

CUANDO LA PALABRA LA TIENEN LAS MUJERES:  
VOCES FEMENINAS EN LOS ROMANCES VIEJOS DE LOS CACIONEROS  
MANUSCRITOS DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI

Virginie Dumanoir  
*Université de Haute Bretagne-Rennes II*

EN BUSCA DE VOCES FEMENINAS

La mujer es protagonista evidente y omnipresente de gran parte de la poesía cancioneril del siglo XV. La poesía amatoria de aquel entonces, heredera de los códigos cortesés de la lírica de los trovadores provenzales, coloca muy lógicamente a la mujer en un pedestal.<sup>1</sup> El poeta, forzosamente enamorado, se muere por mirar y remirar a la amada y nos hace parte, en una *variatio* infinita, del amargo fruto nacido de la conciencia de su indignidad. Tal consabida imagen también tiene eco dentro de la forma poética romanceril cuando los poetas de los cancioneros empiezan a usarla.<sup>2</sup> Las reescrituras

---

<sup>1</sup> Henri-Irénée Marrou sitúa en el siglo doce la “invención” del amor. La evolución la introduce Guillermo IX de Aquitania: rompe con una forma de dominación masculina en la que la mujer sólo admira al héroe, vive en su sombra y se pasa la vida esperándole, en ocasiones hasta la muerte, como doña Alda. El hombre tiene a partir de entonces que sufrir, que amar y esperar (*Les troubadours*, Points Seuil Histoire, Paris, 1971, pp. 100-105).

<sup>2</sup> Nos limitaremos, en este estudio, a los romances acogidos en los cancioneros manuscritos anteriores al *Cancionero general*, a los cuales añadiremos el romance “Gentil dona gentil dona” del *Liber Jacobi de Olesa Studentis in jure civili* de 1421 (Biblioteca Nacional de Firenze, Coventi Soppressi, cod. G.4.413, reproducido en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*. Vol. 10. *La dama y el pastor, romance, villancico, glosas*, ed. de M. Goyri y R. Menéndez Pidal, Gredos, Madrid, 1977-1978, pp. 24-25). Los cancioneros manuscritos utilizados en este trabajo fueron estudiados a partir de la edición de Brian Dutton *El*

de romances viejos “a lo cortesano” permiten la afirmación de una forma poética como vehículo nuevo de representaciones tópicas de la dama cruel tanto como de la linda enamorada. Pero, en dichos textos, la palabra la tiene el hombre y la mujer sólo vive en los versos del poeta.

Sin embargo, no sería aceptable considerar *a priori* que el romance, cuya forma muy particular da cabida al diálogo, sólo se dedicó a traducir en versos el codificado llanto del enamorado en busca de amor... y aplausos.<sup>3</sup> La lectura de los primeros textos romanceriles (glosas incluidas) nos llama la atención por las voces femeninas que se manifiestan en ellos. Es muy conocido el romance de Moraima y notable el parentesco con formas poéticas tradicionalmente femeninas. A pesar de su carácter marcadamente original dentro del *Cancionero de Rennert*, tal poema no deja de encontrar correspondencias en otros personajes femeninos que, a su manera, gