pois que tendes dos nascidos / os louvores escolhidos / sem nenhum ficar por dar" (II, 444).[2]

Formulações do mesmo teor se registam nas intervenções dos cortesãos que participam do certame literário que Fernão da Silveira convoca, oferecendo um rico tecido de brocado a quem compuser a melhor trova em louvor de D. Filipa de Vilhena (III, 567). Entre outros aspirantes ao prémio, Diogo de Miranda declara que "estaa craro que sois cume / e o lume / de todalas deste mundo", João Fogaça pergunta-se como é que ousará alguém definir "fermosura tam sobida" e Diogo Lobo diz que: "Sois tam fermosa, tam linda, / que vos nam ouso dar gabo, / porque na cousa infinda / nam pod´ homem ir oo cabo". Porém, nem tudo é graça amável nem expressão constante de lisonjeiras hipérboles nos poemas endereçados às damas do paço. Noutras ocasiões, estas tornam-se alvo de censura pela sua soberba e desdém e/ou objeto de zombaria, dado o seu comportamento perante certas circunstâncias que a linguagem atrevida e irreverente dos poetas carrega de humorismo, atingindo altas doses de obscenidade. A fim de nos aproximar ordenadamente deste grupo de textos com diferentes perspectivas e intencionalidades e apresentar uma visão panorâmica dos mesmos, levamos a cabo uma classificação de imagens e motivos que abordam, a qual ilustramos com alguns dos exemplos mais significativos.

1 Maldições por despeito pessoal

Embora no *Cancioneiro Geral* a maioria dos apaixonados aceitem de modo masoquista os sintomas da coita de amor, outros se revelam com veemência perante a crueldade feminina ou as damas *sans merci*, sobretudo quando estas dão preferência a um rival ou mesmo casam com ele. Se foram obrigadas por imposição paterna ou monárquica apenas cabe chorar lastimosamente a perda e

2 Para as citações da coletânea seguimos a edição de A. F. Dias, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Maia, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990–1993, indicando sempre os números de volume e composição.

pedir compaixão, como faz Pedro Homem aquando do matrimónio de D. Branca Coutinha: "lembre-vos o desamparo, / senhora, que nos leixaes" (I, 171).[3] No entanto, quando a dama aceita o casamento pela sua própria vontade ou se deixa convencer sem grande resistência, os poetas não conseguem silenciar o seu despeito. Estes revoltam-se com diferentes graus de ira e lançam mão, em geral, de um *topos* presente na literatura universal: o *invicem flebis* horaciano, que condena a dama a sofrer tudo o que o amante tem padecido, apelando mesmo à justiça divina num extenso avolumar de pragas.

Assim, por exemplo, Gonçalo Mendes compõe uma cantiga nos seguintes termos: "Senhora, pues que casastes, / plega a Dios / qu´aquel mismo que tomastes / como vós a mi dexastes / dex´a vós" (III, 553) e Diogo de Melo, depois de regressar de Azamor e encontrar a sua dama casada, manifesta a sua fúria com animadversão: "enquanto vida tiveres, / rogo a Deos, pois que casaste, / que chorando desesperes" (IV, 631). A mesma atitude mostra D. João Manuel contra aquela que o desprezou: "Quem, sem lho eu merecer, / me mandou mal tam crecido, / nunca Deos lhe dê prazer" (I, 134), acumulando até dezassete pragas num só texto. Aliás, o matrimónio da dama pretendida com outro conduz amiúde até ao vitupério do cônjuge, insistindo os poetas na falta de delicadeza, elegância ou cortesia deste, tal como acontece nas imprecações que iniciou Nuno Pereira contra Leonor da Silva, a mais diva das divas do Paço, com motivo do seu casamento e partida para a região da Beira: "Donzela mal maridada, / que se nos vai desta terra, / Deos lhe dé vida penada, / porque lhe seja lembrada / minha pena lá na serra" (I, 87).

Menciona-se aí explicitamente o motivo tradicional da malmaridada[4] e, ao longo das numerosas trovas, além da perfídia da senhora em relação aos seus

3 Diga-se, aliás, que a essa união conjugal sob pressão também lhe dedica uns versos D. Martinho Silveira (I, 160) e que, precisamente a partir da rubrica "Do Prior de Santa Cruz [D. João de Noronha] polo Princepe Dom Afonso, quando casou D. Branca, com quem ele andava d´amores" (III, 610), tem-se pressuposto a existência de uma relação sentimental entre a nobre e o filho do soberano. Tenha-se em conta, de facto, a intensa política de casamentos levada a cabo em tempos de D. João II quer entre famílias portuguesas quer entre portuguesas e castelhanas, destinada sobretudo a garantir as pazes com o país vizinho. Assim, no *Cancioneiro Geral*, registam-se advertências sobre o risco que corre quem se apaixonar por uma dama reservada previamente, e por instâncias superiores, para outro indivíduo.

4 Já nos temos referido à possível relação com o romance da *Bella malmaridada*, muito difundido nos finais do século XV e no seguinte, como testemunham estas rimas castelhanas: "¿Pues no es de tener querella / que, en sirviendo a una casada, / aunque no lo sea ella / en la segunda embajada / va la glosa de la Bella?" (cfr. M. I. Morán Cabanas, *Sobre a fortuna da malmaridada no Cancioneiro Geral*, in *Actas del Congreso Internacional Historia y Cultura en la Frontera y Primer Encuentro de Lusitanistas*, J. M. Carrasco González et alii (ed.), Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, I, pp. 151–164).

ex-servidores, destaca-se a visão do esposo como o melhor instrumento de vingança, pois nele acumulam-se "más qualidades" em todos os planos. Deseja-se que este mostre avareza no controlo de gastos; que tenha consigo manceba e à própria mulher "lhe vir as costas na cama" e, para a mais desapaixonar, "comece logo a roncar / e ela nom ouse bolir"; que se torne "beijador mortal"; que tenha disformes feições corporais, sendo mesmo "dos feios o mais feio"; que padeça ira e ciúmes doentios ou que se atavie com trajos alheios à galantaria, especialmente de cor azul.[5] Até se inserem notas de cariz escatológico relativas ao fedor bucal, às desagradáveis gengivas e à baba que escorre pelo queixo. Os cortesãos não perdoam, enfim, que Leonor da Silva deixe a Corte pela Beira e vaticinam, por assimilação da hediondez e rudeza conjugal, a sua transformação numa simples ama experiente em fainas pouco refinadas socialmente, cujo retrato nos traz à memória o que traçaram os trovadores galego-portugueses que parodiaram a cantiga de amor feita por João Soarez Coelho a uma ama de leite ("Atal vej´eu aqui ama chamada", A 166 / B 318).[6]

5 A mofa aos mal trajados, verdadeiro *leit-motiv* no *Cancioneiro Geral*, conflui aqui com uma das principais isotopias da tradição literária da malcasada: os ciúmes. Assim, entre as pragas lançadas ao marido de D. Leonor figura tanto a de ter "ceumes do vento" quanto a de andar vestido de azul, tonalidade cujo marcado valor simbólico associado à inquietação ou ao desassossego pelas suspeitas do ser amado preferir outrem a tornava quase inutilizável na indumentária, o que se recolhe mesmo nalguns dicionários (cfr. M. I. Morán Cabanas, *Traje, gentileza e poesia. Moda e vestimenta no Cancioneiro Geral*, Lisboa, Estampa, 2002, pp. 411–419). Lembre-se, com efeito, a presença dos vocábulos *gilos* e *jalous* no *corpus* ultrapirenaico da *chanson de malmariée*, sublinhando-se assim o principal defeito do marido numa sociedade que se alicerça sobre as virtudes de liberalidade e cortesia e que propõe um novo código de amor baseado em relações que extravasam os limites do matrimónio. E, ainda no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa, destaca-se também a cantiga de amigo em que D. Dinis (B 585 / V 188) foca a ira e sanha que os ciúmes provocam no esposo já desde os primeiros versos (cfr. P. Lorenzo Gradín, *Jalous vs Ami: la antítesis en la chanson de malmariée (ss. XII–XIV)*, in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, V. Beltrán (ed.), PPU, Barcelona, 1988, p. 409 e *La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación*, in "Revista de Literatura Medieval", III, 1991, pp. 117–128). Temos, de remeter, outrossim, para o trabalho de V. Cunha, *A figura de mulher nas canções de malmaridadas no universo românico medieval*, que faz parte, precisamente, do presente volume.

6 O trovador Fernam Garcia Esgaravunha, nuns versos com que se inaugura a famosa polémica ou "ciclo da ama", descreve as manhas e virtudes culinárias, higiénicas e divinatórias da mulher em questão, todas nas antípodas da imagem de uma nobre senhor: o que a primeira sabe é fiar e tecer, talhar calças e camisas, castrar porcos, moer e amassar, fazer chouriços e morcelas, enfeitiçar, lavar morto e realizar outros trabalhos de feição especialmente prosaica (cfr. Y. Frateschi Vieira *et alii*, *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, Universidade de Coimbra / Universidade de Santiago de Compostela / Universidade Estadual de Campinas, Coimbra, 2004, pp. 33–110). Para a revisão da crítica e interpretação da cantiga, podem consultar-se, entre outros, os estudos de Y. Frateschi Vieira, *O processo da ama: passado e presente de uma polêmica trovadoresca*, in *O Cancioneiro da Ajuda: cen anos despois*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 79–98; V. Beltrán, *Tipos e temas trovadorescos, XV. Johan Soarez Coelho y el ama de don Denis*, in "Bulletin of Hispanic Studies", 75, 1998, pp. 7–43; ou Â. Correia, *Ama. A importância de um nome no conhecimento sobre os trovadores medievais galego-portugueses*, in "Bibliotrónica Portuguesa", 2, 2006, disponível em https://www.bibliotronicaportuguesa.pt/wp-content/uploads/2015/03/Angela_Correia_Ama_A_Importancia_de_um_Nome_V2.pdf [consulta 12/11/2016].

É claro que não podemos deixar de lembrar aqui a celebérrima diatribe de Jorge de Aguiar, onde se sucedem as admoestações ao próprio coração, pedindo-lhe que esqueça os males sofridos e as lágrimas derramadas: "Esforça, meu coraçam, / nom te mates, se quiseres, / lembre-te que sam molheres / [...] / Tuas mui grandes firmezas, / tuas grandes perdições, / suas desleais nações / causaram tuas tristezas" (II, 207). Numa espécie de terapia de auto-proteção sobre a inutilidade da dor e do pesar, adverte-se que quanto mais sentimentos de amor se tiverem e se mostrarem perante as mulheres, melhor se comprovará como é que elas são, pois a perfídia de algumas extrapolou-se a todas. E, com vista à confirmação do exposto, o autor fornece-nos diversos *exempla* que nos remetem para três míticas personagens que mudariam mesmo os desfechos da história com consequências nefastas: a filha do conde Julião como protagonista da lenda do rei Rodrigo; Helena como causante da guerra de Tróia e Eva como representação da origem da humanidade e queda no pecado: "Desabafa, coraçam, / vive, nam te desesperes, / ca a que fez pecar Adam / foi a mãai destas molheres".[7]

2 Outras faces do espelho: da *laudatio* à *denigratio*

Nas declarações de admiração pela dama surgem no *Cancioneiro Geral*, embora esporadicamente, alusões às partes altas ou nobres do corpo, as quais provocam inevitavelmente a paixão de quem as olhar e cuja fronteira inferior é a cintura. Porém, nos textos redigidos em deslouvor, também aparecem referências

7 Na verdade, apesar da controvérsia entre a misoginia *versus* profeminismo ter constituído um lugar comum da literatura peninsular de Quatrocentos, o texto de Jorge de Aguiar não tem sido objeto de réplicas no *Cancioneiro Geral*. No entanto, além das fronteiras portuguesas, as "Coplas de las calidades de las donas" (ou "Mal Dezir de Mujeres"), de Pere Torroella, com análogas acusações, não demoraram em ser contestadas, por exemplo, por Suero de Ribera en "Respuesta en defensión de las donas", Antón de Montoro em "Contra Torroellas porque fizo contra las donas" ou Juan del Encina em "Contra los que dizem mal de las mujeres" (cfr. M. Á. Pérez Priego, *Poesia femenina en los Cancioneros*, Madrid, Castalia, 1990).

às baixas (e mais ainda: às sobressalientes ou abertas), o que se vem sendo interpretado, conforme os estudos de Mikhail Bakhtin, como uma influência da cultura cómica popular de inspiração carnavalesca.[8] Neste sentido, ganha um especial relevo a cantiga em que Diogo Fogaça arrenega da dama que caíra sobre ele e cujo excesso anatómico lhe resultara repulsivo: "As mamas dam polo ventre, / o ventre polos joelhos / e do cu at´oos artelhos / gordura sobressalente" (I, 184). Descreve-se aqui a mulher com um alto grau de ferocidade verbal, submetendo-a a um processo de coisificação através da comparação com uma barca a meter água pelo fundo e com a quilha podre e remendada com um odre a modo de "correção" ou cirurgia estética em termos atuais. No final de cada estrofe insere-se, de facto, um fecho hiperbólico e conclusivo que diz "ca tudo é cu e mamas e barriga".[9] Ora, longe de tal descaramento, se situa uma cantiga de Álvaro Fernandez de Almeida em que se alude ao afastamento de uma "dama gorda como louvor" em relação aos padrões vigorantes na época: "E mais sois bem desviada / das damas qu' agora sam, / porque sois mui carregada / qu' ee sinal de presunçam" (IV, 708).

Aliás, na linha da tradição do "dileggio della dona vecchia" e da sátira medieval galego-portuguesa,[10] o motivo da velhice revela-se como uma isotopia da fealdade no duplo sentido físico e moral no seio do *Cancioneiro Geral*. É numas trovas de Francisco da Silveira destinadas a lembrar a uma mulher as consequências devastadoras da passagem do tempo que o estereótipo da idade aparece focado com maior força, comparando as partes do seu corpo excessivamente magro com as de um cadáver: "Dama, que o fostes jaa / e que nam soes ò presente, / velha que mil anos haa, / saam que parece doente. / Mantendes mal a menajem, / hetega de mil maneiras / garganta, mãos e trincheiras / dos que sô a terra jazem

8 M. Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo - Brasília, Hucitec - Edunb, 1987. Concretamente para a aplicação do discurso bakhtiniano à lírica galego-portuguesa, consulte-se G. Tavani, *O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer*, in "Boletim de Filologia", XXXIX, 1989, pp. 59–74.

9 Como acontece no âmbito das cantigas satíricas galego-portuguesas, a simples presença deste tipo de retrato às avessas ou *denigratio mulieris* na literatura escrita implica contratexto (cfr. J. L. Rodríguez *A mulher nos Cancioneiros. Notas para um anti-retrato descortês*, in *Simpósio Internacional Mulher e Cultura*, Santiago de Compostela, A. Marco López (coord.), USC, 1992, pp. 43–67). Quanto à analogia entre as formulações da vertente zombeteira e as suas performances em ambas as épocas, cabe remeter, entre outros, para o trabalho de M. Barberi, *En la raya de la sátira medieval: el vituperium mulieris en el Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, in *Actas del IX Congreso Internacional de la A.H.L.M.*, M. Pampín Barral – C. Parrilla Garcia (ed.), Noia, Toxosoutos, 2005, I, pp. 435–446.

10 Cfr. E. Corral Díaz, *A figura da velha nos cancioneiros profanos galego-portugueses*, in *O Cantar dos trobadores*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 403–414.

(II, 304). E, ainda, tal série de impropérios é seguida doutros de cariz ético ligados à mentira, inveja, desvergonha e outras máculas que conduzem à recomendação da substituição do paço, sede de galantaria, pelo convento, espaço afastado do espelho e dos olhares da gente: "Mas isto, senhora, ouvi: / casai-vos co Salvador, / e servi Nosso Senhor / que nam soes jaa para aqui", mensagem com que se encerra o prisma deformador que constitui a base do texto.

Na verdade, a associação da carência de qualidades exigidas pelas normas estéticas do círculo cortesão e o refúgio no convento reaparece noutras ocasiões no *Cancioneiro Geral*, como na composição de Garcia de Resende que focaremos a seguir: "Pois que por galantaria / nunca haveis de ser condessa, / meu conselho seria / trabalhar por abadessa: / servireis Nosso Senhor / tereis certo de comer, / se quiserdes servidor / nam ha laa de falecer" (IV, 880). Tais versos inserem-se num divertimento consistente em ligar o jogo de cartas à arte de zombar em verso, o qual inventou, a pedido do rei D. João II, o próprio responsável pela coletânea: trata-se de um baralho com 24 naipes de damas e outros tantos de homens, com uma dúzia de louvor e outra de deslouvor para cada grupo. Conforme a rubrica explicativa, "baralhadas todas ham-de tirar a carta em nome de Foãa ou Foão e entam lê-la alto. E quem acertar o louvor iraa bem, e quem tomar a de mal riram dele". Assiste-se aqui, portanto, à alternância de texto / contratexto, sendo os traços referidos na segunda parte do binómio diametralmente opostos: formosura, gentileza, graça, saber, discrição, etc. convertem-se em torpeza, deformidade, deselegância e tudo o que supõe inaptidão para (con)viver no paço.

3 Cenas de libidinagem feminina

Por outro lado, registam-se na compilação portuguesa alguns poemas em que as senhoras se convertem em objetos ou sujeitos das mais diversas obscenidades e até, por vezes, possuidoras de uma libidinagem sem limites. Sublinha-se a sua contínua disponibilidade para atividades sexuais e a sua insaciabilidade quando, por exemplo, Diogo Fogaça pede a uma anda "co rabo quedo", pois interpreta o seu reboleio como um sinal de leviandade (I, 85). O factor excesso domina, com efeito, este tipo de discurso zombeteiro que visa o humor maledicente e amiúde se amplifica a partir de um comentário ou raciocínio prévio, tal como se observa no diálogo estabelecido entre Francisco de Silveira e D. Rodrigo de Castro sobre uma dama que beijou ousadamente o segundo. Perante a solicitude de detalhes acerca de tal episódio (1. qual o tamanho das línguas?; 2. qual a "mais solta" no "remexer"?; 3. até onde foi metida?), o interrogado confirma que a mulher o apanhou e beijou com tanta ansiedade que lhe escalavrou a campainha,

causando-lhe mais mágoas nos queixais do que um molho de ortigas. Queixa-se mesmo de que quase se viu morrer enquanto apenas podia bradar "Tate, perra!"[11] e "Soltai-me, deixai-me resfolegar, / que me quereis afogar!" (III, 604).

Essa simulação da inspiração que irrompe de modo súbito e que se acaba por projetar na expressão irreverente do *Cancioneiro Geral* fica também ilustrada na versificação do caso de certa dama que, em público, se atreveu a acariciar e beijar outra, de nome Guiomar de Castro. Tal cena provocou as intervenções de toda uma série de poetas, animados por um fidalgo de alta estirpe, João de Meneses: "Senhora, eu vos nam acho / rezam para rafiar / e beijar tam sem empacho / Dona Guiomar, / salvante se vós sois macho" (III, 586). A ele se uniram poeticamente outros cortesãos, pedindo informações acerca das preferências sexuais da protagonista a partir de um leque de atitudes que vão do elogio irónico da presumível bissexualidade ("Dous gostos podeis levar, / senhora, desta maneira, / pois sabeis de tudo usar: / ser macho pera Guiomar / e femea pera Nogueira", diz Fernão da Silveira) até à sugestão de tomar tão drásticas medidas como a castração ("ou vos mandemos capar, / porqu´outra forma nom acho", declara Rodrigo de Castro). A fim de descobrir o mistério, alguns advertem da sua intenção de levantar-lhe as saias e comprovar se ela é "femea ou macho" e outros insistem na necessidade de salvar contradições e de que escolha uma das duas opções: a amputação do possível órgão genital masculino ou a ocultação do feminino (pois até corre o rumor que Dona Joana de Sousa está "prenhe de vós!").[12]

Os textos de Rui Moniz constituem, junto a estas "ajudas", uma boa amostra da falta de moderação na linguagem e no tom. Numa das suas cantigas, faz-lhe lembrar a uma senhora que lhe falou mal as experiencias sexuais partilhadas

11 Para as ocorrências deste vocábulo com conotações sexuais, veja-se M. I. Morán Cabanas, *O deslouvor das damas no Cancioneiro Geral*, in "Agália", 59, out. 1999, p. 347. Tenha-se em conta também que, em certas ocasiões, as referencias à libidinagem feminina são apenas usadas como o ponto de partida para apontar uma insuficiência masculina ou uma situação não airosa para o homem. É isto o que acontece, entre outros, nos versos endereçados às senhoras do paço a propósito da braguilha de brocado de D. Goterre, peça em forma de protector peniano, recheada abundantemente de tecidos e ornamentada com vista a altear ou dar volume ao que "por obra falece" (III, 203).

12 M. Arruda ocupa-se particularmente deste texto em *Humor e homofobia no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, in "Estudios Portugueses", 8, 2008, pp. 73–81. E, quanto ao trovadorismo galego-português, lembre-se a focagem das relações interfemininas de soldadeiras na qualidade de mulheres "hipersexualizadas", como Maria Mateu, da qual diz Afonso Eanes do Coton que "tan desejosa ch´e de cono com´eu" (cfr. C. Callón, *Amigos e sodomitas: a configuracion da homosexualidade na Idade Media*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2011, p. 105 e, ainda, a revisão e ampliação do tema pelo mesmo autor em *As relacións sexoafectivas intermasculinas e interfemininas no trobadorismo galego*. Tese de doutoramento, Universidade da Coruña, 2017, pp. 347–352).

outrora por ambos, inserindo certas expressões disfeumísticas com notável tradição no campo da sátira, como "cavalgar": "eu sei bem que vós sabeis / se sam fêmea, se macho" porque "eu vos nam avorrecia, / eu sei bem que vos coçava / e que quando m´aprazia, / em osso vos cavalgava" (II, 203). Aliás, o poeta em questão, numa paródia do *carpe diem* e do pedido que Deus formulou a Adão ("- Fazei geraçam"), aconselha as damas que, se não casarem cedo, aproveitem os lugares escuros para manterem relações sexuais, pois, para o matrimónio, "Ja se nam costuma / pedir virgindade / e que se presuma / nam ha i verdade" (II, 201). Até se alude abertamente aqui à falta de validez de tal condição como garantia de abstinência sexual, dada a possibilidade da masturbação: "Com mão ou com dedo / podês-vos furar / sem arrecear, / nem disso haver medo". E, ainda mais, como incentivo para as solteiras quebrarem logo a castidade e praticarem desde cedo o "cimbrar" e "folgar" sem medo ao arrependimento, associa as mulheres mais lascivas às melhor casadas.

Nas palavras de Margarida Vieira Mendes, "do melhor que existe no *Cancioneiro Geral* quanto à originalidade, ousadia e ingénua vivacidade"[13] é a composição em que João Barbato relata um sonho erótico à própria dama que o protagoniza. Trata-se de um caso singular de vingança satisfeita a través do estratagema de uma experiência onírica em que Violante de Meira, que tinha desprezado antes o poeta e que era senhora do paço ou serventuária da rainha, se torna cúmplice de uma cena especialmente libidinosa: ela irrompe no quarto do poeta ardendo em desejos e, após a consumação sexual, suplica-lhe desesperadamente que case com ele, "pois levaes a virgindade". Na fantasia nocturna invertem-se os papéis que tinham desempenhado outrora e a dama chega a assumir a parte mais ativa num jogo / fogo em que ambos tiram com prontidão a roupa interior e mesmo começam de pé. Nem a aparição de remorsos nem a preocupação dela por a "traição" ser descoberta pelo seu prometido diminui a vontade da aventura: "Vos desvestistes-vos logo / e olhastes bem par´ele / Quando vi o mais do jogo eu ardia em tal fogo / que nam cabia na pele", eis um dos muitos pormenores do processo que, aqui e além, espalha o autor (I, 183).[14]

13 M. Vieira Mendes, *João Barbato*, in *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, G. Lanciani – G. Tavani (org.), Lisboa, Caminho, 1993, pp. 332–333.

14 Também a propósito de tal cumplicidade integrada num quadro sonial, o latinista João Rodriguez de Saa traz à memória que uma dama lhe contou "que sonhara que ele e outro homem achavam certas damas de noite despidas e comendo peras e que ele se punha a comer peras com ele", segundo as palavras da rubrica (II, 477). Atente-se na carga erótica acrescentada tanto pelo verbo "comer" quanto pelo simbolismo dessa fruta, recorrente em relatos populares que a relacionam (pelo seu doce sabor, abundante sumo e forma) à imagem do feminino (cfr. U. Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Robinbook, 1966, p. 253).

No que diz respeito ao recurso ao motivo do casamento como pretexto para a licenciosidade, ocupam também um lugar de relevo as trovas dirigidas às damas por Fernão da Silveira, o Coudel-Moor, sobre uma determinada prenda oferecida a uma noiva. Trata-se de um instrumento erótico já descrito na sátira galego-portuguesa pelo trovador Fernando Esquio, que, sob a designação de "caralho francês", envia quatro a uma abadessa e dois à prioresa como dádiva (ou "doa", no léxico da cantiga).[15] Quanto ao texto do *Cancioneiro Geral*, o nome que recebe o aparelho ou dispositivo em forma fálica é "sexo de dona Lucrécia", o qual desperta grande curiosidade e provoca todo um manancial de perguntas. Quer-se obter informação acerca do seu tamanho, forma, cor, tacto, peso, maneabilidade, possibilidades de uso, etc. E chega-se, inclusive, ao âmbito da coprologia: "Se é per ventura calvo, / se toca de cabeludo, / se faz agua a seu salvo, / se mija coma sesudo; / se é faminto, se farto, / se é pardo, se vermelho, / se rapa como coelho, / s' arranha coma lagarto" (I, 30).[16]

4 Em síntese

O alcance de todos estes versos pode não ser (ou ser mesmo) extraordinário, mas a vitalidade que demonstram é-o certamente, entroncando com a linha de maldizer de séculos anteriores e com outras de tempos vindouros. Nos textos do *Cancioneiro Geral* que foram aqui comentados a modo de ilustração, os poetas brincam, de forma maliciosa, com as mulheres por ele requisitadas. Mesmo quando se situam perante circunstâncias como uniões forçadas por interesses alheios ou focam pormenores triviais e até pouco agradáveis do dia-a-dia, o tom

15 Para um quadro geral dos desregramentos intra e extramuros aludidos na sátira medieval galego-portuguesa, consulte-se G. Lanciani – G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995; G. Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 1994 ou a recente publicação de B. Airas Freixedo, *Per arte de foder. Cantigas de escárnio de temática sexual*, Berlin, Frank & Time, 2017. E, no que diz respeito à referência a instrumentos fálicos sob designações como *godemiché, caralho, pissa* e *baldrés* em textos de diversos géneros ao longo de toda a Idade Média, cabe remeter para E. Lacarra, para *Representaciones del homoerotismo femenino en algunos textos literarios medievales*, in "Estudios Humanísticos. Filología", 32, 2010, pp. 81–103, entre outros trabalhos da mesma autora.

16 Sobre outros *divertissements* relativos à obscenidade no *Cancioneiro Geral*, vejam-se as paráfrases do medievalista Mário Martins comentadas em M. I. Morán Cabanas – J. E. Franco, *É perigoso sintetizar a Idade Média. Literatura medieval e interfaces europeias na obra de Mário Martins*, Lisboa, Esfera do Caos, 2015, pp. 117–116 e, da primeira autora, *Humor e obscenidade na poesia cortesã do Portugal quatrocentista*, in *Estudios sobre humor literário*, J. Figueroa Dorrego (ed.), Vigo, Universidade de Vigo, 2001, pp. 25–32.

de humor continua a ser dominante. Na verdade, Garcia de Resende e os seus colaboradores tiraram um especial aproveitamento dos elementos da cultura cómica popular, o que se evidencia sobretudo no tratamento dado aos princípios da vida material e corporal. Neste sentido, emergem no discurso referências à boca, à línguas, aos órgãos genitais naturais e artificiais, às mamas, ao cu, à barriga, ao joelhos, aos artelhos e a muitos outros membros cuja referência implica transgressão e construção de um mundo às avessas através do riso. As imagens do corpo tornam-se objeto de inspiração a partir de prismas desfiguradores que levam à coisificação e/ou animalização, ao exagero e à hipertrofia num macrotexto ou entorno constante de superabundância de silhuetas informes e disformes.

As composições citadas e bastantes outras da compilação portuguesa (insistimos em que, para o presente estudo, tivemos em conta apenas algumas das mais significativas) revelam perfeitamente o espírito lúdico imperante nos serões da Corte. Nelas reflete-se bem a conceção do *homo ludens* formulada por Johan Huizinga, que nos remete para o jogo como um fenómeno cultural e consubstancial às relações humanas: "a existência do jogo é inegável. É possível negar, se se quiser, quase todas as abstrações: a justiça, a beleza, o bem, Deus. É possível negar-se a *seriedade*, mas não o jogo".[17] No seio do *Cancioneiro Geral* vimos, de facto, acumulações de pragas provocadas por ressentimento, declarações irreverentes disfarçadas de sinceridade, baralhos de cartas para o entretenimento, sonhos erótico-licenciosos e diversas cenas de furor sexual elevadas ao grau de ninfomania. Os poetas cortesãos participam de zombarias com regras assumidas e até consentidas a partir da consciência de integração num universo particular em que se ultrapassa o constrangimento de todas as convenções e se apagam as fronteiras do real *versus* fictício.

17 J. Huizinga, *Homo ludens*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 33.

Yara Frateschi Vieira

A imagem da mulher judia e muçulmana na lírica galego-portuguesa

A mulher representada na lírica[1] galego-portuguesa – tanto a profana quanto a religiosa – é, em termos quase absolutos, a cristã. Em jargão informático, poderíamos dizer que ela é o *default* do sistema, isto é, aquela cuja inclusão no grupo não se assinala, por constituir a norma. Antes de examinar a imagem da mulher judia e muçulmana, portanto, é preciso verificar se as mulheres pertencentes a esses dois grupos étnico-religiosos minoritários estão presentes nesses conjuntos e, em caso afirmativo, como são identificadas.

Nas *Cantigas de Santa Maria*, graças ao gênero narrativo nelas predominante, essa diferenciação manifesta-se de forma bastante clara. Assim, toda vez que se apresenta uma mulher sem nenhuma especificação étnico-religiosa, é porque se trata de uma cristã. A judia ou a moura, por outro lado, recebem, logo à primeira menção, um epíteto identificador dessa natureza. Comparem-se, por exemplo, duas cantigas de tema semelhante: na cantiga 86, em que a protagonista é cristã, diz-se que Santa Maria "livrou *a moller prenne* que non morresse no mar e fez-lle aver fillo dentro nas ondas".[2] Já na cantiga 89, que põe em cena uma judia, a rubrica explicita que "Esta é como *hũa judea estava de parto* en coita de morte, e chamou Santa Maria [...]" e os primeiros versos descrevem-na como *"hũa jude' astrosa* / que era coitada / e a morte chegada".[3] A mesma situação pode ser constatada nas cantigas 167 e 168, já agora tendo em vista a oposição cristã / moura. A rubrica da cantiga 167 informa que "Esta é como *hũa moura* levou seu fillo morto a Santa Maria de Salas, e ressuscitou-llo", enquanto os versos dizem: "Desta razon fez miragre Santa Maria, fremoso, / de Salas, por *hũa moura de Borja*, [...]".[4]

1 Utilizo o termo "lírica" para referir-me tanto à produção profana contida nos Cancioneiros como à religiosa das *Cantigas de Santa Maria*, considerando que o termo abrange os elementos textuais e musicais da composição e da *performance*.

2 As *Cantigas de Santa Maria* citam-se a partir de *Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa Maria*, Edición, introducción y notas de W. Mettmann, 3 vols, Madrid, Editorial Castalia, 1986.

3 Ibid., vol. I, p. 378, vv. 10–12.

4 Ibid., vol. II, p. 168, vv. 5–6.

Nota: Este trabalho enquadra-se no âmbito do Projeto intitulado *Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII–XIV)* (FFI2014–55628–P).

Yara Frateschi Vieira, Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Open Access. © 2018 Yara Frateschi Vieira, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-031

Já a cantiga 168, que também narra a ressurreição do filho da protagonista, apresenta-a na rubrica como *"hũa moller de Lerida* que lle morreron seus fillos" e depois nos versos: "E o miragre foy assy:/ *Hũa moller* morava y/ que seus fillos, com' aprendi,/ en pouco tempo foi perder".[5] A mulher cristã é, portanto, apresentada simplesmente como "moller", enquanto a judia e a moura recebem epítetos de identificação étnico-religiosa: "judea" e "moura".

No conjunto das 427 cantigas,[6] há apenas duas (167 e 205) em que uma moura é a protagonista, e duas em que tem um papel secundário (212 e 325); paralelamente, uma judia tem protagonismo em duas (89 e 107) e, em outras duas (4 e 108), é retratada dentro do ambiente familiar da personagem principal, no caso um homem judeu. Obviamente, o número dos homens judeus e mouros referidos nas *Cantigas* é muito maior.[7]

Nos Cancioneiros profanos, contudo, as coisas não se passam de forma tão nítida. No *corpus* textual das cantigas de amor, por exemplo, não encontramos termos que comprovem utilização semelhante ao do sistema presente nas *Cantigas de Santa Maria*, isto é, mulher não marcada = cristã e mulher marcada = judia ou moura. Isso poderia levar a crer que todas as mulheres cantadas no lirismo amoroso são cristãs, o que estaria de acordo com os pressupostos gerais do meio sociocultural onde floresceu tal produção poética. No entanto, para além do conjunto dos textos, contamos também com o das rubricas. E nele encontramos, afinal, uma ocorrência que nos permite reconhecer o mesmo sistema de marcação étnico-religiosa, pelo menos nas cantigas de amor e no que se refere à mulher judia. Trata-se da rubrica anteposta às cantigas de Vidal, Judeu d'Elvas (B 1605, V 1138 e B 1606, V 1139), onde se esclarece que não só o trovador é um judeu, mas que as cantigas por ele compostas foram feitas *por amor d'ũa judia de*

5 Ibid., vol. II, p. 170, vv. 22–25.

6 Segundo a numeração de W. Mettmann, cit.

7 A contagem das cantigas em que aparecem referidos judeus e mouros varia: A. I. Bagby, Jr. (*The Jew in the* Cántigas *of Alfonso X, el Sabio*, in "Speculum", 46, 4, 1971, p. 674) aponta 30 cantigas em que aparece a figura do judeu, com ou sem protagonismo; D. E. Carpenter (*Alfonso X and the Jews: An Edition of and Commentary on* Siete Partidas 7: 24 "De los Judíos", Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1988) conta 40; o levantamento da ocorrência da palavra-chave "Jew" na Base de Dados *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database* indica 23 cantigas. Quanto aos mouros, A. D. Silveira (*Die Maurenbilder im Werk Alfons'X. von Castilien – pragmatische Haltung. Toleranz und Kulturaustausch im Mittelalterlichen Spanien*, Dissertação, Humboldt Universität zu Berlin, 2008, p. 53, http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/dias-da-silveira-aline-2008-11-20/METADATA/abstract.php?id=29519 , acesso 16/1/2017) registra um total de 51 entre 437 cantigas; a Base de Dados *The Oxford Cantigas de Santa Maria*, cit., 34.

sa vila, que avia nome Dona.[8] Esta é, aliás, a única ocorrência do vocábulo "judia" em todo o *corpus* da lírica profana galego-portuguesa.[9] Mais adiante, veremos como se realiza a identificação da moura no cancioneiro profano.

Uma vez que a representação da mulher judia e moura nas *Cantigas de Santa Maria* já tem sido objeto de vários estudos específicos, tanto no que respeita ao texto como à sua imagem nas miniaturas, vou concentrar-me mais no exame da lírica profana, recorrendo à poesia religiosa para comparação e complementação do quadro geral.[10]

Comecemos, portanto, com a figura de Dona, a dama de Vidal, judeu d'Elvas. Qual o retrato dessa judia singular? Na verdade, como procurei demonstrar em trabalhos anteriores,[11] o arcabouço temático das cantigas vidalianas coincide com o das cantigas de amor em geral, desenvolvendo os seus dois temas dominantes: a coita amorosa, especificamente na forma da morte por amor, e o elogio da dama, ambos classificados por Tavani entre os campos sêmicos que caracterizam

8 Cfr. L. S. Picchio, "As cantigas de amor de Vidal, judeu d'Elvas", in Id., *A Lição do Texto. Filologia e Literatura. I. – Idade Média*, Lisboa, Edições 70, pp. 67–93.

9 Levantamento realizado nas bases de dados: *Base de dados da Lírica Profana Galego-Portuguesa. (MedDB)* (ISSN 1989–4546) Centro Ramón Piñeiro para a Investigación em Humanidades; e G. V. Lopes, M. P. Ferreira et al. (2011–), *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas (base de dados online)*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA.

10 Cfr., por exemplo, E. Aizenberg, *Una Judía muy Fermosa: The Jewess as Sex Object in Medieval Spanish Literature and Lore*, in "La Corónica", Spring 1984, pp. 187–194; C. L. Scarborough, *Las voces de las mujeres en las* Cantigas de Santa María *de Alfonso X*, in *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, University of California Press, vol. 2, 1994, pp. 16–24; L. Mirrer, "The Beautiful Jewess: Marisaltos in Alfonso X' Cantiga 107", in Id., *Women, Jews, and Muslims in the Texts of Reconquest Castile*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, pp. 31–44; R. L. Melammed, *The Jewish Woman in Medieval Iberia*, in J. Ray (ed.), *The Jew in Medieval Iberia. 1100–1500*, Boston, Academic Studies Press, 2002, pp. 253–281; S. Lipton, *Where are the Gothic Jewish Women? On the non-iconography of the Jewess in the* Cantigas de Santa Maria, in "Jewish History", 22, 2008, pp. 139–177; S. Lipton, "Where are the Jewish Women?", in Id., *Dark Mirror, The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*, New York, Metropolitan Books, 2014, pp. 201–237; A. Benito de Pedro, *Elementos de Reconquista: moras y judias en las* Cantigas *de Alfonso X*, in "eHumanista" 12, 2009, pp. 87–106; M.J. Fuente Pérez, *Christian, Muslim and Jewish Women in Late Medieval Iberia*, in "Medieval Encounters", 15, 2009, pp. 319–333; M. J. Fuente Pérez, *Estampas femininas del medievo hispano: diálogos entre muçulmanas, judias y cristianas*, in "Awraq", 3, 2011, pp. 37–55.

11 Cfr. Y. F. Vieira, *Uma inclusão problemática nos cancioneiros galego-portugueses: o inusitado retrato feminino nas cantigas de Vidal, judeu d'Elvas*, in *V Congreso Internacional Poesía, poéticas y cultura literária*, Verona, 18–20 de febrero de 2016, em publicação; Y. F. Vieira, Ũa dona d'Elvas: a mulher judia na cantiga de amor, in *III Jornada Internacional em Estudos de Gênero. O Feminino no Contexto Italiano e em Língua Portuguesa*, Lisboa, 21 a 23 de novembro de 2016.

tipologicamente o gênero.[12] A *descriptio puellae*, por sua vez, elenca os atributos usuais da dama: "o bon parecer", "o cós ben talhado" e "o bon sen"; dois motivos, contudo, têm chamado a atenção da crítica:[13] o "peito branco" (B 1605, V 1138, vv. 5–6) e o símile da "rosa que ven quando sal d' antr' as ervas" (B 1606, V 1139, vv. 31–32[14]). Remetendo da mesma forma ao trabalho anteriormente citado para maior detalhamento,[15] lembro que o "peito branco" ou expressões semelhantes ocorrem na lírica provençal (Arnaut de Maruell) e que o tópico remete para a tradição ocidental, comparecendo já nas *artes poéticas* medievais.[16] Em duas *cartas* romances, contudo, encontramos referido, não exatamente o "peito branco", mas o *Qóllo albo*, numa *muuaxah* árabe, e *kól albo*, numa *muuaxah* hebraica.[17] Quanto ao símile da rosa, expressões provenientes do *Cântico dos Cânticos*, rico em metáforas e comparações florais, remetem – tanto na versão grega da *Septuaginta* quanto na latina da *Vulgata* – para a "flor do campo" e "lírio do vale", enquanto as palavras hebraicas *chabatstseleth* e *shūshan* parecem referir-se, por questões etimológicas e contextuais, a uma planta em forma de bulbo, como o narciso.[18] Em geral, as duas cantigas revelam um trovador bastante atualizado no que diz respeito às últimas tendências em voga na produção poética dos trovadores cristãos e empenhado, considerando a sua filiação à minoria judaica, em "ser aceito", "integrar-se" na comunidade dominante – o que, efetivamente, conseguiu, ao ter as suas composições incluídas na compilação geral, com uma avaliação positiva do compilador: *e pero que é ben que o ben que home faz se non perça, mandamo-lo screver*,[19] apesar do *caveat* de exclusão com que abre a sua nota: *Estas duas cantigas fez ũu judeu d'Elvas, que avia nome Vidal, por amor d'ũa judia de sa vila que avia nome Dona.* Se não tivéssemos a dupla informação

12 G. Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, trad. de I. Tomé – E. Ferreira, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988, pp. 113–114.

13 L. S. Picchio, cit., pp. 77–80.

14 Segundo a ed. de L. S. Picchio, cit., p. 86.

15 Y. F. Vieira, *Uma inclusão problemática*, cit.

16 Cfr. C. Alvar, *Apostilas cancioneriles: De Vidal a Álvarez de Villasandino. Biblioteca Virtual Universal* (http://www.biblioteca.org.ar/libros/153117.pdf, acesso em 1/2/2016).

17 F. Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance em Alandalús*, Madrid, Gredos, 1997, p. 166.

18 W. Smith, *A Dictionary of the Bible*, Philadelphia, The Penn Publishing Library, 1884, s.v. *rose*.

19 Sigo a ed. de L. S. Picchio, cit., p. 85. Lagares, contudo, lê: "E, por*que* é ben *que* (...)" Cfr. X. C. Lagares, *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2000, p. 174.

fornecida pela rubrica, insólita numa cantiga de amor,[20] provavelmente não nos aperceberíamos de que a mulher cantada é uma judia. A sua beleza é referida, como já dissemos, nos mesmos termos genéricos que compõem o cânone da *descriptio puellae* nos cantares de amor; além disso, comporta-se como as demais damas cristãs diante do amor do poeta: é altiva e cruel. Mas, uma vez que o sabemos, podemos atentar para uma informação que não tem suscitado estranheza: a referência às "servas", no v. 6 da primeira cantiga: *dix' aas sas servas*, única ocorrência do termo no *corpus* da lírica profana.[21] Ela aponta para um dado documentado da realidade socioeconômica da época, isto é, o fato de as famílias cristãs e judias mais abastadas terem criadas. Como se proibia que os judeus tivessem, nas suas casas, criadas cristãs,[22] as servas domésticas tanto de judeus como de cristãos eram geralmente mulheres mudéjares, provenientes do grupo econômico mais débil da população.[23] Portanto, a única informação concreta que a cantiga oferece, para além do eventual nome próprio da dama, é que ela pertencia a uma camada economicamente favorecida da comunidade judaica. Mais um elemento que o judeu d'Elvas inclui para aproximar a sua dama, tanto quanto possível, da mulher nobre objeto do serviço amoroso trovadoresco.[24]

A *senhor* judia amada por Vidal goza, portanto, de um duplo estatuto: por um lado, não se destaca da figura da mulher cantada pelos trovadores, a qual respeita, como se sabe, o cânone estabelecido pela camada dominante dos cristãos nobres; por outro lado, a menção do seu "peito branco" e a sua "marcação" como judia poderiam ainda evocar, entre os contemporâneos, a imagem da mulher exótica, sedutora e fatal,[25] que encontramos atribuída à mulher judia em vários relatos ou lendas medievais. Entre esses, destacam-se o de Pucellina, descrita como amante do Conde de Blois e responsável por desencadear um auto-de-fé,

20 Só há duas rubricas explicativas em todo o *corpus* das cantigas de amor. Uma é a que nos ocupa aqui e a outra está anteposta à cantiga de Pero Eanes Marinho (B 935, V 523), com a informação de que fora composta como *contrafactum* de uma composição de João Airas de Santiago. Cfr. Y. F. Vieira, Ũa dona d'Elvas, cit.

21 L. S. Picchio, cit., p. 90, observa: "O mesmo seja dito das *servas*, desconhecidas do cancioneiro de amor, se bem que se possa aproximar de certa maneira a sua função à das *amigas* e *irmanas* das cantigas de amigo". Levantamento realizado nas bases de dados *MedDB* e *Cantigas Medievais*, cit.

22 D.E. Carpenter, *Alfonso X and the Jews*, cit., pp. 85–86.

23 M. J. Fuente Pérez, *Estampas femininas del medievo hispano*, cit., p. 45.

24 Cfr. Y. F. Vieira, Ũa dona d'Elvas, cit.

25 D. Nirenberg, *Communities of Violence. Persecution of minorities in the Middle Ages*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1996, p. 137 ss.

em maio de 1171, no qual perderam a vida ela e mais de trinta judeus;[26] o de Esterka, amante de Casimiro o Grande (1310–1370), que teria persuadido o rei a convidar os judeus para se estabelecerem na Polônia;[27] e, na Península, o de Fermosa ou Ester, a "judía muy fermosa" de Toledo que consta ter sido amante de Afonso VIII de Castela, o qual se teria encerrado com ela durante 7 meses (ou sete anos, segundo algumas fontes), descuidando das suas obrigações reais e dando azo, por isso, a que os nobres da corte a assassinassem e ele mesmo fosse severamente punido por Deus.[28] O relato desses amores pecaminosos e fatais para o reino e para o rei – na forma da derrota de Alarcos (1195.7.19) e na falta de herdeiro direto para o trono – aparece inicialmente, embora de forma resumida, na *Crónica General de España*[29] e nos *Castigos e documentos para bien vivir* de Sancho IV,[30] bem como em inúmeros outros textos posteriores, não só históricos como também ficcionais, entre os quais se destaca a peça de Lope de Vega *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo* (1617).[31]

O retrato e a função da "fermosa judia" variarão, de acordo com o contexto sociocultural dos diversos momentos em que a sua história será revivida, e o seu sentido, mesmo no final do século XIII e começos do XIV, quando a narrativa se forma, está longe de ser simples. Para os nossos propósitos aqui, basta apontar a distância que existe entre os amores de Afonso VIII com a judia de Toledo e outro romance também relatado na *Crónica General*, o amor entre Afonso VI e a moura Zaida. Esse episódio, que resultou na conversão de Zaida e no concubinato com o rei, serve, na verdade, para glorificar o monarca, como mais uma prova da dominação do inimigo islâmico e afirmação da virilidade cristã conquistadora.[32] A narrativa do processo de enamoramento é em si mesma reveladora: é

26 S. L. Einbinder, *Pucellina of Blois: Romantic Myths and Narrative Conventions*, in "Jewish History", 12, 1, 1998, pp. 29–46.

27 H. Bar-Itzhak, *Jewish Poland. Legends of Origin. Ethnopoetics and Legendary Chronicles*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, pp. 113–132.

28 Cfr. G. Cirot, *Alphonse le noble et la juive de Tolède*, in "Bulletin Hispanique", 24, 1922, pp. 289–306; E. Lambert, *Alphonse de Castille et la juive de Tolède*, in "Bulletin Hispanique", 25, 1923, pp. 371–394; E. Aizenberg, cit.; D. Nirenberg, *Deviant politics and Jewish love: Alfonso VIII and the Jewess of Toledo*, in "Jewish History", 21, 2007, pp. 15–41.

29 R. Menéndez Pidal, *Primera Crónica General o sea Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV em 1289*, Tomo I, Madrid, Bailly, Baillière y Hijos, 1906, p. 685.

30 Cfr. J. A. Castañeda, *A Critical Study of Lope de Vega's Las Paces de los Reyes e Judía de Toledo*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1962, p. 14.

31 Cfr. M. Menéndez Pelayo, *Estudos sobre el teatro de Lope de Vega, IV Crónicas e Leyendas Dramáticas de España*, Vol. 29, *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 86–89.

32 D. Nirenberg, *Deviant politics and Jewish love*, cit., p. 22.

a moura quem se apaixona primeiro pelo rei, segundo o modelo cortês do "amor de ouvido" às avessas: "(...) que se enamoro dell; et non de uista ca nunqual uiera, mas de la su buena fama et del su buen prez que crescie cada dia et sonaua mas, se enamoro dell donna Çaida, tanto que fue ademas". O pai da donzela era Abenabeth, rei mouro de Sevilha, que prometera Cuenca e outras vilas e castelos como dote de casamento à filha:

> El rey don Alffonso ueyendo como era nueua la conquista que el fiziera de Toledo, et lo que la Çayda auie serie grand ayuda pora auer Toledo melor parada, ouo su conseio con sus condes et sus ricos omnes, et tornola cristiana como lo auemos contado ya suso ante desto, et caso con ella et fizo luego en ella un fijo.[33]

No caso da judia de Toledo, porém, a iniciativa parte do rei e a relação de concubinato é vista pelos nobres do reino como uma ameaça. No contexto português, lembre-se ainda que Afonso III se apaixonou pela moura Madragana ben Aloandro, filha de um dos alcaides de Faro, quando o rei tomou a cidade, em 1250. Ela converteu-se e lhe deu dois filhos, um dos quais Martim Afonso Chichorro, origem da linhagem dos Sousa Chichorro.[34] Um dos motivos para o tratamento distinto nesses casos seria a crescente associação dos judeus à administração fiscal do reino e o perigo que representavam, para a nobreza em particular, ao exercerem o papel de "privados" do rei. As lutas entre facções aristocráticas e uma monarquia crescentemente associada na imaginação política ao poder das mulheres, dos administradores financeiros e dos judeus, aqui confluem na figura de uma concubina judia.[35]

As mulheres judias que encontramos nas *Cantigas de Santa Maria* são, pelo contrário, muito distintas do estereótipo da "judía muy fermosa" de Afonso VIII e congêneres. Na maior parte dos casos, isto é, em 3 de 4 cantigas (4, 89 e 108), trata-se de uma mãe que termina por se converter ao Cristianismo; a cantiga 107, por sua vez, reproduz uma história passada em Segóvia, acerca de uma judia que, acusada de algum erro, provavelmente adultério (o texto não o explicita), fora lançada do despenhadeiro pelos homens da comunidade judaica; ao ver-se nessa situação extrema, lembra-se do que ouvira dizer sobre o poder da Virgem Maria e roga-lhe que a salve; ao sair ilesa da queda, converte-se imediatamente e passa a viver uma santa vida, sendo daí em diante conhecida como Marisaltos. A história deve ter-se passado em 1237 e foi narrada por Frei Rodrigo de Cerrato e

33 R. Menéndez Pidal, cit., p. 553.
34 A. Braamcamp Freire, *Brasões da Sala de Sintra*, 3 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, tomo I, p. 207.
35 D. Nirenberg, *Deviant politics and Jewish love*, cit., p. 31.

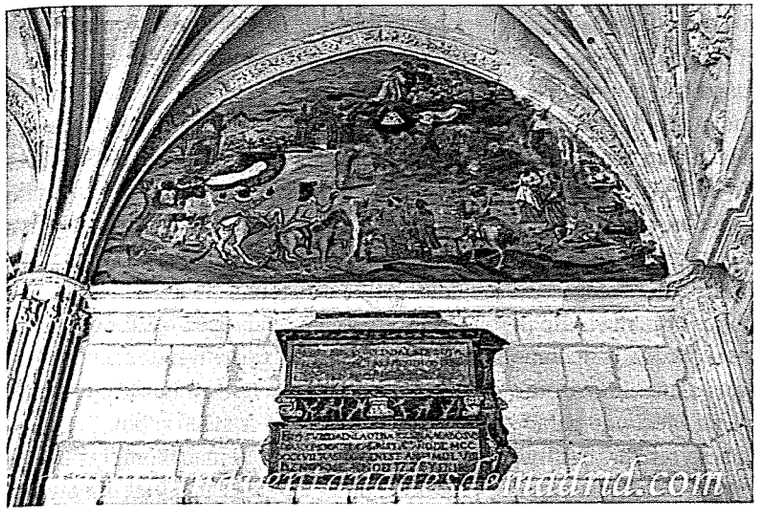


Fig. 1: Catedral de Segóvia – Urna com as cinzas de Marisaltos e pintura com o relato do milagre. (http://www.unaventanadesdemadrid.com/otras-comunidades/catedral-de-segovia-iii.html).

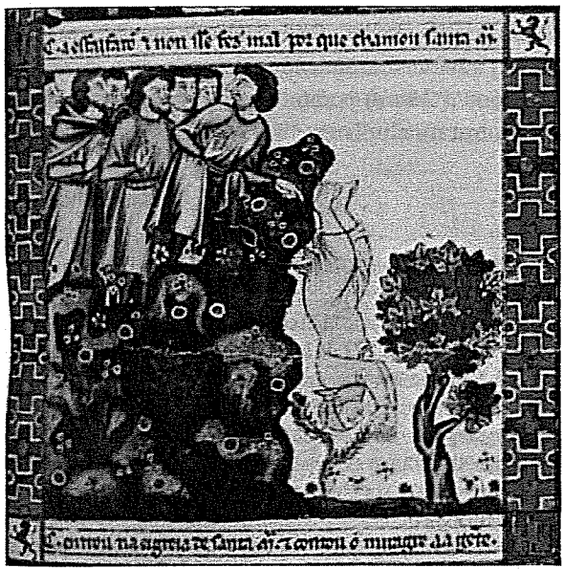


Fig. 2: CSM 107 - Marisol caindo do penhasco. Ed. facsim. Madrid, Testimonio, 2011. (Códice Rico. Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.)

outros cronistas posteriores,[36] havendo dela inclusive registro visual no Claustro da atual Catedral de Segóvia, logo acima da urna contendo as suas cinzas (Fig. 1). A não ser pelo fato de ser representada vestindo apenas uma túnica branca – talvez pelo fato de ser condenada à morte – Marisaltos não se distingue em nada, nas miniaturas que acompanham a cantiga (Fig. 2),[37] das demais mulheres cristãs presentes nas Cantigas.[38] Seria pouco admissível, realmente, que Afonso X tratasse com menos respeito essa conversa cuja edificante história circulava oralmente, por escrito e por via pictórica.[39]

Essa busca de "integração" ou "desmarginalização"[40] das mulheres judias no texto e nas miniaturas do livro mariano parece associar-se à visão da mulher como parte mais débil da comunidade e, portanto, mais suscetível de converter-se. Além disso, enquanto mães ou futuras mães, uma vez convertidas, representavam um capital fecundo para a expansão da população cristã.[41]

No que se refere à mulher moura, a questão parece mais complexa. Com efeito, a única referência explícita, na lírica profana, encontra-se numa cantiga de escárnio e maldizer de Afonso X (B 493, V 78, vv. 20–21): "Que cõnos seus livros d'artes, que el ten / fod' el *as mouras*, cada que lhi praz". Aqui, porém, as mulheres mouras parecem constituir apenas um subgrupo de todas as mulheres, incluindo as enfermas e as endemoniadas, seduzidas pelo deão de Cádiz (voltaremos a esse ponto mais adiante).

Outras formas identificadoras menos diretas podem, contudo, ter sido também utilizadas pelos trovadores, provavelmente assumindo que seriam facilmente descodificáveis pelos seus ouvintes. Assim, considerando que os mouros são descritos, nas *Cantigas de Santa Maria*, como "negros" (por exemplo em 185, v. 80: "e tres mouros que entraran, chus negros que Satanás";[42] e 186, vv. 62–3: "outrossi o mouro, que era ben tan / negro come pez"[43]), o uso do epíteto "negra", referido a uma mulher, poderia indiciar a sua filiação ao grupo minoritário das mouras. Alfredo Margarido[44] interpreta que, ao aplicarem tal adjetivo a uma mulher, em duas cantigas (B 476 e B 1627, V 1161, respectivamente), Afonso X e Pero da Ponte deixavam entender que se tratava de mulheres "de pele preta", africanas chegadas à Península graças aos circuitos árabes e berberes que a marcaram até 1492.[45] Como elemento confirmador da integração da "donzela fea" afonsina no grupo das mouras de pele escura, aponta também o símile do verso 10: "e velosa come can", "outro acidente negativo, pois esta mulher não possui cabelo como as demais mulheres, o que a aparenta não com os humanos, mas com os cães",[46] bem como os símiles animalescos que remetem para o olfato (vv. 6, 12 e 18): "nen faça come sison", "nen faça come alerman", "nen faça come camelos", todos eles tendentes a realçar o "mau cheiro" que se atribui ao Outro, em situação nítida de inferioridade racial. É bom lembrar, aliás, a esse propósito, que no século XIII circulava por toda a Europa o estereótipo do *foetor Judaicus* ("mau cheiro judaico"), atribuído à aliança desse povo com o demônio, na sua figuração como bode.[47]

Mais intrigante é o caso das três cantigas de escárnio e maldizer (B 1382, V 990; B 1383bis, V 992; B 1384, V 993) que Pero Garcia Burgalês dedica a uma certa Maria Negra. Aqui o atributo já se tornou o nome próprio da mulher, provavelmente uma soldadeira. Na primeira cantiga reproduz-se o diálogo entre o trovador e a mulher no meio de um caminho. O trovador pergunta-lhe qual a origem do nome; e ela responde: "(...) Ei nom' assi / por aqueste sinal con que naci / que trago negro come ũa caldeira" (vv. 5–7). Conforme parafraseia Lapa, "[o] seu sobrenome não lhe vinha da cor do rosto, mas, como ela própria ia explicando,

36 F. Fita, *Marisaltos, ó la hebrea de Fuencisla. Siglo XIII*, in "Boletín de la Real Academia de Historia", IX, 1886, pp. 372–389.

37 Ms. T.I.1 da Biblioteca de San Lorenzo el Real, Palácio El Escorial, Madrid. Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria, Edición facsímil del Códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial. Siglo XIII*, 2 vols., Madrid, Edilán, 1979.

38 V. Hatton – A. Mackay, *Anti-Semitism in the* Cantigas de Santa Maria, in "Bulletin of Hispanic Studies", 60, 3, 1981, pp. 189–199; S. Lipton, *Where are the Jewish Women*, cit., p. 152; S. Lipton, "Where are the Jewish Women?", cit., pp. 209–212.

39 L. Mirrer, "The Beautiful Jewess", cit., oferece uma leitura divergente, sem fundamentá-la, contudo, em argumentos convincentes.

40 A. Benito de Pedro, *Elementos da Reconquista*, cit., p. 87.

41 P. Patton, *Art of Estrangement: Redefining Jews in Reconquest Spain*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 2012, p. 166.

42 W. Mettmann, cit., II, p. 207.

43 Ibid., p. 209.

44 A. Margarido, *As normas somáticas de duas cantigas de mal dizer*, in "Estudos e Ensaios. Revista de Humanidades e Tecnologias", Lisboa, 2010, pp. 136–142.

45 Margarido fala, na verdade, de um contexto "galego", talvez influenciado pelo fato de as cantigas serem compostas em galego-português: "Como chegaram elas à Galiza? Não havendo relações regulares com o continente africano, só podem ter sido inseridas no tecido social galego graças aos circuitos árabes e berberes que tanto marcaram a península até 1492" (Ibid., p. 139).

46 Ibid., p. 140.

47 I. Resnick, *Marks of Distinction. Christian Perceptions of Jews in the High Middle Ages*, Washington, D.C., The Catholic University Press, 2012, p. 240: "Muslims have a bad odor, but the worst stench of all is found among the Jews, (...)".

(...) da mancha cabeluda que tinha em volta do sexo".[48] Podemos aceitar a explicação da soldadeira ao pé da letra, como parece fazê-lo Lapa, mas também é possível considerar que se trate de um jogo irônico do trovador, como se dissesse: "Todos sabemos porque a chamam Maria Negra. Mas vamos fingir que há ainda outro motivo..."

Quanto ao uso de Negro como nome próprio, convém lembrar que era o cognome da ilustre família judia portuguesa dos Ibn Yahia. Consta que um dos seus membros, Yahia ben Yaish, participou com Afonso Henriques na luta contra os mouros e, como recompensa por sua bravura, recebeu do soberano autorização para usar no seu brasão a cabeça de um negro. Daí o fato de os Ibn Yahia serem também conhecidos como os Negro.[49] Não encontrei atestação de nenhuma mulher desse grupo que usasse o apelido, embora exista farta documentação do seu uso por homens. De qualquer forma, é muito pouco provável que Maria Negra fosse membro dessa rica e influente família. Muito mais plausível é considerar que o uso da sua alcunha tivesse aproximadamente a mesma origem, isto é, a utilização do termo "negro" como metonímia designadora dos mouros enquanto indivíduos de pele escura.

Dentro desse mesmo campo semântico, embora sem alusão à mulher moura, situa-se também a cantiga de seguir de D. Lopo Lias (B 1342, V 949), "En este *son de negrada* farei un cantar". Tomando como ponto de partida que "negrada" seja uma referência a "(gente de pele escura) o que nesta época refere certamente população não-cristã – moura (berbere) e, por extensão, muçulmana, ou judia",[50] M. P. Ferreira analisa a estrutura métrica do poema, concluindo que o modelo dessa cantiga "parece pois ter sido uma *muwaxxaha* ou um *zajal* simétrico, acéfalo, com forma musical do tipo (AB) (AB) (AB) (AA') (AB), como no rondel andaluz (...)",[51] o que atestaria, para o século XIII, o contacto ocasional entre os trovadores e a canção ibero-islâmica. Essa última constatação leva-nos agora à peça mais interessante para o assunto que nos ocupa aqui.

No final do estudo que acabamos de mencionar, publicado em 2002, M. P. Ferreira referia o artigo, àquela altura ainda inédito, de R. Cohen e F. Corriente, acerca do refrão da cantiga de Pedro Eanes Solaz. De fato, o trabalho foi publicado no outono daquele mesmo ano;[52] nele, os autores argumentam, efetivamente, que o controverso refrão intercalado da cantiga: *lelia doura, lelia* corresponde ao árabe andalusino *liya*, com o significado de "para mim, a mim". *Doura*, por sua vez, representa *ddáwra*, "turno" e *líya ddáwra* significa, portanto, "a mim (pertence) o turno", ou seja, "é a minha vez". Quanto a *edoy*, equivale ao latim *et hodie*, no antigo romance ibérico. Portanto, o verso pode ser lido: *ed oi* / mudança de código / *líya ddáwra*, ou seja, um verso bilíngue, como ocorre em muitas *kharajat*, com o sentido de "e hoje é a minha vez". Quanto a *leli*, que comparece nas estrofes VII e VIII, seria o árabe *layli*, na exclamação *ya layli*, comum na poesia, significando "que noites eu tive". A presença desses elementos numa cantiga galego-portuguesa, provavelmente composta na corte afonsina em Toledo ou em qualquer dos lugares em Al-Andalus em que Afonso X fez campanha militar quando era infante, aponta para a penetração, na cultura poética originada no Noroeste da Península, de um tema folclórico islâmico: o ciúme entre várias mulheres que pertencem a um homem, sejam elas escravas ou mulheres legítimas. Segundo os autores, parece ter havido um subgênero que poderia ser chamado "canções de turno amoroso", característico da sociedade islâmica de Al-Andalus, uma vez que nem cristãos nem judeus poderiam compartilhar semelhante situação. A cantiga de Pero Eanes Solaz, assim entendida, demonstraria que partes conhecidas de um texto árabe podiam ser imitadas ou copiadas numa composição galego-portuguesa, mesmo sem ser traduzida e sem se poder integrar na estrutura social cristã. Outras interpretações, contudo, têm sido propostas, entendendo que a cantiga teria intenção satírica.[53] De qualquer forma, à falta de outros dados elucidativos e aceitando a leitura de Cohen e Corriente, podemos afirmar que estamos diante de uma cantiga colocada – com ou sem intenção satírica – na boca de uma jovem mulher, muito provavelmente moura, que expressa, por um lado, o seu amor e desejo pelo amigo e, por outro, ciúme por uma rival. Chama a atenção o fato de não dispormos, neste caso, de uma rubrica que assinale, no conjunto das cantigas de amigo, a marginalidade étnico-religiosa desta mulher, como é o caso da judia de Elvas no das cantigas de amor. Podemos supor que seja moura graças à decifração moderna do refrão bilíngue, o qual funcionaria, para os ouvintes contemporâneos, como uma marcação fácil de ser compreendida.

48 M. R. Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1995, p. 245. P. Blasco (*Les chansons de Pero Garcia Burgalês, troubadour galicien-portugais du XIIIe siècle*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, p. 295) aceita também que "caldeira" seja sinônimo de "vagina".

49 M. J. F. Tavares, *Linhas de força da história dos judeus em Portugal das origens à actualidade*, in "Espacio, Tiempo y Forma", Série III, Historia Medieval, t. 6, pp. 447–474 (p. 447).

50 M. R. Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, cit., p. 348, atribui a "son de negrada" o sentido de "música de mouros", embora acrescente um ponto de interrogação (?).

51 M. P. Ferreira, *Indícios de contatos poético-musicais entre a cultura trovadoresca e a cultura árabo-andalusa*, in "Xarajib, Revista do Centro de Estudos Luso-Árabes", Silves, 2, 2002, pp. 107–113.

52 R. Cohen – F. Corriente, *Lelia doura revisited*, in "La Corónica", 31/1, 2002, pp. 19–40.

53 B. Dutton, *Lelia doura, edoy lelia doura, an Arabic refrain in a thirteenth-century Galician poem?*, in "Bulletin of Hispanic Studies", LXI, 1964, pp. 1–9; F. Crespo, *Lelia Doura, ou o estranho refrão*, in "Colóquio. Revista de Artes e Letras", 42, 1969, pp. 54–55.

Que tipo de imagem feminina evocaria essa cantiga para a comunidade cristã que a recebia? Se aceitarmos que não se trata de uma cantiga satírica, isto é, se a tomarmos ao pé da letra, parece claro que a cantiga compõe o retrato de uma mulher jovem, mas não virgem, com o especial aliciante da relação poligâmica, provavelmente entendida, naquele contexto, como uma situação propícia a que as mulheres se esmerassem nas artes eróticas para obtenção dos favores masculinos. Comentando a cantiga de Afonso X dirigida ao deão de Cádiz, anteriormente mencionada (B 493, V 78), Márquez Villanueva[54] considera que os livros lidos pelo deão pertenceriam à tradição oriental dos tratados de erotologia, que encontrou o seu centro em Al-Andalus com *O Colar da Pomba* (c. 1022), de Ibn Házm de Córdoba.[55] E o poeta judeu Todros Abulafia (1247–1306), que viveu na corte de Afonso X e inclusive lhe dedicou poemas,[56] é autor de uma composição em hebraico que descreve a beleza e a sensualidade da mulher árabe, em contraste com a cristã, suja e ignorante na arte da sedução: "[...]/ Fica longe da cristã espanhola,/ ainda que seja radiosa como o sol; [...]/ suas roupas estão sempre sujas,/ pois arrasta as barras na lama e no lixo./ Sua lascívia é fingida, / – quanto a sedução, é totalmente ignorante./ Mas a graça da mulher árabe é a sua glória, / [...] / E quer esteja vestida ou nua, / parece estar coberta de ouro./ Dar-te-á prazer ao amanhecer, / pois conhece os meandros da luxúria e do desejo, / abraça-te a cabeça com as pernas, / gritando *Deus*! – e levantando os mortos./ O amante que opta pelo festim cristão / é como o homem que prefere fornicar com uma besta".[57] Trata-se, portanto, de uma imagem altamente erotizada da mulher moura, que

54 F. Márquez Villanueva, *Las lecturas del Deán de Cádiz*, in "Cuadernos Hispanoamericanos", 395, 1983, pp. 331–345.

55 E. García Gómez, *Ibm Hazm de Córdoba. El Collar de la Palomba*, 13ª. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1998.

56 J. Targarona, *Todros bem Yehudah há-Levi Abulafia, un poeta hebreo em la corte de Alfonso el Sabio*, in "Helmantica", 36, 1985, pp. 195–210.

57 Traduzo para o português a partir da tradução inglesa em *The Dream of the Poem. Hebrew Poetry from Muslim and Christian Spain 950–1492*, Trans., ed., and introduced by Peter Cole, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2007, p. 260. V. também a versão de Ross Brann, *apud* Nirenberg, *Communities of Violence*, cit., p. 135. Sobre Abulafia, cfr. Y. Baer, *Historia de los judíos em la España Cristiana*, trad. del hebreo por José Luís Lacave, 2 vols., Madrid, Altalena, 1981, vol.I, pp. 98–110; A. Doron, *"Dios, haz que el rey se apiede de mí". Entrelazamiento de los sacro y lo profano en la poesia hebrea-toledana en el transfondo de la poesia cristiana española*, in "Sefarad", 46, 1–2, 1986, p. 152; A. Doron, *La poesia amorosa hebraico-española del siglo XIII como punto de confluencia de motivos trovadorescos e andalusíes*, in *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. I. Medieval. Siglos de Oro*, Ed. de Fl. Sevilla – C. Alvar, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas, Ed. Castalia, Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 107–116; S. Kirschbaum, *Todros Abulafia: um poeta judeu na corte do rei Sábio*, in "Revista Signum", 12/1, 2011, pp. 146–165.

poderia provir também da predominância de prostitutas mudéjares, como consequência da situação duplamente inferiorizada da mulher muçulmana no contexto da dominação cristã.[58]

Nas *Cantigas de Santa Maria*, contudo, a imagem da moura é bem outra. As duas cantigas que dão protagonismo à mulher muçulmana (167 e 205) colocam em cena, novamente, uma mãe que acaba por se converter. Na primeira, 167, uma mulher que perdeu o filho leva-o a Santa Maria de Salas, que o ressuscita. Visualmente ela distingue-se das demais mulheres judias e cristãs representadas nas miniaturas, pela sua luxuriante cabeleira negra (Fig. 3).[59]



Fig. 3: CSM 167 – a moura que perde o filho e o leva a Santa Maria de Salas. Ed. facsim. Madrid, Edilán, 1989–1991, t. I (cod. B.R. 20 Biblioteca Centrale de Florencia)

A cantiga 205, por sua vez, narra o assalto dos cristãos a um castelo mouro, cuja torre é incendiada. Uma moura, com o filho pequeno nos braços, busca refúgio sentando-se entre duas ameias da torre em chamas. Os cristãos, ao vê-la, associam-na imediatamente à imagem da Virgem com o Menino Jesus.[60] Movidos pela piedade, pedem a Deus que guarde a mulher e seu filho. A Virgem Maria, então,

58 D. Nirenberg, *Communities of Violence*, cit., p. 183.

59 S. Lipton, *Where are the Gothic Jewish Women*, cit., p. 159.

60 F. Prado Vilar, *The Gothic Anamorphic Gaze: Regarding the Worth of Others*, in "Robinson/ Rouhi f5, 2004, pp. 66–100:71 (http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12236.pdf, acesso em 22/1/2017).

faz com que cheguem ao chão sãos e salvos e ambos são batizados. Da mesma forma que a judia conversa, é importante anotar que ambas as muçulmanas são mães e se convertem, juntamente com o filho. Por outro lado, a mulher moura gozava também da reputação de boa nutriz, motivo pelo qual é por vezes representada com grandes peitos descobertos, como se pode observar no painel "A Matança dos Inocentes", na catedral de Mondoñedo, onde também se distingue pela cor da pele[61] (Fig. 4).



Fig. 4: "A Matança dos Inocentes". Catedral de Mondoñedo (http://rinconesdelamarina.blogspot.com.br/2014/12/pinturas-murales-de-la-catedral-de_49.html).

Parece ficar claro, então, pelas ocorrências apresentadas, que a imagem da mulher judia e moura, na lírica medieval galego-portuguesa, não corresponde a um modelo único, traduzido em um retrato homogêneo e estável da mulher minoritária, judia ou moura. Essa constatação aponta para uma situação complexa quanto à posição e à representação da mulher minoritária nas culturas coexistentes na Península durante os séculos que durou o processo de Reconquista do território árabe pelos cristãos. Para dar conta dessa diversidade, é preciso considerar não só os elementos presentes em cada manifestação, mas também as normas que regulam cada uma das linguagens artísticas envolvidas, as fronteiras entre os gêneros literários, bem como o contexto sociocultural em que se inserem. O que procurei fazer aqui, dada a amplitude do tema e das questões implicadas, foi apenas delinear as diversas configurações da mulher minoritária, especialmente na lírica profana, apesar do pouco relevo – ou talvez por isso mesmo – que ali se atribui à sua presença.

61 M.J. Fuente Pérez, *Estampas femininas del medievo hispano*, cit., p. 48.

Milagros Muíña

Algúns tipos femininos nas *Cantigas de Santa María*

1. Se lle houbese que pór xénero ao cancioneiro marial de Afonso X, quizais habería que lle adxudicar o feminino: a dicir do propio rei, o pulo que o inspirou foi o desengano das mulleres terreas, mundano territorio do que o autodenominado "trobador da Virxe" quere afastarse. Nos vv. 15 a 26 do Prólogo B, o rei manifesta a súa vontade de cantar no sucesivo só a María, evocando o tópico iniciado polos Pais no século IV de opor a muller como *instrumentum diaboli* á *mulier sancta ac venerabilis*.[1] Esta oposición está no noso cancioneiro representada na c. 60, cuxo refrán explicita "Entre Av' e Eva / gran departiment' á". Xesús é o Novo Adán e María é a nova Eva, vehículo inmaculado que posibilitou a redención humana a través do sacrificio do Fillo, e imaxe humana ateigada de virtudes ideais.[2]

Hai, por tanto, nas *Cantigas de Santa María* (en adiante, *CSM*) unha identidade feminina con protagonismo absoluto: María está omnipresente, constituíndo o epicentro de 42 composicións, das 427 de que consta o cancioneiro, dedicadas en exclusiva a celebrala louvando as súas virtudes (son as cantigas de loor), e malia ser por definición un suxeito feminino de tipo espiritual, interactuando con case humana contundencia nos asuntos das xentes noutras 356 cantigas narrativas.

En relación coa temática feminina, as *CSM* adáptanse fortemente en fondo e forma ao espírito do seu tempo xa que, por unha banda, e malia que non houbese

1 Na xénese desta oposición está, segundo Bertini (*La mujer medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 19) a necesidade de espallar unha imaxe positiva da muller cristiá que fixera fronte ao estereotipo da virtuosa matrona romana; non obstante, non se popularizará ata o século XII na famosa tríada *virgo*, *vidua*, *mater*. Na centuria seguinte, entre as clases cultas predominaba a opinión ambrosiana de que, aínda que de rango inferior, a muller era boa axuda para o home, mentres que no ámbito popular triunfaba a invectiva de Tertuliano, quen definira a Eva e, por extensión, a todas as mulleres, como *diaboli ianua* (*De cult. fem.* I, 1, 2).

2 Vid. un comentario amplo desta (e das outras cantigas *de loor*) en E. Fidalgo (coord.), *As cantigas de Loor. Edición e comentario*, Santiago de Compostela, CIRP - Xunta de Galicia, 2004.

Nota: Este traballo encádrase no Proxecto de Investigación "Las *Cantigas de Santa María*: de la edición a la interpretación" (FFI2014–52710–P), financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad.

Milagros Muíña, Universidade de Santiago de Compostela

Open Access. © 2018 Milagros Muíña, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-032

unha total correspondencia entre o ideal da poesía trobadoresca e a realidade das relacións entre os sexos ou da consideración da muller en xeral no plano xurídico, non se pode negar que a situación das mulleres era considerablemente máis favorable do que no pasado e do que será en épocas posteriores. Por outra banda, o cancioneiro é excelso exemplo dunha moda que está percorrendo Europa occidental, un movemento de renovación espiritual caracterizado polo fortalecemento da devoción mariana,[3] que comeza a colocar o culto á Virxe por enriba do culto aos santos (maioritariamente masculinos, por certo). Nesta renovación, o elemento cristolóxico segue a estar presente, pero agora María xa non aparece tanto canda o Cristo terreal, é dicir, o Xesús que nace, crece e fai vida pública, coma do Cristo celestial, que é o que morre na cruz. Este cambio ten unha explicación sociocultural, xa que nestes momentos o comunitario vai perdendo terreo en favor do individual, e a preocupación pola salvación persoal é predominante, de xeito que o misterio da Redención pasa a tomar protagonismo por riba do da Encarnación. Nas cantigas narrativas percíbese na apelación das nais que pregan a María para que lles libre os fillos de morte, xa que, polo xeral, esas nais non usan argumentos relativos ao amor materno pola súa prole, senón ao sufrimento provocado polas coitas deles.

A análise das mulleres das cantigas ten que partir necesariamente da figura da Virxe como *specula feminae*. Neste senso, a c. 140,[4] breve e concisa, ilustra este aspecto. Nos seus 32 versos enumera as calidades máis salientables da raíña celestial: *mesura*, *prez*, *apostura*, *sén*, *cordura*, *nobreza*, *onra*, *alteza*, *mercee*, *franqueza*, *lealdade*, *conorto*, *bondade* e *verdade*. O inventario destes atributos vai en progresión dende o plano terreal ao celestial, para que que non se esqueza a súa natureza de muller de carne (por tanto, non se trata dun ideal inalcanzable), e segue unha especie de clixé que se foi elaborando co correr dos séculos dende que no século IV Orígenes (*In Lc hom.*, 8) presentase a Virxe como modelo das catro virtudes cardinais.[5]

3 Este fortalecemento da devoción mariana coincide no tempo cun maior protagonismo da muller na vida eclesiástica, que se reflectirá nunha corrente alegórica feminista que tentará explicar as controvertidas afirmacións contidas nas cartas de Paulo, posiblemente interpoladas, de *uir caput mulieris* (1Cor 11, 3) e *mulieres in asamblea tacent* (1Cor 14, 34), identificando *uir* coa razón superior e non co sexo masculino e *mulier* coa razón inferior e non co sexo feminino (certo é que esta corrente correu parella con outra de raíz misóxina, representada polas *Etimologias* isidorianas). Vid. J.-I. Saranyana, *La discusión medieval sobre la condición femenina (ss. VIII al XIII)*, in "Medievalia", 26, 1997, pp. 1–8.

4 A numeración e textos das cantigas corresponden á edición de W. Mettmann, *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, Madrid, Cátedra, 1986–1989 (3 vols.).

5 Algo parecido ocorre na *csm* 130, na que Alfonso desde o refrán invita a facerse "entendedor (...) da madre de Nostro Sennor", no desexo de adaptar a lírica profana á cantiga de loor e, aínda

Precisamente, a súa dobre calidade de nai e virxe será a que lle confira a María a versatilidade necesaria para ser exemplo para mulleres casadas e para monxas. No primeiro caso, particularmente na función de esposa abnegada e nai, atenta en todo momento ás necesidades dos fillos; no segundo, como celosa da súa integridade e entregada á devoción e desprezo dos asuntos mundanos, exemplo de vida consagrada ao servizo aos outros e á aspiración á perfección moral. Téñase en conta que estas mulleres non son perfectas e que as cantigas narrativas contan na súa maior parte os milagres que a Virxe fixo a prol de fieis en situacións críticas ou con condutas transgresoras, sen liña divisoria entre as nais e as monxas, de xeito que nas cantigas aparecen algunhas monxas nais, como tamén acontecería na vida real.

Será a análise destoutras mulleres terreas o que fornecerá a información máis valiosa para estudar os modos de ser muller, e tamén de "estar" muller, na Idade Media.

2. Unha rica galería de pecadoras e virtuosas desfila polo cancioneiro cunha tipoloxía variada en canto a clase social, idade, relixión, estado civil, oficio, etc. Atópanse cristiás, mouras e xudías, emperatrices e labregas, doncelas e viúvas, suicidas e violadas, enfermas (físicas, da alma e tamén de amor –xa sexa carnal e incluso de amor á Virxe), nais (coas súas variadas formas de ser ou de querer ser nai), e todas elas son presentadas nun momento relevante das súas vidas, inseridas nun contexto, interactuando con outros e envoltas nunhas circunstancias concretas da súa vida cotiá.

Para un estudo de conxunto dos elementos comúns ás mulleres dos textos afonsinos é preciso considerar varios aspectos previos: i) o número de cantigas cuxa protagonista é unha muller en relación á totalidade (tomamos como protagonista a personaxe que se ve favorecida pola acción taumatúrxica da Virxe, aínda que no caso das mulleres, a súa presenza é importante e significativa tamén nos textos en que sexa un fillo o protagonista); ii) as funcións que desempeñan; iii) a ollada do autor sobre elas.

A proporción de mulleres protagonistas das cantigas é relativamente elevada: das 356 cantigas narrativas, en 89 o papel principal corresponde a unha muller, mentres que 151 están protagonizadas por homes; hai que dicir que os meniños

que ao longo dos versos coloca o amor divino por enriba do mundano, a selección do adxectivo "entendedor" para cualificar o devoto non é casual, como tampouco o é a técnica de reflectir a imaxe da dama a través do seu comportamento con respecto do namorado ("esta nos da sis' e faznos prol", v. 17), a cuxo amor sempre corresponde, sendo *causa nostrae letitiae*, como di a ladaíña. Vid. E. Fidalgo, *Lo que nos dice la cantiga 130*, in *Literatura y cristiandad. Homenaje al prof. Jesús Montoya Martínez*, M. J. Alonso García *et alii* (eds.), Granada, Universidad, 2001, pp. 339–349.

son protagonistas nuns 26 textos, e na maior parte deles a nai ten un papel destacado na narración. Parece evidente, pois, que hai unha escolla deliberada da muller como protagonista en casos onde o xénero masculino podería parecer a opción por defecto, sobre todo, cando as peripecias narradas no texto non están asociadas directamente á idiosincrasia feminina (véxanse nai, monxa ou o estado civil que sexa e que condicione a trama). Esta circunstancia favorece a achega de importante información que permite visualizar como era a realidade das mulleres do século XIII.

Neste sentido, hai que ter en conta un apriorismo básico: as composicións marianas que rubrica Alfonso X foron escritas por homes. C.L. Scarborough preguntouse hai xa ben anos como podemos recuperar as voces femininas na literatura medieval sendo como son a maioría das obras de autoría masculina. Parece evidente que debemos partir da base de que esa perspectiva – "la pauta del horizonte de expectaciones condicionada por el patriarcado"[6] – determina o retrato das mulleres en todas as ordes da vida. Por tanto, debemos aceptar que a nosa percepción ha de vir necesariamente mediatizada por esa visión masculina, así que quizais a tarefa sexa a de desbrozar canto de *constructo* cultural, doutrinal ou pedagóxico terían os textos para separar o gran da palla se se quere recuperar a idiosincrasia das mulleres da Idade Media.

Por suposto, precisaríase tamén coñecer as ideas dominantes sobre as mulleres. Cómpre ter presente o feito de que o século XIII europeo foi fundamentalmente cristián e de que a maior parte das afirmacións medievais sobre o sexo feminino procederon de – ou estaban inspiradas por – clérigos célibes nun momento en que a Igrexa, ademais, se ía facendo máis clericalizada, estruturada e xerarquizada. Non obstante, na nosa opinión, a ollada cara ao ámbito feminino nas CSM é bastante neutral, cando non directamente positiva, como veremos.

3. A función feminina máis representada nos textos é a de nai. Nun número importante de relatos que teñen protagonista feminina, esta pide á Virxe pola curación, resurrección, ou xestación dun fillo, con situacións que, dende a nosa perspectiva, resultarían chocantes e mesmo escandalosas. A muller da c. 62, por exemplo, anguriada por problemas económicos, vese forzada a empeñar o seu fillo para obter un empréstito. É un monstro esta muller? Non o considera así o autor ao cualificala como "boa" na rúbrica, aclarar que é "de gran linnage" (v. 16), merecedora de ser incluída no refrán entre "os seus" (é dicir, "os de María") e insistindo nos insoportables remorsos que padece; o personaxe negativo nesta historia é o prestamista, persoa desconfiada e inclemente que fai á propia Virxe

6 C. L. Scarborough, *Women in thirteenth-century Spain as portrayed in Alfonso X' s "Cantigas de Santa Maria"*, Lewiston, NY, The Edwin Mellen Press, 1994, p. 17.

consideralo como "usureiro maldito" (v. 38). Se esta historia remata ben, non lle vai resultar tan fácil á viúva da c. 17, que empreña do seu propio fillo e decide asasinar a criatura resultante da incestuosa unión. Esta muller era "onrrada" e moi devota, pero sentiuse "do demo tentada" (v. 13). A comprensiva ollada do autor pode deixarnos abraiados, pero habería que preguntarse polo grao de verosimilitude deste relato, de igual carácter exemplificante que os demais.

Só polo visto ata agora, podemos deducir que a representación das relacións materno-filiais está amplamente recollida no marial afonsino. É verdade que para os homes e mulleres do medievo a finalidade primeira do matrimonio era xerar descendencia no marco dunha relación institucionalizada. Os fillos eran un ben fundamental non só polo seu valor afectivo, senón probablemente tamén e en maior medida por razóns materiais: para as familias humildes os fillos comezaban a ser man de obra coadxuvante, polo xeral, a partir dos catro anos.[7] En cambio, da descendencia da familia nobre dependía a relación de forzas e a estabilidade nun contexto de poder. Por este motivo, as familias sen prole estaban máis expostas á carestía, conflitos internos e externos e, segundo a súa posición social, incluso a guerras. Neste ambiente a presión sobre as mulleres para que concibisen fillos era fortísima e unha das súas maiores preocupacións.

Por outra banda, non se pode esquecer que unha muller sen descendencia podía ser repudiada ou incluso asasinada. O rexeitamento por tal motivo (recórdese que a infecundidade nunha parella era achacada á muller), e malia que o propio Alfonso nas *Partidas*[8] establecía o principio de indisolubilidade do matrimonio, esta práctica era relativamente frecuente. Podía haber incluso testemuñas que certificasen que se o marido non tomaba a decisión de abandonar a esposa, podían ser os propios parentes do home os que levaran a muller de volta á súa casa paterna, acto que non era rotundamente condenado por canonistas e teólogos xa que estes veríanse na obriga de xustificar dentro dos seus presupostos doutrinais a validez dun matrimonio infecundo.[9] Este temor ao repudio quizais sexa

7 Na c. 53 cóntase a historia dunha viúva que tecía a la e precisaba que o seu fillo se ocupase do gando para manterse os dous. Ademais dunha necesidade, a implicación dos meniños nos labores era aconsellada por pedagogos nese tempo, segundo Alexandre-Bidon e Lett, e teóricos como Felipe de Novara pautaban, en función da idade, diferentes estadios de incorporación dos nenos ao traballo (D. Alexandre-Bidon - D. Lett, *Les enfants au Moyen Age. V^e^-XVe siècles*, Paris, Hachette, 1998, pp. 133–137).

8 A Partida IV, II, 7 di que "Ligamiento e fortaleza grande ha el casamiento en sí, de manera que después que es fecho entre algunos como deue, non se puede desatar que matrimónio non sea" (*Alfonso X, el Sabio, Las Siete Partidas*, Valladolid, Editorial Lex Nova, 1988).

9 O contrato matrimonial estaba deseñado fundamentalmente sobre catro principios que definirán o modelo do dereito canónico: o consentimento dos contraíntes, a celebración pública, a indisolubilidade e a apertura á fecundidade. Segundo James Brundage, este modelo é resultado

o que explica a súplica dunha muller estéril á Virxe, á que lle pide poder xerar un fillo, porque do contrario "... nunca vivirey / con meu marido" (c. 118, vv. 21–22). Pero como o que Deus uniu non pode separalo o home, tampouco era inusual o asasinato da esposa sospeitosa de estéril: na c. 43 unha dama suplica á Virxe que o seu esposo e ela "... ajamos algun fillo, ca se non, eu morreria" (v. 10). Obviamente non se pode saber se a muller se refire a unha morte real ou ficticia, aínda que ben puidera acontecer, posto que antes se di que continuamente "con o seu marido barallava mal", e ademais está probado que a partir do século XIV o número de repudios medrou alarmantemente, e que cando os cregos apelaron á indisolubilidade matrimonial, aumentaron os asasinatos como forma drástica de ruptura.

Así pois, a preocupación pola fecundidade convertíase nun motivo de obsesión para as mulleres, o que se reflicte nas composicións marianas, onde as nais, ou as aspirantes a ese rol, constitúen por si soas un tipo independente de tan frecuente como é en proporción a súa aparición como protagonista: desfilan polas *CSM* mulleres que queren ser nais e non poden; mulleres que non o deberían ser; mulleres de parto en perigo de morte; mulleres que paren mortos os meniños ou que morren ao pouco de seren alumados; mulleres ás que lles nacen fillos enfermos ou desfigurados; mulleres ás que lles morren ou enferman, ou mesmo lles firen ou axustizan, os fillos xa criados; e non faltan fillos endiañados ou maltratadores. En calquera circunstancia, as nais amósanse, polo xeral, entregadas e sufrintes, sen máis matices ca o desexo de criar con éxito a prole.

Agora ben, se recoñecemos que a maternidade é un rol fundamental para unha muller do século XIII e asumimos que podemos tirar tal conclusión dos datos obtidos de fontes historiográficas, antropolóxicas ou de disciplinas afíns, igualmente deberiamos conceder verosimilitude a historias de transgresión como as que se nos describen nalgúns textos. Deixando á parte a personaxe da Virxe (que aínda que actúa na terra non abandona a súa condición celestial), as demais féminas aparecen inseridas no seu mundo, no seu espazo, coas súas familias e veciños, entregadas á realización das súas tarefas cotiás. Son humanas.

Cómpre destacar o carácter demasiado humano destas mulleres, tendo en conta que a propia natureza do cancioneiro mariano obriga a que sexa así: as cantigas narrativas relatan milagres obrados pola Virxe para favorecer a fieis que están a pasar por unha situación apurada, xa sexa unha enfermidade, unha agresión, un roubo, un embarazo inoportuno, etc. Pero non só as situacións en que se atopan estas personaxes son perfectamente verosímiles. Na maior parte

dunha triple influencia: a xudaica, que asocia o acto sexual á impureza e o vínculo á procreación; a do Dereito romano, que esixe a libre vontade dos contraíntes e, finalmente, o valor que os Pais da Igrexa daban á virxindade e á vida célibe (J. Brundage, *Sex, law and merriage in the Middle Ages*, Aldershot-Hampshire, Variorum, 1993).

dos casos, a recreación que delas se fai é deliberadamente "realista" porque se busca a identificación do lector / oínte co narrado. Esta é unha das características esenciais das cantigas, ao ser a súa finalidade eminentemente didáctica. Escritas co obxectivo primordial de espallar a devoción mariana, amosan situacións concretas de personaxes concretas que foron favorecidas por María a fin de mostrar o poder case omnipotente da Nai do Señor. Na súa composición séguese a estrutura dun sermón, en que a lección moral de carácter xeral se universaliza a través do recurso á identificación do oínte. E a forma de logralo é buscando a verosimilitude ao máximo (ofrécense detalles de localización do feito, nomes dos protagonistas e breve descrición físico-moral).[10]

Esta situación repítese nas cantigas que presentan as monxas que empreñan. No século XIII empregábanse substancias abortivas, como un fungo do centeo, que administrado en certas cantidades e dependendo do avanzado do estado de xestación, podían provocar un certo risco para a nai, polo que en ocasións estas recorrían a métodos menos perigosos para elas, como era o asasinato do acabado de nacer ou o seu abandono. É certo que o infanticidio estaba penado coa morte, pero tamén é certo que nun matrimonio nobre un bastardo enriquece a estirpe se é achega do marido, mentres que se é fillo da muller a súa aceptación depende da clemencia do esposo, a quen estaba permitido asasinala segundo establece, por exemplo, o propio Alfonso X na súa *Séptima Partida* (tamén no *Fuero Juzgo*, 3,4). Os "accidentes" domésticos infantís con consecuencia de morte supuñan aproximadamente o 30% en meniños menores de catro anos.

4. Aínda que as mulleres-nai protagonistas representan a función máis frecuente nas *CSM* (25,84%), existen outras tipoloxías femininas moi interesantes. No só aparecen as "infanticidas": tamén se rexistra a "homicida de si mesma", que é como se denominaba as suicidas. A esta „categoría" pertence a protagonista da c. 84, que, ofuscada pola equivocada idea de que o seu home amaba outra muller, cravou un coitelo no peito, movida pola desesperación,[11] unha falta que facía do suicidio, ademais dun delito, un pecado mortal. O amor que a muller lle profesa ao seu home está vinculado á loucura ("e ela a el amava que xe perdia o sen; / e do mal que dest' aveo vos contarei a razon", vv. 13–14), o que sería a causa última da súa funesta acción. O tít. 27, I lei da *Séptima Partida* establece a loucura

10 Vid. para máis detalles E. Fidalgo, *As Cantigas de Santa Maria*, Vigo, Ed. Xerais de Galicia, 2002, pp. 135–139.

11 Na Idade Media a desesperación non se consideraba un estado de ánimo senón un pecado inducido polo diaño. Na propia *Séptima Partida* (28) equipáranse dalgunha maneira os suicidas aos herexes. O suicida da c. 16 actúa tamén movido pola loucura e a desesperación, aínda que é habitual que este se matara "por engano do diabo", como o sufrido polo romeiro da c. 26.

como terceira causa de suicidio, anulando, na II lei da mesma *Partida* a condena de homicidio para o suicida frustrado, que "... non deuen auer pena ninguna". Quizais sexa a loucura o motivo polo que Alfonso decide que a Virxe resucite esta muller nunha corrente de maior indulxencia, como a mostrada polo xurista contemporáneo Jean Boutillier, quen emenda a disposición fixada no concilio bracarense do 561, que decretara a prohibición de enterramento de suicidas en lugar sagrado, fixando unha excepción para suicidas enfermos ou tolos.[12]

Os suicidios eran unha realidade relativamente frecuente no medievo[13] e as súas causas eran múltiples como o son na actualidade: por suposto, a fame, as enfermidades, os problemas de convivencia, ou circunstancias máis persoais, como as da muller da c. 201, que, malia que prometera manterse célibe, non puido resistir os ataques da luxuria, o que lle creou terribles remorsos que a levaron a decidir rematar coa súa vida. Como vemos, variados e importantes motivos para deixar de vivir, sobre todo, tendo en conta que para a mentalidade medieval o suicidio non se consideraba unha vía persoal aceptable. A desesperación era vista como unha concesión ás forzas do mal e unha fraqueza moral, ademais dunha rebelión contra a orde natural, pois cuestionaba a autoridade de Deus, a do rei, e era considerada como un atentado contra a comunidade.[14] Esta escala de transgresións é a que fixo do suicidio un acto tabú.[15] De aí que a primeira reacción do marido da cantiga sexa a de cubrir o corpo da esposa e impedir que ninguén saia da casa, mentres el vai á igrexa pregar á Virxe pola súa

12 Vid. J. Baldó Alcoz, *'Por la quoal cosa es dapnado'. Suicidio y muerte en la Navarra bajomedieval*, in "Anuario de Estudios Medievales", 37/1, 2007, pp. 27–69.

13 Como di Minois, pódese "constater que le suicide est pratiqué dans toutes les catégories sociales et par les deux sexes (...) rien ne permet de penser que la mort volontaire ait été plus rare qu'en d'autres temps. Au contraire, la fréquence des textes législatifs, canoniques et civils, le nombre des prises de position philosophiques et théologiques sur le sujet, de même que l'absence de toute expression de surprise dans les chroniques et procès-verbaux des jugements de cas d'homicide volontaire, sont des indices d'une certaine régularité du phénomène. Les études sociologiques récentes montrent d'ailleurs que le taux de suicide est constant, quel que soit le type de société" (G. Minois, *Histoire du suicide*, Paris, Fayard, 1995, pp. 15–16).

14 Para Tomé de Aquino (*S.Th.* 2–2, q. 20, a. 3), aínda que non é o pecado máis grave fronte a opinión doutros tratadistas, era o máis perigoso, xa que pode levar á comisión doutros pecados. Tomé fundamenta a gravidade do suicidio en función de tres razoamentos: unha ofensa *contra natura* porque toda persoa posúe a inclinación natural a vivir, un ataque contra a sociedade porque cada home pertence a unha comunidade, e finalmente unha ofensa contra Deus porque a vida é o maior agasallo que El nos dá (*Tomás de Aquino. Summa Theologica*, Madrid, BAC, 1997–2001, 5 vols.).

15 Ata o punto de que nin sequera existía unha palabra que o designara, como lembra J.-Cl. Schmitt en *Le suicide au Moyen Âge*, in "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", 31/1, 1976, pp. 3–28.

resurrección, probablemente, con intención de evitar a difusión da funesta nova: ao supor a deshonra da familia e de toda a comunidade, en moitos fogares se agachaban os cadáveres, xa que decotío se practicaban violentos rituais cos finados (adoitaban ser arrastrados pola vila, queimados, despezados etc.), ao tempo que se aplicaban castigos aos suicidas frustrados.

5. Á vista dos casos mencionados, pode parecer que só acontecen historias desgrazadas ás mulleres nas *CSM*. Efectivamente, as cantigas narrativas relatan milagres obrados pola Virxe, que adoita actuar en escenarios de traxedias. Así ocorre cando as protagonistas son enfermas (na maior parte dos casos son romeiras), que é o segundo tipo máis frecuente muller-protagonista (20,22% dos textos), ou cando son as executoras dunha transgresión social. Neste último apartado rexístranse dúas cantigas moi próximas, as c. 157 e 159, nas que se transmite o sucedido a dúas traballadoras das hospedaxes que roubaron parte dos alimentos a cadanseu grupo de peregrinos que se dirixían a Rocamador. En ambos textos son descubertas, polo que reciben xusto castigo por parte da Virxe. Estes dous textos, ademais de destacar a actualidade do delito (o libro V do *Códice Calixtino*, ante a frecuencia con que eses abusos se cometían nas vías de peregrinación,[16] advirte os peregrinos e amoesta os hospedeiros aproveitados), constatan que as mulleres do s. XIII podían desenvolver un oficio remunerado fóra ou dentro da casa.

O traballo feminino na Idade Media non era unha excepción, senón máis ben a regra. Por suposto, hai que ter en conta neste caso a situación familiar e a posición social e económica da súa familia, pero o corrente era que nos fogares de clases medias e baixas os ingresos correntes só permitisen a subsistencia, de xeito que os alicerces da economía familiar estaban no aproveitamento da maior cantidade de achegas posibles: se unha muller gañaba máis en traballos téxtiles por conta allea ou no comercio menor ca nos traballos domésticos, estes podían ser encargados a terceiros, sempre tendo en conta que nunca quedaba eximida das súas obrigas familiares, incluídos os labores do campo.[17]

Aínda que nos *Libros de horas* se reproducen unhas idílicas imaxes de damas fiando ou tecendo no seu ámbito doméstico, as *CSM* recollen a realidade

16 Denuncia, por exemplo, que os vascos "saliendo al camino a los peregrinos, con dos o tres dardos cobran por la fuerza injustos tributos", ou advirte de que os portazgueiros non poden de ningunha maneira cobrar ese dereito aos peregrinos, xa que están exentos (*Liber Sancti Jacobi. "Codex Calixtinus"*, ed. de J.J. Moralejo - M.J. García Blanco, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 549 e 550).

17 Vid. Cl. Opitz, *Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250–1500)*, in *Historia de las mujeres. 2. La Edad Media*, G. Duby – M. Perrot (dirs.), Madrid, Taurus, pp. 340–410 ou M. J. Fuente, *Mujer, trabajo y familia en las ciudades castellanas de la baja Edad Media*, in "En la España medieval", 20, 1997, pp. 179–194.

de innumerables casos de mulleres traballando fóra do seu fogar. A c. 18, por exemplo, mostra tamén a unha tecedora, pero, neste caso, reflectindo a desesperación dunha muller que confeccionaba toucas de seda e á que lle morrían sistematicamente os vermes, polo que solicita axuda á Virxe prometéndolle unha touca. Esta soluciónalle temporalmente o problema, xa que a muller incumpre a promesa.[18]

A protagonista desta cantiga é de Segovia, pero non se amplían datos que permitan deducir a súa filiación a un gremio ou o tipo de control que exerce ela sobre a súa propia actividade mercantil. Segundo informan as ordenanzas municipais desa cidade castelá, durante o século XIII estaba establecida para as mulleres a imposibilidade de ser titulares de gremios e confrarías, aínda que podían figurar como membros de atención asistencial. Por outra banda, quizais non sexa casual a elección da cidade de Segovia por parte do Alfonso X, pois un dos principais sectores produtivos da zona – e a máis importante actividade das mulleres segovianas – era a manufactura de panos, incluída a seda. Estes datos evidencian a relación existente entre a realidade contemporánea e a creación dos textos e, sobre todo, a contextualización do relato nun espazo e nun ambiente verosímil.

6. Se ata agora tivemos ocasión de coñecer algunhas mulleres que cometeron algún delito ou transgrediron algunha norma social, non podemos pechar este apartado sen mencionar o sucedido a unha *tafura*, que podería representar outra categoría social. A c. 136 conta como unha muller, que vén descrita como "... aleimãa, tafur e sandia" (v. 23), xogaba aos dados no adro da igrexa con outros homes e mulleres e, amolada porque ía perdendo, tirou con saña unha pedra á imaxe da Virxe. O texto informa do feito de que esa actividade de ocio fose practicada conxuntamente por homes e mulleres, porque era "ssa usança" (v. 21). Era habitual na Idade Media a admisión dos xogos ao ar libre, con tal de que se cumprisen tres requisitos: non se podía apostar, non se podían danar bens alleos e non se podía faltar á misa por mor do xogo. Para o caso das actividades lúdicas que se podían desenvolver no interior dos templos – por exemplo, os xogos de taboleiro como o que practicaba a nosa tafura – , as restricións eran máis fortes, debido a que estas prácticas adoitaban desenvolverse en tabernas e outros lugares que favorecían a blasfemia, que é o pecado que comete a muller desta cantiga e que, ademais, é unha cuestión que debía preocupar ao Rei Sabio, pois se sanciona en varias cantigas (38, 76, 140, 163 e 174). A protagonista é cualificada como "tafura",

18 "A partir del siglo XII, y sobre todo del XIII, el cultivo de gusanos de seda, la preparación de los capullos, el devanado y torcedura de la seda se confían a jovencitas y a mujeres. Los trabajos se realizan fuera del hogar, en talleres pertenecientes a un empresario" (Fr. Piponnier, *El universo de la mujer: espacio y objetos*, in *Historia de las mujeres. 2. La Edad Media*, cit., p. 419).

adxectivo que pode entenderse como 'muller viciada no xogo', ou como 'frecuentadora ou traballadora dunha tafurería' (ou ambas as dúas acepcións). Hai que ter en conta que as "tafurerías" eran lugares destinados ao xogo, á prostitución e á bebida en exceso, e constituíron un lugar de conflitos sociais. A "tafura" da c. 136 remata sendo arrastrada polas rúas por orde do mesmo rei, aínda que peor sorte correu a homónima da c. 294, que acabará sendo queimada.

7. As *CSM* non son só textos onde se amosan castigos exemplares para pecados máis ou menos graves cometidos por distintas clases de mulleres, senón que estas tamén poden ser vítimas de delitos e dos abusos de terceiros. Estes abusos son normalmente malos tratos, intentos de asasinato e, sobre todo, violacións. A documentación que existe ao respecto é escasa, dado que faltan termos específicos para aludir a unha agresión sexual. Expresións como "conocimiento carnal", "dormir" o "echarse carnalmente con (ella)" permiten intuír, particularmente cando se trata de documentos xurídicos, unhas relacións forzadas (ás veces se completa a información con fórmulas como "por força" – na c. 5 – , ou "contra a súa vontade"). Con todo, os exemplos deberon ser moi numerosos. Flocel Sabaté estimou que no século XIV en Cataluña o 16% dos casos violentos que afectaban ás mulleres eran agresións sexuais, tendo en conta que se estimou o grao de ocultación da violación na época medieval nun 75–80% na Península Ibérica.[19]

A mencionada protagonista da c. 5, malia ser a emperatriz de Roma – ou quizais por iso – non denuncia a súa agresión, como en tantos outros casos. A condena para os violadores era a pena de morte e esta rara vez se cumpría,[20] puidendo ser conmutada por desterro, castigos corporais ou sancións económicas. A emperatriz de Roma, atacada en primeiro lugar por dous monteiros e despois por un mariñeiro, consegue zafarse dos atacantes, pero non tiveron a mesma sorte as mulleres que sufriron violencia dos seus maridos noutras cantigas. Por exemplo, na c. 105, un marido tenta xacer coa súa esposa e, ao non conseguilo, fírea de gravidade. Finalmente é auxiliada pola Virxe e o marido agresor resulta castigado, probablemente porque a muller prometera castidade a María xa que, en realidade, as pretensións do esposo son absolutamente lexítimas: o cumprimento do débito era obriga para ambos os dous cónxuxes e, como di S. Vecchio "nada, ni siquiera el objetivo de una mayor santidad, puede justificar

19 Vid. Fl. Sabaté i Curull, *La sexualitat a l'època medieval*, in *Sexualitat, història i antropologia*, Xavier Roigé (coord.), Lleida, Universitat de Lleida, 1996, pp. 35–36.

20 Probablemente non se consideraba unha falta tan grave. O mesmo santo Agostiño non a inclúe no seu reconto de delitos sexuais, onde contempla o incesto, o adulterio, o bestialismo ou a fornicación.

la prevaricación del derecho del otro cónyuge al uso de la sexualidad".[21] A c. 115 engade á violación por parte do esposo un matiz importante: perpetrouse o día da Pascua. No período medieval, a Igrexa tiña marcado un calendario de abstinencias que incluía, ademais da Pascua, outros períodos litúrxicos como a Coresma, o Advento, Pentecostés e as principais festas, incluídos os domingos. Ese é o motivo polo que, na cantiga, o demo vaia reclamar para si o froito da pecaminosa unión.

E malia que normalmente a Virxe toma vinganza dos malfeitores, na c. 237 non é así: a muller é violada por varios homes que finalmente a degolan e deixan que morra nun camiño, mentres eles saen impunes do delito. Neste caso a protagonista era unha prostituta, e quizais por iso non é auxiliada pola Virxe, porque o certo é que foi este un tema que preocupou ao rei Sabio máis alá da ficción das cantigas: as tres primeiras leis do vixésimo título da Séptima Partida ocúpase dos que "fazen fuerza a las mugeres". A referencia á forza é determinante na consideración do delito, xa que é o que o distingue doutros como o estupro ou o adulterio, e é outro dos motivos que intimidaba as mulleres á hora de denunciar, xa que probar que houbera forza non era doado, sobre todo, tendo en conta a consideración de que, se finalmente había consumación, era porque a muller consentira.

Moitos outros tipos femininos están presentes nas *CSM*, pero teñen que quedar fóra destas páxinas: unha análise ampla rebordaría en exceso o límite deste traballo, no que só pretendemos presentar uns exemplos representativos do importante elenco de voces femininas que percorreron a produción mariana de Alfonso X.

21 S. Vecchio, *La buena esposa*, in *Historia de las mujeres, 2. La Edad Media*, cit. p. 156.

II Otras ficciones literarias

Charmaine Lee

Féminité textuelle nel *Decameron*: la novella di Lisabetta da Messina (IV, 5)

Risale ormai al 1979 la celebre distinzione operata da Pierre Bec tra *féminité génétique*, per definire testi di cui l'autore è sicuramente una donna, e *féminité textuelle* per testi in cui l'io lirico è femminile, ma l'autore è più probabilmente un uomo.[1] In questo saggio Bec trattava della tradizione trobadorica, piuttosto avara in esempi di *féminité textuelle*, rispetto a quella in lingua d'*oïl* o quella gallego-portoghese. In linea di massima, infatti, uno sguardo alle tradizioni liriche romanze medievali rivela una maggiore presenza della tipologia della *féminité textuelle* nelle diverse tradizioni della Penisola iberica, esclusa la Catalogna, e in quella francese, rispetto a quella occitana e italiana. Quanto questo stato di cose sia da attribuire agli accidenti della trasmissione e dunque della ricezione dei testi lirici è difficile dire, ma allo stato attuale sembra ci sia una preferenza per i generi *aristocratisants*, per usare un'altra distinzione coniata da Bec, rispetto a quelli *popularisants*, di cui l'io lirico femminile è caratteristico.[2] Questi gusti parerebbero aver determinato le scelte di chi ha raccolto la lirica trobadorica, e qui penso soprattutto ai grandi canzonieri veneti, che a loro volta hanno influenzato la tradizione italiana.

La lirica italiana delle origini, dunque, è povera della tipologia della *chanson de femme*, con qualche eccezione per alcuni testi anonimi siciliani e siculo-toscani a partire, ovviamente, dalla canzone di Rinaldo d'Aquino, *Giamäi non mi conforto*, che per di più potrebbe essere la più antica poesia della Scuola siciliana.[3]

1 P. Bec, *"Trobairitz" et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge*, in "Cahiers de civilisation médiévale", 22, 1979, pp. 235–262.

2 Si veda P. Bec, *La lyrique française au moyen âge (XIIe–XIIIe siècles): contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 vols., Paris, Picard, 1976–77, vol. I, pp. 97–119, repr. in Id., *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale (1961–1991)*, Caen, Paradigme, 1992, pp. 283–310, da cui si cita, e le precisazioni di E. W. Poe, *Medieval Lyric: the "Trouvères"*, in *The Cambridge History of French Literature*, ed. W. Burgwinkle – N. Hammond – E. Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 67–75 (pp. 69–71).

3 Così ormai R. Coluccia, *Introduzione* a vol. III di *I poeti della Scuola siciliana*, ed. R. Antonelli – C. Di Girolamo – R. Coluccia, 3 vols., Milano, Mondadori, 2008, pp. xvii–xx.

Nota: Questo contributo si inserisce nelle attività del Progetto di ricerca *Voces de mujeres medievales: realidad y ficción (siglos XII–XIV)* (FFI2014-55628-P), sovvenzionato dal 'Ministerio de Economía y Competividad' spagnolo.

Charmaine Lee, Università di Salerno

Open Access. © 2018 Charmaine Lee, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-033

La canzone di Rinaldo rivela che ci fu anche un'influenza della tradizione francese su quella italiana, cosa che si scorge inoltre dalla presenza di manoscritti della lirica d'*oïl* copiati in Italia, nonché dalla citazione delle poesie di Thibaut de Champagne da parte di Dante nel *De vulgari eloquentia*.[4] Credo che è ancora alla tradizione francese che bisogna guardare per spiegare, in parte almeno, la genesi dell'innovazione portata nella narrativa italiana da Boccaccio, che per primo adattò la modalità della *féminité textuelle* al racconto con la sua *Fiammetta*, che in parole povere potrebbe essere descritta come "un monologue lyrique, à connotations douleureuses, placé dans la bouche d'une femme", per dirla di nuovo con Bec.[5] Il romanzo era destinato ad influenzare le diverse tradizioni romanze, e basterebbe menzionare la *novela sentimental* castigliana fino a *Menina e Moça* di Bernardim Ribeiro. La soverchiante presenza della voce femminile è anche il tratto caratterizzante il *Decameron*, dedicato, come si è spesso ripetuto, alle *graziosissime donne*, *vaghe* e *dilicate*, bisognose di distrazioni dalla "malinconia, mossa da focoso disio" (*Proemio*, 8, 11); "il perno di tutto il sistema di senso del *Decameron*: le donne, la donna", scrive Amedeo Quondam, che non manca inoltre di osservare come dei dieci membri della lieta brigata che racconta le novelle ben sette sono donne.[6] Qui di seguito analizzerò un caso specifico di *féminité textuelle* nel capolavoro di Boccaccio: la novella quinta della quarta giornata, nota come la novella di Lisabetta da Messina, che offre una stratificazione particolarmente ricca di voci femminili, per poi fare alcune considerazioni su quanto l'ottimismo di Quondam sulle donne di Boccaccio sia giustificato.

La quarta giornata del *Decameron* è posta "sotto il reggimento di Filostrato [abbattuto da amore], si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine". La novella, narrata dalla voce femminile di Filomena, racconta di Lisabetta, che vive a Messina con i tre fratelli, che non approvano il suo amore per Lorenzo, loro servitore, e lo uccidono. Lorenzo appare in sogno alla giovane, le rivela l'assassinio e le indica dove è stato sepolto; sicché lei si reca in questo luogo e gli taglia la testa, che riporta a casa e seppellisce in un vaso, una testa appunto, in cui pianta del basilico, che innaffia con le sue lacrime. Vedendola sempre vicina alla pianta, che cresce rigogliosa, i fratelli si chiedono cosa ci sia nel vaso e scoprono la testa di Lorenzo.

4 Cfr. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ed. E. Fenzi, Roma, Salerno, 2012, I, 9, 3; II, 5, 4; II, 6, 6; in quest'ultimo caso viene attribuito erroneamente *Ire d'amors qui en mon cuer repaire* (RS 171) a Thibaut e non a Gace Brulé. Si veda ancora F. Brugnolo, *Ancora su Siciliani e trovieri: Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino, Giacomino Pugliese*, in "Romance Philology", 65, 2011, pp. 153–72.

5 P. Bec, *Trobairitz*, cit., p. 300.

6 A. Quondam, *Introduzione*, in Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. A. Quondam – M. Fiorilla – G. Alfano, Milano, Rizzoli (BUR), 2013, pp. 5–65 (a p. 24). Cito il testo del *Decameron* da Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. V. Branca, Torino, Einaudi, 1980.

La riseppelliscono nella terra, e con la paura che si possa scoprire il delitto, scappano da Messina a Napoli, lasciando sola la sorella a morire del suo dolore. Una volta che la storia si è diffusa, viene composta una canzone sulla vicenda.

Nell'economia della quarta giornata, oltre al tema generale dell'amore tragico, un filo rosso unisce la novella di Lisabetta con la prima della giornata, la storia di Ghismonda e Guiscardo, e con la nona con protagonista Guglielmo di Guardastagno. La testa di Lorenzo, staccato dal corpo e posta nel vaso, richiama il cuore di Guiscardo nella coppa, che a sua volta ricorda il cuore mangiato di Guglielmo e tutte e tre provocano la morte della protagonista.[7] L'amore di Lisabetta è contrastato dai fratelli perché non considerano Lorenzo alla sua altezza, come Tancredi non pensava che Guiscardo fosse degno della figlia Ghismonda. Anzi, come osserva Giancarlo Alfano, anche se i protagonisti delle novelle di questa giornata non sono sempre membri della classe aristocratica, la fine tragica dell'amore dipende quasi sempre da differenze sociali.[8] La famiglia di Lisabetta, infatti, è una famiglia della classe mercantile e, per Branca, la novella va letta come parte della cosiddetta "epopea mercantile" che sarebbe il *Decameron*, in cui il comportamento di Lisabetta contrasta con gli affari e il codice morale dei fratelli mercanti.[9] Personalmente non condivido la definizione del *Decameron* come "epopea mercantile" e in questo caso il fatto che la famiglia sia di classe borghese mi sembra un'ennesima prova di come Boccaccio combini i diversi elementi nelle sue novelle. La storia di Lisabetta poteva essere ambientata nel mondo senza tempo della narrativa cortese, come gran parte delle novelle della quarta giornata, che "si mostra particolarmente ricca di riferimenti alla precedente letteratura",[10] come ben illustrato da quel "secondo che raccontano i provenzali", che introduce la novella IV, 9. Ma è un tratto costante delle novelle di Boccaccio di essere localizzate in luoghi e tempi precisi così da diventare casi particolari e non più casi tipici.[11]

La novella rientra piuttosto tra quelle che si potrebbero definire *novelle angioine*, che sono numerosissime nel *Decameron*. L'azione, come si è visto, si svolge tra Messina, dove è ambientata la vicenda, e Napoli dove si rifugiano i fratelli di Lisabetta, i quali sono toscani di San Gimignano. Branca fa presente che

7 Su questi rapporti tra le novelle si veda M. Picone, *La ballata di Lisabetta ("Decameron" IV, 5)*, in "Cuadernos de filología italiana", n° extraordinario, 2001, pp. 177–191 (pp. 177–178).

8 G. Alfano, *Quarta giornata: Scheda introduttiva*, in *Decameron*, ed. Quondam *et al.*, pp. 657–682 (p. 660).

9 V. Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 154.

10 G. Alfano, *Quarta giornata*, cit., p. 659.

11 Adatto il titolo del saggio di H.-J. Neuschäfer, *Il caso tipico e il caso particolare: dalla "vida" alla novella*, in M. Picone, ed., *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 299–308.

c'erano colonie di mercanti provenienti da questa cittadina a Messina in epoca angioina, e che queste avevano aiutato Carlo II durante la guerra del Vespro; si ha inoltre notizie di trasferimenti di alcuni di questi mercanti a Napoli. Allo stesso modo Pisa, città natale di Lorenzo, vantava una grande presenza di mercanti a Messina fin dai tempi normanni e svevi.[12] L'ambientazione nel Regno, dunque, è precisa ed è l'ennesimo esempio, se ce ne fosse bisogno, dell'influenza che ebbe su Boccaccio il suo soggiorno a Napoli negli anni formativi (1327–1340). Chiaramente tale influenza non è limitata alla conoscenza dei luoghi e della storia, ma abbraccia anche la cultura che, nonostante le preferenze di Roberto il Saggio per quella dotta e latina, era ancora principalmente francese. Ciò permise al giovane Boccaccio di venire a contatto con i diversi filoni della letteratura galloromanza, e più in generale con la cultura volgare della corte che, secondo Francesco Sabatini, era promossa principalmente dalle donne, quelle, magari, che figurano nella *Caccia di Diana*.[13] La novella di Lisabetta riflette l'esperienza napoletana, non solo per l'ambientazione, ma nei contenuti, che a loro volta richiamano questi ambienti femminili della corte, e offre numerose sfumature di voci di donna a tutti i livelli.

Gli studi sull'architettura del *Decameron* concordano nel dividere l'opera in diversi livelli: extradiegetico (interventi dell'autore), intradiegetico (interventi della brigata), e diegetico (le novelle), alle quali si può aggiungere quello metadiegetico (le novelle nelle novelle).[14] Uno sguardo alla novella IV, 5 rivela che la voce femminile caratterizza ognuno di questi livelli. In primo luogo possiamo considerare come metadiegetico, benché sia un inserto poetico nel racconto e non un racconto, la canzone di cui sono citati i primi due versi alla fine della novella: "Qualesso fu lo malo cristiano / che mi furò la grasta", e da cui scaturisce la storia. Questa canzone non è un'invenzione di Boccaccio e anzi è una precisa testimonianza di un tipo di poesia che doveva circolare a Napoli all'epoca. La cosiddetta "canzone del basilico" fa parte di un piccolo corpus di poesie di tipo popolare che proviene dal Regno di Napoli e, sebbene presenti in manoscritti

12 *Decameron*, ed. Branca, p. 527, n. 1, e R. Coluccia, *Scuola poetica siciliana: una scheda*, in Id., *Storia lingua e filologia della poesia antica. Scuola siciliana, Dante*, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 31–42, a p. 54. Per una riconsiderazione delle novelle del *Decameron* in chiave angioina e mediterranea si veda il saggio di S. Kinoshita – J. Jacobs, *Ports of Call: Boccaccio's Alatiel in the Medieval Mediterranean*, in "Journal of Medieval and Early Modern Studies", 37/1, 2007, pp. 163–195.

13 F. Sabatini, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, ESI, 1975, p. 85.

14 Cfr. F. Fido, *Architettura*, in *Lessico critico decameroniano*, ed. R. Bragantini – P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 13–33; M. Picone, *Autore/narratori*, Ivi, pp. 34–59 (pp. 36–42); R. Daniels, *Boccaccio's Narrators and Audiences*, in *The Cambridge Companion to Boccaccio*, ed. G. Armstrong – R. Daniels – S. J. Milner, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 36–51.

copiati in toscana, il fatto che i testi vengano definiti *napolitane, ciciliane, calavresi* indica una provenienza meridionale, come anche alcuni dei tratti linguistici delle poesie. La stessa canzone del basilico, che non viene definita con uno di questi termini nei manoscritti, inizia con un italianizzato, o meglio toscanizzato (e ipometro) "Questo fu lo malo cristiano", rispetto alla forma meridionale *qualesso* usato da Boccaccio, e meridionali sono anche *grasta* 'vaso' e *malo cristiano* 'persona cattiva'. Il manoscritto più antico che conserva la canzone è Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana XLII, 38, che risale alla fine del secolo XIV, ma la testimonianza di Boccaccio implica che circolava prima, forse anche già nel 1282 secondo Rosario Coluccia, che ne è anche l'editore.[15] Da quanto affermato da Boccaccio si apprende che la canzone, "la quale ancora oggi si canta", era, appunto, cantata e circolava dunque oralmente.

Dal punto di vista della tradizione letteraria italiana questo piccolo corpus di poesie è importante perché rivela la persistenza di una tradizione poetica nell'Italia meridionale oltre la presunta fine della Scuola poetica siciliana. Conferma, inoltre, il passaggio di quest'ultima nel Mezzogiorno prima del suo approdo in Toscana, un fatto che sembra avvalorato anche dall'impiego in questi testi di terminologia derivata dai Siciliani.[16] In più queste poesie sono significative perché si tratta di testi musicati, come suggeriscono del resto le parole di Boccaccio sulla canzone del basilico. Questo non è affatto comune nella tradizione aulica italiana, ma sembrerebbe riflettere una costante nei gusti della corte angioina, che è la preferenza per la poesia per musica e il registro popolareggiante di ispirazione francese. È noto l'episodio del soggiorno alla corte di Carlo I, durante la Guerra del Vespro, di Adam de la Halle, che ha messo in scena e forse composto il *Jeu de Robin et Marion* a Napoli; l'opera altro non è che una pastorella drammatizzata, che conclude con un invito alla danza. La danza, infatti, era una forma prediletta dalla corte di Carlo, sia quando era conte di Provenza che re di Sicilia, così che si è potuto affermare che un gruppo di *dansas* occitane, aggiunto in spazi bianchi

15 R. Coluccia, *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del regno di Napoli in età angioina*, in "Medioevo romanzo", 2, 1975, pp. 44–153; pp. 117–121 per la canzone e p. 64 per la data. Si veda anche F. Sabatini, *Napoli angioina*, cit., pp. 191–97, 289 n. 161 e ancora R. Coluccia, *Boccaccio angioino tra centro e periferia del Regno*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, ed. G. Alfano, *et al.*, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 45–70 (pp. 46–59).

16 Si veda R. Coluccia, *Introduzione*, cit., pp. xx-xxiv; Id., *Scuola poetica siciliana*, cit., pp. 37–54, e P. Memelsdorff, *"Occhi piangete": note sull'Ars nova a Napoli*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, ed. G. Alfano – T. D'Urso – A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 368–392 (pp. 380–382).

del cosiddetto *Chansonnier du Roi*, è "di origine quasi certamente napoletana".[17] Formalmente queste *dansas* somigliano al *virelai* francese, genere sviluppato proprio da Adam de la Halle.[18] L'interesse per la musica e per la poesia per musica persistette sicuramente fino al regno di Roberto, per il quale "la musica, a quanto pare, era percepita dai contemporanei quale elemento distintivo".[19] Anche alla sua corte, dunque, continua la tendenza alla commistione di poesia aulica con quella musicale e dal registro popolareggiante, come rivelato appunto dal corpus delle *ciciliane* e *napolitane*, dove non sono neanche rari esempi di *féminité textuelle*, proprio come la canzone del basilico. Boccaccio, attento alla cultura che lo circondava, sembra aver intercettato questo genere e averlo sfruttato nel discorso da e per le donne che porta avanti nel *Decameron* e in una novella che si presenta anche come un discorso al femminile.

Nel dire questo non mi riferisco chiaramente alla protagonista della novella, che semmai si contraddistingue per il suo silenzio, ma alla sua ispirazione.[20] A un primo sguardo si potrebbe pensare che la novella funzioni come una *razo* per la canzone, considerando pure che all'inizio della novella seguente, con la solita tecnica di collegare i racconti fra di loro, si afferma che "assai volte avevano (le donne) quella canzone udita cantare né mai avean potuto, per domandarne, sapere qual si fosse la cagione per che fosse stata fatta" (IV, 6, 2). L'impiego della parola *cagione* 'causa, ragione, motivo', come *razo*, potrebbe riferire alla tradizione dei trovatori allo stesso modo che lo farà la novella IV, 9 derivata dalla *vida* di Guillem de Cabestany.[21] *Cagione*, però, è anche *raisun* e in questo senso evoca i *Lais* di Maria di Francia, ai quali in effetti io credo che Boccaccio pensasse nel costruire la novella. La materia della novella non stonerebbe nella collezione di

17 Bibliothèque nationale de France, fonds français 844 (Canzoniere francese M e occitano W); cfr. A. Radaelli, *"Dansas" provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea, 2004, pp. 11, 217–243; S. Asperti, *Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 121–133.

18 S. Asperti, *Carlo d'Angiò*, cit., p. 132.

19 P. Memelsdorff, *"Occhi piangete"*, cit., p. 374; si vedano anche pp. 379–386.

20 Cfr. C. Segre *I silenzi di Lisabetta, i silenzi di Boccaccio*, in *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del "Decameron"*, ed. M. Lavagetto, Parma, Pratiche, 1983, pp. 75–85; P. Caraffi, *Christine de Pizan lettrice di Boccaccio. Lisabetta immobile e in silenzio*, in *Boccaccio veneto: settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*, ed. L. Formisano – R. Morosini, Roma, Aracne, 2015, pp. 77–88. Non sarei, invece, d'accordo con Picone (*La ballata*, cit., p. 179), che paragona Lisabetta a una *trobairitz*: non è lei che compone la canzone, ma questa appare come una composizione spontanea tra chi viene a conoscenza della vicenda.

21 Così lo interpretano, per esempio, M. Picone, *La ballata*, cit., e I. Tufano, *"Qual esso fu lo malo cristiano". La canzone e la novella di Lisabetta ("Decameron", IV.5)*, in "Critica del testo", 10/2, 2007, pp. 225–239.

Maria che esamina l'amore in tutte le sue sfaccettature e in particolare pone l'accento sulla *desmezura* come causa delle disgrazie in amore. Lisabetta e Lorenzo:

> in questo continuando e avendo insieme assai di buon tempo e di piacere, non seppero sì segretamente fare, che una notte, andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva, che il maggior de' fratelli, senza accorgersene ella, non se ne accorgesse (IV, 5, 6).

Non riescono ad usare discrezione e limitarsi, come Ghismonda e Guiscardo in IV, 1, oppure la dama nel *lai* di *Yonec*. E infatti Michelangelo Picone, che forse più di tutti ha insistito sulla presenza dei *Lais* di Maria tra le fonti di Boccaccio, ha visto nella novella di frate Alberto (IV, 2) una riscrittura in chiave parodica proprio di questo *lai*. Per lui, anzi, la presenza di questa novella comica nella quarta giornata sarebbe giustificata perché il pubblico ne avrebbe riconosciuto la fonte tragica. Altrove suggerisce, credo a ragione, che "non sarebbe forse errato porre l'intera giornata degli amanti tragici sotto la prestigiosa *auctoritas* di Maria di Francia".[22] Oltre alla novella di frate Alberto, Picone scorge allusioni ai *lais* di *Deus amanz* e di *Chievrefoil* in IV, 1 e, in altre giornate, a *Fresne* per X, 10 e *Laüstic* in V, 4, dove elemento scatenante della *desmezura* è la voglia di ascoltare il canto dell'usignolo. Per quanto riguarda quest'ultima novella, Giancarlo Alfano vede un parallelismo tra "IV, 5 (il tragico caso di Elisabetta da Messina) e la V, 4 (il felice caso di Ricciardetto Mainardi con la figlia di Lizio da Valbona)".[23] Un dittico di novelle in cui una giovane viene colta sul fatto dalla famiglia: in V, 4 il colpevole Ricciardo teme subito di fare la fine di Lorenzo o di Guglielmo Guardastagno: "parve che gli fosse il cuore del corpo strappato" (V, 4, 42); ma qui le ragioni della natura vengono rispettate e non contrastate, come nelle novelle della quarta giornata, e la storia conclude con un borghese matrimonio di utilità. Ricciardo "è gentile uomo e ricco giovane: noi non possiamo aver di lui altro che buon parentado [...] gli converrà che primieramente la sposi, sì che egli si troverà aver messo l'usignuolo nella gabbia sua e non nell'altrui" (V, 4, 38), commenta la madre di Caterina, sottolineando il significato erotico dell'usignolo. La triste storia di Lisabetta, dunque, richiama i *lais* nel suo intreccio, ma anche, come si diceva, nel suo rapporto con la canzone. Quel commento finale: "Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta" (IV, 5, 23), chiama a mente le conclusioni dei

22 Cfr. M. Picone, *Alle fonti del "Decameron": il caso di frate Alberto*, in *La parola ritrovata*, ed. C. Di Girolamo – I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 99–117, a p. 102; Id., *Il "Decameron"*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, ed. F. Brioschi – C. Di Girolamo, 4 vols., Torino, Bollati Boringhieri, 1993, vol. I, pp. 625–654 (pp. 643–654).

23 G. Alfano, *Scheda dell'opera*, in *Decameron*, ed. A. Quondam *et al.*, cit., pp. 67–86 (a p. 72).

Lais di Maria, sempre attenta a collegare l'avventura alla composizione del *lai*, che come si sa implica anche un testo musicale; per esempio in *Fresne* (vv. 515–518):

> Quant l'aventure fu seüe,
> Coment ele esteit avenue,
> Le lai del *Freisne* en unt trové:
> Pur la dame l'unt si numé.
>
> ['Quando si riseppe tutta la storia, / così come era avvenuta, / ne composero il lai del *Frassino*: / dal nome della dama l'hanno così chiamato'].[24]

Ormai mi sembra che non si possa negare che Boccaccio avesse una qualche conoscenza dell'opera di Maria, che avrebbe potuto acquisire alla corte angioina, il che apporta un ulteriore tassello a questa novella 'angioina' come ambientazione ma anche come ispirazione. La canzone, l'opera di Maria puntano agli ambienti culturali della corte, ma si pongono ancora come squisitamente femminili con l'assunzione di una voce femminile anche a livello diegetico.

Infine, ma questi sono i livelli più commentati, la *féminité textuelle* caratterizza il livello intradiegetico perché la novella è raccontata da Filomena e dunque da una voce femminile che adotta una voce femminile (quella di Maria), che crea un racconto su una poesia a voce femminile. Queste voci hanno poi una ricezione femminile al livello intradiegetico ed extradiegetico, perché oltre al fatto che il *Decameron* si rivolge alle donne, è chiaro che la ricezione della canzone del basilico, insieme alla sua *raisun*, è tutta femminile, come si capisce dai commenti delle donne della brigata all'inizio della successiva novella IV, 6, citati sopra:

> Quella novella che Filomena aveva detta fu alle donne carissima, per ciò che assai volte avevano quella canzone udita cantare né mai avean potuto, per domandarne, sapere qual si fosse la cagione per che fosse stata fatta (IV, 6, 2).

L'implicazione è che la canzone circolasse in ambienti femminili e direi anche in quegli ambiti femminili che Boccaccio aveva conosciuto da giovane. L'osservazione, già menzionata, che la canzone "ancora oggi si canta" evoca di nuovo il contesto napoletano in cui la canzone doveva essere nota. Non sarei tanto sicura qui che Boccaccio pensasse a Firenze e allo specifico delle dame fiorentine della brigata, come afferma invece Coluccia, sulla base della provenienza fiorentina della tradizione manoscritta.[25] Tutto il mondo creato da e per

24 Maria di Francia, *Lais*, ed. G. Angeli, Roma, Carocci, 2003, p. 148 (testo di Rychner).
25 R. Coluccia, *Boccaccio angioino*, cit., p. 53.

la brigata ha radici nei luoghi frequentati da altre liete brigate nelle opere giovanili di Boccaccio e fino a *Fiammetta*, che sono quelli napoletani; a queste opere rimandano ancora i nomi del gruppo di narratori.[26]

La consistente stratificazione di voci femminili in questa novella sembrerebbe confermare ciò che Quondam considera "la clamorosa, spudorata nella sua oltranza, dichiarazione che schiera il *Decameron* dalla parte delle donne" e che "segna tanta parte del percorso di Boccaccio fino al *De mulieribus claris*".[27] Ma, appunto, segna parte del suo percorso e già nel *Decameron* si può additare tutta una serie di novelle le cui fonti sono da cercare nei *fabliaux* oppure negli *exempla*, che non sono affatto teneri con le donne e la cui presenza, insieme a tutte le altre novelle, pur dedicate alle donne, serve a plasmare un nuovo modo di raccontare e non a creare un manifesto pro-femminile. Claude Cazalé Bérard mette in guardia dal soffermarsi sulle problematiche particolari e di leggere le novelle in un contesto più ampio, dove narratori e narratrici superano la dicotomia tra filoginia e misoginia e "vanno annoverati tra i savi uomini e le savie donne di un 'nobile castello', dove si avvera il sogno umanistico di una riconciliata confabulazione".[28] La tesi è condivisibile in parte, ma non toglie che la produzione di Boccaccio contiene anche momenti di notevole misoginia, *in primis* il *Corbaccio*, un concentrato dei luoghi comuni medievali contro le donne. Il contrasto tra quest'ultimo e il *Decameron* ha portato la critica in passato ad ricondurre le opere dove le donne sono viste in una luce positiva al periodo giovanile, semmai anche al soggiorno a Napoli, e quelle più tinte di misoginia alla vecchiaia quando avrebbe rinnegato l'opera con tematiche amorose. Tenderei, invece, a concordare con Francesco Bruni, che punta a una lettura dell'opera boccacciana che tenga presente i modelli culturali a cui si ispira e il pubblico a cui si rivolge.[29]

Queste due linee culturali corrispondono grosso modo a quella clericale e a quella cortese e Boccaccio ne sembra consapevole fin dagli anni napoletani. Scherza su tale dualismo nella sua *Epistola napoletana*, una lettera scritta all'amico Francesco dei Bardi in dialetto napoletano, la cui prima redazione risale all'incirca al 1339. Per diversi aspetti questo testo anticipa il *Decameron* in quanto prende la forma di un racconto comico che imita la lingua parlata,

26 Si veda A. Quondam, *Introduzione*, cit., pp. 23–24.
27 Ivi, pp. 33, 24.
28 Cl. Cazalé Bérard, *Filoginia / misoginia*, in *Lessico critico decameroniano*, cit., pp. 116–141 (cit. a p. 141). Si veda anche F. R. Psaki, *Voicing Gender in the "Decameron"*, in *The Cambridge Companion to Boccaccio*, cit., pp. 101–117, che opta per una maggiore ambiguità di Boccaccio tra i due poli.
29 F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 74.

inserito in una cornice composta in una prosa toscana più aulica.[30] Tra i personaggi presenti nel racconto figura lo stesso Boccaccio, che si scinde in due personalità, due immagini ideali: è l'autore della lettera, *Jannetta de Parisse* (Giovanni da Parigi), ma è anche l'intellettuale, *abbate Ja' Boccaccio*, che "nìn juorno, nì notte perzì, fa schitto ca scribere", passa tutto il suo tempo a studiare. Il primo sarebbe il Giovanni che apprezzava la cultura cortese, mentre l'altro, l'abbate, avrebbe ammirato piuttosto la cultura clericale e la biblioteca di Roberto d'Angiò. Infatti sembra che era in questa biblioteca che il giovane Boccaccio avesse letto, copiandone parti in quello che è ora chiamato lo *Zibaldone laurenziano* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. XXIX 8), il *Liber de nuptiis*, attribuito a Teofrasto da San Girolamo, che lo incorpora nell'*Adversus Iovinianum*, e la *Dissuasio Valerii ad Rufinum philosophum ne uxorem ducat* di Walter Map, incorporata poi nel *De nugis curialium*.[31] Si tratta di due dei testi più sfruttati dalla tradizione misogina medievale, ai quali Boccaccio avrebbe fatto ricorso attraverso gli anni ogni volta che gli tornava comodo, nel *Corbaccio*, ovviamente, ma anche nel *Trattatello in laude di Dante* nel momento in cui parla del matrimonio di Dante e di come una moglie possa disturbare la vita speculativa e creativa del poeta.[32] Si costata, insomma, che Boccaccio si rifaceva a queste due anime culturali fin dagli anni di formazione a Napoli; le avrà magari superate nel *Decameron*, come sostengono Cazalé Bérard e altri, ma non credo che si possa aderire per questo all'affermazione di Quondam secondo la quale

> il *Decameron* compie una scelta che è scandalosa solo per la sua oltranza, perché da tempo la donna è al centro di tante nuove pratiche culturali che connotano le società cortesi, feudali e urbane.[33]

Non sarei così sicura che la donna sia al centro della società cortese, tanto è vero che è un fatto assodato che la formazione dell'ideologia cortese non corrispose a un miglioramento nella posizione giuridica e sociale delle donne. Infatti la nascita di una classe cavalleresca durante i secoli XI–XII, come risultato dell'acquisizione di feudi che sarebbero poi stati ereditati dai soli maschi primogeniti,

30 Per l'edizione del testo, si veda F. Sabatini, "Prospettive sul parlato nella storia linguistica italiana (con una lettura dell'*Epistola napoletana* del Boccaccio [1983]", in Id., *Italia linguistica delle origini. Saggi editi dal 1956 al 1996*, 2 vols., Lecce, Argo, 1996, vol. II, pp. 425–66 (a pp. 436–41). Si veda anche Id., *L'"Epistola napoletana". Esperimento di genere e di modalità narrative*, in *Boccaccio e Napoli*, cit., pp. 13–21.

31 F. Bruni, *Boccaccio*, cit., p. 64.

32 Si veda l'edizione di P. G. Ricci in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1974, pp. 423–538.

33 A. Quondam, *Introduzione*, cit., p. 24.

è collegata a una nuova concezione del matrimonio come trattato negoziato tra famiglie per evitare la dispersione dei beni. Le donne videro limitato il diritto ad ereditare e ricevevano invece una dote da portare al marito in un matrimonio organizzato da padri e fratelli, come avrebbero voluto fare anche i fratelli di Lisabetta.[34] È ancora tenendo presente questo stato di cose che R. Howard Bloch, per esempio, sostiene che la lirica dei trovatori è un dialogo fra uomini che di fatto esclude la donna fin dal suo primo esponente, Guglielmo IX d'Aquitania.[35] Neanche il romanzo cortese comporta in realtà un apprezzamento maggiore della donna e porta avanti "l'idea che l'importanza della donna stia nel suo rapporto con l'uomo, sia come aiutante attivo che come oggetto passivo", una conferma dell'influenza in questo genere della politica matrimoniale dell'aristocrazia feudale, così i personaggi femminili "non sono donne vere, ma figure all'interno di un discorso maschile".[36] A tal punto che qualcuno vi ha voluto vedere una metafora dello stupro, come illustrato, per esempio, in *Yvain*, dall'uccisione di Esclados le Ros, guardiano della fonte incantata, e il successivo possesso della sua vedova, Laudine, da parte di Ivano, sotto la maschera dell'amore cortese.[37]

Non è che le cose andassero meglio nella società cortese che tanto affascinava Boccaccio se pensiamo alla sorte della duchessa Maria di Durazzo (1328–1366), sorella della regina Giovanna I, un caso che Boccaccio non poteva ignorare. Per Maria il nonno, re Roberto, pensava a un'unione con un principe reale, ma a quattordici anni si vide più o meno costretta dalla zia Agnès de Périgord a sposarne il figlio Carlo di Durazzo per avvicinare quest'ultimo al trono. Poi, rimasta vedova a 19 anni, dopo l'esecuzione di Carlo per la sua presunta parte nell'assassinio del marito di Giovanna, Andrea d'Ungheria, Maria fu stuprata da Roberto

34 Sulla situazione delle donne all'epoca si vedano S. Stuard, *The Dominion of Gender: Women's Fortunes in the High Middle Ages*, in *Becoming Visible. Women in European History*, ed. R. Bridenthal – C. Koonz – S. Stuard, Boston, Houghton Mifflin, 1987, pp. 153–72; M. Aurell i Cardona, *La détérioration du statut de la femme aristocratique en Provence (X^e–XIIIe siècles)*, in "Le Moyen Age", 91, 1985, pp. 5–32; G. Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1981; Id. *Mâle moyen âge*, Paris, Flammarion, 1990; C. N. L. Brooke, *Il matrimonio nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1991 [orig. ingl. 1989]; D. Herlihy, *La famiglia nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1994 [orig. ingl. 1985].

35 R. H. Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, p. 156.

36 Cfr. P. Schine-Gold, *The Lady and the Virgin. Image, Attitude and Experience in Twelfth-Century France*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 42 e S. Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 71–72.

37 Cfr. R. L. Krueger, *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 40, che riprende lo studio di K. Gravdal, *Ravishing Maidens: Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

del Balzo, con l'aiuto di suo padre, Ugo, conte di Avellino, per costringerla a un nuovo matrimonio (1350) e evitare quello previsto con Luigi il Grande di Ungheria. Maria almeno ebbe la soddisfazione di poter presiedere all'uccisione di Roberto tre anni dopo. Morì nel 1366, prima del terzo marito Filippo di Taranto, principe di Acaia.[38]

Queste vicende, avvenute ai più alti livelli della società cortese napoletana, sembrano confermare che nella realtà l'atteggiamento verso le donne non fosse profondamente modificato: le donne erano pedine da spostare dove volevano gli uomini, "ristrette", come scrive lo stesso Boccaccio nel Proemio del *Decameron*, "da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti" (10). Come lo era del resto Lisabetta, vittima del volere dei suoi fratelli poi abbandonata quando si era comportata contro i loro voleri. L'opera che Boccaccio propone alle donne per consolazione abbraccia appieno la finzione cortese, sfruttando a tutti i livelli le possibilità della *féminité textuelle*.

38 É. G. Léonard, *Gli Angioini di Napoli*, Varese, dall'Oglio, 1967 [orig. fr. 1954]. La storia è riportata da Matteo Villani: "disse [Ugo del Balzo] che volea ch'ella fosse moglie di Ruberto suo figliuolo, e per forza le fece consumare il matrimonio"; cfr. *Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*, vol. II, Trieste, Sezione letterario-artistico del Lloyd Austriaco, 1858, Libro I, cap. xcv, pp. 49–50. Istruttivo a questo riguardo è anche la vita di Aldonza de Mendoza raccontata da Marta Cendón Fernández in questo volume: M. Cendón Fernández, *La imagen de doña Aldonza de Mendoza: vida y memoria*.

Santiago Gutiérrez García

La relación de las hadas artúricas con el saber libresco a través de la Dama del Lago del *Baladro del sabio Merlín*

Las páginas que siguen abordan el estudio de las mujeres que saben y tienen acceso a la cultura escrita en la literatura artúrica, tomando como referencia aquellas que aparecen en las dos ediciones conservadas del *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498, y Sevilla, 1535). La elección de este objeto de análisis impone algunas cuestiones metodológicas previas, que afectan, en primer lugar a la relación entre literatura y realidad. Pues, en efecto, existe el peligro de interpretar los textos literarios como documentos históricos, que reflejasen de modo directo la sociedad en la que surgen. Si tal cuestión fue uno de los puntos clave de los estudios literarios del siglo XX, tanto en lo que se refiere a las teorías sobre el realismo,[1] como a los análisis marxistas, feministas o sociológicos, entre otros, no siempre se ha estudiado la literatura medieval con las prevenciones que establecen dichos enfoques teóricos. La necesaria distinción entre el discurso literario medieval y el documental, no obstante, debe hacerse desde las premisas impuestas por las condiciones particulares en que se desarrolló la literatura en la Edad Media y por la elaboración de principios poéticos a menudo no coincidentes con los actuales, como los que se refieren, por ejemplo, a la relación entre los discursos ficcional y no ficcional.

Lo anterior quiere decir que no hablaremos de mujeres en la Edad Media, sino de personajes femeninos en la literatura medieval y que la relación de estos últimos con aquéllas se establecerá en términos de homología estructural;[2] esto desaconseja que las conclusiones que se extraigan se apliquen directamente sobre la realidad social y sobre la condición de la mujer durante aquella época. El tratamiento del personaje femenino en la literatura artúrica, por contra, reflejará un sistema de valores simbólicos, tomados del discurso caballeresco, teniendo en cuenta que dicho discurso no busca la descripción de la realidad, sino la proyección de esos valores a través de los que se legitimaba un grupo social – la aristocracia caballeresca – , para el cual habían sido concebidas las obras que

1 D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.

2 Es decir, según la define L. Goldmann (*Por una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso, 1975), de relación entre la obra literaria y las categorías mentales de un grupo social.

Santiago Gutiérrez García, Universidade de Santiago de Compostela

Open Access. © 2018 Santiago Gutiérrez García, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-034

estudiamos. Claro que esa misma relación entre homólogos no impide que la obra literaria recoja, aun de forma mediata, ciertos aspectos referidos al estatuto social de la mujer. Por poner un par de ejemplos sacados de la materia de Bretaña, su situación subalterna en una sociedad esencialmente masculina y la imposición de su custodia, bien paterna, bien conyugal, se reflejarían en los argumentos con que Lunette, en *Le Chevalier au Lion*, convencía a Laudine para que tomase por esposo a Yvain, el homicida de Esclados li Ros, su marido.[3] En esa misma obra, la esclavitud a que estaban sometidas las trescientas doncellas del *Chastel de la Pesme Aventure*, en un taller textil, se haría eco del desarrollo del comercio y la economía monetaria durante la segunda mitad del siglo XII.[4]

Si la literatura caballeresca, en su conjunto, se complace en el prototipo femenino de la mujer en situación de dependencia y reducida a la pasividad, que Ruiz Domenec[5] condensó en la imagen de la mujer que mira, la materia artúrica perfila dos prototipos de mujer: la que es objeto pasivo del deseo y el amor; y la que, desde ese lugar secundario, actúa como coadyuvante ocasional del protagonista masculino. Según indica Chênerie,[6] la mujer adopta en este tipo de obras un papel activo, pero lo hace a costa de ocupar espacios de la marginalidad, puesto que no forma parte de la sociedad caballeresca. Uno de estos tipos femeninos, situados en la periferia, lo encarna la figura del hada.

La distancia que se abre entre la realidad y las formulaciones expresadas en el plano ideológico y doctrinal – del que es manifestación el discurso literario – debe advertirnos asimismo de la divergencia con que en uno y otro nivel se describe la situación de la mujer. Es por eso que la subalternidad y el sometimiento a que ésta se veía reducida en la vida real encontraban a menudo ciertas fisuras que, por contra, no suelen contemplarse en las afirmaciones doctrinales, más rígidas y más apegadas al componente misógino de la cultura cristiana medieval. Tal sucede, por ejemplo, en lo que se refiere al uso de la palabra. Aunque no exento de limitaciones, el acceso femenino a los libros y a la lectura estuvo más extendido de lo que pudiera deducirse por el tono tajante de las

3 "Mas or dites, si ne vos griet, / vostre terre, qui desfandra / quant li rois Artus i vendra / qui doit venir l'autre semaine / au perron et a la fontaine? / N'en avez vos eu message / de la dameisele sauvage / qui letres vos en anvea? / Ahi! Con bien les anplea! / Vos deüssiez or consoil prendre / de vostre fontaine desfendre / et vos ne finez de plorer" (Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, ed. M. Roques, Paris, Honoré Champion, 1952, vv. 1618–1629).

4 Ibid., vv. 5298–5324. Vid. Y. G. Lepage, *Encore les trois cents pucelles (Chrétien de Troyes*, Yvain, vv. 5298–5324*)*, in "Cahiers de Civilisation Médiévale", 34, 1991, pp. 159–166.

5 J. E. Ruiz Domenec, *La mujer que mira (crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986.

6 M.-L. Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1986, pp. 413–414.

disposiciones doctrinales, hasta el punto de que es posible que la mujer medieval leyese con más asiduidad que el hombre.[7] Sin embargo, las indicaciones de los Padres de la Iglesia, impregnadas de misoginia, eran estrictas en lo que se refería a limitar el acceso de la mujer a la cultura y, sobre todo, a vetar su capacidad enunciativa. Dos pasajes de San Pablo ofrecían al hombre medieval indicaciones explícitas acerca del papel pasivo que debía adoptar la mujer y como permanecerían calladas en el Templo ("Mulieres in ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui, sed subditas esse, sicut et lex dicit", *1 Cor*, 14, 34) o de como cederían la voz a los hombres ("Mulier in silentio discat cum omni subiectione. Docere autem mulierem non permitto neque dominari in virum: sed esse in silentio", *1 Tm* 2, 11–12).[8]

Este despojamiento femenino de la palabra encontraba refrendo en el mito primordial del cristianismo, la caída de Adán y Eva, en el que la palabra funcionaba como arma de seducción que emplean tanto la serpiente con Eva, como ésta con Adán.[9] Tal relato demostraba, no sólo el peligro de la verbalidad femenina, sino la asociación que desde un primer momento se estableció entre la palabra y la mujer, pues Regnier-Bohler[10] recuerda cómo con Eva llega la palabra al Edén y cómo Adán pronuncia sus primeras palabras para referirse a Eva, pues sólo puede hablar una vez que Eva existe como interlocutora (*Gen* 2, 20–23). Pero este episodio bíblico también consagraba el papel pasivo, en la producción verbal, de la mujer, ya que en el mito de la caída, Eva no produjo la palabra falsa que condujo a la perdición, sino que se limitó a reproducir y transmitir la que previamente le había proporcionado el Diablo.[11]

La literatura artúrica asumió esa relación problemática de la mujer con la palabra y, por extensión, con el saber. El ejemplo más conocido lo constituye Morgana, personaje al que los ciclos en prosa del siglo XIII fueron dotando de

7 M.ª C. Marín Pina, *La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino*, in "Revista de Literatura Medieval", 3, 1991, pp. 129–130.

8 A. Colunga – L. Turrado (eds.), *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Madrid, BAC, 1994 [9ª ed.], p. 1117.

9 Sobre la capacidad seductora de la mujer y el temor que causaba en el hombre, vid. J. Delumeau, *El miedo en Occidente*, Barcelona, Taurus, 1989, p. 491.

10 D. Regnier-Bohler, *Voces literarias, voces místicas*, in G. Duby – M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres*, t. II: Chr. Kaplisch Zuber (ed.), *La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 473–474.

11 I. Amiri, *Le mythe du Graal à la lumière de Babel. La parole dans la* Queste del Saint Graal *et l'*Estoire del Saint Graal, Tesis de Doctorado, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris-3, 2011, p. 29.

rasgos cada vez más negativos.[12] Esa degradación fue pareja a un proceso de racionalización, que la despojó de su antiguo componente feérico y la configuró como un personaje femenino, de carne y hueso, cuyos poderes sobrenaturales de antaño, convertidos ahora en saber, se explicaban desde circunstancias puramente materiales. De acuerdo con el *Merlin en prose* atribuido a Robert de Boron,

> par le consoil de touz les amis ensembe la fist li rois aprendre lettres en une maison de religion et celle aprist tant e si bien qu'elle aprist des arz et si sot merveille d'un art que l'on apele astronomie et molt en ouvra toz jorz et sot molt de fisique, et par celle mastrie de clergie qu'ele avoit fu apelée Morgain la faee.[13]

El *Lancelot propre*[14] retomó esa misma idea y profundizó en el componente ilegítimo de dicho saber, añadiendo el afán de conocimiento desmedido de Morgana, que la condujo a la exclusión y a la frecuentación, siempre sospechosas, de la soledad y las artes ocultas. Pero, en cualquier caso, ambas obras racionalizaron el componente feérico que había caracterizado al personaje en el siglo XII, confirmando la observación de Ferrante[15] acerca de que en los *romans* de esta época no existen mujeres sobrenaturales, sino mujeres inteligentes que han estudiado.

Es entonces cuando Morgana se erige en una amenaza para el mundo artúrico, convertida ya definitivamente en una habitante de los bosques y en una figura malvada. El *Tristan en prose* y las *Prophécies de Merlin* insisten sobre

12 M. Ariane, *La fée Morgane dans la littérature médiévale. Évolution d'une figure ambigue*, Univérsité Lumière Lyon 2, Lyon, 2013; F. Bogdanow, *Morgain's Role in the 13th Century French Prose Romances of the Arthurian Cycle*, in "Medium Aevum", 38, 1969, pp. 123–133; S. Gutiérrez García, *A fada Morgana*, Santiago de Compostela, Lea, 2003. Vid., asimismo, V. Derrien, *La manipulation littéraire de la femme féerique dans* Les prophesies de Merlin. *Portrait d'une "mégère inapprivoisée"*, in "Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes", XV, 2008, pp. 19–30.

13 *Merlin, roman du XIIIe siècle*, ed. de A. Micha, Genève, Droz, 1979, cap. 72, p. 245.

14 "Morgue, la suer al roi Artu sot d'enchantement et de caraies sor totes femes et par la gran entente que ele i mist en laissa ele et deguerpi tot la covine des gens et conversoit jor et nuit es grans forés sotaines, si que maintes gens... ne disoient mie qu'ele fu feme, ançois l'apeloient Morgue la dieusse" (*Lancelot, roman en prose du XIIIe siècle*, ed. de A. Micha, Genève, Droz, 1978–1982, t. I, cap. 22, p. 275).

15 Joan M. Ferrante, *The Education of Women in the Middle Ages in Theory and Fantasy*, in P. H. Labalme (ed.), *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past*, New York / London, New York University Press, 1984, p. 30.

ambos motivos, la exclusión y la maldad,[16] pues situaban su morada en un castillo en el fondo de los bosques, desde el que su mesnada perseguía a los caballeros de Logres.[17] Y su degeneración moral, que la acercaba a la esfera de lo demoníaco, transcurre paralela con la degradación física. En la *Post-Vulgata*, en fin, se explica cómo su hermosura juvenil se malogró al dejarse atrapar por el influjo del Diablo:

> Mais sor toutes celes que le jour i furen emporta le pris et l'onour de la biauté Morgue, la fille Igerne. Et sans faille elle fu bele damoisele jusques a celui terme que elle commencha a aprendre des enchantements et de charroies. Mais puis que li anemis fu dedens li mis et elle fue aspiree et de luxure et de dyable, elle pierdi si otreement sa biauté que trop devint laide, ne puis ne fus nus qui a bele le tenist, s'il ne fu enchantés.[18]

El testimonio de la *Suite du Merlin*, que adorna el carácter de Morgana con el pecado de la lujuria, muestra el miedo que la mujer que accedía a la cultura escrita suscitaba en la sociedad feudal-masculina. No en vano, cobró popularidad en la literatura medieval el motivo del sabio, cuya ciencia no le servía de defensa ante las tentaciones femeninas.[19] El propósito ejemplarizante de dicho *topos* se reforzaba con la aplicación del mismo a figuras preferentemente de la Antigüedad, como Aristóteles, Hipócrates o Virgilio. En la materia de Bretaña el ejemplo más conocido lo proporciona Merlín, quien encarnaba el conocimiento y la verdad por medio de la palabra de dos maneras: en su condición de profeta, que personifica la palabra revelada, de origen divino, respecto a la que actúa como simple

16 Ambos rasgos estarían unidos por una tercera característica: el rechazo a aceptar la autoridad masculina, incluso una vez casada (M. Fries, *Female Heores, Heroines, and Counter-Heroes. Images of Women in Arthurian Tradition*, in Th. S. Fenster (ed.), Arthurian WomenNew York / London, Routledge, 2000, p. 70). La carga subversiva de esta actitud encuentra refrendo en la acusación de hipersexualidad, explicable igualmente por otras razones, como la soberbia y el afán de saber.

17 *Le roman de Tristan en prose*, coord. Ph. Ménard, t. IV: *Du départ vers le royaume de Logres jusqu'à l'épisode du lai "Voir disant"*, ed. J.-C. Faucon, Genève, Droz, 1991, cap. 94, l. 170; *Les prophecies de Merlin, Edited from Ms. 593*, in *the Bibliothèque Municipale of Rennes*, New York – London, D. C. Heath – Oxford University Press, 1926, pp. 184–185.

18 *La suite du roman de Merlin*, ed. de G. Roussineau, Genève, Droz, 1996, § 27.

19 Aunque F. Lot (*Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1954, p. 427) precisa que sabios como Merlín o Hipócrates, cuya historia se relata en la *Estoire del Saint Graal*, son seducidos porque caen en la trampa que les tiende su propia concupiscencia. En el caso de Hipócrates también el orgullo contribuiría a su caída (C. Nicholas, *Fabrique du personnage wet fabrique du roman: Hippocrate dans l'Estoire del Saint Graal, in Ch. Connochie-Bourgne (ed.), Façonner son personnage au Moyen Âge*. Actes du 31e colloque du CUER MA, 9–11 mars 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, pp. 263–264; Amiri, cit., pp. 76–77).

transmisor;[20] y como *auctor*, que registra esos vaticinios y los hechos del reino de Arturo, y que, ejerciendo un verdadero monopolio de la palabra escrita en el reino de Logres, los dicta a su escriba Blaise.[21] Morgana le arrebata este privilegio de la enunciación exclusiva, ya que, junto con su formación escolar, se convierte en su discípula y, por tanto, transgrede las fronteras que delimitaban el espacio simbólico de lo masculino y lo femenino, con las consiguientes consecuencias subversivas.

La Dama del Lago, en cambio, se presenta como un antimodelo de Morgana. En primer lugar, porque no se excluye de la corte, sino que se integra en ella[22] tras su aparición, según relata la *Suite du Merlin*, como doncella cazadora que surge de los bosques y que se vincula con Diana.[23] Se trata, por tanto, de un personaje positivo, de quien se dice que "estoit moult sage de son aage" (*Suite du Merlin*, § 315, p. 277) y que, como Morgana, aprende de Merlín:

> Si li coumencha [Merlin] a aprendre d'ingromanchie et d'enchantement tant que elle en sot assés (*Suite du Merlin*, § 317, p. 278);
>
> Il avoit ja tant apris d'enchantemens a la demoisele et d'ingremanche que ele seule en savoit plus que tous li siecles fors seulement Merlins, ne nus ne seuust penser biele envoiseure ne biel geu qu'elle ne feist par enchantement (Ibid., § 329, p. 288);

20 Desde el *Merlin* en prosa de Robert de Boron, la profecía de Merlín es un don que Dios le concede en reconocimiento a la vida virtuosa de su madre (*Merlin*, cap. 10, pp. 50–51).

21 Vid. la distinción que Buenaventura establece entre cuatro grados de intervención textual (*faciendi libros*): *scriptor*, *compilator*, *commentator* y *auctor* (G. Day, *Literary Criticism. A New History*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p. 88).

22 A su función integradora también responde su intervención en la crianza y educación de Lanzarote, así como en el episodio en que conduce a su joven protegido hasta la corte de Arturo, para que recibiese allí la investidura caballeresca (J.-M. Boivin, *La Dame du Lac, Morgane et Galehaut. Symbolique de trois figures emblématiques de l'Autre Monde dans le "Lancelot"*, in "Médiévales. Langue, Textes, Histoire", III / 6, 1984, p. 21).

23 "Et en che qu'il parloient entr'eus, il voient venir le gardin un chierf les grans saus, et un braket apriès, et aprés venoit une demoisiele at tout trente muetes de chiens, si les avoit tous descouplés et les aloit huant et esmovant apriès le chierf. Li chierf estoit tous blans, mais tout li autre chien estoient noir. Mais de la damoisele vous puis jou bien dire que c'estoir une des plus bieles damoisieles qui onques fust entree en la court le roi Artu. Et elle estoit viestue d'une roube verde assés courte, et avoit pendu a son col un cor d'ivoire, et tenoit un arc en sa main et une saiete, et estoit trop bien apparillie en guise de veneresse. Et elle venoit aussi grant oirre coume elle pooit traire de son palegroi ou elle seoit" (*Suite du Merlin*, t. 1, pp. 77). La escena se mantiene en ambas ediciones del *Baladro*: *Baladro 1498* (= *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*, ed. de M. I. Hernández, Oviedo, Trea / Hermandad de Empleados de Cajastur / Universidad de Oviedo, 1999), cap. XXIX, p. 127 y *Baladro 1535* (= *Baladro del Sabio Merlin, primera parte de la Demanda del Sancto Grial*, ed. de A. Bonilla San Martín, en *Libros de caballerías. Primera parte. Ciclo artúrico, ciclo carolingio*, Madrid, Bailly-Baillière, 1907), cap. CCCVIII, p. 127.

> elle esto trop vaillans et trop sage et de si haut lingnage coume celle qui est fille de roi et de roine (Ibid., § 313, p. 273).

Sin embargo, a diferencia de la hermana de Arturo, de Niviana no se dice que cursase estudios ni se la asocia con la palabra escrita. Y, además, no se vincula con la lujuria, como asimismo sucedía con Morgana, quien reunía conocimiento, lubricidad y artes diabólicas como tres aspectos de su personalidad. Antes bien, de la Dama del Lago se aclara que evitaba los dos últimos aspectos morganianos, que ella reconocía también en Merlín, así como que empleaba su ingenio en conservar su virginidad:

> Ensi s'acointa la demoisele de Merlin, non pas en tel maniere qu'il euust de riens a faire, mais il atendoit et esperoit qu'il la conneust carneument et de sa volonté et qu'il euust son pucelage, car che savoit il bien que elle estoit enconre pucelle (Ibid., § 317, p. 278).

Tal detalle resulta un rasgo fundamental en la concepción del personaje, porque al deshacer la asociación entre la lujuria y el saber desmedido rompe, por otro lado, la que se establecería entre el segundo de esos componentes y la soberbia, otro de los pecados propios de Lucifer, cuya presencia se refuerza, en fin, con las menciones a la nigromancia.

La no relación de Niviana con las letras la desliga de ese círculo de referencias negativas, en el que se podría inscribir por su naturaleza femenina. El peligro que se percibía en las mujeres expertas en la letradura y la tendencia a descubrir tras este última un elemento pernicioso no se limitaba a Morgana. En el *Lancelot du Lac*, la doncella de la Roche aux Saxons, llamada Gamille, ofrece un ejemplo aún más claro. El castillo de este personaje, que había secuestrado a Arturo por medio de hechizos, fue asaltado por los caballeros de Logres. En el momento de la liberación del rey, Keu corre a quemar los libros de Gamille, pues son ellos los que hacen peligrosa a la doncella:

> "Sire, fait elle, vous est la dame de chaiens escapee?" "Nenil, fait il". "Sire, fait elle, se elle emporte ses livres et ses boistes, tout avés perdu, car par ses livres feroit elle corre une aigue contremont" [...] Et mesire Kex s'en va cele part et il y boute le feu et lez art tous et mist en porre. Et quant Gamyle qui estoit dame de laiens le sot, si en ot tel doel que elle se laissa caoir de la Roche jus aval, si fu moult duremente blechie" (*Lancelot*, t. VIII, cap. 71a, pp. 481–482).

La reacción de Gamille, que intenta suicidarse ante la destrucción de su biblioteca, más que como un acto de desesperación bibliófila, se entendería como una muestra de la desmesura femenina, que reafirmaría cuán inadecuado resultaba su acceso al conocimiento. Su acto, en este sentido, reproduce el de Dido, celebérrima suicida y asimismo mujer desmesurada, a la que el

Roman d'Énéas describe "comme dervee" y "comme fole" por haber amado demasiado.[24]

Tal es la situación, en torno a la mujer y su acceso a las letras, que plantean los textos artúricos franceses. Su recepción en el contexto hispánico muestra indudables líneas de continuidad, pero también ciertos reajustes textuales e ideológicos, propios del proceso de adaptación a un contexto cultural diferente. El *Baladro del sabio Merlín*, en efecto, se conserva en dos testimonios tardíos, de finales del siglo XV (Burgos, 1498) y mediados del siglo XVI (Sevilla, 1535), aun cuando se sabe de su difusión desde comienzos del siglo XV. No obstante, la versión que reproducen los impresos burgalés y sevillano quizá pudo estar fijada en torno 1468–1470.[25] En los más de dos siglos y medio que se interponen entre la composición de la *Suite du Merlin* y las ediciones castellanas, habían surgido otros lectores, con nuevos horizontes de expectativas y nuevas claves hermenéuticas. El debate sobre la nobleza, la caballería y sus relaciones conflictivas con el poder monárquico; las corrientes proféticas y la creencia en la inminente llegada del Anticristo; o, en fin, la conocida como Querella de las mujeres, formaban algunas de esas posibles claves de lectura, que obligaban a los viejos textos artúricos a adaptarse a un nuevo medio de recepción. Dicha actualización conllevó no pocas veces la reescritura de pasajes, bien fuese por motivos editoriales – por ejemplo, adaptando la estructura de los textos, por medio de la abreviación y la segmentación, a unos medios de difusión más adecuados – , bien por la búsqueda de ese nuevo horizonte de expectación que imponía el público de la época. Tanto en un caso como en otro, dichas modificaciones textuales pueden tomarse como pruebas materiales de esas mudanzas culturales y, por tanto, constituyen datos que remiten a esas circunstancias novedosas en la que se editaban dichas obras.

En este contexto se integra la reinterpretación de los personajes femeninos de la *Suite du Merlin*. En el marco de la progresiva diabolización tanto de la mujer durante el final de la Edad Media,[26] como de la sexualidad en las obras sobre el

24 *Le Roman d'Énéas. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60*, ed. de A. Petit, Paris, Librairie Générale Française, 1997, vv. 2110 y 2133. A pesar de la fama del suicidio de Dido, y del componente misógino con que se interpretaba, las estadísticas que, en su estudio sobre el suicidio en la Edad Media, elabora J.-Cl. Schmitt (*Le suicide au Moyen Âge*, in "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", XXXI, 1, 1976, p. 5) muestran que los hombres se suicidaban más a menudo que las mujeres.

25 P. M. Cátedra – J. Rodríguez Velasco, "*El baladro del sabio Merlín* y su contexto literario y editorial", en *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*, Oviedo, Trea – Hermandad de Empleados de Cajastur – Univ. de Oviedo, 1999, p. xxxviii).

26 A la que alude Delumeau, cit., p. 486 y ss.

Grial,[27] vale la pena revisar en qué términos plantea el *Baladro* la relación entre Niviana y Merlín. Ésta giraba en torno a la lujuria del profeta y el rechazo de la Dama del Lago y su deseo de preservar su virginidad. Junto al fragmento, ya aducido del capítulo 317 (vid. *supra*, p. 439), la *Suite du Merlin* insiste más adelante sobre este asunto y proporciona nuevos argumentos:

> "Ore dites, signour, est chis bien enchantés qui les autres soloit enchanter?" Et il se saingnent de la mierveille qu'il en ont et dient que il ne cuidaissent pas que tous li siecles le peuust ensi atorner. "Or me dites, fait elle, que on en doit faire. Il vient avoec moi et me sivi non mie pour m'ounour, mais por moi despire et pout moi despuceler. Et je vourroie miex qu'il fust pendus qu'il a moi adesast en tel maniere, car il fu fiex de dyable et d'anemi, ne fil de dyable ne porroie jou amer pour riens del monde. Pour coi il couvient que je prenge conseil comment je me deliverra de lui" (*Suite du Merlin*, § 385, p. 335).

En el pasaje, Niviana se jacta de haber encantado a Merlín e insiste en que las razones de su odio hacia él se deben a que deseaba su virginidad y que era hijo del diablo. Ahora bien, las versiones ibéricas añaden un detalle nada desdeñable:

> - Amigos, ¿qué os parece de mi saber, que es bien encantado éste que solía a los otros encantar?
>
> - Cierto, sí -dixeron ellos-.
>
> - Amigos -dijo ella-, este ombre sabed que es fijo del diablo e sus obras fazia; e andava empós de mí por me fazer escarnio e desonra, si pudiese; ca él creía de mí aver la mi virginidad, la que yo he ofrecido a Dios e nunca otro la avrá, sinon Él, como Señor que todas las cosas e a mí fizo. E bien escape del fijo del diablo sin me desonrar, si pudiera; mas Dios me libró dél, que sabía mi intención e la suya. E pues que él me quería escarnescer, mejor es que escarnesca yo dél. Cierto, por mal suyo me cuidó desonrar, ca yo le acortaré su vida por lo que él contra mí pensava fazer (Baladro 1498, cap. 38, p. 174).
>
> "Amigos, ¿qué os parece de mi y de mi saber? ¿parecevos si ha sido buen encantamiento este que solia a todos encantar?" "Cierto, si", dixeron ellos. "Amigos, dixo ella, este hombre que aquí uedes, sabed que es fijo del diablo, e sus obras fazia. E andaua en pos de mi por me fazer escarnio y dessonra si pudiesse, ca el pensaua auer de mi la mi virginidad, la qual yo he ofrecido a Dios y otre nunca la aura sino el que todas las cosas fizo e a mi, e bien escapara el hijo del diablo en me desonrrar si pudiera, sino por Dios, que me quiso del defender, que sabia el la mi intencio e la suya; pues el assi me queria escarnir, mejor es que escarneza yo a el, e acortare su vida por lo que el pensaua de mi hacer" (*Baladro 1535*, cap. CCCXXXII, pp. 3–162).

27 J. Horowitz, *La diabolisation de la sexualité dans la littérature du Graal, au XIIe siècle, le cas de la Queste del Graal*, in *Arthurian romance and gender. Masculin / féminin dans le roman arthurien médiéval*, Actes du XVIIe Congrès Intern. Arthurien, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1995, pp. 238–250.

Como se observa, las ediciones castellanas dotan a la castidad de Niviana de una dimensión espiritual, ya que la convierten en un voto ofrecido a Dios, algo que el texto francés o no contemplaba o, en todo caso, dejaba implícito.[28] Más aún, como Niviana se había valido de la nigromancia para encantar a Merlín, pues a él debía tales habilidades, los *Baladros* procuran descargarla de responsabilidad en el uso de esas artes sospechosas y, apartándola todo lo posible del ámbito infernal, atribuyen a Dios y no a ella la sorprendente captura del profeta artúrico. La Dama del Lago, por tanto, se presenta como un personaje religioso, que de algún modo recuerda a las prácticas religiosas y devocionales de las mujeres laicas bajomedievales.

De todas formas, no se trata tanto de asociar a Niviana con beguinas, beatas y otros tipos de la vida religiosa femenina, sino de indicar cómo la cercanía de este personaje al saber, por ser mujer y por su carácter positivo, obligaba a la adopción de mecanismos compensatorios que lo alejasen de interpretaciones ambiguas y peligrosas. En este sentido, estas alusiones a la virginidad y al auxilio divino se sitúan en la misma línea que su apartamiento de la escritura, al que aludíamos más arriba. Todo ello se aúna para erigir a Niviana como una antítesis virtuosa de Merlín, por el procedimiento de acentuar, por contraste, los respectivos rasgos caracterizadores, religiosos en ella, demoníacos en él. Así, de modo paralelo a la espiritualización de la Dama del Lago, los *Baladros* profundizan en el componente diabólico del profeta, ya sea aludiendo a su capacidad de volar, a la manera de los íncubos,[29] ya sea proclamando su fidelidad al Diablo en la *demonagerie* que antecede a su muerte.[30]

28 Aunque F. Aramburu et alii, *Deux faces de la femme merveilleuse au Moyen Âge: la magicienne et la fée*, in *Bien Dire et Bien Aprandre*, XII, 1994, pp. 21–22 detectan en la Dama del Lago de los *romans* del siglo XIII las primeras trazas de una cierta espiritualización de la figura del hada, cuando se compara a este personaje con Morgana. Así, por ejemplo, en la custodia y protección sobre Lanzarote, que recordaría a la Virgen María.

29 "quiero que sepáis mi fazienda en poridad. Sabet que a mi conviene a las vezes por fuerça de natura andar en el aire por encima de las gentes" (*Baladro 1498*, cap. 12, p. 39); "quiero que sepays mi hazienda en poridad; sabed que a mi conuiene a las vezes por fuerça de natura andar en el ayre por cima de las gentes" (*Baladro 1535*, cap. 69, p. 28).

30 "porque Dios de mí no quiere ver parte, ¿por qué no vienes tú por mí... ca yo soy tu carne? Ven e tómame, que de ti vine por mala ventura e a ti me quier tornar; que yo soy tuyo de comienço; que siempre fize tus obras. E yo no quiero ni amo sino a ti e a ti ruego e a ti demando que me no dexes. ¡Ay, infierno, que siempre estás abierto para mí e para otros!" (*Baladro 1498*, cap. 38, p. 178); "pues que ves que assi me oluido Dios e de mi no quieres parte de tus seruientes, e fazesme mala fin uer, ca yo soy tu carne; ven e tomame, ca de ti vine por mi mala ventura, e a ti me quiero tornar; e soy tuyo desdel comienço, ca siempre fiz tus obras, ca yo no quiero ni amo sino a ti, e a tu ruego que no me dexes. ¡Ay infierno, que siempre estas abierto para mi e para otros...!" (*Baladro 1535*, cap. 337, p. 153).

Mas, al mismo tiempo, este juego de reajustes afectaba también a Morgana. Si desde el *Merlin* de Boron (cap. 72, p. 245) sus saberes se explicaban por haber cursado las artes liberales (vid. *supra*, pp. 348–349), las versiones castellanas eliminan dicha referencia escolar, de forma que la hermana de Arturo aparecerá ahora como discípula directa de Merlín, a quien debería, por consiguiente, todo lo que sabe:

> E aquella Morgaina venció después a Merlín, como la crónica lo recontará adelante, ca le él enseñó tanta de nigromancia e de encantamentos, que fue maravilla; e porque ella supo tanto, fue después llamada Morgaina la Fada (*Baladro 1498*, cap. 16, p. 58);
>
> e aquella vencio despues a Merlin assi como el cuento os lo dira, ca le enseño nigromancia y encantamento que fue marauilla, e porque supo tanto fue llamada Morgayna la fada (*Baladro 1535*, cap. 119, p. 44).

La demonización de Morgana, por la vía de estrechar su dependencia respecto al hijo del Diablo, encontrará lógica conclusión en la *Demanda do Santo Graal*. En esta obra se describe un sueño de Lanzarote, en el que el amante de Ginebra se pasea por el Infierno, contemplando los tormentos de pecadores conocidos. Entre ellos descubre a Morgana, en una escena no exenta de lubricidad:

> lhe semelhava que viia ante si Morgaim, a irmãã de rei Artur, mui fea e mui espantosa, assi que ben lhe semelhava que entam saira do mundo, fora ũa pele de ũũ lobo que a cobria mui mal. Ela gemia tam doridamente como se fosse chagada. E Lançarot, que bem a conhocia por Morgaim, catou-a e viu-a que andavam em sua companha mais de mil diaboos, e cada ũũ deitava a mão em ella pola teer milhor.[31]

Si la aludida espiritualización de Niviana corría pareja a su apartamiento del mundo de las letras y su reclusión en el espacio simbólico atribuido a la mujer bajomedieval, no dejaba también de tener repercusiones en lo que se refiere a las condiciones en que el personaje ejercía su disminuida capacidad enunciativa. Como asimismo demuestra el ejemplo de Niviana, de acuerdo con la dialéctica de géneros que establece el discurso ideológico de la época, la legitimación enunciativa de la mujer pasaba porque ésta asumiese los atributos de la santidad. Y dentro de ella, a menudo se elegía la experiencia mística, ya que la expresión discursiva de la experiencia espiritual se integraba en una poética de la subjetividad y la experiencia, en la que, además, la santa adoptaba un papel doblemente pasivo en el manejo de la palabra. Por un lado, en tanto que palabra revelada, la

31 *Demanda do Santo Graal*, ed. I. Freire Nunes, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995, cap. 202, p. 159.

enunciación de la vivencia mística correspondía a Dios, que acaparaba el papel de emisor y relegaba a la mujer a la simple tarea de transmisora. Por otro, las revelaciones solían llevarse a cabo por intermedio de un religioso o confesor, que funcionaba como filtro genérico a través del que oportunamente se masculinizaba dicho discurso.[32] Piénsese, a este respecto, en la mediación masculina que sobre las dos mujeres con conocimientos de la *Suite du Merlin* y los *Baladros*, ejerce Merlín, en tanto que maestro de Morgana y Niviana.

Esa verbalidad capitidisminuida se acompañaba de diversos signos que manifestaban su imperfección. Uno de ellos, el reconocimiento de su carácter defectuoso, que da lugar al tópico de la humildad de estilo, la rusticidad o la espontaneidad, a menudo ligando estas características a la autoría femenina[33] o, incluso, al empleo de la lengua vulgar, que evitaba cualquier sospecha de herejía.[34] Otro, el acompañamiento de la verbalidad con el lenguaje corporal, que da lugar a una auténtica gramática de la santidad femenina[35] en la que se convocan los gestos forzados (rigidez, convulsión) o los estigmas, junto con la utilización de la boca en prácticas que disminuyen su función de conducto de la comunicación verbal; entre éstas se contarían las penitencias bucales o, vinculada a estas últimas, la privación de alimentos durante episodios de anorexia.

Si bien la santidad abría una vía de expresión a la verbalidad femenina, tal espacio de libertad resultaba sólo una alternativa lastrada por la existencia previa de medios de coerción social. No obstante, el desarrollo del Humanismo en Castilla a lo largo del siglo XV permitió a la mujer una apertura de nuevos espacios sociales, como el acceso, al menos para una élite, de una educación equiparable en

32 Regnier-Bohler, cit., p. 496.

33 Así, por ejemplo, Teresa de Cartagena se defiende de las críticas recibidas en la *Arboleda de los enfermos*, escudándose en su irresponsabilidad como autora y en la humildad de obra: "vn tratado que, la graçia divina administrando mi flaco mugeril entendimiento, mi mano escriuió. E como sea vna obra pequeña..." (Teresa de Cartagena, *Arboleda de los enfermos y Admiración operum Dey*, ed. de L. J. Hutton, Madrid, RAE, 1967, p. 113). Vid., por otro lado, las muy conocidas declaraciones que al respecto hace Santa Teresa de Jesús, quien igualmente vincula feminidad e impericia al escribir (A. Garriga Espino, *Las tres cartas autógrafas de Santa Teresa de Jesús conservadas en la Biblioteca Nacional*, in "Manuscrt.Cao. Revista de manuscritos literarios e investigación", XI, 2011, http://www.edobne.com/manuscrtcao/cartas-de-santa-teresa/ [consulta: 19/12/2016]; M. J. Mancho Duque, *Claves de la escritura teresiana*, in "Salamanca. Revista de Estudios", LIX, 2014, pp. 103–122.

34 Regnier-Bohler, cit., p. 496.

35 Á. Muñoz Fernández, *La palabra, el cuerpo y la virtud, urdimbres de la 'auctoritas' en las primeras místicas y visionarias castellanas*, in M. del M. Graña Cid (ed.), *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1994, pp. 295–318.

algunos aspectos a la masculina.[36] Resulta paradójico, por tanto, que mientras se producían tales conquistas por parte de la mujer, el *Baladro* estuviese planteando el escenario contrario, alejando a sus personajes femeninos de los ámbitos de la educación y la producción de la palabra. Cabe suponer que dicha actitud formase parte de un movimiento reactivo que, en el plano del discurso ideológico, actuase como contrapeso frente a la evolución de la sociedad contemporánea.

Muñoz Fernández[37] observa una actitud semejante en algún otro autor del siglo XV, como Alfonso Fernández de Madrigal, quien aborda en varias de sus obras el mito de Minerva. El Tostado se interesó por la diosa griega en la fase final de su vida, cuando ejerció como consejero en la corte de Juan II de Castilla, es decir después de 1444. Sus reflexiones, según esta autora, deben enmarcarse en el devenir de la Querella de las mujeres, que en España había prendido pocos años atrás y que estaba dando lugar a la composición de obras polémicas como el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón (1437), la *Defensa de las virtuosas mujeres* de Diego de Valera (1444) o las *Virtuosas y claras mujeres* de Álvaro de Luna (1446).[38] El problema que planteaba Minerva es que se asociaba con la sabiduría y la guerra, que eran consideradas prerrogativas masculinas, de ahí que ciertos autores, el propio Tostado entre ellos, o bien matizasen la feminidad de la diosa – por ejemplo, masculinizándola y considerándola *varona*, a partir de la denominación de *virago flava*[39] – o bien le reconociesen el hallazgo de la guerra con ingenio – es decir, con saber – , pero adjudicasen a Marte la práctica guerrera y el empleo en ella de la fuerza. Pues, como concluye Alfonso de Madrigal, "el exercicio de las armas no conviene salvo a los valientes de cuerpos; a los flacos ansí como son la [sic] mugeres no convienen las armas" (Ibid., VII, cap. 2, p. 225). La domesticación de la mujer subversiva, encarnada en Minerva, se complementa con el relato del patronato de Atenas, que el Tostado toma de Marcon Varrón y San Agustín.[40] Según cuenta, la cuestión había ocasionado una disputa entre los hombres y las mujeres de la ciudad, ya que las primeras querían otorgárselo a Minerva y los segundos a Neptuno. Y, aunque venció la primera

36 M. M. Rivera Garretas, *La querella de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual*, in "Política y Cultura", VI, 1996, pp. 29–30.

37 Á. Muñoz Fernández, *Las cuestiones de Minerva. Problemática en torno a la acción femenina en los debates culturales del siglo XV castellano*, in M. del C. García Herrero – C. Pérez Galán (coords.), *Mujeres de la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas, culturales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico – Excma. Diputación de Zaragoza, 2014, pp. 139–165.

38 Sobre el desarrollo hispano de la Querella de las mujeres en su conjunto, vid., R. Archer, *The problem of woman in late medieval Hispanic literature*, Woodbridge, Tamesis, 2005.

39 Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado), *Sobre los dioses de los gentiles*, ed. de P. Saquero Suárez-Somonte -T. González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, VII, cap. 2, pp. 225–226.

40 Muñoz Fernández, cit. p. 156.

opción, los hombres impusieron a cambio la renuncia de las mujeres a participar en la vida pública ateniense (Ibid., VII, cap. 5, pp. 236–240).

El Tostado no fue una excepción al proponer la reclusión de la mujer en el espacio de la vida doméstica y su retirada de actividades cívicas consideradas en exclusiva masculinas. El ejemplo de Minerva puede ubicarse en un contexto más amplio, en el que otras figuras femeninas muestran una evolución análoga. Así sucede, por ejemplo, con el panteón de las Nueve de la Fama, cuya subalternidad respecto al modelo masculino correspondiente se revela en dos detalles: las dificultades que encontró para fijar un canon y, como manifestación parcial de esta circunstancia, la adecuación de sus figuras a las exigencias de la ideología patriarcal de la época. El primer elenco conocido de Nueve de la Fama -Semíramis, Sinope, Hipólita, Menalipe, Lampeto, Pentesilea, Tomiris, Teuta y Deifile- se encuentra en el *Livre de Lëesce* de Jean Le Fèvre, compuesto entre 1373 y 1387. Aunque dicha lista se pone en relación con otras mujeres célebres por su virtud, como Lucrecia y Penélope, y a pesar de que alguna de sus integrantes, tal que Teuta, se destaca por su castidad, en realidad se trata de un conjunto de nueve guerreras paganas, que eran "renommées de grant pouesce" (v. 2901).[41] Le Fèvre, que se había inspirado en compilaciones historiográficas como la *Histoire ancienne jusqu'à César*, tomó como referente el espíritu caballeresco que había alentado la elaboración del canon de los Nueve de la Fama. La evolución del motivo, sin embargo, consideró demasiado subversivo dicho enfoque aplicado a figuras femeninas. Por eso, aminoró, hasta diluirlo, el componente bélico y potenció el cortesano, junto a otras características más propias de la mujer, como la virtud, la castidad y la santidad, que de nuevo coinciden con la esfera de la vida doméstica.[42] Las nueve guerreras paganas, por tanto, dieron paso en la segunda mitad del siglo XV a una propuesta tripartita, que, aunque más inestable que su referente masculino, imitaba su esquema de tres tríadas de personajes clásicos, bíblicos y cristianos, todos ellos de honesta conducta. En su versión más conocida, el canon lo formaban Lucrecia, Veturia, Virginia, Esther, Judith, Jael, Santa Elena, Santa Brígida y Santa Isabel de Hungría.[43]

41 J. Le Fèvre, *Les Lamentations de Matheolus et le Livre de Leesce*, ed. de A.-G. van Hamel, Paris, Librairie Émile Bouillon, 1905, t. II, pp. 91–92.

42 S. Cassagnes-Brouquet, *Les Neuf Preusses, l'invention d'un nouveau thème iconographique dans le contexte de la Guerre de Cent ans*, in L. Capdevila *et alii* (eds.), *Le genre face aux mutations. Masculin et fémenin, du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 381–384.

43 Fl. Bouchet, *Héroïnes et mémoire familiale dans le* Chevalier errant *de Thomas de Saluces*, in "Clio. Histoire, femmes et sociétés", XXX, 2009, §10, n. 28: http://clio.revues.org/9420; DOI: 10.4000/clio.9420 [consulta: 28/12/2016].

El ejemplo de las Nueve de la Fama y su apartamiento de la guerra y, en general, de las actividades públicas las pone en relación con Minerva, pero también con Niviana, puesto que ésta protagoniza una renuncia análoga a una actividad, como la cinegética, que se tenía por masculina y que se consideraba afín a la dedicación guerrera. Recuérdese que, en la *Suite du Merlin*, la Dama del Lago irrumpía en la corte artúrica durante una escena de caza (vid. *supra*, p. 438) y que antes de que se revelase su identidad se la denominaba la Demoiselle Chasseresse. La asociación con Diana, por otro lado, incidía, con su referencia al mundo clásico, en la libertad de que gozaba este personaje, quien hasta entonces había viajado por el reino de Logres sin tutela masculina. Pues bien, desde que Niviana se integra en el mundo de Arturo, por un lado su libertad de movimientos se ve coartada por la indeseada custodia masculina de Merlín, y por otro el componente cinegético se reduce apenas a alguna alusión aislada, tanto en la *Suite* como en los *Baladros*. Estos últimos, además, avanzan en la dilución de dicho lazo, hasta el extremo de que, por ejemplo, la edición de 1535 ni siquiera entiende la referencia al lago de Diana, sobre el que Merlín le construiría un palacio a Niviana. Así, ambas redacciones ibéricas aluden al gusto por la caza de la Doncella, pero divergen en la referencia a la diosa romana:

> - ¿E queréis vos, señora, ver el Lago de Diana, de que vos mucha[s] vezes oístes fablar?
>
> - Sí -dixo ella-, mucho me plazerá; e cosa no podría ser de Diana que yo no viese de grado, porque amó en su vida el saber del monte e de la caça, así como yo. (*Baladro 1498*, cap. 35, p. 153).
>
> "Vedes aquí el lago de la dueña, do muchas vezes oystes fablar". "Si, dixo ella, e mucho me plazeria de ver la casa de la dueña, porque amo toda su vida el sabor del monte y de la caça como yo agora" (*Baladro 1535*, p. 323, p. 146).

El resultado, una vez más, es la reducción de la Dama del Lago, por la vía de la renuncia a ciertos de sus atributos, a esquemas de conducta más adecuados a los que corresponderían a una mujer, aun tratándose de una figura excéntrica. Precisamente el mantenimiento de esa excentricidad relativa, no excluyente con su papel de personaje benéfico, protector y, por tanto integrador, es el que denota la incomodidad que despertaba todo personaje femenino que no se adaptase fielmente al modelo de la ideología de género contemporánea. Sin embargo, a pesar de la protección que ejerce sobre Arturo, Niviana nunca opta a sustituir a Merlín como guía de la corte, toda vez que eso supondría asumir funciones públicas propias del género masculino. Por tal razón, una vez desaparecido Merlín, la Dama del Lago defenderá a Arturo, pero desde la distancia y reduciendo a casos imprescindibles sus intervenciones. En este particular, el *Baladro* de Burgos

acentúa el contraste con Morgana, a la que atribuye la voluntad de intervenir en la política del reino y apropiarse del trono de Logres derrocando a su hermano:

> E Morgaina sin falta desamava al rey Artur, porque vía que valía más que todos los de su linaje. E si ella desamava al rey Artur, que era su hermano, bien otrosí desamava al rey Urián, que era su marido, que ella le hoviera muerto, si tiempo fallara sin saberse, mas amava de todo coraçón a Acalón, su enamorado. E jamás entendía en otro, sino en matar a su hermano e a su marido, que por fuerça o por encantamento, o que por ruego que entendía de fazer a los altos hombres de la Grand Bretaña que la oviesen por señora (*Baladro 1498*, cap. 37, p. 168).

El análisis del fragmento correspondiente de la *Suite du Merlin* descubre que en el original francés Morgana no aspiraba a asumir el poder político del reino, sino sólo obtenerlo para su amante Acalón, en una actitud más acorde con sus posibilidades de actuación por su ser femenino:

> Et se elle le haoit bien, aussi haoit elle le roi Uriien son signour si morteument que, se elle le peust avoir occhis en tel maniere que gent ne le seuussent, elle l'euust piecha mort. Mais cele haine n'estoit pas si grans comme estoit l'amours que elle avoit a Accalon. Chelui amoit elle si desveement que elle en baoit a occhirre et son seignour et son frere, si que elle en cuidoit bien faire roi, que par anemi que par enchantement que par priiere de haus houmes de la Grant Bretaigne (*Suite du Merlin*, § 376, p. 327).

La innovación de la edición burgalesa, en la que se explicaba desde una perspectiva política la enemistad de Morgana y Arturo, permitiría reinterpretar dicho episodio desde las condiciones que proporcionaba el contexto castellano de la segunda mitad del siglo XV. No pocos lectores evocarían circunstancias análogas, como las disputas dinásticas y las guerras por el control del reino aún no demasiado lejanas. Pero, a mayores, el texto burgalés plantea la pretensión ilegítima de la mujer que desea participar en política, pues el ejemplo de Morgana demuestra que la naturaleza femenina se conduce por impulsos y desmesura, que la empujan al recurso a medio ilícitos, propios de la tiranía, para acceder al poder.[44]

En cambio, el modelo implícito de conducta que propone esta censura del comportamiento de Morgana sería relacionable con el que se promovía desde círculo cortesano de Isabel la Católica. Éste lo conformaban mujeres nobles, que poseían una cultura apreciable, pero cuya proyección social estaba restringida

44 Derrien, cit., p. 29, observa que en las *Prophecies de Merlin* se hurta a la mujer de su capacidad de representación política, del mismo modo que a las mujeres sobrenaturales se les priva también de sus poderes y de su capacidad de seducción y se les reduce a personajes grotescos y cómicos.

por una serie de condicionantes inherentes a su feminidad: su cultura era en gran medida, si no casi en exclusiva, religiosa; constituían una élite exclusivista, no exportable a capas más bajas de la sociedad; su ámbito de actuación se quedaba en el espacio cerrado de la corte o los conventos, conformando, paradójicamente, una vida pública que no traspasaba los muros de la privacidad; y asimilaban y poseían una cultura, que, en el ámbito de la palabra, se contentaba con una actitud pasiva, es decir reducida al acto de lectura o, cuando asumía mayor iniciativa, se limitaba a la escritura privada, en un acto de enunciación restringida.[45] Dicho grupo, pues, renunciaba a toda actuación pública, acumulaba cultura y producía conocimiento, pero desistía de transmitirlo al exterior, más allá de los círculos cerrados de su espacio privado-doméstico. Con el agravante de que, paradójicamente, se trataba de mujeres que ocupaban una relación de privilegio por su cercanía a la dirección política del reino.

Los paralelos de esta situación con la que proponen las dos redacciones del *Baladro*, así como la evolución que éstas presentan respecto a sus antecedentes franceses demuestran como su reescritura se realizó durante un proceso de evolución ideológica, en el que se estaba redefiniendo el lugar que la mujer ocupaba en la sociedad hispana en el final de la Edad Media y la transición al Renacimiento. Con el eco de las posturas encontradas de reivindicación de nuevas funciones y una mayor representatividad social, por un lado, y, por otro, el discurso de reacción que dichas reclamaciones generaban, los *Baladros* castellanos profundizan en la polarización de los personajes femeninos, agrupándolos bajo dos consideraciones aún más contrastadas que las que ofrecía la *Suite*. Los personajes negativos poseen estudios, conocimiento y dominan la escritura; se asocian con el deseo, que deriva en lujuria, y la búsqueda de una vida activa, incluso, como demuestra Morgana, en el ámbito político. Los positivos atesoran también conocimientos, pero asumen una actitud pasiva, por la cual renuncian al acto enunciativo asociado a la escritura; se omite, por consiguiente, que hayan cursado estudios; y, junto al retraimiento al ámbito de la vida privada y el alejamiento de las actividades con proyección pública, se asocian con la espiritualidad. Morgana y la Dama del Lago encarnarían los respectivos polos de la oposición, aunque no cabe duda de que las conclusiones aplicables a ellas se pueden extender a otros personajes femeninos.

Aunque el anterior reparto de funciones ya se observaba en los *romans* en prosa del siglo XIII, pues formaba parte de una tradición mucho más anterior,

45 C. Segura Graíño, *Las sabias mujeres de la corte de Isabel la Católica*, in M. del M. Graña Cid (ed.), *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III–XVII)*, Madrid, Asociación Al-Mudayna, 1994, pp. 181–182.

la literatura artúrica peninsular profundizó en sus implicaciones ideológicas. Tal proceso de adaptación, junto a la consiguiente reinterpretación de los relatos artúricos y a su oportuna reescritura, no serían sino una estrategia más que buscaría la pervivencia de la materia de Bretaña en el ocaso de la Edad Media, cuando los cambios ideológicos y la renovación estética estaban imponiendo otros modelos de relato para el universo caballeresco.[46]

46 El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *El ciclo artúrico de la "Post-Vulgate" puesto en cuestión: la naturaleza del modelo y la relación entre los derivados ibéricos reconsiderados*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Ref. FFI2016-78203-P).

E. Macarena García García – Carlos Santos Carretero

Esclavas y caballeras en *Jacob ben Eleazar*: puente literario entre Oriente y Occidente

Este estudio gira en torno al séptimo capítulo de *Sefer ha-Meshalim* (*Libro de fábulas*), colección de diez maqamas compuesta por Jacob ben Eleazar de Toledo (1170–1233?). Dicho capítulo, *La Historia de Yoshfe y sus dos amadas*, toma el discurso habitual del amor cortés, la poesía de deseo andalusí y la literatura de caballerías, a la vez que invierte el rol del hombre y la mujer habitual en estos géneros.

No hay muchos datos biográficos acerca de la vida de Jacob ben Eleazar. Poeta, gramático y traductor, judío toledano durante los s. XII y XIII. Coetáneo de al-Ḥarizi, su producción literaria está escrita en árabe y hebreo. Como traductor se encargó de la versión al hebreo del *Calila e Dimna*. Destaca el citado *Sefer ha-Meshalim*, compuesto poco antes de su muerte. La obra consta de diez maqamas, historias independientes escritas en prosa rimada en las que se engarzan poemas que abarcan géneros y contenidos dispares: amor cortés y de deseo, crítica social, filosofía y moral, relatos de caballerías, alegorías, etc.

1 Resumen del relato

La Historia de Yoshfe y sus dos amadas nos presenta a Yoshfe, joven noble de Hasar Susah. Un período convulso, en el que los corruptos y los malvados gobiernan, hace que el protagonista se una a un grupo de mendigos y borrachos con los que vagabundear. Su periplo le lleva al lujoso mercado de esclavas de El Cairo, enamorándose a primera vista de la más hermosa: Yefefiyya. Tras su compra, marchan al palacio de Masós, joven egipcio siervo de Yoshfe. Tras un intercambio de poesías entre amo y esclava, el amor es mutuo. Mientras ambos duermen durante la noche, otra esclava del mercado, Yemimá, entra en escena y, disfrazada de caballero, secuestra a Yoshfe. Yemimá está profundamente enamorada de Yoshfe, pero se siente dolida por no haber sido escogida, motivo por que compra su libertad y se hace pasar por hombre, secuestrando así al joven. A continuación, se sucede una lucha entre ambas esclavas, vestidas como caballeros, y con

E. Macarena García García, Universidad Complutense de Madrid
Carlos Santos Carretero, Israel Institute of Biblical Studies

Open Access. © 2018 E. Macarena García García – Carlos Santos Carretero, published by De Gruyter.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-035

un Yoshfe que piensa que son hombres en todo momento, hasta que los ropajes de ambas caen durante la lucha. Finalmente, tras un intercambio de poesías, Yemimá también conquista el corazón de Yoshfe, convirtiéndose así ambas en sus amantes. La historia termina con el regreso de los tres a Hasar Susah, donde las jóvenes se convierten en modelo de rectitud y pureza.

2 Estudio

2.1 Deformación de la realidad

Este relato cuestiona la idea del matrimonio, desestabilizado a consecuencia del deseo sexual, resolviéndose a través de una bigamia erótica. El texto busca producir el divertimento de los lectores a través de un relato inventado, en la línea de *La ofrenda de Judá*, de Yehudá ibn Shabtay. Pero esa sensación de divertimento y frivolidad es la respuesta de ciertos círculos de pensadores hebreos a la crisis vivida en el judaísmo hispano del s. XIII. Había concluido el proceso histórico-político mediante el cual los judíos hispanos pasaron de vivir bajo una dominación musulmana a una cristiana. El judío hispano culto observaba que los cimientos de la vida de sus ancestros, aquellos que habían formado parte del llamado *Siglo de Oro* del judaísmo hispano se habían derrumbado.[1] Las aljamas de Castilla estaban disgregadas, con apuros económicos, y sufrían la corrupción de los jueces y líderes de las academias. Muchos judíos, en lugar de dedicarse al estudio de la Torah, preferían escuchar parábolas y fábulas con clara herencia de la literatura árabe, aferrándose al esplendor perdido. Dicha tendencia es aprovechada por Jacob ben Eleazar, quien a través de una historia amorosa con elementos cómicos refleja una reacción a este momento de temblor y crisis de valores.

El trío amoroso presenta una realidad ciertamente controvertida desde la perspectiva religiosa judía.[2] Esta moralidad retorcida, también presente en otras obras medievales como *Sendebar* o el *Libro del Buen Amor*, finalmente conduce al camino correcto y oficial de la sociedad medieval. En *La Historia de Yoshfe y sus dos amadas*, la vuelta al orden establecido se observa en la vuelta a casa, propiciada por una misiva de los padres del joven.

1 Y. Baer, *Historia de los judíos en la España cristiana*, Barcelona, Riopiedras, 1998, pp. 215–216.
2 R. Peled, *Tras el modelo binario: El cuerpo femenino en la prosa hebrea y romance en la Península Ibérica en la Baja Edad Media. Proyección y reflejo*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 74.

Hay otro rasgo que gira en torno la vuelta al orden patriarcal: el joven entrega en matrimonio la mano de su joven hermana, Ṣippor, a su amigo y siervo, el egipcio Masós. En el regreso a casa, Yoshfe es aclamado como un héroe, celebrando un gran banquete. Dicho regreso heroico contrasta con el episodio del desierto, en el que las esclavas se baten en duelo por él, mientras este permanece atónito.

Sin embargo, la reafirmación de este orden social no es capaz de acallar del totalmente lo paródico: Yoshfe sigue viviendo con sus esclavas. Ambas son mujeres "leales, rectas, puras y límpidas que inspiraban amor y encendían el amor del amado" (v. 446–447). Se encargan de la educación de Ṣippor, quien las describe como "las mujeres cuyas hazañas han superado a todas las demás" (v. 485). Y aunque para Ṣippor dicha educación sea "digna de la realeza" (v. 460), en realidad lo que le enseñan son "relatos acerca de jóvenes, gordas y grasientas, envidiosas, asuntos de celos, y chismes" (vv. 457–459). El orden se ha restablecido, pero lo subversivo no ha sido del todo silenciado. Esa vuelta[3] al orden patriarcal en la que subsisten ciertos elementos irónicos y paródicos aluden a cierta crítica social que emerge entre líneas.

2.2 El mercado de esclavas y el concubinato

El mercado de esclavas de El Cairo, lejos de ser una invención literaria, alude a un lugar real y nos introduce, con tono ligero, en uno de los grandes problemas de la sociedad judía de la época: el concubinato y la bigamia como prácticas paralelas a la monogamia.

El mercado de el Cairo se situaba en el Masrur khan, siendo trasladado cerca del Khalili khan en el s. XV. En él, los esclavos iban vestidos con modestia. Los hombres apenas ocultaban sus cuerpos, permitiendo a los potenciales compradores evaluar su físico tanto visual como manualmente, mientras que a las mujeres se les permitía cubrirse con lino, siendo examinadas si eran escogidas por una matrona de manera privada, comprobando su virginidad y estado de salud.[4]

Aunque la compra de esclavos era un negocio frecuente, no estaba al alcance de cualquiera. De ahí que, cuando Yoshfe queda prendado de Yefefiyya – literalmente "hemosísima" un apelativo usual para las esclavas– el encargado, al ver su ropa y su estado (recordemos que se había ido con vagabundos, borrachos y maleantes) se niegue a ello. No obstante, evocando motivos carnavalescos,

3 Ibid., p. 103.
4 S. Guthrie, *Arab women in the Middle Ages. Private Lives and Public Roles*, London, Saqi Books, 2001.

Yoshfe, el noble convertido en pobre harapiento, se disfraza de nuevo de rico, recuperando a ojos de la galería su verdadero estatus social y consiguiendo sin problema alguno a su amada.

Podemos ver en estos fragmentos un reflejo de la sociedad judía de la época: por un lado, los judíos cortesanos, de alto nivel socioeconómico, dueños de latifundios, esclavos y concubinas; y por otro, el pueblo llano, campesinos y artesanos.

La maqama, como género literario, refleja fielmente el ambiente de las clases altas de la España musulmana: permisivo, en el que el baile, la música, el vino y las mujeres acompañaban los encuentros sociales. Durante la Edad Media, los judíos estuvieron sometidos en la Península a influencias tanto cristianas como musulmanas en todos los ámbitos. Al estar divididos entre tendencias frecuentemente opuestas, la comunidad hispanohebrea encontró su identidad caracterizándose por una laxitud en cuanto a sexualidad se refiere, más acusada que en otras comunidades judías medievales.[5]

La ley judía condena sin paliativos el adulterio como relación fuera de la unión marital, pero, paradójicamente, tolera el concubinato, siendo frecuente entre los judíos de los ss. XIII y XIV en territorio hispano. Algo similar sucede en la sociedad cristiana medieval, donde la Iglesia critica el concubinato, si bien es una práctica conocida entre los clérigos hasta el s. XIV.[6]

Tova Rosen incide en el hecho de que ninguna marca en el relato identifica a Yoshfe ni como judío ni como no judío.[7] No obstante, su unión bígama con dos esclavas –probablemente musulmanas, dada su adquisición en el mercado de El Cairo– podría reflejar un hecho real y frecuente entre los cristianos y judíos de la España medieval. De hecho, la mayor parte de las concubinas de que tenemos constancia eran cautivas de la reconquista y de los ataques a territorios musulmanes.[8] Si bien la legislación prohibía a los judíos tener relaciones con mujeres cristianas, no resultaba un problema tener concubinas de origen musulmán. Dicho tipo de relaciones era menos frecuente en Aragón que en Castilla, donde, el número de judíos que mantenía concubinas musulmanas llegó a tal punto

5 Y. T. Assis, "*Sexual Behaviour in Mediaeval Hispano-Jewish Society*", en A. Rapoport-Albert – S. J. Zipperstein (eds.) "Jewish History. Essays in Honour of Chimen Abramsky", London, Peter Halban, 1988 p. 27.

6 Ibid., pp. 25–26. E. Cantera Montenegro, *La mujer judía en la España Medieval*, en "Espacio, Tiempo y Forma", Serie II, t. 2, 1989, p. 44.

7 T. Rosen, *Unveiling Eve: Reading Gender in Medieval Hebrew Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 164.

8 W. D. Phillips, *La historia de la esclavitud y la historia medieval de la Península Ibérica*, en "Espacio, Tiempo y Forma", Serie III, t. 23, 2010, pp. 157–165.

durante el s. XIII que las autoridades rabínicas dejan constancia por escrito de tan alarmante situación.

Ben Eleazar juega aquí con uno de los temas candentes de su tiempo. La bigamia propuesta por el relato podría ser leída entonces como una respuesta a la fascinación de los judíos hispánicos por estas alianzas con los gentiles o, por el contrario, como una referencia a la ansiedad que estas relaciones provocaba en las aljamas.

Desde mediados del s. XIII, tenemos una gran disputa en el seno de las comunidades judías a este respecto: se alude por una parte a la condición de gentiles de las concubinas, al hecho de que no deja de implicar una unión sexual fuera del matrimonio y a la posible desigualdad creada en el núcleo familiar respecto a la esposa. Por otra, se defiende como relación estable que evita caer en el adulterio; o, incluso, llega a afirmarse que las concubinas musulmanas no son idólatras, pues creen en un único Dios, sus varones se circuncidan y respetan ciertas restricciones alimentarias. El debate queda sin resolver y las relaciones de concubinato continúan dándose, dejando a los vástagos de dichas uniones en una difícil e indefinida posición a nivel legal.

Respecto a una posible clasificación de las esclavas femeninas, las fuentes andalusíes aluden tanto a esclavas domésticas como a concubinas. Estas últimas se caracterizaban por su belleza y su esmerada formación artística, necesarias para "lucir" en un contexto cortesano.[9] Sin embargo, en el s. XIII esta función de entretener artísticamente a los hombres decae[10] y tenemos dos tendencias principales: (i) bien era una sirvienta dedicada exclusivamente a satisfacer las necesidades sexuales de su amo, generalmente un judío ya casado a quien resultaba más barata que una segunda esposa; (ii) o bien una mujer, sirvienta o no, amante de un judío de clase alta, una posición en ocasiones preferible a ser la esposa legal de un judío más pobre.[11]

2.3 La bigamia en la sociedad judía de los reinos cristianos

En cuanto a la problemática de la bigamia, el final de nuestra maqama termina con Yoshfe unido no sólo a Yefefiyya, sino también a Yemimá. No hay acuerdo unánime entre los investigadores acerca del grado de extensión de la poligamia

9 N. Safi, *El tratamiento de la mujer árabe y hebrea en la poesía andalusí*, Granada, Universidad de Granada, Tesis doctoral, 2012, p. 132.

10 W. D. Phillips, cit., p. 157.

11 Y. T. Assis, cit., pp. 37–40.

en la España cristiana.[12] Los detractores de una práctica común aluden a casos excepcionales debido a tres circunstancias principales: (i) la prohibición de la corona de este tipo de uniones, como herencia de la legislación romano-bizantina; (ii) la influencia del edicto de Rabbenu Geršom Meor ha-Golá (s. X-XI) en contra de la poligamia; y (iii) la costumbre local, más propensa a la monogamia.

En opinión de Assis,[13] en las comunidades judías en territorio cristiano persistía la bigamia tras la Reconquista como continuación de una práctica frecuente en el período anterior bajo el mandato musulmán. De hecho, todas las peticiones a la corona cristiana por parte de judíos para conseguir una segunda esposa alegan como justificación la permisibilidad de esta práctica en las leyes judías a causa de dicha influencia. De opinión similar es también Baer,[14] quien recuerda que el edicto de Rabbenu Geršom en favor de la monogamia no se fue imponiendo en las aljamas, sino de manera paulatina:

> El despertar de las pasiones políticas y eróticas a mediados del siglo XIII propició las luchas sociales y dio lugar a nuevas creaciones en los campos de la religión y la literatura.[15]

Tanto las fuentes religiosas como literarias nos informan de un cambio de perspectiva, una mayor apertura y permisibilidad en las costumbres como características de la época. Destaca la poesía de Todros ben Yehudá Haleví (1247–1306). Su obra refleja fielmente el estilo de vida de la aristocracia cortesana judía que, sin obviar su herencia cultural árabe, se adapta paulatinamente a las costumbres cristianas. Influenciado tanto por los modelos de la poesía judeoárabe como por los cantares trovadorescos gallego-portugueses y provenzales, Todros Haleví ofrece una poesía frívola y sensual, que no desdeña ni a mujeres ismaelitas ni a cristianas.

Este círculo aristocrático marcaba el estilo de vida de toda la alta sociedad judía en Castilla. Y un nivel de moralidad similar se encuentra también en las aljamas aragonesas, donde no pocos documentos prueban la existencia de relaciones sexuales entre judíos y mujeres tanto musulmanas como cristianas.

12 A. Grossman, *Pious and Rebellious. Jewish Women in Medieval Europe*, Waltham, Massachusetts, Brandeis University Press, 2004, p. 84.
13 Y. T. Assis, cit., p. 30
14 Y. Baer, cit., p. 258.
15 Ibid., pp. 259–260.

2.4 Travestismo y mujeres caballero

Esta maqama tiene como elemento destacado ser el único texto hebreo medieval en el que dos mujeres se disfrazan de hombres.[16] Este travestismo sería el rasgo indicativo de la citada crisis de valores, representando el fracaso de los límites y las definiciones de la jerarquía social. La inversión de género en la literatura hebrea medieval no es nueva, como bien nos muestra el *Sefer Taḥkemoni* de al-Ḥarizi.[17] En el relato titulado *El Bandido*, este aparece bajo un triple disfraz: primero como una extraña figura que unos viajeros en el desierto confunden con un hombre. Después como una mujer guerrera, pero este es otro disfraz. Debajo está el bandido, un peligroso asesino. Hay un disfraz bajo otro disfraz, señal que evoca a la crisis de identidad del mundo hispano-hebreo medieval.

El travestismo que Jacob ben Eleazar es ligeramente diferente. Aquí son las mujeres las que se disfrazan de hombre. Ambas esclavas no solo se disfrazan de caballero, sino que actúan como tales; convirtiéndose además en los personajes dominantes de la acción frente a la pasividad del hombre.[18] Estos aspectos reflejarían la citada crisis de valores, poniendo especial hincapié en las laxas costumbres sexuales de las comunidades judías peninsulares. Yoshfe queda cautivado por Yefefiyya a primera vista, y se prenda por completo de Yemimá cuando escucha la poesía de amor de esta. Y son ellas las que combaten a muerte por el amado.

Es ese duelo por el amor de Yoshfe uno de los puntos álgidos de lo caballeresco. Por un lado ambas aparecen revestidas de elementos de poder propios de los caballeros (la corona, el caballo, las armas, el fuego y elementos de la naturaleza que evocan fuerza y poder), pero por otra parte el combate es descrito de forma cómica a la vez que sensual (vv. 171–172, 208–214, 216–225, 249–255).

El tema de las mujeres guerreras no es en absoluto exclusivo de la obra de Jacob ben Eleazar. Se trata de un tema presente y bien conocido en la literatura medieval, estando *La Historia de Yoshfe y sus dos amadas* insertada en ese mismo ambiente cultural y literario.[19] Siendo contemporáneo a la tercera, cuarta y quinta cruzada, ¿pudo Jacob ben Eleazar estar familiarizado con este tema? ¿Se trata de un tópico que había llegado al Toledo del s. XIII?.[20]

16 R. Peled, cit., p. 96. T. Rosen, *Hunting Gazelles: Reading Gender in Medieval Hebrew Literature*, Oran Moked. Tel Aviv, University of Tel Aviv, 2006, pp. 234–259.
17 A. Navarro Peiró, *Capítulos XXXI y XXXIV del Sefer Tahkemoni de Yehuda al-Harizi*, en "Sefarad: Revista de Estudios Hebreos y Sefardíes", año 46, nº 1–2, 1986, pp. 353–362.
18 R. Peled, cit., p. 97.
19 Ibid., p. 100.
20 T. Rosen, cit., p. 164.

3 Conclusiones

Llegados a este punto no podemos hablar de conclusiones en el sentido estricto del término, ya que nuestra traducción e investigación sigue en curso. Pero tal y como hemos indicado al inicio de nuestro estudio, esta es la primera etapa en el estudio de *La Historia de Yoshfe y sus dos amadas*, relato que permite a Jacob ben Eleazar parodiar y criticar a la vida judía del s. XIII, a través de una historia entroncada de motivos árabes y trovadorescos. Dicho estudio prosigue en el momento de redactar estas líneas.

Dulce María González Doreste – Francisca del Mar Plaza Picón

Susana, objeto de deseo y modelo de castidad

En este trabajo, con el objeto de estudiar la inserción del personaje bíblico de Susana en algunos tratados de educación medievales dirigidos a las mujeres, analizamos esta conocida historia.[1] Esta narración cuenta con diversos elementos claves: uno de ellos lo constituye la belleza de esta mujer que vivía en Babilonia casada con Joaquín, un rico judío. Otro es la aparición en el relato de dos ancianos jueces judíos que solían visitar la casa de Joaquín que se pusieron de acuerdo para sorprender a solas a Susana. Estos, bajo amenaza de acusarla de adulterio, intentaron convencerla de que se les entregase sexualmente, pero, al verse rechazados, la llevaron a juicio y la condenaron a muerte por lapidación. El tercer elemento clave lo constituye el joven Daniel quien proclama la inocencia de esta mujer y pone de manifiesto, tras interrogar a los ancianos por separado, que su testimonio era falso por lo que fueron ellos los condenados a muerte. En síntesis, se observa un juego de oposiciones[2] en el que Daniel actúa como eje de dos retratos encontrados, el de Susana: joven, bella, virtuosa, auténtica y casta que se enfrenta sola a la pareja de ancianos, decrépitos, deshonestos, falsos y corruptos.

Esta historia, reduciendo su argumento a aquellos aspectos que los tratadistas consideraban imprescindibles se integra, como se verá más adelante, en algunas

1 La historia de Susana se narra tanto en la versión griega de la Biblia, llamada *Septuaginta*, como en la más tardía realizada por Teodoción. Sobre las versiones de esta historia vid. D. W. Clanton, *(Re)dating the story of Susanna: A proposal*, in "Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic, and Roman Period", 34/2, 2003, pp. 121–140; F. Zimmermann, *The Story of Susanna and Its Original Language*, in "The Jewish Quarterly Review", 48/2, 1957, pp. 236–241.
2 Vid. S. Sered – S. Cooper, "Sexuality and Social Control: Anthropological Reflections on the Books of Susanna", in *The Judgment of Sussana Authority and Witness*, Atlanta, 1996, pp. 43–55.

Nota: Trabajo enmarcado en el en el Proyecto de Investigación *Modelos femeninos en los tratados didácticos medievales dirigidos a mujeres* (Ayudas para potenciar la actividad investigadora en Ciencias Sociales y Jurídicas, Arte y Humanidades. Plan propio del Vicerrectorado de Investigación 2016) y en el Proyecto de Investigación FFI2016–76165–P de ayudas a Proyectos de I+D correspondientes al Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento, Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013–2016.

Dulce María González Doreste — Francisca del Mar Plaza Picón, Instituto Universitario de Estudios Medievales y Renacentistas (IEMyR), Universidad de La Laguna

Open Access. © 2018 E. Dulce María González Doreste – Francisca del Mar Plaza Picón, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-036

obras medievales francesas de naturaleza didáctica dirigidas a las mujeres donde se establece como *exemplum* para ilustrar la virtud de la castidad. Por ello, antes de acometer el estudio del procedimiento y función que esta inserción presenta en dichas obras, consideramos necesario presentar este personaje bíblico, modelo de castidad, en el contexto cultural y religioso en el que se origina.[3]

La historia de Susana en la versión griega de la Biblia de los LXX[4] figura como un apéndice al libro de Daniel, pero en la más tardía realizada por Teodoción[5] aparece plenamente integrada en dicho libro. Por su parte, Jerónimo en la *Vulgata* (Dan 13,1–64) la incluye en el libro de Daniel indicando que seguía la traducción griega de Teodoción por no haber encontrado versión hebrea de la misma. Jerónimo en su prólogo al comentario de Daniel[6] expone que entre los antiguos judíos se identificaba a los jueces con Achab y Sedequías;[7] no obstante, en el comentario a Jeremías (29, 23)[8] afirma que había otros judíos que rechazaban esta historia al entender que no podía ser cierta una historia en la que unos cautivos iban a atentar contra sus jueces.

Si se compara la versión de los LXX con la de Teodoción, se constata que en esta última, bastante más larga, Susana se estaba preparando para darse un baño con aceites y esencias aromáticas cuando es abordada por los ancianos, mientras que en la versión de los LXX se dice, simplemente, que ocurrió un día en que

3 Son muchos los trabajos en los que desde perspectivas metodológicas y ámbitos disciplinares diferentes se ha analizado esta historia. Una buena síntesis de los mismos puede verse en S. P. Nolte – P. J. Jordaan, *Susanna: a story of dangerous spaces*, in "Journal for Semitics", 19/2, 2010, pp. 507–527, pp. 507–510, quienes realizan un estudio novedoso desde la perspectiva de la teoría de la lingüística cognitiva y la antropología cultural. Otro reciente estudio es el de J. J. De Bruyn, *Susanna-framing the minds and views of people*, in "Journal for Semitics", 24/2, 2015, pp. 594–612. De Bruyn concluye que esta historia representa una lucha entre justicia e injusticia, maldad y virtud, sabiduría e ignorancia. Una bibliografía más extensa puede verse en H. O. Thompson, *The Book of Daniel. An Annotated Bibliography*, New York, Garland, 1993, p. 545.

4 *Septuaginta id est vetus testamentum graece iuxta LXX interpretes*, ed. A. Rahlfs, Stuttgart, 2006.

5 *Susanna, Daniel, Bel et Draco*, ed. J. Ziegler, Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht, *1954*.

6 *Hieronymus: Prologus in Danielem* in *Comentarii in Danielem*, ed. F. Glorie, *CCSL* 75A, Thunhout, Brepols, 1964, pp. 948–949.

7 A quienes se refiere el profeta Jeremías (29, 22–23).

8 *Unde et a plerisque et paene omnibus Hebraeis ipsa quasi fabula non recipitur, nec legitur in synagogis eorum. Qui enim, inquiunt, fieri poterat, ut captivi lapidandi principes et prophetas suos haberent potestatem?* Cfr. *Hieronymus, In Hieremiam libri VI*, ed. S. Reiter, *CChr.SL*, vol. 74, Turnhout, 1960, 284f. Sobre este aspecto, vid. H. Engel, *Die Susanna Erzählung. Enleitung, Übersetzung und Kommentar zum Septuaginta-Text und zur Theodotion-Bearbeitung*, Göttingen, 1985, p. 26.

Susana paseaba por el jardín. Además, como advierte Goffard,[9] la historia en la versión de los LXX acaba con una especie de moraleja en la que se incide en la idea de que los jóvenes han de ser valerosos y piadosos porque ello los dotará de sabiduría e inteligencia,[10] mientras que en la versión de Teodoción, que es la que sigue la *Vulgata*, la moraleja se centra en el restablecimiento de la Ley de Moisés[11] y en el joven Daniel cuya figura se ensalza.[12]

Estas diferencias parecen, a su vez, incidir en aspectos distintos: la falsedad y corrupción de los jueces en la versión de los LXX, donde la crítica se vierte sobre el sistema de justicia del que es víctima Susana, frente a la justicia verdadera de Daniel; y en la alabanza de la juventud piadosa, frente a los ancianos corruptos. En la versión de Teodoción, junto con el restablecimiento de la Ley de Moisés y la exaltación de la figura de Daniel, se presta mayor atención a la figura de Susana, mujer casada, bella y casta, hecho que podría explicar la inclusión de la escena del baño.

La pervivencia de este relato pondrá el acento sobre todo en la castidad de Susana, elemento que, en principio, consideramos que solo servía para acentuar la maldad de los jueces y para poner de manifiesto la necesidad de cumplir la Ley de Moisés.

En la Edad Media este personaje se acomodará perfectamente al paradigma de la mujer ideal que se conforma en la época en el que la castidad constituye una virtud esencial, pero la castidad de Susana fue ya subrayada en las interpretaciones de las que fue objeto esta historia por parte de los apologistas cristianos.

La autenticidad de la historia fue puesta en duda por historiador del siglo I d. C., Sexto Julio Africano, quien sobre dicho asunto remite una carta[13] al teólogo cristiano Orígenes. Este, en su repuesta a Africano,[14] afirma que la historia de

9 S. Goffard, *Historia de Susana. Suplemento griego al libro de Daniel*, en *Leer la Biblia hoy. Desafíos para la Iglesia*. Actas del Coloquio del ISEO, Estella, Verbo Divino, 2008, pp. 8–18, pp. 11, 13.

10 Διὰ τοῦτο οἱ νεώτεροι ἀγαπητοὶ Ιακωβ ἐν τῇ ἁπλότητι αὐτῶν. καὶ ἡμεῖς φυλασσώμεθα εἰς υἱοὺς δυνατοὺς νεωτέρους· εὐσεβήσουσι γὰρ νεώτεροι, καὶ ἔσται ἐν αὐτοῖς πνεῦμα ἐπιστήμης καὶ συνέσεως εἰς αἰῶνα αἰῶνος. (p. 1506, 63–65).

11 ποιῆσαι κατὰ τὸν νόμον Μωυσῆ, καὶ ἀπέκτειναν αὐτούς· καὶ ἐσώθη αἷμα ἀναίτιον ἐν τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ. (62 *ut facerent secundum legem Moysi et interfecerunt eos, et salvatus est sanguis innoxius in die illa*).

12 καὶ Δανιηλ ἐγένετο μέγας ἐνώπιον τοῦ λαοῦ ἀπὸ τῆς ἡμέρας ἐκείνης καὶ ἐπέκεινα. (64 *Daniel autem factus est magnus in conspectu populi a die illa, et deinceps*).

13 *Epistula* ad *Origenem*, ed. N. de Lange, *SC* 302, Paris, Cerf, 1983, pp. 514–521.

14 *Epistula ad Africanum*, ed. N. de Lange, *SC* 302, Paris, Cerf, 1983, pp. 522–573.

Susana, que consideran una falsificación, se encuentra en las copias que tiene en su poder, tanto en la versión de los *Setenta*, como en la de Teodoción.[15]

Julio Africano, habida cuenta de que todos los textos que se consideraban pertenecientes al *Antiguo Testamento* entre los judíos se tradujeron al griego del hebreo, consideraba que esta parte del libro de Daniel era falsa basándose, entre otras cosas, en el hecho de que el juego de palabras que se da en griego con el nombre de dos árboles (πρῖνον – πρίσαι, σχῖνον – σχίσει) no es posible en lengua hebrea. A este respecto, Orígenes le contesta que hay en las Escrituras otros juegos de palabras que son naturales a la lengua hebrea, pero no al griego. Añade que, en el caso de que este juego de palabras no fuese posible en el hebreo, es más que probable que los traductores realizasen un juego de palabras similar al del texto original. Este erudito teólogo da respuesta a todas sus objeciones y concluye que las historias de este tipo fueron excluidas por el escándalo que supondría ir contra los jueces injustos en Israel, pero que esos textos se conservaron en los escritos apócrifos.[16]

Entre los apologistas cristianos esta historia ha sido objeto de interpretaciones alegóricas.[17] El propio Orígenes compara a Susana con el Cristianismo amenazado por el poder judío.[18] Entre los apologistas cristianos de los primeros siglos, conviene reseñar también la consideración de Hipólito de Roma, quien en su *Comentario sobre Daniel*[19] analiza el sentido profético y teológico de la misma para concluir que esta joven y bella mujer simboliza la amenaza sobre la iglesia, y los ancianos a los pueblos que la persiguen. Asimismo, el baño presente en la versión de Teodoción, representa el bautismo, pero no debe olvidarse que, junto a esta visión, Hipólito también subraya la figura de Susana como ejemplo de

15 Recordemos que Orígenes revisó el texto de los *Setenta* comparándolo con el texto hebreo y otras versiones en griego y que editó la *Tetrapla* en la que figuran en columnas paralelas las traducciones de Áquila, Símaco, Teodoción y los *Setenta*. También publicó la *Hexapla*, transcripción en seis columnas del texto hebreo del Antiguo Testamento que contiene además el texto hebreo y su transliteración al griego.

16 En esta línea se encuentra la propuesta de Lacocque, quien dice que se excluyó porque los rabinos consideraron que la corrupción de los jueces ofendía al pueblo hebreo. Vid. A. Lacocque, *The Femenine Unconventional: Four Subversive Figures in Israel's Tradition*, Minneapolis, Fortress, 1990, pp. 28–30.

17 En el siglo III d.C. esta historia se "cristianiza". Vid. S. Drake, "Sexual/Textual Corruption: Early Christian Interpretations of Susanna and the Elders", in *Slandering the Jew: Sexuality and Difference in Early Christian Texts*, University of Pennsylvania Press, 2013, pp. 59–77.

18 Ibid., pp. 66–73.

19 *Commentarius in Danielem*, ed. G. Bardy – M. Lefèvre, *SC* 14, Paris, Cerf, 1947.

castidad, al igual que lo hicieran algunos apologistas griegos.[20] Ese es el retrato que de ella, como modelo a imitar por las mujeres, nos ofrecen Clemente de Alejandría en los *Stromata*,[21] Metodio en su obra titulada *Symposium*,[22] Pseudo-Crisóstomo en *De Susanna sermo*[23] o Asterio en su homilía VI.[24]

Junto a la interpretación de Susana como un símbolo genérico de las buenas virtudes morales recomendadas a los cristianos, Cipriano establece una comparación entre la corrupción de los jueces y la maldad de aquellos presbíteros que intentan contaminar la virtud de la iglesia y violar la verdad del evangelio.[25] Del mismo tenor es la opinión de su maestro Ireneo,[26] y es que ambos, como muestra Valentí,[27] ofrecen una conexión exegética entre la figura bíblica y los creyentes en cuyo símbolo se convierte.[28]

Tertuliano, por su lado, pone el acento en el velo de Susana y comenta que, puesto que entre los judíos era costumbre que las vírgenes lo llevasen, el hecho de que Susana apareciese velada resulta significativo e indicativo de su inocencia.[29]

20 Vid. S. Drake, cit., pp. 63, 73–75. y C. Valentí, *"Similes Ananiae, Azariae et Misaheli exstiterunt". La ricezione dei "racconti" di Daniele nelle antichità cristiane (II-IV secolo)*, Tesis doctoral, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore 2016, pp. 357– 359, 393. URL: http://hdl.handle.net/10280/11811.

21 ἡ δὲ σεμνότητος ὑπερβολῇ καὶ μέχρι θανάτου χωροῦσα πρὸς τῶν ἀκολάστων ἐραστῶν κατακρινομένη μάρτυς ἁγνείας ἔμεινεν ἀρρεπής. Cfr. *Clemens Alexandrinus*, ed. O. Stahlin, *GCS* 12, Berlin 1906, p. 301.

22 Ὁρῶντες εἶδος εὑπρεπὲς ὑφῆς δύο κριταὶ / Σουσάννας ἐμμανεῖς ἔρωτι λέξαν· ὦ γύναι, / κρυπτῶν σου γάμον λέχη ποθοῦντες ἤκομεν, φίλα. / Ἡ δ' ἐντρόμοις ἔφη βοαῖς· Ἀγνεύω σοι [...]. Cfr. *PG* 18, p. 209.

23 εἶδες γυναικὸς σωφροσύνην, ἧς ἡ μνήμη μένει ἀθάνατος μετὰ νίκης; Αὕτη παρὰ ἀνθρώπων ἐδοξάσθη, παρὰ ἀγγέλων ἐμεγαλύνθη, παρὰ Θεῷ ἐστεφανώθη· ταύτην ζηλώσατε, γυναῖκες [...]. Cfr. *PG* 56, p. 594.

24 Αἱ γυναῖκες ζηλώσατε τὴν Σωσάνναν [...]. Cfr. *Asterius of Amasea. Homilies* i-xiv, ed. C. Datema, Brill, Leiden 1970, pp. 59–64, p. 63.

25 Cfr. Cyprianus, *Epistulae*, ed. G.F. Dierks, *CCSL* 3b, pp. 204–205.

26 Vid. *Adversus haereses*, IV, 26, ed. A. Rousseau et alii, Sources chrétiennes 100, Paris, Cerf, 1965.

27 C. Valentí, cit. p. 322.

28 Los apologistas cristianos suelen comparar a esta bella y casta joven con la iglesia. En esta línea se hallan en el medioevo las palabras de Isidoro, quien dice que Susana representa la figura de la Iglesia a la que acusan de adulterio los falsos testigos judíos. *Susanna figuram ecclesiae habet, quam testes falsi iudaei, quasi adulteram legis, accusant.* Cfr. *Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae*, *PL* 83, col. 116. Rábano Mauro reproduce el texto de Isidoro y añade que Susana representa a los lirios o su pureza *Susanna interpretatur lilia vel gratia eius. Cfr. De universo: De aliis quibusdam viris, sive fæminis quorum nomina in Vetere Testamento scripta leguntur.* 23, 3, *PL* CIX, col. 66.

29 Vid. C. L. de Wet "The Reception of the Susanna Narrative (Dan. XIII; LXX) in Early Christianity" in *Septuagint and Reception: Essays Prepared for the Association for the Study of the Septuagint in South Africa*, Leiden, Brill, 2009, pp. 229–244, pp. 231–232.

Del mismo modo, entiende que, aunque como rea debiese ir descubierta, el velo es una coraza en la que esconde su belleza por temor a gustar.[30]

Agustín de Hipona refiere esta historia en el Sermón 343 donde, centrándose en la figura de Susana cuyas palabras de angustia le llevan a considerar que, sin el temor a Dios, la castidad podría haber quebrado. Además, subraya el hecho de que, sin la intervención de Daniel, Susana habría sido conducida a la muerte pero que, en todo caso, la castidad habría quedado a salvo. Y finaliza realizando un símil entre Susana y la Virgen María, y entre Daniel y el ángel anunciador.[31]

Ambrosio, compara a Susana con Cristo en tanto que víctimas de falsas acusaciones,[32] y subraya su silencio durante el juicio.[33] Considera que su mutismo, en correspondencia con el de Cristo durante la Pasión,[34] ha de interpretarse como evidencia de su valor y de su capacidad de aceptar la muerte para defender su castidad.[35]

Susana aparece también como ejemplo de castidad en la conformación de la mujer ideal presente en la obra del siglo III *De bono pudicitiae*, atribuida a Novaciano, quien afirma que su único adorno era la castidad.[36] De igual modo,

30 [...] *merito abscondens decorem, vel quia timens iam placere.* Cfr. *De Corona Militis* (IV, 3) in *Quinti Septimi Florentis Tertulliani opera.* Pars II.2, ed. A. Kroymann, *CChr.SL* 2, Turnhout, Brepols, 1954 pp. 1039–1065, p. 1044, 17.

31 *Nam si castitatis dator deseruisset, castitas interisset. Ait ergo: Angustiae mihi undique.* [...]. *Et castitas quidem, fratres, sicut iam dixi, liberaretur et coronaretur, etiam si caro, quandoque moritura, illo iudicio moreretur.* Cfr. *Obras Completas de San Agustín: Sermones*, BAC, Madrid, 1985, pp. 72–85, pp. 73, 74, 75–76.

32 Vid. *De Nabuthae*, ed. C. Schenkl, *CSEL* 32/II, Wien, 1897, p. 494, 3–5.

33 *Susanna tacuit et vicit.* Cfr. *Expositio Evangelii secundum Lucam*, 10.97, *PL* XV, col. 1828, Paris, 1845.

34 Vid. A. M[a]. Piredda, *Susanna e il silenzio: l'interpretazione di Ambrogio*, in "Sandalion", 14, 1991, pp. 169–192, vid. pp. 176–177; D. Praet, *Susanna, the fathers and the passio sereni* (BHL 7595–6)*: sexual morals, intertextuality and early Christian self-definition*, in *Zeitschrift für Antikes Christentum*, 14, 3, 2011, pp. 556–580, vid. p. 565.

35 *Susanna bene sibi conscia erat et apud homines sibi adesse non poterat. Duo presbyteri senes falsum testimonium deferebant, numerus sacerdotum atque senectus vocem auferebant puellae; sola conscientia erat apud Deum libera. Denique hominum damnata iudicio, nutu est absoluta divino.* Cfr. *In Psalmum David CXVIII Expositio, PL* 15, col. 1448, *Sermo* 17, 24, Paris, 1845.

36 *Sed non minus, ex parte diuersa, aliud nobis pudicitiae simile de continentia feminarum exoritur exemplum. Fuit, ut legimus, Susanna filia Helciae, uxor Joachim pulcherrima, pulchrior moribus. Hanc nullum ad decorem commendabat species; simplex enim erat. Excoluerat pudicitia, et cum pudicitia sola natura.* Cfr. *De bono pudicitiae*, 9, ed. G. F. Diercks, *CCL* 4, Turnhoult, 1972, p. 121.

Zenón de Verona en su obra *Tractatus Sancta Susanna* resalta el valor de esta mujer dispuesta a morir por salvaguardad su castidad.[37]

En este rápido recorrido se constata en qué medida la figura de Susana fue interpretada por los apologistas como modelo de castidad y símbolo de la iglesia. En todo caso, cabe señalar que también es posible hallar la postura contraria, como queda de manifiesto en Rufino[38] quien, cuando critica a Jerónimo por introducir esta historia en el libro de Daniel, niega que Susana sea un modelo de pureza.

La liturgia católica y la iconografía han contribuido a la pervivencia y al dinamismo de la historia de Susana.[39] A lo largo de la Edad Media son muchos los tipos de lecciones que se desprenden de esta historia[40] y que recogen las distintas exégesis y simbologías que hemos visto hasta ahora; ha de señalarse que, si bien en un primer momento su figura tuvo varias interpretaciones (alegoría de la salvación del alma, metáfora de la Iglesia, ejemplo de Justicia), poco a poco el relato se despojó de su carácter sagrado y en los siglos XIV y XV la historia de Susana, como narración independiente, pasó a formar parte de la amplia lista de *exempla*, que se introducen tanto en los textos literarios como en los tratados de educación femenina, para ilus-

37 *Sufficit ergo pudicitiae conscientia; testis est deus.* (*PL* XI, col.443). A este respecto vid. F. Dolbeau, *Zenoniana. Recherches sur le texte et la tradition de Zénon de Vérone* in "RechAug", 20, 1985, pp. 3–34; R. Piñol – S. Vidal, *Susanna contra Seniores: lujuria y castidad en la Antigüedad Tardía*, en *Luchas de género en la historia a través de la imagen.* Ponencias y comunicaciones, Málaga, 2001, I, pp. 347–375.

38 *Omnis qui putabat Susannam nuptis et innuptis exemplum pudicitiae praestitisse, erravit: non est verum.* Vid. *Apologia. contra Hieronymum* II, 37, ed. M. Simonetti, *CCSL* XX, 1961, pp. 113–114.

39 A tal efecto remitimos a la obra de M.-L. Fabre, *Suzanne ou les avatars d'un motif biblique*, Paris, L'Harmattan, 2000, en la que su autora realiza un análisis de las dos versiones del libro de Daniel que dan pie a la historia, establece la transmisión del texto en la tradición cristiana y estudia la evolución de su iconografía desde la época paleocristiana hasta bien entrado el siglo XVIII. Véase también J.-C. Prêtre, *Suzanne. Le procès du modèle*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1990, que trata igualmente sobre la iconografía de Susana; y J. Henric – J. Ferry – J. Le Foll, *Suzanne et les vieillards*, Paris, Desclée de Brower, 2002, especialmente el capítulo de J. Ferry, "L'histoire de Suzanne", pp. 65–95.

40 S. Shimahara constata que entre el comentario de Jerónimo (s. V) y el de Pedro de Pisa (finales del s. VIII) no existe ningún tratado conservado dedicado al libro de Daniel. Sin embargo, desde este último siglo hasta el X se registran cinco glosas. Ello se debe, según este autor, a que la época carolingia es un tiempo de grandes cambios "temps d'une réforme qui s'appuie sur la Bible, d'une restauration chrétienne de l'Empire romain qui s'identifie à l'Église, le IXe siècle latin lit et relit le livre de Daniel". Este interés se debe a la dimensión política que adquieren la interpretación de sus poesías y al propio personaje de Daniel al que se ve como el modelo del consejero real. Vid. *Daniel et les visions politiques à l'époque carolingienne*, in "Médiévales" [En ligne], 55 | automne 2008, mis en ligne 20 mars 2011, consulté 30/09/2016. URL : http://medievales.revues.org/5437; DOI : 10.4000/medievales.5437.

trar la virtud de la castidad. Hemos hecho una breve – por respeto a las normas editoriales – pero significativa selección de obras medievales francesas, de carácter didáctico-literario, en las que la narración de Susana se establece como paradigma de esposa fiel y casta, aunque esta simbología no queda del todo clara en alguno de los textos seleccionados. Es el caso del poema narrativo titulado *Confort d'ami*, escrito por Guillaume de Machaut en 1357 para su amigo, el desdichado Carlos II de Navarra. Este fue hecho prisionero en 1356 por Juan II, rey de Francia, y por medio de este texto, de carácter esencialmente religioso, Machaut quiere infundir ánimos a su amigo cautivo, exhortándole a tener confianza en Dios a través de una serie de personajes bíblicos que, en situación de cruel infortunio, recibieron la misericordia divina. Susana entra a formar parte de esta galería cuya historia es ampliamente desarrollada, ocupando más de trescientos versos (vv. 73–450).[41] Según apunta el propio autor, su fuente de inspiración es la Biblia latina de la que traduce directamente (vv. 415–416) y lo más exacto posible, sin tener en cuenta las traducciones francesas de las que podía disponer. Apunta su editor, sin embargo, que si bien algunos pasajes son traducidos literalmente, hasta el punto de reproducir la cadencia de la frase latina, en la mayor parte de la obra Machaut parafrasea el texto bíblico, aunque es precisamente en la historia de Susana donde menos libertades se permite.[42] Si retomamos los aspectos reiterados de la historia que constituyen el soporte de la trama narrativa, señalados anteriormente, comprobamos que están todos presentes en la versión de Machaut que, además, incluye la escena del baño, al igual que la versión de Teodoción, lo cual no es de extrañar puesto que, como ya se dijo, es la que sigue la Vulgata. Mantiene también con respecto al texto del helenista la misma alternancia de estilo directo con narración en tercera persona,[43] pero el poeta francés ha dotado a su texto de una elegancia y una vivacidad en las que se descubre su impronta y su cuidado estilo literario, además de un espíritu cortés reconocible en sus imágenes sensibles y en el léxico utilizado, como es el caso, por ejemplo, de la descripción que hace de Susana, propia de los textos más característicos

41 *Œuvres de Guillaume de Machaut*, publiées par E. Hoepffner, Paris, Champion pour la Société des anciens textes français, 1908–1921, t. 3. pp. 3–17.

42 Ibid., p. III.

43 Es curioso comprobar que esta misma alternancia, y en los mismos momentos narrativos, se da también en la traducción francesa en verso del *Théodulus*, conocida como el *Tiaudelet*. El *Théodulus* es el nombre que se da a una égloga latina datada en el siglo IX que formaba parte de la instrucción de las escuelas medievales. Su traducción francesa, conservada en el ms. francés 12478 de la Biblioteca Nacional, datado en el siglo XV, añade un amplio prólogo, obra de su anónimo autor, y acompaña cada estrofa de una amplia glosa. En una de ellas desarrolla la historia de Susana según el libro de Daniel XIII. Vid. A. Parducci, *Le Tiaudelet, traduction française en vers du Theodulus*, in "Romania", XLIV, 173, 1915, pp. 37–54 y G. L. Hamilton, *Les sources du Tiaudelet*, in "Romania", XLVIII, 189, 1922, pp. 124–127.

del género, "Une femme ot en mariage/ Qui fut tres bele, bonne et sage/ Douce, courtoise et bien aprise/ Et duite en la loy de Moÿse./ Susenne avoit a non la dame,/ Qui Dieu doubta de cuer et d'ame" (vv. 77–82) o la de sus doncellas "Lors en son vergier s'esbatoit/ Susannë avec ses pucelles/ Qui estoient gentes et belles" (vv. 106–108). En el texto de Machaut, los ancianos comparten su deseo y trazan juntos su estrategia para sorprender a Susana, que se ve acuciada cuando se disponía a tomar un baño para mitigar el calor. En la escena del juicio no se menciona que fuese velada, sino que "chascun d'eus [los jueces abyectos] sa main toute nue/ mis sus la teste de Susanne" (vv. 212–213). Es de destacar cómo el texto enfatiza que Daniel no está todavía en edad de hablar, para poner de relieve la potestad de Dios que le concedió el poder de poder caminar y de hablar con ciencia, conocimiento y entendimiento para que la verdad fuese sabida. La alocución que Machaut dirige al final de la historia de Susana a su amigo cautivo deja clara su intencionalidad: de la misma manera que Susana fue acusada y salvada por haberse puesto en las manos de Dios, él debe también mantener la esperanza y confianza en el Creador, pues siempre lo consolará y protegerá.[44]

Los dos tratados didácticos para mujeres escritos en francés más conocidos también forman parte de nuestro corpus: *Le Ménagier de Paris* (1339) y *Le Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles* (1371–2). Ambos han sido redactados por varones. Aun cuando se desconozca la identidad del primero, el contenido de su texto no deja lugar a dudas de que pertenece a la acomodada burguesía parisina. Un rico mercader, tal vez, o un oficial del rey. En cuanto al segundo, es sabido que se trata de Geoffroy IV de la Tour Landry, caballero perteneciente a la nobleza angevina.[45] En opinión de E. Kinne,[46] la pertenencia a estos dos grupos sociales, bien diferenciados en la época, los coloca en posiciones opuestas con respecto a los valores corteses, y en concreto frente a la fidelidad en el matrimonio, siendo admitidas las relaciones extraconyugales por el código del amor cortés que transmiten las novelas de caballería. En la vida cotidiana, la

44 "En cest exemple et remirer/ Com Susanne fu accusee/ Et comme elle fu delivree,/ N'autre remede n'i savoit/ Fors qu'en Dieu s'esperence avoit,/Et vraiement, se t'esperence/Est ferme en li, n'aies doubtance,/ Qu'en tous cas te confortera/ Et que tousdis te gardera" (vv. 418–426). Esta interpretación se hace eco de la letanía creada en el siglo II por Cipriano de Antioquía, el *Ordo commendationis animae*, que se rezaba a los moribundos, en la que Susana figura como ejemplo de virtud cristiana y fe en Dios hasta el punto que la hace merecedora de su salvación y que Machaut habría oído más de una vez: *Libera, Domine, animam servi tui (ancillae tuae), sicut liberasti Susannam de falso crimine.*

45 Vid. A. M. de Gendt, *L'art d'éduquer les nobles damoiselles. Le livre du Chevalier de la Tour Landry*, Honoré Champion, Paris, 2003, pp. 21–27.

46 E. Kinne, *Les écrits didactiques pour femmes et le double discours du désir au Moyen Âge*, in "Clio. Femmes, Genres, Histoire", 31, 2010, pp. 135–152.

realidad es bien distinta, pues la infidelidad está solo admitida para los maridos, punto en el que convergen los dos tratadistas y que podemos comprobar en el tratamiento que dan a la historia de Susana. La perspectiva masculina es notable en ambos tratados que, por lo tanto, expresan tanto los valores como los deseos de sus autores. Recordemos que en los dos casos se establece una relación de autoridad, pues La Tour Landry escribe para sus hijas y el *ménagier* es un hombre de edad avanzada que se ha casado con una adolescente de quince años a quien instruye para que sea una perfecta esposa para él o "pour servir autre mary se vous l'avez aprez moy".[47] Este anciano simpático que en las primeras líneas se muestra condesciente y anima a su esposa a danzar y a cantar, no tarda en poner límite a su libertad y en revelarse como el viejo celoso que teme ser deshonrado, receloso de la relajada moral de los nobles: "toutesvoies sans desirer ne vous offrir a repairier en festes ne dances de trop grands seigneurs, car ne vous est mie convenable ne afferant a vostre estat ne au mien" (p. 24). Por ello, la historia de Susana le da pie para elaborar un discurso escabroso y amenazador que desvela sus propias fantasías sexuales. Insiste en la belleza de Susana que motiva la concuspiscencia de los dos sacerdotes, que no se ocultan su pasión, sino que antes bien se dirigen a la par a Susana para ordenarle que acepte lo que quieren hacer con ella "Seuffre ce nous voulons faire de toy" (p. 134). Susana es interceptada cuando se disponía a tomar un baño, pero no inducida por el calor reinante, sino "pour soy laver selon ce que leur loy le donnoit" (p. 134). La ley judía imponía a la mujer una serie de reglas de higiene para recuperar el estado de pureza perdido durante el periodo de la menstruación, siendo su parte más importante la inmersión durante siete días en un estanque o fuente. Evidentemente, este lavado purificador afecta a las partes íntimas de la mujer que deben quedar limpias, hasta en los lugares más recónditos, de todo rastro de sangre impura.[48] Encontramos cuando menos licenciosa esta alusión a la ley judía, siendo el *Ménagier* el único que la menciona en los textos estudiados. Ya hemos visto que dentro de los preceptos de esta ley, el velo es reservado a las vírgenes. Para cubrir la vergüenza que sentía, en esta versión, Susana cubre su cabeza, pero los jueces descubren su rostro, lo que provoca su consternación. Vuelve de nuevo el *ménagier* a referirse a la ley de Moisés al final de la historia de Susana, alabando su integridad y su castidad, ya que hubiera preferido morir antes que mancillar su cuerpo (no su alma). Se permite un comentario sobre el castigo que merecen las mujeres judías que cometen adulterio, la lapidación, añadiendo su conformidad con esa

47 *Le Mesnagier de Paris*, G. E. Brereton – J. M. Ferrier (eds.), Le Livre de Poche, Lettres Gothiques, París, 2010, p. 24.

48 Vid. D. Jodelet, *Imaginaires érotiques de l'hygiène féminine intime. Approche anthropologique*, in "Connexions", 2007, 87/1, pp. 105–127.

ley que debería estar, en su opinión, generalizada por su ejemplaridad: "Mesmes les mauvaiz tiennent ceste loy, et nous la devons bien tenir, car c'est bonne loy" (p. 40). Y por si esto no fuera suficiente para descubrir el carácter misógino, truculento y violento de este viejo burgués parisino, en el siguiente ejemplo cuenta la historia de Raimunda, como contrapunto a la de Susana, que cede la ciudad que gobierna a su enemigo, impelida por la lujuria. Su castigo será ejemplar, será empalada "des parmi la nature [la vagina] au long du corps jusques a la gorge" y su cadáver expuesto a las puertas de la ciudad.

El relato del caballero de La Tour Landry comienza torpemente: "Si avoit ij. prestres de leur loy qui disoient leurs heures en un verger et la bonne dame peignoit son chief, qui estoit blanche et blonde".[49] No especifica que el jardín es de Joaquín, ni el estatus de los dos sacerdotes y la sintaxis de la frase, como podemos comprobar, está dislocada. Pero, sin embargo, nos deja saber que lo que provoca la lujuria de la pareja de ancianos es la belleza de la dama, su piel blanca y su cabellera rubia. La escena del baño se sustituye aquí por la imagen voluptuosa de la dama que peina su cabellera. Sigue el relato de los hechos que ya conocemos en un estilo vivo y apenas se detiene en los detalles, aunque sí hay uno que llama nuestra atención, el castigo que puede recibir Susana como adúltera, que según especifica, puede ser la lapidación o la hoguera. Este último se presenta como un elemento novedoso en las versiones analizadas pero, en efecto, la hoguera constituía la pena destinada en la ley mosaica a la mujer adúltera que fuera hija de un sacerdote.[50] Insiste en que la virtud de Susana reside en su voluntad de guardar los preceptos de la ley y "son saint sacrement et son loyal mariaige" (p. 192), así como en preferir "la mort mondaine" a la "mort pardurable" (p. 192). El caballero de La Tour Landry siguió como modelo para su composición el *Miroir des bonnes femmes*, escrito en la segunda mitad del siglo XIII por un franciscano, que se compone de una serie de *exempla*, la mayoría tomados de la Biblia, y en menor medida de la Antigüedad clásica, de la hagiografía o de la historia, que ilustra los comportamientos de las buenas y las malas mujeres,[51] fuente que el autor no declara pero de la cual toma no solo los relatos, sino también el discurso ideológico, según afirma A. M. de Gendt.[52] En el caso de Susana, el *Miroir* resalta su pureza diciendo que es una joya entre las buenas mujeres, si bien añade que,

49 *Le livre du chevalier de La Tour Landry pour l'enseignement de ses filles* publié d'après les manuscrits de Paris et de Londres par M. A. de Montaiglon, Paris, Jannet, 1854, p. 191.

50 La lapidación se aplicaba a la adúltera prometida y a la casada se la castigaba con el estrangulamiento. Vid. L. Vegas Montaner, *La ley en el Antiguo Israel*, in "° Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones. Anejos", 2004, 11, pp. 119–141.

51 A. M. de Gendt, cit., p. 15.

52 Ibid., p. 39.

entre las esposas paganas, también hubo quienes dieron testimonio de su fidelidad, dando pie así al relato de Lucrecia, que La Tour Landry omite. En el *Miroir* se dice que Susana cometió un error al no cerciorarse de que el jardín estaba vacío, pues como se dice en Libro de los Salmos: "l'oeil de chaste ame si doivent estre comme de columbe qui s'advertist de l'epervier par l'ombre de lui",[53] de lo que también prescinde nuestro autor. A pesar de la fidelidad a su fuente, La Tour Landry, dice A.M de Gendt, tiende a acentuar tanto las virtudes, como los defectos de sus modelos, acrecentando también los castigos o las recompensas que reciben.[54]

Vemos pues que el caballero no deja de ensalzar la fidelidad conyugal, lo que es lógico, pues, desde las primeras páginas de su texto, confiesa que el objeto de este libro, destinado a sus hijas, es que hagan un buen matrimonio y sean buenas esposas; si bien, como ya dijimos, por su condición de noble puede ser más tolerante con los amores adúlteros, en el marco del código cortés, siempre claro está, que su mujer y sus hijas conserven intacta su buena reputación.

Terminamos nuestro recorrido con Christine de Pizan. Su relato en la *Cité des Dames* es breve, soslayando todo lo que no es esencial para la justificación de su inclusión en el libro, que no es otra que su lectura como modelo de la casta esposa cristiana que prefiere la muerte a pecar contra Dios, quien la hace merecedora del milagro, no porque se encomiende a él, sino porque "[Dieu] n'abandonne jamais jamais ceux qu'il aime".[55] Para demostrar su inocencia, toma como instrumento divino al profeta Daniel, que era todavía un niño de pecho en brazos de su madre, quien interrumpe a gritos el cortejo que la acompañaba al lugar donde debía tener lugar su lapidación para declarar su inocencia. Sin más, Susana es reconducida a la ciudad y los dos sacerdotes corruptos interrogados, reconociendo su culpabilidad. Tanta es la brevedad del relato de Christine, que ni siquiera se detiene en la escena del baño, a ella solo le interesa responder a la afirmación de los hombres de que no existen mujeres castas.

Nos detenemos en este punto, aunque no acaba aquí la vitalidad del relato de Susana, pues después de la Edad Media son numerosos los testimonios que el arte, y especialmente la pintura, nos ha legado de una Susana desnuda y voluptuosa, que invita más a la sensualidad y al placer de los sentidos que al control de los deseos para mantener la pureza y la fidelidad. Tanto es así que M.-L. Fabre concluye que la figura de Susana ha subsistido en la memoria cultural gracias sobre todo a pintores como Veronés, Tintoreto, Rubens, Rembrand, Picasso entre

53 Vid. J. L. Grigsby, *Miroir des bonnes femmes*, in "Romania", 83, 1962, p. 44.

54 A. M. de Gendt, cit., p. 47.

55 Christine de Pisan, *La cité des dames*, trad., introd. par É. Hicks et T. Moreau, Paris, Stock, 1986 [réimpr. 1992; 1996; 2000], p. 181.

otros.[56] La evolución del relato y del modelo han sido constantes y, como se ha visto, su simbología se ha ido adaptando al contexto de cada época y a la intencionalidad de los autores: desde la crítica a un sistema judicial corrupto a modelo femenino de castidad conyugal y de respeto a la ley, o incluso teológico como ejemplo del poder y de la misericordia de Dios, hasta llegar incluso a encarnar a María Antonieta y los valores de la revolución francesa.[57] Pero a lo largo de todas estas versiones, la mirada masculina ha sido predominante tanto en la pintura como en la literatura, a excepción de la ya mencionada Christine de Pizan o la célebre Artemisia Gentileschi, por poner dos ejemplos, obras en las que el retrato de Susana es menos androcéntrico.[58] A diferencia de los otros autores que hemos tratado en este trabajo, la versión de Christine no trasluce la amenaza del castigo, ni los libidinosos deseos que entrañan las versiones de los dos tratados didácticos. A día de hoy, más allá de la pintura, la figura de Susana, como ejemplo, modelo y estereotipo de mujer casta y de fidelidad conyugal sigue estando presente. Justamente, en el día que redactamos estas líneas, 3 de abril de 2017, la iglesia católica romana celebra el lunes de la quinta semana de cuaresma, en la misa se dará lectura al libro XIII de Daniel y la historia de Susana volverá de nuevo a ilustrar el modelo de virtud que todavía parte de nuestra sociedad quiere para sus mujeres.

56 M.-L. Fabre, cit., p. 244.

57 Ver a este respecto el artículo de H. Koehl, *Suzanne subversive à son corps défendant. Quand le jeune s'oppose à l'institution*, in "Études théologiques et religieuses", 2009, 84/4, pp. 549–550.

58 En relación con la obra de Artemisia y a la perspectiva de género en la historiografía artística, vid. el trabajo de M. T. Alario Trigueros, *La imagen: un espejo distorsionador*, in M. T. Alario Trigueros – C. García Colmenares (coord.), *Persona, género y educación*, Salamanca, ed. Amarú, 1997, pp. 87–112.

María del Pilar Lojendio-Quintero –
María del Pilar Mendoza-Ramos

Lucrecia: paradigma de castidad

Símbolo de ruptura entre dos momentos históricos de la antigua Roma, monarquía y república, Lucrecia se convierte en materia literaria de griegos, romanos, españoles, franceses, ingleses o alemanes en distintos tiempos: desde la Antigüedad grecorromana al Medievo, Renacimiento, Barroco o Romanticismo. ¿Cómo se forja la figura de Lucrecia desde la Antigüedad Clásica y el cristianismo hasta llegar a Christine de Pizan? Daremos respuesta a esta pregunta en el siguiente trabajo.

1 Lucrecia en la antigüedad grecorromana

Numerosas son las fuentes tanto en prosa como en verso que nos han transmitido con mayor o menor amplitud la historia de Lucrecia. No obstante, y atendiendo a la interpretación que se le da al episodio, proponemos dividir este amplio período en virtud de la ideología de los autores, esto es, escritores paganos y escritores cristianos, pues la protagonista de este suceso tendrá distinta consideración en unos u otros escritores.

1.1 Escritores paganos

Los autores que de forma más detallada nos han transmitido la historia de Lucrecia y han influido más en la literatura posterior son Tito Livio en prosa y el poeta Ovidio en verso. Sin embargo, con anterioridad Lucio Accio y Fabio Píctor, en verso y en prosa respectivamente, ya se habían ocupado de este personaje

Nota: Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Modelos femeninos en los tratados didácticos medievales dirigidos a mujeres* (Plan Propio del Vicerrectorado de Investigación de la ULL 2016) y en el Proyecto de Investigación FFI2016–76165–P de ayudas a Proyectos de I+D del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013–2016.

María del Pilar Lojendio-Quintero – María del Pilar Mendoza-Ramos, Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas (IEMYR), Universidad de La Laguna

Open Access. © 2018 María del Pilar Lojendio-Quintero –María del Pilar Mendoza-Ramos, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-037

femenino; la obra de este último traducida del griego al latín en época de Cicerón, aunque hoy perdida, sirvió de fuente para Tito Livio y otros autores posteriores.

La estructura seguida por Tito Livio (*Ab urbe condita*, I, 57–60) en su relato es la siguiente:[1]

(i) El episodio del *muliebre certamen*.
(ii) El acto de violencia cometido por Sexto Tarquinio.
(iii) Confesión y suicidio de Lucrecia.

El tono general del episodio narrado por Livio, como no podía ser de otra forma, es el propio de los relatos narrativos históricos, no ahonda en detalles personales, como sí lo hará Ovidio, aunque evidentemente no deja pasar aquellos que destacan en los protagonistas de la historia. Nuestra atención se centrará en las características del mundo femenino en general y de Lucrecia, como protagonista, en particular.

Muchas son las cualidades que se destacan en Lucrecia, pero, por encima de todas ellas, sobresale la castidad; no en vano es la peculiaridad que ha hecho inmortal a nuestra protagonista. En el texto de Tito Livio sólo encontramos dos veces la mención a la castidad de Lucrecia con el sustantivo *castitas* o el adjetivo en grado superlativo *castissimus –a -um* (... *cum forma tum spectata castitas incitat*, 57,11) y *castissimum ... sanguinem* ('*Per hunc*', *inquit*, '*castissimum ante regiam iniuriam sanguinem iuro* ...' 59,1). En el primer ejemplo, la castidad de Lucrecia junto con su belleza inflama el deseo de Sexto Tarquinio, mientras que en el segundo, Bruto apela a la venganza contra la familia real tras sacar el cuchillo impregnado de la castísima sangre de Lucrecia.

En la primera parte del relato el autor utiliza, no obstante, otros mensajes que coadyuvan a destacar la castidad de Lucrecia. Así, en el campamento los hombres rivalizan en torno a la virtud de sus mujeres poniendo cada uno a la suya por las nubes (*Suam quisque laudare miris modis*, 57,6) hasta que Colatino, seguro de su esposa, manifiesta cuánto aventaja Lucrecia a las demás (... *sciri quantum ceteris praestet Lucretia sua*, 57,7). El resultado de la disputa pone en liza el contraste entre los personajes femeninos de la historia: unos, desdibujados y en un plano muy secundario, lo conforman las nueras del rey que disfrutan de un suntuoso banquete mientras sus maridos están en el campo de batalla (... *regias nurus, quas in conuiuio luxuque cum aequalibus uiderant*... 57,9), y otro lo protagoniza Lucrecia que, junto a sus esclavas, pasa la noche tejiendo en ausencia de su esposo, evocando abiertamente a Penélope (... *sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas in medio aedium sedentem*

1 S. Fontanarrosa, *La fortuna di Lucrezia. Ricezione e attualizzazione di un modelo di virtù muliebre. 1. Tra Medioevo e Rinascimento*, in "Aufidus", 38, 1999, p. 115.

inueniunt, 57,9). La primera parte del relato que, a modo de introducción, nos presenta a los personajes que intervienen en él, termina con la clara afirmación de la castidad de Lucrecia a la que acompaña la mención de su imagen física: la belleza. Esta combinación provocará el deseo en Sexto Tarquinio (*Ibi Sex. Tarquinium mala libido Lucretiae per uim stuprandae capit; cum forma tum spectata castitas incitat*, 57,10). Tal afirmación, que invita al lector a imaginar un ominoso desenlace, es el resultado de una sucesión de referencias que aluden al carácter de la protagonista y que el autor ha desgranado a lo largo de esta primera parte: Lucrecia aventaja a las demás esposas, porque, mientras las nueras del rey se divierten en banquetes, ella se dedica a tejer lana en su casa, además su belleza y castidad provocan el deseo lascivo en Sexto Tarquinio.

En la segunda parte (58), se produce la violación de Lucrecia por parte de Sexto Tarquinio. Aunque no aparece de forma expresa ningún término relacionado con la castidad, de nuevo Tito Livio hace uso de otros recursos lingüísticos. Así, ante las amenazas de muerte por parte de su violador, Lucrecia se mantiene firme incluso ante el peligro de una muerte segura (*Vbi obstinatam uidebat et ne mortis quidem metu inclinari...*, 58,4). Sin embargo, Sexto Tarquinio para vencer su 'virtud inquebrantable' (*obstinatam pudicitiam*, 58,5), la amenaza con la deshonra de un adulterio inexistente.[2]

En la tercera y última parte del relato, Lucrecia llama a su esposo y a su padre para referirles lo sucedido. Tito Livio nos presenta a una Lucrecia abatida (*... Lucretia maesta tanto malo...* 58,5 y *Lucretiam sedentem maestam in cubiculo inueniunt*, 58,6) que confiesa la pérdida del honor (*... amissa pudicitia*, 58,7). Sin embargo, a pesar del deseo firme de suicidarse, Lucrecia alega en su defensa que sólo su cuerpo ha sido violado, no su voluntad (*... corpus est tantum uiolatum, animus insons...*, 58,7), consciente, además, de que si no materializa su propia muerte, otras mujeres impúdicas podrían seguir su ejemplo (*nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet*, 58,10). A comienzos del capítulo 59, Bruto extrae el cuchillo empapado de la sangre castísima de Lucrecia.

El relato de Tito Livio presenta una estructura circular que comienza con una casta Lucrecia que tras la narración de la historia alcanzará esta cualidad en su grado sumo.[3]

Ovidio nos refiere la historia de Lucrecia con un lirismo del que está carente el texto de Tito Livio, como no podía ser de otra forma. La estructura de la historia

2 Sexto Tarquinio amenaza a Lucrecia con colocar junto a su cadáver el de un esclavo degollado y desnudo, para dar a entender que ha sido sorprendida en adulterio y, por eso, asesinada.

3 Los historiadores griegos que reproducen la historia de Lucrecia (Diodoro Sículo, Dionisio de Halicarnaso y Dión Casio), aunque presentan variantes con respecto al texto de Tito Livio, destacan, entre otros valores, la virtud y prudencia de Lucrecia.

se desarrolla en *Fastos* II, vv. 721–852, y sigue la disposición que ya vimos en Livio:

(i) El episodio del *muliebre certamen* (vv. 721–766).
(ii) El acto de violencia cometido por Sexto Tarquinio (vv. 767–812).
(iii) Confesión y suicidio de Lucrecia (vv. 813–852).

El concepto de castidad se expresa principalmente por medio de los adjetivos *pudicus –a –um* (v. 757 y 794) y *pudibundus –a –um* (v. 819) en tres ejemplos distribuidos en cada una de las partes del relato: así el adjetivo sustantivado *pudicam* en la primera parte, *nupta pudica* en la segunda parte y *pudibunda... ora* en la última parte; los dos primeros casos cercanos al final, mientras que el tercer ejemplo hacia el principio, pues es el adjetivo *castus* (v. 841) el que cierra esta tercera parte de la narración. Estos términos inequívocos próximos al final cerrando cada una de las partes actúan como clímax, como culminación del carácter de Lucrecia que aparece esbozado en las líneas precedentes de forma menos explícita.

En el primer episodio de la historia (*muliebre certamen*), encontramos ya desde el comienzo alusiones que van dibujando la figura de Lucrecia. De la misma forma que en el relato de Livio, la rivalidad masculina se centra en la virtud femenina (*quisque suam laudat*, v. 731) y tan pronto como los hombres llegan al palacio, encuentran a las nueras del rey disfrutando de un banquete (*Ecce nurum regis fusis per colla coronis / inueniunt posito peruigilare mero*, vv. 739–740); mientras que Lucrecia junto a sus esclavas pasa la noche tejiendo (*Inde cito passu petitur Lucretia, cuius / ante torum calathi lanaque mollis erat*, vv. 741–742). De nuevo queda marcada la actitud opuesta de los personajes femeninos del relato, mientras Lucrecia espera la llegada del esposo hilando lana, imitadora de la fiel Penélope, las nueras reales se divierten disfrutando del vino y del banquete. Tras el lamento de la protagonista en un conmovedor estilo directo (vv. 745–754), Ovidio alude de forma expresa a la castidad de Lucrecia (*lacrimae decuere pudicam*, v. 757). El final de la primera parte se cierra con una descripción de la protagonista a los ojos de Sexto Tarquinio arrebatado de amor ciego por su belleza y carácter (*niueusque color flauique capilli / quique aderat nulla factus ab arte decor / uerba placent et uox et quod corrumpere non est*, vv. 763–765).

En la segunda parte, se materializa la violación de Lucrecia que, desconocedora de la intención de Sexto Tarquinio, recibe a su enemigo con la hospitalidad debida dado el vínculo de sangre que lo une a su esposo Colatino. La esposa pudorosa (*nupta pudica*, v. 794), a la que nunca antes habían tocado manos extrañas a las de su esposo (*tum primum externa pectora tacta manu*, v. 804), es sorprendida en plena noche por su violador armado con una espada.

En la última parte, Ovidio refleja el abatimiento de la protagonista: sentada con el pelo alborotado (*passis sedet illa capillis*, v. 813), y, a los ojos de su padre y esposo, apenada y afligida como si preparase un funeral (*utque uident habitum, quae luctus causa, requirunt, / cui paret exsequias, quoque sic icta malo*, vv. 817–818). La vergüenza por lo sucedido la lleva a ocultar su rostro pudoroso (*pudibunda ... ora*, vv. 819–820) y a narrar entre lágrimas lo que ella misma califica de deshonra (*dedecus ... meum*, v. 826). La Lucrecia deshonrada no puede sobrevivir a tal afrenta y, pese a que recibe de su padre y esposo el perdón por un hecho inevitable (*dant ueniam facto genitor coniunxque coactae*, v. 829), se da muerte con el puñal que había ocultado entre sus ropas. Incluso en ese instante, la casta protagonista se preocupa por no caer de forma deshonesta (*tum quoque iam moriens ne non procumbat honeste / respicit*, vv. 833–834). Finalmente, Bruto deseoso de vengar la muerte de la protagonista saca de sus entrañas el puñal empapado de su sangre pura (*castum cruorem*, v. 841).

1.2 Escritores cristianos

Los autores cristianos no desaprovechan la figura de Lucrecia y convierten su historia en *exemplum* paradigmático de castidad. Tertuliano, utilizando términos semejantes en los distintos pasajes en los que la menciona,[4] no duda en alabar a la matrona romana, que ha preferido el suicidio a vivir con la mancha de la violación. En la misma línea se sitúa S. Jerónimo que considera a Lucrecia insigne por haber tomado la decisión de suicidarse para limpiar la mancha de la deshonra.[5]

No es, sin embargo, de la misma opinión S. Agustín (*Ciu.* 1,19) que utiliza el *exemplum* de Lucrecia de manera muy diferente. No muestra ninguna simpatía por ella y hace recaer sobre Lucrecia toda su misoginia y su oposición a los ideales de la cultura clásica.[6] La crítica principal que el obispo de Hipona lanza contra Lucrecia se puede sintetizar en la siguiente pregunta: *Si adulterata, cur laudata; si pudica, cur occisa*? ('Si adúltera ¿por qué es loada? Y si es honesta ¿por qué se mató? 19,7). A pesar de que S. Agustín era un defensor acérrimo de la castidad, el ataque a Lucrecia se basa en equiparar suicidio con homicidio.[7] De esta manera y haciendo uso de su dominio de la retórica, el autor plantea que Lucrecia se suicidó no por exculpar su castidad mancillada, sino por deseo de gloria: 'Y siendo mujer romana, ávida de gloria en demasía ...' (*et romana mulier, laudis auida nimium*, 19,9). La intención del autor no es otra que enaltecer a aquellas mujeres cristianas que no tomaron la decisión de Lucrecia, esto es, el suicidio, sino que continuaron viviendo tras ser mancilladas[8] ('No obraron así las mujeres cristianas, que habiendo padecido semejantes ultrajes, continúan viviendo sus días...'. *Non hoc fecerunt feminae Christianae, quae pasase similia uiuunt...* 19,10).

4 *De feminis ad manum est Lucretia, quae vim stupri passa, cultrum sibi adegit in conspectu propinquorum, ut gloriam castitati suae pareret* (*Ad mart.* 4, 1–4); *Assidebit et illi matrona Romana, quae etsi per vim / nocturnam nihilo minus alium virum experta maculam carnis / suo sanguine abluit, ut monogamiam in semetipsam vindicaret* (*De mon.* 17, 1–3); y *uel Lucretia, quae etsi semel per vim et inuita alium virum passa est, sanguine suo maculatam carnem abluit, ne uiueret iam non sibi uiuira* (*De exh. cast.* 13).

5 *Ad Romanas feminas transeat et primam ponam Lucretiam, quae violatae pudicitiae nolens supervivere, maculam corporis cruore delevit* (*Adversus Iovinianum*, I, 46) y ... *et Lucretiam, quae amissa gloria castitatis, noluit pollutae conscientiae supervivere* (*Epistulae*, CXXIII).

6 M. Otero Vidal, *¿Si adulterata, cur laudata ...?*, in "Scriptura", 12, 1996, pp. 33–50, p. 38.

2 Lucrecia en la literatura medieval francesa

Al estudiar la presencia de Lucrecia en el marco medieval francés,[9] se constata que su historia queda reducida generalmente a la función de ejemplo por lo que pierde gran parte del contexto que presenta en los autores clásicos. Se sigue, en general, el estilo de Tito Livio por lo que, como se ha señalado anteriormente, no se desarrollan los detalles personales más allá de las características básicas necesarias para definir al personaje.

En el caso de *Roman de la Rose* de Jean de Meun, la mención de Lucrecia, incluida en el discurso del Marido Celoso, está estrechamente relacionada con la de Penélope, de quien se dice escuetamente: "Penelope neïz prendroit/ Qui bien au prendre entenderoit;/ Si n'ot il meillor fame en Grèce" (vv. 8605–8607).[10] Por su parte, ya sea porque se conoce menos o porque encaja más difícilmente en la argumentación a causa del suicidio, Jean de Meun presta más atención al caso de Lucrecia que se extiende por algo más de cuarenta versos, donde, además,

7 R. M. Marina Sáez, *Personajes legendarios femeninos de la Roma Antigua en* De civitate Dei *de Agustín de Hipona: el ejemplo de Lucrecia*, in *Género y enseñanza de la Historia. Silencios y ausencias en la construcción del pasado*, Madrid, Sílex, 2015, p. 301.

8 F. Fuentes Moreno, *Lucrecia*, in *Mujeres reales y ficticias*, Universidad de Granada, 2009, p. 107.

9 En su artículo titulado *La historia de Lucrecia en prosa y en verso* (in *Dvlces Camenae. Poética y Poesía Latinas*, J. Luque Moreno - Mª. D. Rincón González - I. Velázquez, Universidad de Granada, 2010, pp. 1359–1370), C. Martín Puente identifica todos los textos que contienen a este personaje. Son particularmente interesantes para este trabajo los de la Edad Media (p. 1362).

10 Guillaume de Lorris - Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, ed. de D. Poirion, Paris, Garnier-Flammarion, 1974. Esta es la edición usada para todas las citas de este libro.

menciona su fuente.[11] Del personaje no se explicita ninguna virtud concreta, aunque se desprenden sus grandes cualidades ya que forma un binomio con Penélope, la mejor mujer de Grecia, por lo que se deduce que Lucrecia es la mejor mujer de Roma. Tras la afrenta a manos de Sexto Tarquinio, Lucrecia se presenta como un ejemplo para las mujeres y, en este sentido, en sus propias palabras, dice perdonarse el pecado, pero no la pena. Por ello, decide matarse, pero, antes del suicidio, alienta a sus familiares a vengar su muerte para que las mujeres tengan la seguridad de que, si son víctimas de una afrenta, se castigará al agresor.

Sin embargo, según la argumentación del Marido Celoso, estas grandes cualidades, trasladadas al presente del relato, no pueden más que declararse imperfectas y limitadas porque, aun a pesar de que el suicidio de Lucrecia sea una reivindicación de su virtud, no fueron sometidas a verdaderas pruebas para determinar su auténtico alcance: "Si n'est il mes nulle Lucrece,/ Ne Penelope nulle en Grece,/ Ne nulle prodefame en terre,/ S'il ert qui les seüst requerre" (vv. 8651–8654). Es decir, en último término, más que presentar la resistencia de la honestidad de Penélope o de Lucrecia como modelos, Jean de Meun da la vuelta al *topos laudatio temporis acti* y termina descalificándolos implícitamente al sostener que Penélope y Lucrecia pueden contarse como dos grandes dechados de honestidad porque en realidad no fueron objeto de un verdadero requerimiento como el que se lleva a cabo en su época.

Por su parte, en el tratado anónimo titulado *Le Mesnagier de Paris*, Lucrecia aparece como un claro ejemplo de castidad. En esta obra didáctica, concebida como manual de comportamiento por un esposo maduro para su joven esposa de quince años, se critican especialmente los vicios femeninos de la gula y la pereza y se ponen de relieve los atributos esenciales de la buena esposa: el cuidado en evitar la sospecha de mala conducta, la discreción y la castidad porque "... richesse, beaulté de corps et de viaire, lignaige et toutes les autres vertus sont peries et anichillees en femme qui a taiche ou souspeçon contre l'une d'icelles vertus".[12] Precisamente, para ilustrar la castidad, el autor de este tratado escoge

11 En lo referente a las diferencias entre la Lucrecia de Tito Livio y la de Jean de Meun, E. Baumgartner señala que, antes del suicidio, en este último autor no se establece la separación entre el corazón y el cuerpo ni se menciona la pureza del alma. En este sentido, Jean de Meun presenta a Lucrecia sobrepasada por la mancha sufrida, lo que la conduce al suicidio "... non plus pour donner la mesure de sa vertu, mais parce qu'elle se sait, parce qu'elle se sent à tout jamais atteinte, marquée et corrompue par la violence qui lui a été faite" (*De Lucrèce à Héloïse, remarques sur deux exemples au Roman de la Rose de Jean de Meun*, in "*Romania*", 95, 1974, p. 435).

12 G. E. Brerenton - J. M. Ferrier (ed.), *Le Mesnagier de Paris*, Paris, Le livre de Poche, Lettres Gothiques, 2010, p.150. Esta es la edición usada para todas las citas de este tratado.

los actos, las costumbres y las buenas obras de varias mujeres como Sara, Rebeca, Lea, Raquel, Susana o la propia Lucrecia.

A pesar de que en sus fuentes, además de Tito Livio, se encuentran San Agustín (si bien de forma indirecta a través de Cessolis) y el *Roman de la Rose*, el autor del *Mesnagier* presenta a Lucrecia como un ejemplo de castidad en el matrimonio, como una mujer definida por su belleza y compostura, solo alterada por la alegría del regreso del esposo tras una larga ausencia. Todas estas cualidades la sitúan en el interior del hogar ("ou plus parfont de son hostel en une grant chambre loing de la rue", p. 144) y, frente a las otras esposas que juegan o se entretienen conversando en la calle, la definen como una mujer doméstica y humilde. En este sentido, mientras el servicio de la casa hila la lana, Lucrecia, sentada, sola y aparte, se ocupa leyendo un libro de horas, lo que es una innovación de este autor que, frente a las representaciones clásicas del personaje hilando o cosiendo, busca incidir en su manual de comportamiento en los valores cristianos de la buena esposa. De esta forma, añade un rasgo nuevo, la devoción, al perfil clásico del personaje. Como complemento de estas características, Lucrecia se define también como una buena anfitriona y, así, ignorando las oscuras intenciones de su huésped, recibirá a Sexto de manera honorable.

Todos estos rasgos del carácter de Lucrecia se pondrán a prueba con la afrenta de la que será víctima y, por ello, pese a tener conciencia de su inocencia frente al deshonor ya que, según sus palabras, el corazón no participó en él, la profunda calidad de sus virtudes la conducirá a un juicio implacable: "Toutesfoiz, se mon corps es deshonnoré, ce n'est pas le cueur; et pour tant me absolz je du pechié, maiz non pas de la peine" (p. 146). Movida por esta determinación, Lucrecia, abatida ("car je ne suis jamaiz digne de vivre", p. 148), presa del dolor, hará caso omiso de las palabras exculpatorias de su marido y, después de una última intervención, con la que incita a vengar su afrenta, se quitará la vida. Finalmente su suicidio,[13] aún más que sus palabras,

13 Frente al puñal del que hablan Tito Livio o Jean de Meun, el autor del *Mesnagier* hará que Lucrecia se suicide con una espada, inspirándose probablemente en las miniaturas del *Roman de la Rose*. En este sentido, se debe señalar que algunos miniaturistas (como en el caso de los manuscritos Grenoble 608, fol. 75r; Douce 332, fol. 82v; et Morgan 948, fol. 77v et fol. 86r; o NKS 63, fol. 61r) van a reemplazar el puñal descrito en el texto por una espada, estableciendo así una relación con el suicidio de Dido. De esta forma, si bien las razones no son las mismas, sí lo son la frustración, la rabia y la determinación que conducen al suicidio en ambos casos (D. Mª. González Doreste - Mª. del P. Mendoza-Ramos, "Mort et mythe dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meung: le texte et l'image, in *La Mort dans la littérature du Moyen Âge*, J. F. Kosta-Théfaine (dir.), Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013, p. 457).

se convertirá en un sacrificio que comprometerá a sus parientes a la venganza así como ocurre con la Lucrecia clásica.[14]

Finalmente, llegamos al *Livre de la Cité des Dames* de Christine de Pizan, obra que se presenta como la construcción metafórica de una ciudad inexpugnable llevada a cabo por la propia Christine y tres virtudes (Razón, Justicia y Derechura) para albergar en ella a las mujeres ilustres del pasado y, en menor medida, también del presente o futuro. En *La Cité*, Christine pretende demostrar la falsedad y el error de las acusaciones misóginas, especialmente las vertidas por Mateolo en su *Liber Lamentationum Matheoluli*,[15] obra que esta autora presenta como la razón de la construcción de la ciudad.[16]

El *Livre de la Cité des Dames* sigue el modelo, frecuente a finales de la Edad Media, de catálogo exclusivamente dedicado a mujeres[17] y se inspira especialmente en *De claris mulieribus* de Boccaccio, obra que, junto con el *Decameron*, tuvo una amplia difusión en Francia por medio de sus traducciones. En este catálogo, donde se presentan algo más de un centenar de mujeres ilustres, Lucrecia aparece como una esposa modélica, digna de ser recordada por su hermosura y, sobre todo, por su castidad, modestia y la honestidad de sus buenas costumbres. De esta forma, cuando recibe la visita de su marido junto con los demás hombres, la encontrarán hilando en compañía de la servidumbre y familia. Siguiendo el modelo latino, en su discurso antes del suicidio, el personaje de Boccaccio se absuelve de la culpa, pero no del castigo para evitar que en el futuro, tergiversando su historia, alguna mujer pueda encontrar excusa para sus malas acciones.[18]

14 M. Otero Vidal, *"Si adulterata, cur laudata ... ?"*, cit., p. 37.

15 Este compendio de tópicos misóginos de principios del siglo XIV, del que solo se conserva un ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Utrech, fue traducido al francés a finales de ese mismo siglo por Jean Le Fèvre (A.-G. Van Hamel, "Introduction", in *Les Lamentations de Matheolus et Le Livre de Leesce, de Jehan Le Fèvre, dè Resson*, París, Éditeur Émile Bouillon, 1892, tomo I, p. I).

16 En su batalla de desactivación de los prejuicios misóginos, Christine no olvida mencionar el *Roman de la Rose*, obra que, según sus palabras, goza de gran crédito a causa de la autoridad de Jean de Meun. Hay que recordar a este respecto que, en el siglo XIV, se multiplicarán las copias del *Roman de la Rose* de Jean de Meun, considerada por muchos como una enciclopedia. El *Roman de la Rose* está mencionado en la parte I, capítulo II (para criticar su diatriba contra el matrimonio), y, en la parte II, capítulo XXV (para oponerse a la idea de que las mujeres son incapaces de guardar un secreto) y capítulo LIV (donde se mencionan los escritos previos de Christine en contra de la obra de Jean de Meun: *Épître au Dieu d'amours* y *Épîtres sur le Roman de la Rose*, integrados en *Querelle du Roman de la Rose*).

17 J. Abed, *Femmes illustres et illustres reines: la communication politique au tournant des XVe et XVIe siècles*, in "Questes", 17, 2009, p. 52.

18 J. Boccaccio, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, Alemán de Constancia, 1494, f°. 52 v. y ss.

Dentro de la concepción medieval de fondo común de la escritura donde no se citan explícitamente las fuentes, Christine de Pizan toma de Boccaccio aquellos ejemplos que le sirven para su objetivo y que, en su conjunto, representan casi tres cuartas partes de los modelos de mujer enumerados por el autor italiano.[19] El personaje de Lucrecia, que aparece en la segunda parte de *La Cité*,[20] constituye uno de estos préstamos. Gracias a él, Christine permitirá al lector de nuestros días conocer cómo interpretaban las mujeres de la época a este modelo femenino y, junto con otros ejemplos, servirá a esta autora para presentar el punto de vista de la mujer, de la víctima, sobre la violación.[21]

En esta obra, Lucrecia es descrita como una noble romana, la más casta de todas las mujeres de Roma (II, XLIV, p. 186), honesta, modesta y de maneras simples y distinguidas. Como esposa virtuosa, se encuentra en el interior del hogar vestida con un simple traje, entreteniéndose hilando la lana y conversando tranquilamente con las mujeres del servicio de la casa (II, LXIV, pp. 230–231). Después de la afrenta, como en las obras anteriormente mencionadas, en su justificación antes de hundirse el puñal en el pecho, y a pesar de ser capaz de probar su inocencia, Lucrecia sostiene que no quiere sustraerse a la vergüenza y al castigo para evitar que las "mujeres deshonradas y desvergonzadas" (p. 187) invoquen su caso como excusa. Además de la expulsión del rey y el fin de la monarquía en Roma, este suicidio tendrá como consecuencia, según Derechura, la promulgación de una ley que condenará a muerte al hombre que fuerza a una mujer, lo que, en palabras de esta Virtud, constituye "une peine légitime, morale et juste" (p. 186).

Por lo tanto, para Christine de Pizan, Lucrecia no es exactamente un referente de castidad. En realidad, para ilustrar esta virtud escogerá las historias de otras mujeres como Susana, Sara, Rebeca, Ruth o Penélope. Tampoco será un referente de belleza, rasgo que, en esta obra, aparece sobrepasado ampliamente por su virtud (p. 230). En realidad, Christine de Pizan reserva a Lucrecia una función más importante al presentarla como el ejemplo principal que ilustra la impostura del prejuicio misógino acerca de la violencia contra la mujer.[22]

19 A. Jeanroy, *Boccace et Christine de Pisan: le De claris mulieribus, principale source du Livre de la Cité des Dames*, in "Romania", 189, 1922, p. 94.

20 Christine de Pizan, *Le Livre de la Cité des Dames*, E. Hicks – Th. Moreau (trad., intr.), Paris, Éditions Stock, 2000, p. 127. Esta es la edición usada para todas las citas de este libro.

21 M. Otero Vidal, *"Si adulterata, cur laudata..."*, cit., pp. 39–40.

22 Este es un claro ejemplo del método de trabajo de Christine de Pizan según el cual revisa la historia y solo utiliza de ella lo que necesita para la construcción de su ciudad ideal (Gl. M. Cropp, "Les personnages féminins tirés de l'histoire de la France dans le *Livre de la Cité des Dames*", in *Une femme de lettres au Moyen âge. Études autour de Christine de Pizan*, L. Dulac – B. Ribémont (eds.), Orleans, Paradigme, 1995, p. 205).

3 Conclusión

En los relatos de Tito Livio y Ovidio, existe una serie de características sutiles que se insertan en la narración y refuerzan el modelo de castidad que representa Lucrecia. Así, la casta Lucrecia, en oposición a los personajes masculinos, se mueve en el ámbito doméstico: es en el hogar donde espera a su esposo y es en el hogar donde se produce la violación. Muy unido a la domesticidad está el carácter hospitalario de Lucrecia que la llevará a acoger al pariente de su marido, como marcan las normas de la sociedad de su tiempo. Frente a las otras mujeres que aparecen en la narración, Lucrecia espera a su esposo Colatino tejiendo la lana, correspondencia indudable con Penélope, no sólo la homérica, sino la que el mismo Ovidio retrató en *Heroidas*. Así, ámbito doméstico y trabajo de la lana se convierten en sinónimos referenciales de la mujer casta. El contrapunto lo establece S. Agustín que no consigue, sin embargo, arrebatarle a Lucrecia la consideración moral por la que ha transcendido hasta nuestros días.

Por su parte, los tres autores medievales franceses, siguiendo en mayor o menor medida el texto de Tito Livio, hacen un uso interesado de la historia de las mujeres mencionadas y, en nuestro caso, de la de Lucrecia: cada uno resalta aquella parte del ejemplo o aquel elemento que encaja mejor en su argumentación didáctica. Sin participar ninguno de ellos de la valoración desde la perspectiva cristiana de San Agustín, quien centra su atención en el suicidio y, como consecuencia, pone en duda la virtud del personaje, Jean de Meun se detiene en la posibilidad de la debilidad implícita de la honestidad y de la castidad de Lucrecia dentro de su discurso misógino; el autor del *Mesnagier*, en la fuerza de la honestidad y en la castidad del personaje como modelos de conducta cristiana; y finalmente, frente a estos dos autores que parten de un punto de vista masculino donde no se tiene en cuenta el sufrimiento y el perjuicio causado a la mujer, Christine de Pizan, yendo más allá de la simple exaltación de la castidad del personaje, incidirá en el punto de vista femenino sobre la cuestión de la violación mostrando el suicidio de Lucrecia como un acto de rebeldía, como la materialización de su rechazo de esta agresión contra la mujer.

Francisco José Rodríguez Mesa

Dido en el *Triunfo de la Castidad*: ¿una diatriba de Petrarca contra Virgilio?

1. Dido es, sin lugar a dudas, uno de los personajes más y mejor conocidos de la mitología clásica, incluso para un público no especializado. La historia de sus trágicos amores con Eneas y de su suicidio tras ser abandonada por el troyano constituyen uno de los episodios más ampliamente conocidos por el gran público de entre todos los que recoge la literatura grecolatina.

La popularidad de los amores de la reina de Cartago y el príncipe troyano se ha mantenido constante desde la Antigüedad Clásica, y ello no es de extrañar, puesto que la narración del episodio viene avalada por autores de la talla de Virgilio u Ovidio.[1] Del mismo modo, se trata de una fábula extraordinariamente versátil a la hora de ser adaptada a distintos propósitos o a los distintos gustos de cada época, puesto que en el fatal desenlace cada uno de los protagonistas actúa movido por una motivación rica de matices y fácilmente representativa de una intensidad sentimental que puede garantizar, de entrada, el éxito de cualquier versión.[2]

1 Las principales fuentes para la difusión de la leyenda de la fundadora de Cartago son los libros I y IV de la *Eneida* y el libro IV de las *Heroidas*. Sin embargo, otros muchos autores de la Antigüedad Clásica como Timeo, Justino, Servio o Esteban de Bizancio relataron esta historia.

2 En efecto, la figura de Dido ha servido como inspiración para artistas y literatos de todos los tiempos y de todas las disciplinas. Piénsese, por ejemplo, en la frecuencia con que la princesa tiria aparece en obras medievales de toda Europa (Christine de Pizan, Boccaccio, Petrarca, Chaucer...) o en la fortuna de la que su historia sigue gozando en la ópera y el melodrama barrocos, donde se cuentan por centenares las obras que la tienen como protagonista. Del mismo modo, existe una exhaustiva bibliografía crítica acerca de esta fortuna, remitimos principalmente a N. M. Horsfall, *Dido in the Light of History*, en "Proceedings of the Virgil Society", 13, 1973–1974, pp. 1–13; M. Desmond, *Reading Dido: Gender, Textuality, and Medieval Aeneid*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994; J. Watkins, *The Specter of Dido: Spenser and Virgilian Epic*, New Haven, Yale University Press, 1995, pp. 30–61; P. Bono - M. V. Tessitore, *Il mito di Didone: Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Mondadori, 1998. Para una visión de conjunto de la cuestión en las letras hispánicas sigue siendo de gran utilidad la obra clásica de M. R. Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, Támesis Books, 1974.

Nota: Esta publicación se inserta en el Proyecto de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad "Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII–XIV)", FFI2014–55628–P.

Francisco José Rodríguez Mesa, Universidad de Córdoba

Open Access. © 2018 Francisco José Rodríguez Mesa, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-038

Indudablemente, tal y como se concibe en la versión virgiliana, Dido se erige como el arquetipo del amor desdichado, trágico y, en cierto modo, no correspondido. Sin embargo, este componente, que se ha convertido en el núcleo central de la historia con el éxito y la difusión de la *Eneida*, se debe a una modificación de Virgilio sobre el tema original del mito de Dido. Así pues, en sus orígenes este relato no era más que un episodio que narraba las migraciones fenicias hacia el occidente mediterráneo.

Según la versión primigenia, Elisa – nombre que recibía Dido – era hermana de Pigmalión e hija de Muto, rey de Tiro. Tras la muerte de su padre, su hermano heredó el reino y ella contrajo matrimonio con su tío Sicarbas – Siqueo en las versiones que derivan de Virgilio – , sacerdote de Heracles y, tras el rey, el hombre más poderoso del reino. Pigmalión, codiciando las riquezas de su tío y cuñado, ordenó asesinar a Sicarbas, pero Dido consiguió huir de Tiro cargando en sus naves los bienes de su difunto esposo y acompañada por los nobles descontentos con el nuevo monarca. Tras una escala en Chipre, las naves tirias llegaron a las costas de Libia, donde los indígenas cedieron una extensión de su territorio a los recién llegados para que fundasen una nueva ciudad. Poco después de ello, Yarbas, el rey de uno de los pueblos vecinos, tuvo noticia de la llegada de Dido y la amenazó con declarar la guerra a sus gentes a menos que accediese a contraer matrimonio con él. Ante esta encrucijada entre la paz para sus súbditos y el respeto a la memoria de Sicarbas, Dido optó por quitarse la vida en una pira.

Si en la versión virgiliana el núcleo argumental y motor del fatal desenlace es el abandono de Dido o, dicho de otro modo, la inconstancia de Eneas, en la forma primitiva el episodio se muestra como la encarnación, precisamente, de la constancia en el amor más allá de cualquier límite y, además, como exaltación de la castidad femenina, incluso durante la viudez.[3]

Además de las modificaciones estructurales señaladas, para la creación de su "novela de amor",[4] Virgilio se concedió otra importante licencia que tiene que ver con la cronología de los personajes. Así pues, el autor hace coincidir la peregrinación de Eneas con la época de la fundación de Cartago (814 a.C.), si bien Roma fue fundada en el año 753 a.C. y la guerra de Troya tuvo lugar en el siglo XIII a.C.

2. En la recuperación del mundo clásico que conllevaron los *studia humanitatis* Petrarca ocupó un lugar de excepción hasta el punto de que se podría identificar,

3 Téngase en cuenta lo fructífero que fue el debate en torno al comportamiento de las viudas y a su castidad en la Edad Media. Para más detalles remitimos a R. Müller, *Ein Frauenbuch des frühen Humanismus: Untersuchungen zu Boccacios 'De mulieribus claris'*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1992, pp. 154–160.

4 P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 137.

si no con el verdadero pionero del movimiento, desde luego sí con uno de sus máximos precursores. Dentro de este énfasis en el estudio y la imitación de la Antigüedad Clásica, Virgilio fue uno de los pilares fundamentales para el aretino,[5] no solo a la hora de recuperar determinadas tramas o episodios para sus obras, sino también en el aspecto formal. Así pues, el gran poema épico latino de Petrarca, *Africa*, posee una estructura claramente deudora de la *Eneida* y no pocos episodios que beben de la invención virgiliana; del mismo modo, el *Bucolicum carmen* de Petrarca surge bajo el modelo de las *Bucólicas* de Virgilio.

Más allá de los préstamos o débitos puntuales, Petrarca se muestra meridianamente claro en su juicio acerca de la *Eneida*, que define como un poema divino y como el primero y más notable según todos aquellos que beben de la fuente Castalia (*Seniles* IV, 5). Esta muestra de admiración del aretino hacia el épico romano contrasta o, cuanto menos, llama la atención si se analiza en paralelo a los juicios que Petrarca vierte sobre la que, según él, es la verdadera historia de Dido y sobre aquellos que dieron otras versiones.

Las reflexiones de Petrarca acerca de la historia de la reina de Cartago pueden rastrearse en distintos pasajes de sus obras, tanto latinas como vulgares, por lo general en forma de incisos a colación de temas ajenos al mito mismo. Así, por ejemplo, en *Secretum* III 24, discurriendo sobre el momento del enamoramiento de Laura, San Agustín alude al modo en que Eneas se enamoró de Dido afirmando que "se trata, como sabes perfectamente, de una narración de fantasía".[6] Otras alusiones a la historia se encuentran en *Familiares* II 15, 2, "se debe admirar la constancia de Dido",[7] en el *Liber sine nomine*, "[...] como Virgilio puso en boca de una amante desgraciada –si es que realmente Dido fue una amante desgraciada y no la más púdica y la más fiel de las esposas"[8] y, de un modo más acre, en el canto III, 418–427, de *Africa*:

5 Para profundizar en la reverencia del aretino hacia el autor de la *Eneida* véanse P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Champion, 1907, capítulo 3; W. T. Elwert, *Vergil und Petrarca*, en "Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft", 6, 1982, pp. 117–127, y el más reciente U. Auhagen, S. Faller y F. Hurka, *Petrarca und die römische Literatur*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, 2005.

6 "Que quamvis, ut nosti optime, fabulosa narratio tota sit", F. Petrarca, *Secretum*, ed. U. Dotti, Milano, BUR, 2000, p. 230. Mientras no se indique lo contrario, la traducción al español de las citas latinas es nuestra.

7 "In Didone constantiam admirantes", F. Petrarca, *Le Familiari*, ed. V. Rossi y U. Bosco, Firenze, Sansoni, 1933–42, vol. I, p. 115.

8 "Ut apud Maronem illa miserabilis amans ait, si tamen amans miserabilis et non pudicissima ac constantissima mulier fuit Dido", F. Petrarca, *Liber sine nomine. Sans titre*, ed. R. Lenoir, Grenoble, Jérome Millon, 2003, p. 76.

> A continuación, una reina que huía de Tiro construyó en este territorio una vasta muralla: la célebre Cartago. Su nombre viene de su fundación. Pronto, habiéndose negado a contraer matrimonio con un rey vecino y, a pesar de las súplicas de su pueblo, manteniéndose fiel a su difunto esposo, compró con la muerte su castidad. De este modo murió la reina valiente, fundadora de Cartago. ¡Qué gran afrenta sería para ella, si por casualidad –aunque algo así no se podría imaginar–, alguien recurriese tanto al propio ingenio como para atribuirle amores ilícitos jugando en sus versos con su santo nombre![9]

De estas alusiones se extrae fácilmente la postura de Petrarca: la auténtica leyenda de Dido no tiene nada que ver con lo narrado en la *Eneida* que, más allá de una clara falsedad implica una injuria contra la reina cartaginesa, pues por culpa de este testimonio no solo no es recordada por la posteridad por su principal atributo, la eterna fidelidad conyugal a Sicarbas, sino que con el comportamiento que se le atribuye encarna la postura contraria.

Para más detalles acerca de esta reflexión del aretino la anteriormente citada *Seniles* IV 5 se muestra de una gran utilidad, al tratarse del único texto en que se discurre de este tema de manera no colateral y esgrimiendo los argumentos críticos y filológicos que tanto caracterizaron al autor en el marco de los *studia humanitatis*. Este énfasis filológico desmonta pieza a pieza la verosimilitud histórica de la narración virgiliana. Veamos las principales afirmaciones de esta epístola a Federico Aretino acerca de esta cuestión.

Para comenzar, Petrarca afirma tajantemente que "Dido, fundadora y reina de Cartago, fue una mujer castísima",[10] y apoya su aserción en la obra de San Jerónimo que, según el humanista, contradice con argumentos decisivos los múltiples errores que alberga el testimonio de Joviniano. Tras la aseveración inicial viene el principal motivo de peso por el que la verosimilitud de la narración virgiliana no se mantiene: su anacronismo. En palabras de Petrarca, "ni vivieron en la misma época, ni se pudieron conocer Dido y Eneas, puesto que este llevaba muerto quizás trescientos años cuando aquella nació",[11] y es precisamente en la exposición de los motivos que prueban este anacronismo donde el discurso del autor se

9 "Post regina Tyro fugiens his finibus ampla / menia construxit magnam Carthaginis urbem. / Ex re nomen ei est. Mox aspernata propinqui / coniugium regis, cum publica vota suorum / urgerent, veteris non immemor illa mariti, / morte pudicitiam redimit. Sic urbis origo / oppetiit regina ferox. Iniuria quanta / huis fiat, si forte aliquis –quod credere non est– / ingenio confisus erit, qui carmine sacrum / nomen ad illicitos ludens traducat amores!", F. Petrarca, *Africa. L'Afrique*, ed. R. Lenoir, Grenoble, Jérome Millon, 2002, p. 134.

10 "Didonem reginam, conditricem Carthaginis, castam feminam fuisse", F. Petrarca, *Res seniles. Libri I-IV*, ed. S. Rizzo - M. Berté, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 330.

11 "Neque vero Eneam ac Didonem coetaneos fuisse aut se videre potuisse, cum trecentis annis, aut circiter hec post illius obitum nata sit", Ibid., p. 330.

vuelve más feroz contra quienes insisten en los amores entre la reina cartaginesa y el troyano:

> Y esto lo saben bien todos aquellos que conocen algo de la cronología de las historias de Cartago y de Grecia y que no solamente han leído los comentarios a Virgilio, sino también las *Saturnales*. Y en el segundo libro de sus *Confesiones* también Agustín recuerda que Eneas jamás fue a Cartago, y el origen de la ciudad y la verdadera historia de Dido se pueden leer en las narraciones de Pompeyo Trogo, en el libro XVIII de Justino. Pero, ¿para qué esforzarse aquí en probar algo tan obvio? Pues, con la única excepción del vulgo más ignorante, todo el mundo debería saber que lo narrado por Virgilio acerca de Dido y Eneas es una fábula.[12]

Tras esta exposición y para zanjar la cuestión, Petrarca muestra su orgullo de académico ante su interlocutor: "Sé bien lo que me digo, puesto que he sido el primero – mejor dicho, el único en nuestra época y en estas tierras – que ha demostrado esta verdad histórica".[13]

3. No obstante, las alusiones al episodio protagonizado por Dido no se limitan a las obras latinas de Petrarca, sino que también se pueden hallar en su producción vulgar. Esto es interesante porque demuestra que la preocupación por la concepción de este tema es un hecho transversal en la producción del aretino, y esta transversalidad se manifiesta en dos ejes. Por un lado, el lingüístico, al presentarse en obras tanto en lengua latina como en vulgar, pero por otro lado en la temática y en la naturaleza misma de su producción, puesto que se hallan referencias al mito tanto en obras de corte teórico, erudito o, cuanto menos, de intencionalidad claramente no literaria –como lo son todas las mencionadas hasta ahora con la única salvedad de *Africa*–, como en composiciones poéticas, donde las finalidades estética y literaria son claras e inherentes a la misma naturaleza del texto.

Entre la producción vulgar de Petrarca hemos hallado tres alusiones a la fundadora de Cartago, todas ellas relacionadas con la narración de su muerte. Una de ellas se encuentra en los *RVF*, concretamente en la canción "Verdi panni" (29), y las dos restantes en el segundo de los *Trionfi*, el *Triunfo de la Castidad* (*TP*).

12 "Norunt omnes, quibus aut ratio temporum, aut Graiae Punicaeque historiae notitia ullua est, non hi tantum, qui commentarios in Virgilium, sed qui libros Saturnalium legerunt, neque Aeneam aliquando Carthaginem venisse, secundo Confessionum Augustinus meminit, totam autem Didonis historiam, originemque Carthaginis, Trogus Pompeius, seu Iustinus explicuit, libro historiarum XVIII. Et quid rei manifestissime testes quaero? Quis enim nisi pars vulgi sit, quis usquam, quaeso, tam indoctus, ut nesciat Didonis et Aeneae fabulam esse confictam", Ibid., pp. 330–332.

13 "Scio quid loquor, ego enim primus, imo solus, hac etate, et his locis mendacium hoc discussi, quod sic animos occuparat", Ibid., p. 332.

A diferencia de lo que ocurre en *TP*, la mención a Dido en *RVF* 29 se manifiesta mediante una referencia indirecta, sin que el autor llegue a citar su nombre de manera explícita.[14] Así, mientras Petrarca discurre en su canción acerca del difícil momento vital que atraviesa y de lo divididos que están sus pensamientos, recuerda a aquel personaje que vivió en el pasado y que, acechado por las tribulaciones, se quitó la vida blandiendo contra su propio pecho una espada ("tal già, qual io mi stancho, / l'amata spada in se stessa contorse", vv. 37–38[15]). Dado lo somero y marginal de la mención, este caso no merece mayor detenimiento para la cuestión que nos ocupa, sobre todo debido a que la cita es tan parca en palabras que cualquier intento de acercamiento hermenéutico se muestra casi totalmente privo de elementos tangibles para el análisis.

4. Si el testimonio de los *RVF* es somero, inexacto e incluso puede pasar desapercibido a un lector no avezado, las menciones presentes en los *Trionfi*, son claras, tajantes e inequívocas. De hecho, podrían considerarse como el equivalente poético más directo de las conclusiones que en esta materia alcanza el poeta en su *Seniles* IV 5.

La primera mención a la viuda de Sicarbas y a su historia se encuentra al comienzo de *TP*, más concretamente en el verso 10, cuando el poeta discurre acerca de los poderosos personajes que ve desfilar tras ser vencidos por Amor a pesar de sus fuerzas. En esta enumeración, y tras Febo y Leandro, ve

> [...] ad un lacciuol Giunone e Dido,
> ch'amor pio del suo sposo a morte spinse,
> non quel d'Enea, com'è 'l pubblico grido[16]

Si bien la mera mención a la reina de Cartago es tan sucinta como lo podría ser la hallada en "Verdi panni", es cierto que Petrarca –y aunque no sea estrictamente necesario ni aporte nada a la descripción del cortejo– aprovecha para hacer un inciso acerca de lo que acaeció verdaderamente a Dido y para criticar a aquellos que conceden cualquier tipo de credibilidad histórica a la *Eneida* a este respecto.

14 Este recurso responde a lo que Simpson denomina "learned allusion" o "elliptical reference", mecanismo muy común en los *Trionfi* (J. Simpson, *Subjects of Triumph and Literary History: Dido and Petrarch in Petrarch's 'Africa' and 'Trionfi'*, en "Journal of Medieval and Early Modern Studies", 35/3, 2005, pp. 489–508.

15 Las citas de los *RVF* provienen de F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 1989.

16 Se cita los *Trionfi* por F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, ed. V. Pacca - L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996.

La explicación que esta alusión genera será recuperada y ampliada hacia la conclusión de *TP*, cuando el aretino vuelve a contemplar a la dama desfilando triunfal por su castidad (vv. 154–159):

> Poi vidi, fra le donne pellegrine,
> quella che per lo suo diletto e fido
> sposo, non per Enea, volse ire al fine:
> taccia il vulgo ignorante! Io dico Dido,
> cui studio d'onestate a morte spinse,
> non vano amor, come è il pubblico grido.[17]

Como se observa, hay una clara relación entre las dos menciones a Dido que aparecen en la obra. De hecho, ambos fragmentos pueden dividirse en dos partes. Por un lado, la alabanza de la fundadora de Cartago como mujer casta y constante, motivo que la llevó a la muerte, y, por otro, la crítica a las versiones que se hacen eco de sus amores con el príncipe troyano.

Textualmente, esta segunda parte destaca por su cercanía a las acres críticas de *Seniles* IV 5, como se puede ver en la mención al "vulgo ignorante" del segundo fragmento o en el tono encendido de ambos. Asimismo, hay algunos elementos en que coinciden las dos alusiones. El primero de ellos es la conclusión del penúltimo de los versos de cada fragmento "a morte spinse", y es de interés porque entraña, en cada uno de los pasajes, los motivos que, según el poeta, empujaron al suicidio de la reina. Al comienzo de *TP* la razón que se aduce es "l'amor pio del suo sposo"; es decir, se trataría del mero recuerdo del amor conyugal que Dido albergaría aún en su seno tiempo después de la muerte de Sicarbas. En la segunda alusión, en cambio, se esgrime el "studio d'onestate" de la reina, palabras en las que de nuevo resuena *Seniles* IV 5, cuando Petrarca asegura que Dido "por su búsqueda de la castidad, supo, pagando con su vida, mantener intacta durante la viudez la fidelidad a su primer consorte".[18] En esta segunda mención, la viuda no opera como consecuencia de los recuerdos del pasado, sino que resuelve activamente las incógnitas que la encrucijada en que

17 Como observa Pacca (F. Petrarca, *Trionfi*, cit., pp. 255–256n), esta segunda mención a la reina de Cartago fue profundamente modificada por Petrarca en la corrección de *TP*, tal y como atestiguan las redacciones primitivas de los manuscritos H, P e I. Una de las principales modificaciones consistió en suprimir la alusión a Siqueo, nombre con el que Petrarca en la primera redacción del *Triunfo* (y antes de él Virgilio en la *Eneida*) denomina al primer marido de Dido. Compartimos con Pacca la teoría de que esta eliminación probablemente se debió a la voluntad del aretino de alejarse del testimonio virgiliano también en la onomástica. Recuérdese que el fallecido esposo de Dido es llamado Sicarbas por Servio y Aquerbas por Justino, pero solo Virgilio y la tradición que este inaugura le conceden el nombre de Siqueo.

18 "Studio castitatis, ac servande viduitatis extinctam", F. Petrarca, *Res seniles*, cit., p. 332.

se halla le plantea, y de este modo, según lo que le dictan ese "studio d'onestate" y ese "studium castitatis", toma la resolución final.

El segundo es el epíteto "pubblico grido". Este sintagma corona ambos pasajes y posee un sentido claramente negativo, pues encarna – como antes se ha señalado – la ignorancia del vulgo. Asimismo, podría considerarse una modificación sobre el motivo de la *fabula vulgi* presente en el íncipit de los *RVF* con la mención al "popol tutto" (1, 9). Si en la apertura del Cancionero Petrarca-personaje se avergonzaba por haber sido el centro de las indiscretas miradas del pueblo, la alusión presente en *TP* podría suponer una crítica a ese mismo pueblo que, como sucedía en los *RVF*, no indaga en la verdadera esencia de las cosas ni profundiza más allá de las apariencias externas, sino que se hace eco sin cesar de juicios parciales y sesgados. Ante esta carencia general, se hacen necesarios testimonios explícitos que puedan esgrimirse para justificar lo que, según las meras apariencias, es execrable o, simplemente, no es cierto. De esta necesidad provocada por la inconsciencia del vulgo surgirían tanto los *RVF*[19] como las dos explicaciones exegéticas de la muerte de Dido en *TP*.

5. Una vez expuestas y analizadas las menciones a la cuestión en la obra petrarquesca, a la luz de lo que el aretino mismo aseguraba en su *Seniles*, es interesante mencionar hasta qué punto es cierto que fue el único en desvelar la verdad de estos hechos históricos. Si bien es verdad que la versión más popular de la historia de Dido en la Europa de los siglos XIII y XIV era la de ascendencia virgiliana (piénsese en el *Roman de la Rose*, vv. 13144–80 o en las obras de Chaucer, por ejemplo), muy al contrario de lo que Petrarca asegura en su epístola, él no fue el pionero en hacerse eco de la versión primitiva de la historia de la reina de Cartago, pues también en la Italia del Trecento, y en un momento presumiblemente anterior a la difusión de estos textos petrarquescos, Fazio degli Uberti había recogido esta versión en su *Dittamondo* (I XIV 37–48 y II XX 34–39) y también lo había hecho Guido da Pisa en sus *I fatti di Enea* (XIX).

Incluso Boccaccio, en sus obras de madurez, se muestra seguidor de esta postura, como se recoge en la biografía de Dido incluida en su *De mulieribus claris* (XLII), si bien en otras obras anteriores como el *Filocolo*, la *Fiammetta*, la *Commedia delle ninfe fiorentine*, la *Amorosa visione* o la *Genealogia* sigue la versión virgiliana, según la cual la reina cartaginesa se suicida por amor. Habida cuenta de la relación entre Boccaccio y Petrarca, no se podría descartar que la

19 Véase *RVF* 1, 5–8 desde esta óptica y póngase en relación con lo afirmado acerca de *RVF* 1, 9.

conversión del certaldés en la madurez con respecto a esta temática surgiese por influencia del amigo aretino.[20]

Llegado este momento cabe tratar de responder a una pregunta esencial para la cuestión de la que se ha venido discurriendo hasta ahora: ¿qué motivación pudo tener Petrarca para enfrentarse de un modo tan encendido al que había sido – e incluso continuaba siendo – uno de sus principales modelos y uno de los máximos exponentes de esa Antigüedad Clásica que él mismo trataba de recuperar? En otros términos, una vez demostrado el anacronismo y esgrimida la excusa de la invención literaria, tan frecuente en la difusión de otros tantos mitos, ¿por qué el aretino dirigió palabras tan virulentas a la versión virgiliana?

En nuestra opinión, el origen mismo de esta motivación se encuentra en el celo extremo de la recuperación de la Antigüedad Clásica y de la valoración de la misma en que los *studia humanitatis* – y Petrarca como precursor de los mismos – se centraron, sin olvidar, en cierto modo, la mentalidad de la época, en la que el cristianismo había ejercido no poca influencia incluso cuando el teocentrismo medieval comenzaba a debilitarse. En este contexto, dar credibilidad o simplemente aceptar la versión virgiliana de la historia de Dido y Eneas suponía, evidentemente, creer o aceptar que la reina de Cartago se suicidó porque el príncipe troyano la abandonó, de manera que sobre los hombros de este pesaría la muerte de aquella. Muerte que, además, había acaecido como consecuencia de un suicidio. Dicho de otro modo, el antecesor de los fundadores de Roma habría emprendido su marcha hacia la península italiana dejando tras de sí una muerte que difícilmente era conciliable con la grandeza de la gesta que debía cumplir.

En este sentido, y utilizando las palabras de Simpson, "by removing Dido from the narrative, Petrarch removes the most powerful stain of Aeneas' reputation",[21] pero – de un modo consciente o inconsciente – esta eliminación y la acre censura a la tradición virgiliana que implica reporta importantes beneficios a la fama de Virgilio y de la *Eneida*. Así pues, desde el momento en que Dido desaparece de la historia de Eneas y con ella el lastre moral que según la mentalidad cristiana implica el suicidio, el proyecto de creación imperial que el troyano se propone inaugurar en tierras italianas nace sin pecado original alguno; es decir, como un mundo tan perfecto y virtuoso como el que los personajes de los distintos

20 No en vano, recuérdese que la *Seniles* IV 6 va dirigida a Boccaccio. A este mismo respecto, D. S. Wilson-Okamura afirma que "after his meeting with Petrarch, in 1350, [Boccaccio's] major Works were written in Latin and featured the Dido of history" (D. S. Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 235. Para más datos téngase también en cuenta C. Kallendorf, *In Praise of Aeneas: Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Italian Renaissance*, Hanover-London, University Press of New England, 1989.

21 J. Simpson, *Subjects of Triumph and Literary History*, cit., p. 494.

cortejos de los *Trionfi* merecerían por su rectitud moral. Dentro de esta sociedad perfecta y – gracias a la versión de Petrarca y a su ardor mitográfico y filológico – históricamente verificada, Virgilio ocupa el lugar de honor del principal literato, épico laureado y digno modelo para las generaciones venideras. En otras palabras, Petrarca censura a Virgilio como poeta y creador en uno de sus episodios para ensalzarlo como padre cultural de la más perfecta de las civilizaciones que haya existido nunca, cuya excelencia se hace patente desde su creación misma y es anhelada siglos después.

ESPACIO FEMININO EN LA CULTURA ESCRITA Y LIBRESCA

Joel Varela Rodríguez

Autores y lecturas en los monasterios femeninos de la Península Ibérica en el siglo X

Si uno se propone investigar las lecturas de mujeres y su participación en la elaboración de libros en la alta edad media, encontrará necesariamente la dificultad metodológica de tener que discernir qué ejemplar está dirigido a mujeres o ha contado con una participación femenina en su elaboración. Aunque una autoría, un conjunto de textos determinado o los colofones de los manuscritos suelen ser indicadores suficientes, no han de faltar ocasiones en que la "presencia femenina" pase desapercibida sencillamente porque no haya nada que la marque.[1] En cualquier caso, al evaluar en un momento y lugar concretos la tipología de los códices y lecturas que estaban indudablemente dirigidas a mujeres, se pueden alcanzar resultados de interés. Me gustaría centrarme aquí en la península ibérica del siglo X, ya que creo que aun del escaso corpus librario existente se desprenden datos relevantes, e incluso en cierto modo sorprendentes, sobre el tipo de textos dirigidos a comunidades femeninas.

De entre los códices que más interesan aquí, quizá el más conocido sea el actual Escorial a.1.13. Se trata de un manuscrito que actualmente presenta dos sectores claramente diferenciados, no unidos sino quizá hasta el siglo XVI por lo menos, según ha advertido Díaz y Díaz:[2] el primer sector, ff. 1–187, viene integrado por un conjunto de reglas y textos de espiritualidad monástica, mientras que el segundo, ff. 188–ss., contiene un salterio incompleto y otras piezas aisladas con él relacionadas. Es la primera parte la que nos interesa aquí, ya que al menos parte de ella perteneció a un manuscrito claramente destinado a un cenobio femenino de inicios del siglo X.

Que dentro de este sector se encuentran dos manuscritos distintos se prueba por las diferencias en la disposición de la página y las diversas manos

1 En el conocido caso de la monja En, o Ende, que participó en la elaboración de las miniaturas del Beato de Gerona, hay que decir que fue el término "(de)pintrix" del colofón del f. 284 lo que permitió certificar sin mayores dudas que se trataba de una mujer y suponer que el libro había sido elaborado en un monasterio dúplice. No siempre se cuenta con esa seguridad. Cfr. A. Millares Carlo, *Corpus de códices visigóticos. I. Estudios*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 1999, n° 69, pp. 61–64.

2 M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1983, pp. 92–93.

Joel Varela Rodríguez, Universidad de Santiago de Compostela

Open Access. © 2018 Joel Varela Rodríguez, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-039

que escriben en uno y otro, consideraciones para las que reenvío a la bibliografía correspondiente.[3] Cabe decir que se debieron de unir en un momento relativamente antiguo en virtud de su contenido similar. La primera parte contiene la Regla de San Benito, la *Regula ad seruos* de Agustín y algunos añadidos de la Regla de Isidoro relacionados con la tradición extrahispánica de la obra, así como algunas oraciones seguramente para un convento masculino. La segunda contiene una larga serie de reglas y escritos morales de orientación monástica (el corpus regular de Agustín con sus adiciones para monasterios femeninos, la llamada *Regula Leandri* – en origen *De institutione uirginum* – , varios textos de espiritualidad femenina sacados del corpus epistolar de Jerónimo, las vidas de las santas Constantina y Melania, así como las Reglas de Isidoro y Casiano y otros textos de menor transcendencia). El tenor de los textos de esta parte garantiza a priori que se intentó reproducir un corpus de espiritualidad monástica para uso de un convento de monjas, si bien ya en el siglo XI se encontraría en un monasterio masculino (quizá donde se unió con la primera parte), debido a la presencia en el último folio de un pacto fructuosiano que apunta a tal circunstancia.

La colección de reglas de este códice muestra notables conexiones con otros códices regulares, tales como Montecasino, Biblioteca della Abbazia, 331 o Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, G.V.47, lo que ha servido para postular un modelo hispánico común.[4] Incluso de algún otro códice hispánico de este período, como Londres, British Library, addit. ms. 30055, aunque no contenga colofón ni ningún otro elemento explícito que lo relacione con una comunidad determinada, podemos suponer que estuvo pensado para surtir algún monsterio femenino, toda vez que transmite este corpus regular.[5] Desde el punto de vista de la disposición de los textos, lo más relevante del códice escurialense es que transmite un núcleo de reglas monásticas de orientación femenina formado

3 El estudio más completo, y en el que se resumen las amplias aportaciones anteriores de la crítica, es el ya citado de Díaz y Díaz, *Códices visigóticos*, cit., pp. 93–97.

4 Cfr. I. Velázquez Soriano, *Reflexiones en torno a la formación de un Corpus Regularum de época visigoda*, en *Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad Tardía*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 531–567, p. 547.

5 Cfr. M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos*, cit., pp. 314–315. En efecto, el códice contiene la llamada *Regula Leandri*, junto a las de Pacomio, Basilio y el comienzo de la de Isidoro, así como la de San Benito. También se puede leer un fragmento de los *Moralia in Iob* de Gregorio Magno (34.23), las Instituciones de Casiano y un tratado titulado *Capitulum de omnibus uitiis*. Esta combinación de textos regulares junto a otros de índole moral recuerda hasta cierto punto al propio códice de Leodegundia.

en época visigótica, después de que Leandro escribiera el *De institutione uirginum*,[6] al que se añadieron naturalmente otros textos considerados de "espiritualidad femenina" como las vidas de santas o las epístolas jeronimianas.[7]

A completar este cuadro viene el hecho de que la segunda parte del primer sector está suscrita por una copista, mujer, de nombre Leodegundia, aunque se ha apuntado que su mano se corresponde únicamente con la que redacta los últimos folios.[8] Su origen sigue sin estar claro actualmente. Leodegundia dice en el colofón haber redactado el manuscrito "regnante adefonso principe in era DCCCCL" (es decir, el año 912), aunque Alfonso III de Asturias, a quien podría referirse, había muerto el 20 de diciembre del 910. Una serie de conjeturas procuraron salvar este hecho considerando errónea la datación y retrasando en un siglo la fecha, al año 812, cuando reinaba Alfonso II, si bien ya Millares[9] rebatió esta teoría aduciendo razones paleográficas. Díaz y Díaz[10] y Dijvak[11] han propuesto distintas hipótesis con las que intentaron enmendar la datación para adaptarla al reinado de algún Alfonso sin incurrir en incongruencias cronológicas con los rasgos paleográficos del manuscrito, pero no existe todavía una hipótesis definitiva.

Otro códice que merece mención es el actual Seo de Urgel, Archivo Capitular, *Codex miscellaneus patristicus*, dirigido a un convento femenino y terminado en 938 por un copista de nombre Isidoro, como consta en su colofón:

> Explicit liber Ieronticon. Ego Isidorus presbiter humilimus qui hunc liber scribsi usque ad finem preueni per petitionem Gundise abbatisse, sub era DCCCCLXXIa, die II feria, ora IIIa, IIII kalendas nouembris, regnante Habdirrahmen, filio Muhammed, nepos Habdalla, anni regni eius XXVIImo, luna quod arabice nuncupatur al muharram.[12]

6 Aunque formado en torno a la *Regula Augustini*, las adiciones femeninas vinieron a constituir un corpus de circulación independiente, destinado a monasterios de mujeres y para uso de las abadesas. Cfr. las consideraciones de J. Verheijen, *La Règle de saint Augustin*, vol. I, Paris, Brepols, 1967, pp. 45–47.

7 Tal es la opinión de I. Velázquez Soriano, "Reflexiones", cit., pp. 564–565.

8 Cfr. M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos*, cit., p. 107.

9 A. Millares Carlo, *Corpus*, [n° 42] pp. 46–48.

10 M. C. Díaz y Díaz, *El códice monástico de Leodegundia (Escorial a.I.13)*, en *Homenaje al P. Ángel C. Vega, O.S.A. La Ciudad de Dios*, 180/3–4, 1968, pp. 567–587, y más tarde *Códices visigóticos*, cit., pp. 105–113.

11 J. Dijvak, *Zur Datierung des Codex Escorial A.I.13*, en *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus*, Wien, Böhlaus Nachf, 1972, pp. 69–77.

12 El colofón ha sido transcrito por C. U. Clark, *Collectanea Hispanica*, Paris, Champion, 1920, p. 63; M. C. Díaz y Díaz, *Manuscritos visigóticos del sur de la península. Ensayo de distribución regional*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 128; R. Comes, *Un manuscrito mozárabe con*

Díaz y Díaz[13] supuso que el códice procedería de los alrededores de Córdoba, toda vez que el copista fecha su obra por la luna árabe y el reinado del califa, aunque esto está naturalmente sujeto a discusión.[14] Está dirigido a una abadesa de nombre Gundisa, que debió de encargar la copia. En él fueron copiados los *Dialogi* de Gregorio Magno (ff. 1r–48v), el *Geronticon* (ff. 49r–152r) y varias homilías y sermones, incluyendo en el último folio un palimpsesto truncado con el inicio de una *Vita Sancte Castissime Virginis* (ff. 152v–234r). Por las palabras de Isidoro ("Explicit liber Ieronticon deo gracias") se puede suponer que sólo el *Geronticon* formaría parte del encargo original, si bien la uniformidad de la escritura y la *mise en page* sugieren en todo caso una composición uniforme del manuscrito, por lo que la incorporación de los restantes textos debió de ser inmediata. Sorprende, eso sí, el empleo del sistema de numeración greco-copta, junto a la más extendida forma latina, lo cual, según ha apuntado recientemente Rosa Comes,[15] habría de entenderse como fruto de una reproducción calcada del modelo, que por este mismo motivo habría sido quizá norteafricano. No sabemos en qué momento el manuscrito alcanzó la Marca, ni si lo hizo llegando a Urgel directamente o a través de algún estadio intermedio.

Un tercer códice que puede mencionarse – y que, como veremos, tendrá gran interés – es el actual Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 49. Se trata de un manuscrito de procedencia incierta. Beer[16] y quienes le siguieron lo consideraron escrito en San Juan de las Abadesas, cerca de Ripoll, viendo en él uno de los escasos testimonios de escritura visigótica libraria de Cataluña. Millás Vallicrosa,[17] observando las numerosas notas árabes que salpican el manuscrito, lo cree originario del sur peninsular, en ambiente mozárabe; hipótesis esta que ha suscrito Díaz,[18] quien lo localiza en "área levantina", por descarte en realidad de los rasgos paleográficos que definen zonas como Toledo, Córdoba o Mérida.

notación alfanumérica greco-copta: el Codex miscellaneus de la Seu d'Urgell, en "Revue d'Histoire des Textes", 4, 2009, pp. 129–156 (p. 135).

13 M. C. Díaz y Díaz, *Manuscritos visigóticos*, cit., p. 129.

14 Cfr. también R. Comes, *Un manuscrito*, cit., p. 131, quien ve mejores argumentos para considerarlo "toledano".

15 R. Comes, *Un manuscrito*, cit., p. 147.

16 R. Beer, *Die Handschriften des Klosters S. María de Ripoll*, I, Wien, A. Hölder, 1907, p. 34.

17 J. M. Millás Vallicrosa, *El manuscrit mossaràbic n° 49 del fons de Ripoll*, "Butlletí de la Biblioteca de Catalunya", 7, 1927, pp. 337–338. Cabe destacar que Villanueva lo había considerado en cambio originario del interior de la península, toda vez que la datación del colofón no convenía con su hipótesis de que la escritura visigótica se había abandonado en Cataluña durante el reinado de Carlos el Calvo: cfr. J. Villanueva, *Viage literario á las iglesias de España*, t. VIII, Valencia, Imprenta de Oliveres, 1821, pp. 40–42.

18 M. C. Díaz y Díaz, *Manuscritos visigóticos*, cit., pp. 125–127.

Aunque, como la mayor parte de códices visigóticos, éste se encuentra falto aún de un buen estudio monográfico, ciertos aspectos externos (como el punteado a través del intercolumnio o las propias tendencias de la letra) y la profusa anotación arábiga apuntan a una ejecución o un modelo mozárabes, y quizá también a una circulación por esta zona. Debió de llegar a Ripoll en los siglos XI o XII, junto con otros códices de similar procedencia.[19]

Sus 137 folios los ocupan casi integralmente los *Sententiarum libri quinque* de Tajón de Zaragoza (c. 600–c. 680),[20] una colección de extractos de las obras de Gregorio Magno ordenados bajo distintos epígrafes de tipo doctrinal, siguiendo el modelo de las *Sententiae* de Isidoro de Sevilla. En el verso del último folio, después del colofón, se le incorporó un breve tratado *De trinitate diuinitatis questionibus*, que García Villada,[21] su editor, creyó poder identificar con un fragmento del perdido primer Apologético de Julián de Toledo, hipótesis rebatida por Díaz.[22] Parece, en cualquier caso, que la decisión de incorporar este texto es posterior a la ultimación de las Sentencias tajonianas.[23]

En el colofón consta que fue terminado el 20 de julio de 911 por un diácono llamado Fidel:

> Expletus ab opere scribtorio est liber per manus extremitatis fidelis diaconi sub die XIII klds agsts era DCCCC XL VIIIIa. ob delinquentem scribtorem o uos sanctimoniales puelle Xpm dominum non dedignemini precare forsan obtentu uestro sacro mereatur quandoque peccatorum onere carere, amen. rebilenortam.[24]

19 Cfr. las notas a este respecto de C. Aillet, *Les mozarabes. Christianisme, islamisation et arabisation en Péninsule Ibérique (IXe–XIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 166–167.

20 Consideraciones sobre la vida y la actividad literaria de este autor pueden verse en J. M. Díaz de Bustamante, *Taio Caesaraugustanus ep.*, en P. Chiesa – L. Castaldi (eds.), *La Trasmissione dei Testi Latini del Medioevo. Medieval Latin Texts and Their Transmission*, Firenze, Edizione del Galuzzo, 2005, pp. 520–525; J. C. Martín Iglesias, *Tajón de Zaragoza*, en C. Codoñer (ed.), *La Hispania visigótica y mozárabe: dos épocas en su literatura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 196–202.

21 Z. García Villada, *Historia eclesiástica de España*, II, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1935, pp. 333–338.

22 Cfr. M. C. Díaz y Díaz, *Index Scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispaniorum*, t. I, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1958, n° 562, p. 141.

23 C. Aillet, *Les mozarabes*, cit., p. 166, afirma que el texto se incorporó una vez el manuscrito llegó a Ripoll, aunque ello es imposible como quiera que atendamos simplemente a razones paleográficas.

24 Cfr. la transcripción del colofón en J. Villanueva, *Viage*, cit., p. 41, A. Millares Carlo, *Corpus*, n° 7, cit. p. 35, y M. C. Díaz y Díaz, *Manuscritos visigóticos*, cit., p. 126.

La secuencia REBILENORTAM, leída al revés, da "Matrone liber", y constituye lo que parece un juego gráfico habitual desde antiguo.[25] El códice está indudablemente dirigido a un convento de monjas ("sanctimoniales puelle") y aparentemente quedó como propiedad de una tal Matrona, a menos que "matrona" fuera el término usado para referirse a la abadesa. Aunque este monasterio femenino se encontrara en área mozárabe, como sugiere un buen número de expertos acreditados, no podemos asegurar que la anotación en árabe se realizara allí.[26] Como en otros casos, el códice pudo ir a parar a otro sitio en fechas relativamente próximas a su confección, siguiendo caminos hoy sólo difíciles de entrever. Al fin y al cabo, la adición del opúsculo *De trinitate* responde a un interés por completar el contenido de la pieza que no se debió de prever al iniciar la copia de las Sentencias. Eso sí, en ambos casos parece primar la vertiente formativa y espiritual del conjunto.

Podríamos mencionar un último códice: Manchester, John Ryland's Library, Latin 83, una de las copias más relevantes de los *Moralia in Iob* ejecutadas en la península en este período.[27] Parte de la copia fue realizada por un diácono de nombre Gómez en el año 928, en el monasterio de Cardeña. En el f. 80 figura una apelación suya al "lector y la lectora" ("O bone lector lectrixque Gomiz peccatoris memento"), lo que podría sugerir que estaba dirigido a un monasterio dúplice, o, como pareció ver más probable Díaz, que fue encargado por un matrimonio devoto.[28] La fórmula aparece también con alguna variante en el londinense addit. ms. 30055, que mencioné más arriba, proveniente igualmente de Cardeña, y que habría tomado las palabras del manchestertriense.[29] Quizá ambos códices estuvieran dirigidos a una comunidad dúplice dependiente de Cardeña, pero no podemos asegurarlo.[30]

25 Cfr. J. C. Galende Díaz, *Historia de la escritura cifrada*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, p. 90.
26 Millás Vallicrosa supuso de de hecho que los anotadores no habrían sabido el suficiente latín para comprender el texto de Tajón. Contra esta opinión, de todos modos, cfr. C. Aillet, *Les mozarabes*, cit., p. 166.
27 Descripción y estudio en J. R. James, *A Descriptive Catalogue of the Latin Manuscripts in the John Ryland's Library at Manchester*, Manchester, Manchester University Press, 1921, pp. 150–153.
28 M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos*, cit., p. 334.
29 "O bone lector lectrixque scribtoris missello memento" (f. 8r). Cfr. M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos*, cit., p. 315.
30 Hay que notar que, pese a la apelación al "lector y la lectura", el códice de Gómez fue encargado directamente por el abad de Cardeña, Dámaso, como constaba en el perdido colofón, sólo accesible por la nota dejada por F. de Berganza, *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes, en la coronica del real monasterio de Cardeña, en historias, cronicones y otros instrumentos manuscritos que hasta ahora no han visto la luz pública*, Madrid, Francisco del Hierro, 1716, p. 177.

Todo este conjunto de códices y textos merece sin duda atención, dada su amplitud y variedad. La primera impresión que se extrae de todo lo visto hasta aquí es la existencia de una agrupación de textos que podría calificarse de literatura femenina, o al menos "para mujeres", en tanto en cuanto estarían concebidos para su instrucción o edificación. Se trata indudablemente del corpus regular "leandrino", cuya orientación femenina está fuera de toda discusión, pero también de una serie de opúsculos adaptados para servir de utilidad en conventos femeninos, como las vidas de santas o de la Virgen y ciertas epístolas moralizantes de Jerónimo. Como podemos observar en los derroteros del códice de Leodegundia, esta clase de contenido de algún modo fue considerada también de utilidad para comunidades masculinas, que no tuvieron reparo en incorporarlo a un marco de obras más amplio, aunque de la misma orientación edificante. ¿Habla esto de un reaprovechamiento para un monasterio dúplice?

Pero no sólo encontramos en nuestros códices textos de este marcado carácter femenino. Se hallan también obras y colecciones que podemos considerar edificantes en general, o "espirituales", por utilizar la terminología de la época. Ejemplos los tenemos en ciertos opúsculos del códice de Leodegundia, y sobre todo en la mayor parte del contenido que integra el manuscrito de Urgel, de orientación netamente moral, tal como fueron entendidos durante esta época en la península. En efecto, las máximas y narraciones contenidas en el *Gerontincon* y los Diálogos de Gregorio cumplieron desde muy pronto el papel de servir de modelo de imitación virtuosa para los monjes.[31] El contenido de las obras mencionadas muestra que estos modelos de virtud fueron tanto masculinos como femeninos, sin que la distinción entre uno y otro género implique muchas veces diferencias relevantes. No debería sorprender, pues, que obras de estas características aparecieran incluso en un cenobio exclusivamente femenino, toda vez que la orientación moralizante de los mismos responde a la tradición del monacato latino en general.

La presencia de otros textos, como los *Moralia in Iob* de Gregorio Magno o las Sentencias de Tajón, merece mayor detenimiento. Que una de estas obras se encuentre en una biblioteca de este período ha sido identificado en ocasiones con el fruto de orientación intelectual de algún modo "profunda",[32] habida cuenta

31 Caso evidente del *Gerontincon*, así como de las *Sententiae patrum Aegyptiorum* de Martín de Braga, que figuran en este códice como capítulo CII de la obra anterior (cfr. R. Comes, *Un manuscrito*, cit., pp. 132–133). Los Diálogos de Gregorio Magno, pese a su complejidad, fueron utilizados desde el siglo VII en la península con una orientación similar. Cfr. I. Velázquez Soriano, *Vidas de los santos padres de Mérida*, Madrid, Trotta, 2008, pp. 34–36.
32 Díaz y Díaz relaciona la presencia de esta obra en San Millán en el siglo X con las mismas tendencias que habrían llevado a poseer una copia del *Prognosticon futuri saeculi* de Julián de

de la relativa extensión física de los códices que las contienen y de las amplias cuestiones de índole doctrinal y exegético que en ellas se tratan.

Sea como fuere, lo cierto es que los *Moralia* – y también, aunque en menor medida, otras obras de Gregorio Magno, como sus Diálogos, las homilías sobre el Evangelio o las homilías sobre Ezequiel – experimentaron desde finales del siglo IX un éxito sin precedentes en la península, principalmente en los reinos del norte (cuyos monasterios recibieron en ocasiones, cierto es, manuscritos mozárabes previos que sirvieron como modelo, y que habrían sido verosímilmente de buena calidad, aunque actualmente de ellos sólo conservamos algunos fragmentos[33]). Tanto por los testimonios conservados como por las referencias documentales podemos ver que la mayor parte de grandes centros dispusieron de alguna copia,[34] ello a pesar de su voluminosidad y por consiguiente de lo costoso de su ejecución. Ninguna otra obra literaria adquirió en esta época una difusión parecida. En tal contexto, podría imputarse al compás de los tiempos que un matrimonio laico o los monjes de un monasterio dúplice – considerando en ambos casos a la parte femenina también como *lectrix* – hubieran requerido una copia rica de la obra, el actual Manchester, John Ryland's Library, Latin 83, destinada a cubrir un repertorio de libros considerado básico o fundamental en este momento.

La obra de Tajón es más difícil de encajar. Su difusión en la península fue menor que en ámbito carolingio, de donde aparenta partir la mayoría de copias actualmente conservadas. La usaron con mayor o menor profusión, e intereses distintos, algunos escritores mozárabes de los siglos VIII y IX, como consta principalmente del aparato de fuentes del *Corpus* de Gil.[35] Un escritor cordobés del siglo IX,

Toledo: "No sería fácil explicar las profundas razones por las que San Millán de la Cogolla se sintió particularmente interesado por los Prognósticos de Julián de Toledo. Una copia al menos ya existía en la primera mitad del siglo X y todavía aparecerán posteriormente. También a una tendencia similar apunta indudablemente un ejemplar de las Setencias de Tajón" (M. C. Díaz y Díaz, *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño, CSIC, Insituto de Estudios Riojanos, 1979, p. 263).

33 La bibliografía original relativa a la cantidad de códices y fragmentos de los Moralia anteriores a 1100 actualmente publicada se reduce a M. C. Díaz y Díaz, *De manuscritos visigóticos: nuevos fragmentos en León*, en "Archivos Leoneses", 27, 1973, pp. 57–97 (pp. 85–97); J. Alturo i Perucho, *Un nou fragment visigòtic dels Moralia in Iob de Sant Gregori el Gran: el 106 del Solsona, Arxiu Catedralici*, en "Faventia", 6, 2, 1984, pp. 127–136; e Id., *¿Restos del códice visigótico más antiguo de origen aragonés? Unos Moralia in Job de San Gregorio de la primera mitad del siglo IX identificado en Jaca*, en "Aragón en la Edad Media", 23, 2012, pp. 25–38.

34 La lista de centros es extraordinariamente amplia: cfr. sobre todo M. C. Díaz y Díaz, *De manuscritos*, cit. pp. 85–97 e Id., *Códices visigóticos*, cit., pp. 202–203.

35 J. Gil, *Corpus Scriptorum Muzarabicorum*, I y II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974–1975.

Samsón, parece incluso pensar que se trata de una obra de Gregorio Magno,[36] verosímilmente por haberse valido de una rama de la tradición que carece del corpus preliminar en que se presenta a Tajón como autor de la obra, y que intitula a ésta simplemente como *Sententiarum beati Gregorii libri quinque*.[37] No sabemos si esta misma actitud fue la que dominó en la comunidad que encargó el actual Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 49, que tampoco transmite dicho corpus preliminar,[38] pero tal identificación con una obra de Gregorio Magno podría explicar que se destinara con facilidad a un monasterio femenino. En cualquier caso, la espléndida formación cultural que muestran muchos grupos mozárabes podría explicar también que la obra de Tajón, bien conocida en Córdoba en el siglo anterior, se destinara a una comunidad femenina especialmente letrada, que en cualquier caso debía de disponer de una surtida biblioteca de espiritualidad que viniese a completar.

De todas maneras, aunque tanto las Sentencias de Tajón como los *Moralia* son obras con una carga doctrinal mayor y más profunda que los otros textos que se mencionaron aquí, el estudio de su contenido no exige una voluntad especulativa como sí lo habrían hecho ciertas obras teológicas de Agustín, las cuales parecen haberse dejado de copiar en este período o, al menos, siempre fueron menos copiadas en los monasterios que usadas por determinados personajes singulares del siglo anterior.[39] Parece más verosímil, pues, que obras como los *Moralia* o las Sentencias se hubiesen copiado y leído en su mayoría con la misma orientación "moralizante" – propia de las raíces visigóticas de la cultura eclesiás-

36 Cfr. *Apol.* 2.14.1.42–44: "Nam et in libris Sententiarum suarum [sc. Gregorii] Deum infra mentis archanum plene comprehendi non posse ita insinuat", etc. (ed. J. Gil, *Corpus*, p. 595).

37 La misma rama que transmite el códice Madrid, Real Academia de la Historia, Aemil. 44, de fines del siglo IX o inicios del X, y que llegaría a San Millán traído por una comunidad mozárabe del Valle del Ebro, según M. C. Díaz y Díaz, *Libros*, cit., pp. 257–258. Se trata del códice que sirvió de base a M. Risco para su edición en la *España Sagrada*, t. XXXI, Madrid, Ibarra, 1776. Dado que Risco sí incluyó el prólogo en su edición a se ha llegado a sospechar (así Díaz, *Index*, cit., t. I, [n° 209] p. 61) que el manuscrito lo había contenido, pero es más verosímil pensar que Risco lo tomó de una edición previa, exclusivamente del prólogo y el primer capítulo de las Sentencias en sí, que Mabillon había hecho a partir de un códice francés (actualmente, quizá, París, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 2213): cfr. J. Mabillon, *Vetera analecta, sive collectio veterum aliquot operum et opusculorum omnis generis, carminum, epistolarum, diplomatum, epitaphiorum, etc, cum itinere germanico*, Parisiis, Montalant, 1723, pp. 62–64.

38 Así lo he podido comprobar en una consulta directa del manuscrito, contra lo consignado por M. C. Díaz y Díaz, *Index*, cit., t. I, n° 209, p. 61.

39 Remito al *Corpus* de Gil para constatar la abundancia de citas y referencias a la Ciudad de Dios, el *De Trinitate* o las *Enarrationes in Psalmos* en los mozárabes cordobeses de la "minoría combativa" de mitad del siglo IX (Paulo Álbaro, Eulogio, Samsón), superando a los demás escritores de la tradición patrística.

tica hispánica – que otro tipo de escritos en principio más afines a esta categoría. Al fin y al cabo, las referencias a estas obras en los documentos los integran en el grupo de los *libri spiritales*, junto al grupo de textos anteriormente señalado.[40]

Ahora bien, lo que sí se puede comprobar con claridad es que las lecturas que se encontraban a disposición de los centros femeninos fueron relativamente amplias y variadas. Códices de distinta procedencia nos muestran que hubo cenobios femeninos donde se leyeron obras de espiritualidad de mayor o menor difusión, acompañadas o no de un corpus concreto de orientación específicamente femenina. Asimismo, alusiones como el término "lectrix" y, sobre todo, la propia actividad de Leodegundia como copista permiten ver que hubo mujeres capacitadas para leer y comprender textos para los que que se requiere haber pasado previamente por una formación, dura y exigente, en gramática y retórica, así como una cierta erudición y cultura eclesiásticas que reclaman a su vez la lectura de otros libros, hoy inidentificables; incluso se puede ver su participación en la propia labor de confección y copia de un manuscrito.

Es difícil precisar en realidad el grado de excepcionalidad o de norma en que se implica todo esto, dada la escasez de material y ciertas dificultades metodológicas a las que ya aludí en un principio. Lo que está claro es que el cuadro aquí descrito responde a un fenómeno de cierta amplitud, y eso debiera animar a interesarse por mayores profundizaciones. Espero que pronto podamos contar con más aportaciones en este sentido.

40 La designación de *libri spiritales* en los documentos de León y Castilla abarca Biblias, reglas monásticas, colecciones de concilios y escritores eclesiásticos, frente a otras denominaciones como *libri artium* (referidos a manuales de gramática y retórica en un sentido amplio) o las referencias a los libros litúrgicos. Estudia esta cuestión M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos*, cit., pp. 174–214.

Pablo Alberto Mestre Navas

Espacios femeninos de escritura en la Edad Media

Desde hace años ha existido una corriente historiográfica que se ha ocupado, y preocupado, por indagar en todo lo referente al mundo de la mujer desde amplias perspectivas históricas, sociológicas o culturales. Numerosos trabajos han puesto de relieve las dispares circunstancias que las mujeres experimentaron en los distintos tiempos históricos, subrayando el protagonismo que algunas de ellas tuvieron en determinados contextos como sujetos extraordinarios, capaces de afrontar cambios significativos en sus respectivos entornos. En esta tesitura, la escritura, y su uso aplicado a diferentes finalidades, representa un elemento identificativo que permite pulsar las diferentes realidades que experimentaron las mujeres en una cronología concreta: la Edad Media.

Durante ese amplio período de tiempo, la escritura femenina aparece indisolublemente unida a varios espacios. De esta forma, se puede distinguir un espacio geográfico asociado a realidades religiosas y políticas distintas. Para el caso de la Península Ibérica, parece conveniente señalar la civilización islámica y la cristiana, ambas con concepciones distintas sobre el uso de la escritura por la mujer. También puede atenderse al espacio físico como el lugar en el que se desarrolló la escritura: un espacio doméstico, profesional o religioso, siendo susceptibles de permitir cierta categorización tipológica sobre qué se escribía. Finalmente, no hay que obviar un espacio más reducido, pero también importante, que es el que puede identificarse en el propio soporte. En este sentido, hay evidencias de escrituras femeninas en tratados, códices u otros libros y documentos que fueron anotados, comentados, firmados (notas de propiedad) o glosados.

Desde esta perspectiva, los tres espacios condicionaron la escritura en general, y la femenina en particular. La creación por parte de mujeres copistas de códices se realizó, por norma general, en centros especializados; las epístolas o las cartas, un género más extendido de lo que en un principio podría adivinarse, se desarrollaron en un ambiente más doméstico, mientras que las glosas, comentarios y otro tipo de anotaciones, hechas directamente sobre el libro o el documento, abren un complejo abanico de posibilidades dignas de estudio y análisis, acercándonos al mundo interior de sus propietarias.

Todavía, en la segunda mitad del siglo XVI, un franciscano llamado Joan de la Cerda trataba de dilucidar, en una obra de carácter moralista orientada a la

Pablo Alberto Mestre Navas, Universidad de Sevilla

Open Access. © 2018 Pablo Alberto Mestre Navas, published by De Gruyter. BY-NC-ND This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-040

educación de las mujeres de diferentes estados, si éstas debían aprender o no, a escribir. Este autor no tenía dudas sobre la utilidad que tenía la enseñanza de la lectura como un instrumento salvífico para el alma, bien entendido que ésta debía ser, sobre todo, una lectura religiosa, personal o comunitaria, que alejara a la mujer de las pasiones perniciosas del mundo. A este respecto, apuntaba el franciscano, que la enseñanza de tales prácticas debía estar en manos de religiosos o maestros ancianos, en presencia de otras personas.

A pesar de las disquisiciones a las que llega a lo largo de todo el manuscrito, Joan de la Cerda, finalmente, y tras una genial exposición ejemplarizante en la que enumeraba multitud de mujeres que escribieron desde la Antigüedad, no se oponía a ello, aunque con algunas reservas:

> Auemos visto en nuestros tiempos de saber leer doncellas y otras damas escreuir auerse seguido grandes inconvenientes, que de tener la pluma en la mano se recreçen, mas porque es exercicio indiferente, yo no le quiero condemnar.[1]

No hay duda que la concepción cristiana marcó un antes y un después en el uso de la escritura por parte de la mujer. Desde los tiempos del apóstol San Pablo se creó una corriente en la que se insistía en la necesidad de establecer espacios específicos destinados a la educación de la mujer, generándose todo tipo de acalorados debates sobre la necesidad de si éstas debían aprender a escribir. La controversia, como se ha visto, perduró durante buena parte del Antiguo Régimen, aunque fue en el siglo XIII cuando Santo Tomás de Aquino distinguió entre educación pública y privada, quedando la mujer relegada a la segunda.[2] Por tanto, sería en un ámbito privado donde se vertebró, en esencia, la educación femenina, siempre sometida a la estricta observancia de los principios cristianos y bajo la supervisión de clérigos o maestros que eran contratados.

Empero fue, precisamente, en este ambiente religioso en donde se encuentran numerosos ejemplos de mujeres que emplearon la escritura dentro un contexto monástico. La consagración de las mujeres a la vida religiosa permitió el acceso a la lectura y a la escritura, ya que la *lectio divina* constituía una de las actividades básicas para las comunidades monásticas.

1 J. de la Cerda, *Libro intitulado vida política de todos los estados de mugeres, en el qual se dan prouechosos y christianos documentos y cursos para criarse y conservarse deuidamente las mugeres en sus estados*, Alcalá de Henares, Iuan Gracián, 1599. Para este trabajo se ha utilizado el ejemplar manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, ya que contiene innumerables correcciones y anotaciones hechas por el mismo autor que no fueron objeto de publicación (BNE. Mss. 19212, f. 6v).

2 C. Cuadra *et al.*, *Notas a la educación de las mujeres en la Edad Media*, in *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría*, Madrid, A. C. Al-Mudayna, 1994, p. 39.

En torno al fenómeno del monacato proliferaron diferentes reglas que vertebraron la vida cotidiana de vírgenes y mujeres consagradas a Dios. Los precursores de las reglas monásticas, así como de la educación de las religiosas, surgieron en Oriente, siendo Tertuliano y Cipriano los que dieron principio a una tradición doctrinal y normativa que se sustentaba en compilaciones de sermones, tratados y algunas epístolas en las que se daban pautas sobre modelos de conducta, ejercicios espirituales o prácticas devocionales.

Desde los primeros tiempos del cristianismo, la epístola demostró ser uno de los instrumentos propagadores más eficaces, ampliándose sustancialmente las redes de comunicación y los horizontes vivenciales. La epístola sirvió para compartir experiencias religiosas, ideas, doctrinas y modos de vida por parte de la patrística y las comunidades consagradas de la Edad Media, que vieron en la epístola un vehículo ideal para romper las distancias y conversar por escrito, lo que conciliaba con el rigor del silencio monástico. Sin duda, el soporte de escritura imponía limitaciones de espacio, por lo que se debía estructurar bien el contenido, la simpleza y la profundidad del mensaje. Hay quien ha querido ver, no sin razón, algunas características que permitirían una clasificación a tenor del contenido. De este modo, Rita Queiroz ha podido distinguir entre "cartas de vocación", "cartas de exhortación", "cartas de consolación", "cartas de dirección", "cartas comerciales", "cartas de recomendación" y "cartas de fallecimiento".[3]

La epístola también fue una herramienta habitual para la mujer durante la Edad Media. Muchas de las cartas de los santos padres estuvieron dirigidas a algunas mujeres principales en contestación de otras que ellos habían recibido. Uno de los casos más paradigmáticos lo constituyen las cartas de San Agustín de Hipona, escribiendo entre los años 411 y 423 hasta doce cartas dirigidas a alguna comunidad religiosa y a otras mujeres, entre las que nombra a Albina, Proba, Paulina, Juliana o Felicia.

De los textos agustinianos se desprende que muchas de las cartas dirigidas a las citadas eran una repuesta a otras que él mismo había recibido por parte de éstas; así en la carta CL, dirigida a Proba y Juliana entre los años 413 o 414 decía:

> Habéis llenado de gozo mi corazón, con tanta mayor dulzura cuanto fue mayor la caridad, tanto más grata cuanto más prontamente. Sois conocidas en todas partes. La fama volandera predica por doquier la santidad virginal de vuestra estirpe, pero con el anuncio más fiel y seguro de *vuestra carta* os habéis anticipado a las veloces alas de la fama: me habéis hecho exultar con el conocimiento de tan excelente bien antes de que me sobrecogiese la duda al oírlo. ¿Quién explicará con palabras, quién ensalzará con la debida apología, cuán

3 R. Queiroz, *Tres tratados medievales portugueses del texto "Castillo peligroso"*, in *La correspondencia en la Historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar*. Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita, Madrid, Calambur, 2002, vol. I, pp. 70–71.

> incomparablemente es más glorioso y fecundo el que Cristo tenga algunas mujeres vírgenes de vuestra sangre que el que el mundo haya tenido varones cónsules de ella? Si es grande y noble señalar con el propio nombre los ciclos del tiempo, ¿cuánto más y más noble será traspasar los tiempos con la integridad del corazón y del cuerpo? Alégrese, pues, la muchacha, noble por su linaje y más noble por su santidad, porque ha de conseguir en los cielos una excelsa ventaja por su unión con Dios, mucho más que si propagase un sublime linaje por su unión con un hombre.[4]

No hay duda de que San Agustín, y algunas de las mujeres con las que solía establecer contacto por este medio, mantuvieron discusiones doctrinales y de conducta, llegando el santo a reproducir el texto con exactitud que él recibía. No en vano, en la carta CLXXXVIII, dirigida a Juliana y escrita entre comienzos del año 417 o principios del 418, San Agustín la amonesta encarecidamente sobre algunos particulares:

> Siendo esto así, nadie nos tendrá por malignos si por nuestra más estrecha relación nos preocupamos, más de amonestaros a que evitéis las opiniones contrarias a la gracia de Dios. El apóstol nos manda insistir en la predicación no sólo con oportunidad, sino también sin ella. Pero a vosotras no os contamos en el número de aquellos a quienes nuestra palabra o escritura puede parecer importuna, cuando os amonestamos a evitar con cautela lo que no pertenece a la sana doctrina. Por eso recibisteis nuestra amonestación con ánimo tan grato, que en la carta a la que ahora contestamos, dices: «Vuestra Reverencia me amonesta a que no abra mis oídos a esos hombres que con frecuencia corrompen la fe venerable con impías discusiones. Os doy mil gracias por tan piadoso aviso...»[5]

De las cartas agustinianas se entresaca la existencia de esa reciprocidad en la correspondencia que el santo mantenía con algunas mujeres de la alta sociedad, si bien no resulta sencillo adivinar si las epístolas femeninas respondían solo a una creación intelectual de éstas o, además, también fueron escritas por ellas.

En cualquier caso, el arte de la escritura no fue ajeno a la mujer durante la Edad Media. Como se ha indicado, la proliferación de reglas monásticas por Europa, sobre todo a partir del siglo VI, demuestran la existencia de copistas femeninas. Una de las primeras reglas destinada a mujeres fue la que creó en el siglo VI Cesáreo de Arlés –*Regula virginum*–, en la que se transigía el ingreso de niñas mayores de seis años en los monasterios para que fuesen criadas y educadas bajo preceptos religiosos y buenas costumbres. Aunque las principales ocupaciones de las monjas lo constituían la hilatura de la lana o la hechura de sus propios vestidos, es obvio que la oración y la *lectio divina* fueron la razón de ser

4 L. Cilleruelo, *De San Agustín*, Madrid, Editorial Católica, 1953, t. XI, p. 317.
5 Ibid., p. 739.

de los monasterios que surgieron por parte de Europa, adoptando abiertamente la que, puede considerarse, como primera regla netamente femenina.

Pero en el monasterio de Arlés también existió un importante *scriptoria* en el que las monjas desarrollaron labores de copistas, llegando a encargar el obispo de lugar que fuesen ellas las que, con pulcritud, copiasen las Sagradas Escrituras – *inter psalmos et jejunia, vigilias quoque ac lections libros divinos pulchre scriptitent virgines Christi* – .

A las de Cesáreo de Arlés le siguieron las de San Leandro de Sevilla, Waldaberto de Luxeuil o las del obispo de Besançon, Donato. Estas reglas eran una sucesión de pautas de conductas y advertencias de lo que se debía o no hacer en una comunidad de religiosas. En el caso de la regla de Leandro, que dedicó a su hermana Florentina, fundadora de un monasterio en la localidad de Écija, el obispo hispalense trataba de explicar cómo se podía perseverar en la prudencia, cuándo debían tomarse los baños o las dietas y ayunos, exaltando siempre la virginidad como un don inigualable de Dios. No existen, por tanto, de forma explícita, obligaciones que exigían a las monjas tareas asociadas con la escritura.[6]

Uno de los casos más célebres de escritura femenina en España es el de la monja Leodegundia, que escribió parte de un códice que contenía cartas de San Jerónimo, el capítulo setenta y siete de la regla de San Pacomio –*Sententia de regula devotarum*–, fragmentos de escritos de San Agustín o las reglas de San Isidoro y San Leandro de Sevilla, es decir un cúmulo de textos orientados a la regulación normativa de la vida comunitaria de religiosas.[7]

El *Liber o Codex Regularum* es uno de los casos aislados en los que puede identificarse la autoría femenina gracias a la suscripción, en la que quedó constancia del lugar, la fecha y el nombre de la copista –*O vos onmes qui legentis hunc codicem, mementote clientula et exigua Leodegundia qui hunc scripsi in monasterio Bobatelle, regnante Adefonso principe in era DCCCL*–. Este códice comparte el estilo mozárabe en su decoración, en la que se distinguen los tradicionales juegos cromáticos yuxtapuestos en bandas horizontales, con otro libro en el que trabajó como ilustradora *Ende*, en compañía de los presbíteros Emeterio, pintor, y el calígrafo Senior.

6 San Leandro, *Instrucción y regla del B. San Leandro, arçobispo de Sevilla, a su ermana santa Florentina. Traduzida de latín en castellano por el P. Martín de Roa, de la Compañía de Iesús*, Sevilla, Matías Clavijo, 1629.
7 C. Cuadra, *La educación de las vírgenes cristianas en las reglas primitivas*, in *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría*, Madrid, A. C. Al-Mudayna, 1994, pp. 65–66.

Podría decirse que *Ende* representa, en la historia del libro manuscrito en Europa, la primera presencia femenina con "con plena intención artística".[8] Las ilustraciones del *Beato de Gerona*, que contiene el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, representan uno de los ejemplos de mayor refinamiento del panorama peninsular.

Aunque los espacios religiosos supusieron un revulsivo para la participación de la mujer en el circuito de la producción libraria en la Cristiandad europea, siguen escaseando noticias que permitan poner en valor la dimensión que pudo llegar a alcanzar el fenómeno. La cuestión de la autoría es un problema que se extiende por buena parte de la Edad Media y, ni siquiera la mayoría de los copistas tenían asumido la importancia del rol que ellos desempeñaban, por lo que no era habitual firmar o dejar constancia del trabajo que uno realizaba. Por otra parte, la escasa documentación que se conserva de monasterios durante la Alta y Plena Edad Media son pergaminos referentes a testamentos, privilegios, donaciones, trueques o compraventas. En este sentido, los archivos monásticos que cuentan con un fondo mayor son aquellos que han conservado lo que la archivística denomina *tesoro de cartas*, es decir, documentos de privilegios, facultades y derechos con los que la institución hacía valer sus prerrogativas jurídicas.

Desde esta perspectiva, parece razonable pensar que en los monasterios femeninos debió existir una producción documental vinculada a la administración y al gobierno del centro. Pese a que esto fue una realidad, muchos monasterios y conventos dejaron en manos de personas ajenas a la institución el proveimiento y despacho de estos negocios. Quizás no tanto porque no supiesen escribir, como porque fue práctica habitual que contasen con mayordomos u otro personal subalterno que les ayudase a la administración de propiedades, la cobranza de los arrendamientos o asuntos de diversa índole. Con todo, como quiera que muchos de esos pergaminos que se han conservado se circunscriben a una tipología concreta (testamentos, cartas de pago, trueques, donaciones o compraventas), fue necesario la intervención de un escribano público o notario, motivo por el que ellos mismos escribían los documentos.

Pese a que los negocios se despechaban delante de fedatarios públicos, existen onerosas ocasiones en los que pueden hallarse suscripciones de algunas abadesas y comunidades monásticas, lo que se hacía constar con expresiones que aludían al acto jurídico en sí, seguido de alguna marca holográfica.

Al margen de las prácticas de escritura, uno de los fenómenos que más influyó en la lectura religiosa en el ámbito doméstico fue la aparición del *libro de horas*. Alguno de los aspectos que aquí interesa señalar son las ilustraciones que aparecen representando a María y otras santas en actitud orante, sosteniendo entre sus manos un libro devocional. La Virgen suele protagonizar dos escenas: la Anunciación y Pentecostés. En ambas hay una predilección por resaltar el ademán orante, realizando una lectura que hay que interpretar como personal – la Anunciación – , y otra dirigiendo las plegarias a través de una lectura comunitaria – Pentecostés – .

8 M. López, *Presencia femenina en las artes del libro español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976, p. 18.

El hecho de que María, modelo ideal de imitación para la mujer cristiana, apareciera en escenas domésticas leyendo nos aporta una visión esclarecedora de los valores medievales con respecto al papel femenino. La lectura de libros piadosos como instrumento salvífico fue una práctica extendida. Tampoco debe sorprender otra tierna escena en la que se representaba a Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, lo que subrayaba la labor educacional de las madres como una tarea cotidiana.[9]

Aunque en los espacios monásticos las lecturas debían tener una temática afín, con el tiempo se fueron introduciendo algunos libros de carácter profano. En este sentido, en 1740, el dominico fray Jaime Baron y Arin se hacía eco de estas prácticas mediante una parábola que simulaba un diálogo entre *Agna e Instrucción*:

> Con razón, señora, lo suspendéis, porque en mi convento no se permiten tales libros. Un año he vivido en él y no los he visto, ni oído, que alguna monja los tenga.
>
> [...] Dices que no se permiten en tu convento tales libros. O simplica e inocente criatura! Pues juzgas tú, que en un convento religioso, aunque muy observante, no se hace, sino lo que la regla, las leyes o lo prelados permiten? Vives engañada, y claramente lo conocerás, a mediana reflexión que hagas. Se hace, pues, en los conventos, algunas veces, lo mismo que se prohíbe o no se permite. Esto se acostumbra hacer ocultamente, escondiéndose, cerradas las puertas, o a solas, o en compañía de las que gustan ocuparse en lo que en lo público no se les permitiría. Cree, que de este modo hay algunas que ocupan mal el tiempo, en leer dichos libros, y si otras se retiran, o se encierran, para que no les embaracen los exercicios particulares de devoción.[10]

Pero, si durante la Edad Media la enseñanza de la escritura a la mujer no se contemplaba como un elemento esencial de su aprendizaje en la órbita cristiana porque se pensaba en que se haría un mal uso de ella, tal y como escribió a finales del siglo XVI el franciscano Juan de la Cerda en su citado tratado, alegando que

9 A. Manguel, *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 110.

10 J. Baron, *La religiosa enseñada y entretenida en las obligaciones de su noble espiritual estado de esposa del Rey del Cielo*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1740, p. 131.

serviría de ocasión para que respondiesen las cartas de los hombres,[11] en el sur peninsular se estaba produciendo un fenómeno distinto.

De hecho, en Al-Andalus existieron escuelas familiares y coránicas en las que sí se enseñaba a escribir y a leer los textos sagrados. Aunque en su mayoría fueron escuelas masculinas, éstas coexistieron con otras mixtas. Llegó a establecer una especie de certificado, llamado *iyaza*, que se expedía por parte de un maestro a una alumna para que ésta pudiese transmitir sus conocimientos a un tercero.[12]

Desde el siglo XIV se percibe un aumento de la producción libraria y documental tanto en los ámbitos eclesiásticos como laicos. Cabe destacar la proliferación de cartas que existió entre mujeres cortesanas. La práctica de escribir se extendió considerablemente en el ámbito cortesano hasta límites insospechados. Para pulsar esta realidad, algunos catálogos documentales, como el del Archivo General de la Casa Ducal de Medinaceli,[13] permiten contabilizar el volumen de la correspondencia entre mujeres de alta cuna con la Corona, muchas de ellas hológrafas.

11 Así escribía el franciscano sobre este particular: "En lo que a si es bien ocupar a la doncella en el exercicio de leer y escrebir: a hauido diuersos pareceres y, examinados los fundamientos (*sic*) de estas opiniones, parece que, aunque es bien que aprenda a leer para que reçe y lea buenos libros, mas, el escreuir ni es necesario ni lo querría ver en las mugeres, no porque ello de suyo sea malo, sino porque tienen la ocasión en las manos de escreuir billetes y responder a los que hombres les escribían. Muchas ay que saben este exerçicio y vsan dél tan mal, que no sería de pareçer que lo aprendiessen todas" (J. de la Cerda, cit., f. 6v).

12 G. López, *Mujeres educadas/mujeres cultas: regla o libre elección en el Islam andalusí*, in *De leer a escribir. La educación de las mujeres: ¿libertad o subordinación?*, Madrid, Al-Mudayna, 1996, pp. 9–11.

13 J. González, *Catalogo del Archivo General de la Casa Ducal de Medinaceli*, Sevilla, Caja de Ahorros de Sevilla, 1969–1973, 3 vol.

Cristina Pérez Pérez

El libro en la corte. Lecturas femeninas y sus espacios palaciegos en la Baja Edad Media

Los espacios destinados a la cultura escrita en los ámbitos palaciegos bajomedievales, tanto nobiliares como cortesanos, apenas han recibido atención específica por parte de la historiografía que ha priorizado el estudio del contenido sobre el del continente. Esta carencia es aún más llamativa al referirnos a los lugares destinados a dichos propósitos vinculados a las mujeres.

1 La consideración de la mujer

En la Baja Edad Media el papel de la mujer en la residencia palaciega estuvo determinado por una serie de valores y atribuciones que establecieron las acciones y conductas que las mujeres debían llevar a cabo, y que estaban fuertemente influidos por los presupuestos de género impuestos por los grupos de poder y la Iglesia.[1] La mujer administraba la residencia, tanto en lo referente a la economía, como a los empleados,[2] e incluso actuaba como sustituta de su consorte a la hora de ejercer el poder y control de sus dominios en caso de ausencia del mismo.[3]

Entre las atribuciones dadas a la mujer en este periodo, cabe destacar su implicación en la educación y su faceta piadosa. La primera educación de los hijos corría a cargo de la madre, pero su influencia podía ser mucho mayor, puesto que era la mujer la encargada de elegir a los tutores de su descendencia, así como influir en las elecciones educacionales con peso para el futuro.[4] Esta vertiente instructiva ejercida por la mujer en el ámbito doméstico queda reflejada en la representación iconográfica de la *Santa Ana Triple*, como puede ser la custodiada en

1 Sobre la situación de la mujer noble en la Baja Edad Media vid. I. Beceiro Pita, *La mujer noble en la Baja Edad Media castellana*, in Y. R. Fonquerne – A. Esteban (coord.), *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Casa Velázquez, UCM, 1986, pp. 287–313.

2 I. Beceiro Pita, *La mujer noble en la Baja Edad Media castellana*, cit., p. 293.

3 I. Beceiro Pita, *Modelos de conducta y programas educativos para la aristocracia femenina (siglos XII – XV)*, in M. T. López Beltrán (coord.), *De la Edad Media a la Moderna: Mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 37–72 (p. 41).

4 Ibid., p. 69.

Cristina Pérez Pérez, Universidad Complutense de Madrid

Open Access. © 2018 Cristina Pérez Pérez, published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License.
https://doi.org/10.1515/9783110596755-041

Museo Diocesano de Palencia, la *Santa Ana y la Virgen niña* del Museo Nacional de Arte de Cataluña o la representación de Blanca de Castilla observando las clases de su hijo, del *Libro de Horas de Juana de Navarra*, datado hacia 1336–1340 (BnF, ms. nouv.acq. lat. 3145, f. 85v), en las que se enfatizan los conceptos de aprendizaje y docencia asociados a la mujer, ya sea en su cometido de transmisión de valores morales o como supervisora de la educación de sus hijos.[5]

Por lo que respecta a la faceta piadosa, esta marcó la identidad femenina de manera determinante, ya que, según numerosos tratados de la época, era una virtud que toda dama debía poseer.[6] El desarrollo de dicha virtud estuvo íntimamente vinculado con la lectura de textos devocionales, vehículo imprescindible para acercarse a la divinidad.[7]

Son numerosas las representaciones iconográficas en las que este aspecto queda reflejado, siendo una de las de mayor relevancia la *Anunciación*, que insiste en la importancia de la palabra en el cristianismo.[8] La Virgen aparece orando sobre un reclinatorio que en numerosas ocasiones hace las veces de armario o pupitre, o bien en actitud lectora, revelando comúnmente elementos vinculados a la cultura libraria. Un buen ejemplo de ello es la *Anunciación* del *Tríptico Merode* realizado por el taller de Robert Campin (1427–1432), conservada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en la que la Virgen aparece leyendo en un espacio doméstico, junto a una mesa en la que reposa un manuscrito y un pliego con alguna oración, así como una camisa en la guarda el volumen.

5 I. Beceiro Pita, *Modelos de conducta*, p. 60.

6 Sirvan de ejemplo: *De claris mulieribus* de Boccaccio, la obra de Fray Hernando de Talavera, *De como se ha de ocupar una señora cada dia para pasarle con prouecho*, el *Livre des trois Vertus a l'enseignement des Dames et Daïmoiselles*, escrito por Christine de Pizan, el *Libro de las virtuosas é claras mujeres el qual fizo é compuso el condestable don Álvaro de Luna maestre de la orden de Santiago* o el *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* de Diego de Valera, entre otros muchos. Esta faceta piadosa se vio reflejada en acciones como la fundación de templos y monasterios, las donaciones, el tomar a cargo a pobres y huérfanos, la prudencia o la capacidad de buen consejo al gobernante, convirtiéndose un elemento indispensable para las damas. Vid. al respecto J. Yarza Luaces, *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte del siglo XV*, Madrid, Ediciones el Viso, 2003, p. 197; y M. Morrás Ruiz-Falcó, *Ser santa y mujer (Península Ibérica, siglos XV–XVII)*, in "Medievalia", 18 (2), 2015, pp. 9–24 (p. 11).

7 En este momento surge la *Devotio moderna*, una nueva forma de religiosidad que promovía la práctica religiosa individual, en la que tuvieron gran relevancia los Libros de Horas y la lectura silenciosa, tal y como se explicará *infra*.

8 La importancia dada a la palabra divina se refleja en numerosas representaciones en las que se alude a la escritura y la lectura, insistiendo en modelos devocionales y, al mismo tiempo, sirviendo de reflejo de la realidad cotidiana de la época. Vid. I. Beceiro Pita, *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia, Nausícaa, 2006, p. 490.

Por otro lado, la representación de modelos de virtud mediante santas que responden a la imagen de sabiduría y a los ideales que debía poseer una mujer en el periodo bajomedieval nos proporciona otro modelo iconográfico de gran valor en el estudio de la cultura libraria.[9] La aparición de Santa Catalina de Alejandría o Santa Bárbara como principales exponentes de este modelo, ya sea como acompañantes de otro tema o bien como protagonistas de la obra artística, supone una aproximación a los usos del libro en ámbito femenino de excepcional valor informativo.[10] Estas santas son habitualmente representadas en actitud lectora, siguiendo las pautas que veíamos previamente en la *Anunciación*, o sosteniendo un volumen en sus manos, y en numerosas ocasiones se encuentran en ámbitos domésticos que introducen visualmente en la realidad de la época, tal y como ocurre en la *Santa Bárbara* del Museo del Prado, realizada por Robert Campin.

2 El papel del libro en la vida de la mujer

Si el libro desempeñó un papel imprescindible en el desarrollo del registro docente y piadoso de las mujeres en la baja Edad Media, también lo hizo en la construcción de la identidad de la mujer noble en su faceta mundana.[11] El libro se convierte en atributo distintivo de la mujer, siendo un integrante fundamental en

9 Esta representación se interpreta como la contraposición del modelo masculino de la escritura, los Evangelistas, los Padres de la Iglesia u otros santos eruditos, I. Beceiro Pita, *Modelos de conducta*, cit,. p. 22.

10 J. Yarza Luaces, *La santa que lee*, in T. Sauret Guerrero, A. Quiles Faz (coord.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, Málaga, CEDMA, 2001, pp. 421–465; M. Morrás Ruiz-Falcó, *Ser santa y mujer*, cit.

11 I. Beceiro Pita, *Los espacios del libro en Castilla y Aragón a fines del Medievo*, in "Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita", I, 2001, pp. 119–136 (p. 119). La gran importancia del libro en la vida femenina de la Baja Edad Media propició su presencia en la escultura funeraria. Numerosos sepulcros presentan damas yacentes sosteniendo un libro abierto entre sus manos, mostrando a su poseedora como una mujer culta, erudita y, ante todo, devota. Una de las representaciones más destacadas de este modelo iconográfico es el *Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal*, obra de Gil de Siloé y situado en la *Cartuja de Miraflores* en Burgos. Vid. al respecto J. Yarza Luaces, *Los sepulcros reales de la Carttuja de Miraflores*, in "Cuadernos de Restauración de Iberdrola", XIII: *La Cartuja de Miraflores I. Los sepulcros*, 2007, pp. 15–74 (p. 26); J.P. Cruz Cabrera, *La escultura castellana en tiempos de Doña Isabel la Católica: de la tradición medieval a la modernidad humanista*, in J. M. Martín García (coord.), *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 89–114 (p. 106); M.J. Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos* Madrid, Diputación de Burgos, 1988, p. 213.

el espacio femenino dentro del palacio,[12] pues atienden a todos aquellos aspectos de relevancia en el desarrollo de la vida de las mujeres: intelectual, espiritual, docente o litúrgico.[13]

La insistencia en la religiosidad como virtud vinculada al género femenino propició que las bibliotecas de mujeres de la Baja Edad Media estuvieran dotadas en su mayor parte por volúmenes de carácter religioso, exaltándose la lectura de este tipo de obras para la sociedad femenina.[14]

Por otra parte, entre los siglos XII y XIII el concepto de sabiduría se vincula al poder, considerándose como elemento básico para su buen ejercicio.[15] A pesar de que generalmente el poder se asocia a lo masculino, el papel de las damas de la aristocracia, —ya sean reinas, señoras o infantas— y su relación con el ejercicio de autoridad, propicia que este atributo sea asociado también a ellas, por lo que los saberes básicos del poder, tales como lectura, escritura, latín o los conocimientos sobre la administración y las relaciones internacionales, entre otros, son requeridos también en las mujeres nobles. Así, libros de carácter didáctico–moral, los espejos de príncipes, tratados sobre el buen gobierno, etc., formaron parte de sus bibliotecas como elementos útiles en el desempeño de sus labores gubernamentales.

12 La documentación reduce los espacios reservados a las mujeres en la residencia a la cámara, el estrado, retretes y oratorios. I. Beceiro Pita, "La mujer noble en la Baja Edad Media castellana", in Y. R. Fonquerne – A. Esteban (coords.), *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Casa Velázquez, UCM, 1986, p. 307.

13 P. M. Cátedra – A. Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Instituto del Libro y de la Lectura, 2004, p. 183.

14 F. Dolbeau, *Les usagers des bibliothèques*, in A. Vernet (Dir.), *Histoire des bibliothèques françaises. Les bibliothèques médiévales du VII° siècle à 1530*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1989, pp. 395–413 (p. 398); G. Hasenohr, *L'essor des bibliothèques privées aux XIVe et XVe siècles*, in A. Vernet (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, cit., pp. 215–263, p. 246; I. Beceiro Pita, *La relación de las mujeres castellanas con la cultura escrita (siglo XIII – inicios del XVI)*, in A. Castillo Gómez, *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (siglos XIII a XVIII)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 15–52 (p. 15). La información referente a los títulos es errónea en numerosas ocasiones, puesto que puede producirse un silencio documental sobre algunas obras, debido a que estas no fueran consideradas dignas de ser poseídas por determinados personajes (por ejemplo, novelas artúricas y sentimentales). También pueden faltar aquellas que se encuentran incompletas o desencuadernadas. Al mismo tiempo, se ha de tener en cuenta el uso colectivo de algunos libros por parte de la familia y su ausencia, por consiguiente, en los inventarios personales (Ibid., p. 17).

15 L. Fernández Fernández, *Los espacios del conocimiento en palacio: de las arcas de libros a las bibliotecas cortesanas en el reino de Castilla*, in "Anales de la Historia del Arte", 23, n° especial (II), 2013, pp. 107–125 (p. 108). C. Daniel, *Le livre et l'exercice du pouvoir: culture livresque du monarque et symbole politique de la bibliothèque royale*, in K. Ueltschi (ed.), *L'Univers du livre médiéval. Substance, lettre, signe*, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 73–92 (p. 74).

A finales de la Edad Media se aprecia un aumento en el número de bibliotecas particulares,[16] hecho que afecta también a las colecciones femeninas, puesto que en este periodo se experimentó un acrecentamiento en la formación y erudición de las mujeres,[17] que se reflejó en la definición de espacios específicos como los estudios o las bibliotecas,[18] en los que las damas desarrollaron su pasión por el libro, siendo un excelente ejemplo de ello Christine de Pizan, cuyas obras tuvieron una gran relevancia en el periodo medieval,[19] y a la que podemos apreciar representada en uno de estos espacios en el folio 4r del Ms Harley 4431 de la British Library.

Por otro lado, en el mismo periodo es posible hallar ejemplos en los que el libro se encuentra disperso en los distintos ámbitos de la residencia, respondiendo a las diferentes necesidades o usos de la corte, tal y como se aprecia en el inventario de la condesa de Plasencia, Leonor de Pimentel, en el que los asientos mencionan libros en la cámara, la capilla y otros espacios.[20] Incluso se puede

16 C. Faulhaber, *Las bibliotecas españolas medievales*, in J.M. Soto Rábanos (coord.), Pensamiento medieval hispano: homenaje a Horacio Santiago – Otero, Madrid, CSIC, 1998, pp. 785–800, p. 790; L. L. Fernández Fernández, *Los espacios del conocimiento*, cit., p. 116.

17 C. Segura Graiño, *Mujeres educadas, mujeres instruidas, mujeres cultas, mujeres sabias*, J.M. Soto Rábanos (coord.), *Pensamiento medieval hispano*, cit., pp. 901–911, p. 906.

18 Los primeros estudios surgen en Italia, siendo paradigmático el *Studiolo* de Cosme de Médicis. Estos espacios se desarrollan como estancia en la que los príncipes italianos guardaban sus colecciones librarias y en las que se dedicaban al estudio. La aparición de estas habitaciones destinadas a los libros y su consulta se extiende al resto de Europa, pudiendo encontrar referencias de su existencia en contextos tales como Borgoña o la Península Ibérica. Su uso no estaba restringido a los hombres, sino que algunas mujeres eruditas poseían estudios en los que se guardaban sus colecciones y se disfrutaba de las mismas. K. Staikos, *The Great Libraries. Fron Antiquity to the Renaissance (3000 b.c. to a.d. 1600)*, Londres, Oak Knoll Press & The British Library, 2000, p. 236; G. Lombardi – D. Nebbiai, *Livres, lecteurs et bibliothèques de l'Itale médiévale (IXe – XVe siècles). Sources, textes et usages*, Paris-Roma, CNRS Éditions, 2001; C. Rabel, *L'estude d'un très noble seigneur garny a planté de plusieurs beaulx livres. L'iconographie des bibliothèques médiévales dans les manuscrits enluminés*, in D. Bohler (ed.), *Le goût du lecteur à la fin du Moyen* Âge, Paris, Le Léopard d'or, pp. 245–289 (p. 266); D. Nebbiai, *Le discours des livres. Bibliothèques et manuscrits en Europe, IXe – XVe siècles*, Rennes, Université de Rennes, 2013, p. 196; L. Fernández Fernández, *Los espacios del conocimiento*, cit., p. 122; D. Plantey, *Les bibliothèques des princesses de Navarre au XVe siècle: livres, objets, mobilier, décor, espaces et usages*, Lyon, Presses de l'Enssib, Villeurbanne, 2016.

19 De la abundante bibliografía existente sobre la autora sirva a modo de introducción: L. Dulac – B. Ribémont, *Une femme de lettres au Moyen* Âge. Études *autour de Christine de Pizan*, Orleans, Paradigme, 1995; así como el artículo de Patrizia Caraffi publicado en el presente volumen.

20 A. Jiménez Moreno, *Formación, uso y dispersión de una pequeña biblioteca nobiliaria del siglo XV: los libros de doña Leonor Pimentel, condesa de Plasencia*, in N. Fernández Rodríguez –

confirmar el desplazamiento de los libros junto con su poseedor en los frecuentes viajes que realizaban.[21]

3 Los tipos de lectura como elementos condicionantes del espacio

Una vez tenidos en cuenta estos dos elementos, el papel de la mujer en la corte y la importancia del libro en la vida de las damas, se han de distinguir las distintas modalidades de lectura que condicionan los espacios del libro: la lectura individual o silenciosa, y la lectura colectiva o en voz alta, coexistentes en el periodo bajomedieval.[22]

3.1 Lectura colectiva o en voz alta

La lectura colectiva o en voz alta era una práctica habitual en la difusión de los géneros narrativo en la Edad Media y en el entretenimiento de la corte. El ocio cortesano se nutría de diversas actividades, desde la ejercitación de las armas en tiempos de paz a través de la caza y torneos, a prácticas lúdicas como el juego de ajedrez y de dados. Una de las ocupaciones de deleite más relevantes fue la lectura de textos de carácter épico o histórico en el desarrollo de los banquetes como medio de asentar la memoria histórica y enaltecer el ánimo de los caballeros, tal y como se recoge en las *Partidas* de Alfonso X: "[leer durante la comida] estorias de los grandes fechos de armas que otros fizieran".[23] Dado que las mujeres eran las principales destinatarias de las lecturas cortesanas, y en muchas ocasiones

M. Fernández Ferreiro (coord.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, USAL, SEMYR, 2012, pp. 655–663 (p. 657).

21 D. Quéruel, *Du mécénat au plaisir de lire: l'exemple de quelques seigneurs bourguignons et en particulier de Luis de la Gruthuyse*, in D. Bohler (ed.), "Le goût du lecteur", cit., pp. 197–211 (p. 198). La presencia de los libros más preciados y otras posesiones personales de Isabel I de Castilla en Toro a su muerte demuestra esta práctica, puesto que estos eran transportados en cofres en los viajes regios. E. Ruiz García, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, Instituto de Historia del libro y de la lectura, 2004, p. 44; *Acta de apertura e inventario de las arcas de Isabel la Católica*, Archivo General de Simancas, *CMC*, 1ª ép., leg. 81.

22 I. Beceiro Pita, *La relación de las mujeres castellanas*, cit., p. 28.

23 Texto de la Partida II, Título XXI, Ley 20, extraído de L. Fernández Fernández, *Los espacios del conocimiento*, cit., p. 116.

las artífices de la acción lectora,[24] la lectura colectiva se convirtió en uno de los principales medios de conocimiento de textos caballerescos entre la población femenina.[25] Este hecho queda reflejado en un extracto del *Caballero Zifar*, en el que una dama lee ante los caballeros de la corte: "E la donzella lleuaua el libro de la estoria de don Yvan e començo a leer en el. E la donzella leye muy bien e muy apuestamente e muy ordenadamente".[26]

Además de las lecturas de gestas y hazañas caballerescas, los espacios comunes de la residencia palaciega también fueron escenario de otras actividades ociosas relacionadas con la lectura, como las representaciones teatrales o conmemorativas.[27]

En estrecha relación con el desarrollo del entretenimiento palaciego, la docencia fue otra de las facetas de mayor relevancia de la lectura colectiva o en voz alta. Se practicaba de manera similar a la *lectio* universitaria, es decir, mediante el comentario de textos ya leídos y la discusión sobre los mismos con el maestro, para el aprendizaje de textos históricos, escritos de carácter ético político, o filosófico – moral.[28] La versión más común de la docencia en el ámbito palatino fue la formación de los vástagos de la familia o los descendientes de otras familias unidas mediante lazos de vasallaje. Como ya hemos mencionado previamente, el vínculo de las mujeres de la nobleza con la docencia de los descendientes fue una constante, quedando explicitado en gran cantidad de textos y referencias, tal y como se aprecia en la ilustración que representa una clase de lecturas en un *Libro de Horas* datado hacia 1445 y custodiado en la British Library de Londres (Ms. Harley 3828 f. 27v).[29] Además de la labor docente en lo que respecta a la asimilación de contenidos profanos, el papel maternal en la formación

24 A. Jiménez Moreno, *Formación, uso y dispersión*, cit., p. 660. La lectura en voz alta fue una forma de sociabilidad, en la que se compartían lecturas institucionalizadas realizadas por uno o varios lectores. Los volúmenes destinados a este fin presentaban una estética lujosa: normalmente eran de gran formato, poseían ilustraciones y la escritura estaba adaptado a una lectura cómoda. Vid. al respecto C. Van Hoorebeeck, *Du livre au lire. Lectures et lecteurs à l'épreuve des catégorisations sociales*, in X. Hermand – E. Renard – C. Van Hoorebeeck (dir.), *Lecteurs, lectures et groupes sociaux au Moyen Âge*, Actes de la journée d'étude organisée par le Centre de Recherche *Pratiques medievales de l'écrit* de l'Université de Namur et le Dépt. des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique, Bruselas, Brepols, 2010, pp. 123–131 (p. 130); J. Coleman, *Public Reading and the Reading in late medieval Engralnd and France*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 1996; A. Manguel, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998.

25 I. Beceiro Pita, *Los espacios del libro en Castilla y Aragón*, cit., p. 134.

26 *Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina González, Madrid, Gredos, 1998, p. 413.

27 I. Beceiro Pita, *Modelos de conducta*, cit., p. 66.

28 I. Beceiro Pita, *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, cit., p. 228.

29 L. Fernández Fernández, *Los espacios del conocimiento*, cit., p. 113.

moral y religiosa fue igualmente relevante.[30] Estas actividades eran llevadas a cabo en distintos ámbitos de la residencia palaciega, ya fuera en la colectividad de los salones o en la intimidad de las cámaras, como ilustran numerosas representaciones del periodo, como puede ser la escena en la que Christine de Pizan le entrega su obra a la reina Isabel de Baviera en su cámara, presente en el ms. Harley 4431, f. 3r de la British Library.

En lo que respecta a la lectura colectiva de carácter piadoso, se encontraba estrechamente vinculada a la liturgia y relacionada con el rezo, quedando su práctica reducida a oratorios o capillas.[31] La insistencia de la piedad como requisito indispensable entre los atributos de una dama condiciona que sean las principales protagonistas de este tipo de actividad.

3.2 Lectura individual o silenciosa

Los siglos finales de la Edad Media fueron testigos del asentamiento de la lectura silenciosa o individual en la sociedad.[32] El auge de esta modalidad lectora está estrechamente vinculado con el desarrollo de la escolástica,[33] ligada a la enseñanza universitaria, así como a otros factores como los cambios socioculturales que propiciaron un aumento de la bibliofilia en las élites o el crecimiento de la producción libraria.[34] Se consideraba que la lectura silenciosa era la adecuada para una comprensión óptima de los textos, abordados desde un punto de vista íntimo y espiritual.[35]

30 Ibid., p. 69.

31 I. Beceiro Pita, *La relación de las mujeres castellanas*, cit., p. 29.

32 T. Van Hemelryck, *Du libre lu au libre* écrit. *La lecture et la construction de l'identité auctoriale à la fin du Moyen Age*, in *Lecteurs*, cit., pp. 185–194 (p. 185); L. Trunel, *Histoire de la lecture*, in A. Zali (dir.), *La grande aventure du livre. De la tablette d'argile à la tablette numérique*, Paris, BnF, 2013, pp. 154–174 (p. 158).

33 G. Cavallo – R. Chartier (dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001, p. 184. El desarrollo de la lectura silenciosa propició cambios en la estructura de los textos, introduciéndose elementos que facilitaran al lector la comprensión textual, tales como los signos de puntuación entre otros (Ibid., p. 216).

34 H. Escolar Sobrino, *Libros y bibliotecas en la Baja Edad Media*, in J. I. Iglesia Duarte (coord.), *La enseñanza en la Edad Media*, X Semana de Estudios Medievales de Nájera, Nájera, Estudios Riojanos, 2000, pp. 269–302, p. 281; A. Antelo Iglesias, *Las bibliotecas del otoño medieval. Con especial rederencia a las de Castilla en el siglo XV*, in "Espacio, tiempo y forma", III, H[a] Medieval, t. 4, 1991, pp. 285–350 (p. 292).

35 G. Cavallo – R. Chartier (dir.), *Historia de la lectura*, cit., p. 218.

La lectura silenciosa estuvo vinculada fundamentalmente al estudio o al rezo.[36] Tal y como informa la documentación, estas actividades eran llevadas a cabo comúnmente en las cámaras privadas o retretes,[37] siendo al mismo tiempo el lugar de custodia de los volúmenes y de desarrollo de las lecturas.[38]

La práctica de la lectura de textos de carácter devocional estuvo estrechamente vinculada con la aparición de una nueva forma de religiosidad, la *Devotio moderna*, que promovía una espiritualidad centrada en la meditación, la observancia, la oración y la interiorización de los preceptos cristianos, favoreciendo la práctica de devociones privadas e individuales, que iban más allá de las actividades litúrgicas y se desarrollaban en la intimidad del domicilio.[39]

Los textos de mayor difusión vinculados a esta corriente son los Libros de Horas, cuya lectura se realizaba de manera apartada y silenciosa en espacios como los retretes y oratorios,[40] tal y como refleja la bella representación del *Libro de Horas de María de Borgoña* (Viena, Biblioteca Nacional de Austria, Codex Vindobonensis 1857, f. 14v).[41] Y como se indica en la obra compuesta por el confesor de Leonor de Pimentel, Juan López, en el *Libro de las historias de nuestra Señora*, en el que se hace referencia a la lectura individual y reflexiva necesaria a la hora de abordar el texto: "E mírelo vuestra alteza e léalo una vez siquiera vuestra devotíssima nobleza por deporte alegre e gozoso, fablando en el retrete

36 En la literatura se asocia también al sentimiento amoroso, pero es complicado saber el grado de realidad de estas prácticas (Ibid., p. 28).

37 El término "cámara" se refiere a la estancia con funciones de dormitorio, mientras que "retrete" hace alusión a una habitación destinada al retiro.

38 L. Fernández Fernández, *Los espacios del conocimiento en palacio*, cit., p. 114.

39 J. L. González García, *Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica*, in M. J. Hueso Sandoval (coord.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica*, 1504–2004, Salamanca, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 99–114 (p. 99); J. Van Engen, *Sisters and Brothers of the Common Life: The Devotio Moderna and the World of the Later Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008; W. Scheepsma, *Medieval Religious Women in the Low Countries: The "Modern Devotion", the Canonesses of Windesheim, and Their Writings*, D. F. Johnson (trasl.), Woodbrige, Boydell and Brewer, 2004; H. van Os, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

40 I. Beceiro Pita, *La relación de las mujeres castellanas*, cit., p. 31.

41 La bibliografía sobre los Libros de Horas en la historiografía artística es muy extensa. Sirvan como títulos de referencia los ya clásicos estudios de L. M. J. Delaissé, *The Importance of Books of Hours for the History of the Medieval Book*, in U. E. McCracken – L. M. C. Randall – R. H. Randall, Jr. (eds.), *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, Baltimore, Walters Art Gallery, 1974, pp. 203-225.; R. S. Wieck, *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Life and Art*, New York, 1988, y *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, New York, 1997. Sobre el Libro de Horas de María de Borgoña vid. E. Inglis, *The Hours of Mary of Burgundy. Codex Vindobonensis 1857 Vienna, Österreichische Nationalbibliothek*, Londres, Editions Harvey Miller, 1995.

con la Madre del Gloriosísimo",[42] así como en el escrito de Fray Hernando de Talavera dedicado a la condesa de Benavente:

> Deueis luego rezar visperas y cumpletas de nuestra señora y las horas de defunctos si bastare la deuocion. Todo esto en vn retrete el mas quito de ruido que pudierdes auer: en elqual este vuestro oratorio tan limpio y tan compuesto que cada que enel entrardes vos de consolacion y conbide a devocion[43]

Como se ha mencionado, la lectura silenciosa se encuentra estrechamente ligada al estudio, y a la interiorización y comprensión profunda de los escritos. Este modo de acercamiento a los textos también fue practicado por las mujeres, en cuyas bibliotecas se encuentran presentes obras de índole diversa destinadas a ser abordadas de manera individual para su óptimo entendimiento.[44] Los espacios que albergaron la práctica de estas lecturas individuales de las damas fueron las cámaras y retretes, así como los primitivos estudios que comienzan a aparecer a finales de la Edad Media[45] y que son el germen de las bibliotecas palaciegas.

4 Conclusión

Los espacios femeninos del libro en el ámbito palaciego en la Baja Edad Media se encuentran estrechamente vinculados a la consideración de la mujer en dicho periodo. En este sentido la importancia dada a la piedad como atributo inherente a las damas, propicia la presencia de textos religiosos en las bibliotecas femeninas de las postrimerías medievales y, al mismo tiempo, condiciona unos modos de lectura y unos espacios determinados: la lectura y rezo de obras devotas de manera colectiva realizada en la capilla; y, por otro lado, la lectura individual, conectada con la *Devotio moderna* y llevada a cabo en la intimidad del retrete, la cámara o el oratorio privado.

Además, la asociación del buen gobierno con la sabiduría determinó que las mujeres de la aristocracia, cercanas al poder, desarrollasen el estudio de textos que las acercara a la buena práctica de las actividades gubernamentales, ya sea

42 Recogido en A. Jiménez Moreno, *Formación, uso y dispersión*, cit., p. 659.

43 Fray Hernando de Talavera, *De como se ha de ocupar una señora cada dia para pasarle con prouecho*, Biblioteca de El Escorial, b IV. 26, fols. 25 y 26.

44 Los ejemplares destinados a dicho fin presentaban temáticas diversas, que van desde los textos de carácter moral y religioso, a obras científicas de carácter divulgativo o textos clásicos, así como volúmenes destinados a la relajación y el entretenimiento como la poesía o las novelas. I. Beceiro Pita, *La relación de las mujeres castellanas*, cit., p. 29.

45 D. Plantey, *Les bibliothèques des princesses de Navarre*, cit., p. 18.

mediante el estudio individual desarrollado en las cámaras privadas y gabinetes, o bien mediante el aprendizaje dirigido por maestros u otras mujeres, puesto que estas estaban vinculadas a la primera educación, siendo las encargadas de la enseñanza de los vástagos, y desarrollándose estas actividades en diferentes espacios del ámbito residencial.

El entretenimiento cortesano estimuló la puesta en marcha de actividades en los espacios comunes de la residencia, en los que la mujer tenía una gran importancia, tales como la audición de textos y, al mismo tiempo, su lectura en voz alta o la participación en diferentes representaciones.

La relación de la mujer bajomedieval con la cultura libraria y el papel de las damas en el ámbito palaciego son dos elementos íntimamente relacionados al desarrollo de los usos del libro en la corte y, con ello, a la conformación de espacios específicos del libro en el palacio.

Indice

Adam de la Halle 425–426
Africa 485–488
Agustín de Hipona (santo) 203, 445, 464, 476–479, 482, 485, 487, 496, 503, 507–509
Aldonza de Mendoza 3, 61–88, 432
Alfonso Fernández de Madrigal (el Tostado) 445–446
Alfonso VII 3, 9, 11-21, 30, 34–35, 37–44, 46
Alfonso VIII 23, 26, 52, 54, 56, 57, 59, 397, 398
Alfonso X 5, 11, 14, 17, 24–29, 47, 54–55, 59, 122, 345, 351, 392, 400-401, 403–404, 407–418, 518
Alonso de Cartagena 77, 93–97
Alonso de Palencia 46, 48
Alonso de Villegas 146–147, 150–151
Angela de Foligno 4, 147–148, 249–250, 252–255, 258
Angélica (sor) 267–269, 282–284
Azalais de Porcairagues 219–221, 228, 233, 234

Baladro del sabio Merlín 443, 438, 440–443, 445, 447–449
Beato de Gerona 495, 510
Beatriz de Nazaret 252
Berenguela / Berengária de Barcelona 9, 11, 13–16, 18, 33–43, 46
Blanca I de Navarra 104
Boccaccio 5, 78, 196, 422–432, 480–481, 483, 490–491, 514

Cancioneiro Geral de Garcia de Resende 381–391
Cancionero de Baena 74, 237, 241
Cantigas de Santa Maria 5, 28, 392–394, 398, 400, 405, 407–418
Carlos de Aragón y Navarra (Príncipe de Viana) 104–107
Castelloza 219, 221
Cataluña 12, 36–38, 105–106, 108–109
Cecilia (sor) 4, 267–284
Cesáreo de Arlés 508–509
Chansonnier du Roi 426
Christine de Pizan 3, 5, 134, 141, 143, 171, 189–208, 209–218, 426, 470–472, 480–483, 514, 517, 520
Chronica Adefonsi Imperatoris 13, 33–42
Clara d'Anduza 219, 221
Clara de Alvarnáez 99–102
Comtessa de Dia 219, 221, 227, 232–234, 378

Dama del Lago 433, 438–439, 441–442, 447, 449
Daniel 459–462, 464–467, 470–471
Diana d'Andalò (sor) 267, 269, 277, 282–284
Dido 5, 109, 439–440, 479, 483–491
Diego de Valera 46, 49, 78, 94, 109, 445, 514
Diogo Fogaça 386–387
Domingo de Osma 4, 268–284
Dona (la judia de Elvas) 394–396, 403
Duque de Arjona 63, 65–67, 72, 91

Ende 267, 495, 509–510
Eneas 483–487, 491
Eneida 483–486, 488–489, 491
Enrique II de Plantagenet 3, 173–180
Esterka 397

Felipa Porcelleta / Felipa Porcelet 4, 284, 296–299, 301, 303–308
Fernando II (rey de Galicia y de León) 11, 13–15, 18–21, 23
Florencia Pinar 235–245
Florentina (santa) 509

Galicia 3, 9, 11–14, 17, 23, 65, 67, 70, 113–115, 119, 358, 373, 401
Garlambey 331–332
Garsenda (condesa de Provenza) 219, 223
Giraldo Cambrense 176–178
Gonzalo Chacón 100–103
Gregorio Magno 496, 498–499, 501–503
Guiomar Rodrigues de Trava 8, 22–24

Hadewijch de Amberes / Hadewijch de Antwerp 252, 258, 290, 309, 311, 313–316, 319–320

https://doi.org/10.1515/9783110596755-042

Hildegard von Bingen / Hildegarda de Bingen 34, 115, 163, 249, 260, 274, 284, 293, 317
Hugues de Digne / Hugo de Digne 298, 300, 304–305, 307

Irlanda 176, 178–179
Isabel de Portugal 3, 79, 93–94, 95–99, 102–103, 515
Isabel I de Castilla 3, 45–61, 76, 93–97, 99–103, 107–108, 130, 236, 448–449, 515, 518, 521

Jacob ben Eleazar 451–452, 457–458
Joan Berenguer de Masdovelles 109
José de Sigüenza 145–147, 151
Juana Enríquez (reina de Navarra y de la Corona de Aragón) 104–110

La cité des dames / La ciudad de las damas 134, 189–190, 200–201, 203, 207, 209–218, 470, 480–481
La judía de Toledo 397–398
Li vida de Doucelina de Dinha 284, 296–308
Li livre des trois vertús / Les trois vertùs 189, 209–210, 212, 215, 217–218, 514
Le Ménagier de Paris 467–468, 478
Le Mirouer des simples ames / El espejo de las almas simples 249–250, 252, 255–256, 262–263, 285–295, 301, 309–310
Leandro de Sevilla (santo) 509
Leodegundia 496–497, 501, 504, 509
Leonor da Silva 381, 383–384
Leonor Plantagenet 26, 57
Leonor Pimentel y Zúñiga (I Duquesa de Plasencia) 124, 127–134
Livros de Linhagens 356, 360
Lorenzo Galíndez de Carvajal 64–66, 72, 74, 91, 109
Lucrecia 5, 446, 470, 472–482

Maior Afonso de Meneses 10–11, 24, 27
Marguerite Porete / Margarita Porete 4, 249–252, 255–260, 262, 285–295, 301, 309–312, 319
Marguerite d'Oingt 4, 249–252, 255, 257, 260–261, 264, 284
Marie de France / María de Francia 3, 163, 173–188
María de Molina 27, 58–59, 125
Maria Fernandes de Trava 11, 18
María García de Toledo 145–151
Maria Negra 401–402
Marisaltos 394, 398–400
Marqués de Santillana 3, 62–63, 68, 72–73, 75, 77, 79, 86, 91
Marseille / Marsella 297, 299–300, 304–306, 308
Matilde de Magdeburgo / Mechthild von Magdeburg 252, 258, 286, 309, 312, 316–319
Memorial de Virtudes 93–97, 99, 102–103
Merlín 436–444, 447–448
Monferrato 324–329, 331, 334–336, 338–339
Morgana 435–439, 442–444, 448–449
Múnio Fernandes de Mirapeixe 23–24

Nápoles (reino de) 423–425, 429–432

Ovidio 78, 472–476, 482–483
Owein 178–179, 181, 183–187

Pacomio (San) 496, 509
Peire Vidal 334–337, 339
Petrarca 5, 237, 241, 243, 483–492
Piemonte 323, 329, 339
Provenza 12, 219–234, 297, 300, 305–307, 323–339
Pucellina de Blois 396–397

Querelle des femmes / Querella de las mujeres 94, 200, 207, 209, 440, 445

Raimbaut de Vaqueiras 325, 325–337, 339
Raimundo Berengário IV / Ramón Berenguer IV 9, 14–16, 30, 42–43
Raimundo Berengário III / Ramón Berenguer III 16, 36–37, 44
Richard 'Strongbow' de Clare 176–179, 187
Robert de Boron 436, 438, 443

Roman de la Rose 200, 477–480, 490
Rui Dias dos Cameros 12, 17, 20–23
Rui Moniz 388–389

Saluzzo 324, 336–339
Scuola poetica siciliana 421, 424–425
Sefer Ha-Meshalim 451
Seniles 485–486, 488–491
Suite du Merlin 437–438, 440–441, 444, 447–448
Susana 5, 459–471, 479, 481

Tajón de Zaragoza 499
Teresa Pérez Fiota 139, 143
Teresa Sánchez de Gres 142
Tibors de Sarenon 219, 221
Tito Livio 47, 472–474, 477, 479–482
Todros Abulafia 404
Tournoiement des dames 332
Tractatus de purgatorii sancti Patricii 3, 173–188
Trionfi 488, 489, 492

Urraca de Moscoso 115–116, 126, 138, 142
Urraca Fernandes de Trava 18, 20–21, 25

Vida / Vidas 145–151, 222, 283–284, 296-306, 325, 331, 334, 336, 426
Violante de Meira 389
Virgilio 194, 437, 483–485, 487, 489, 491–492

Zaida (moura) 397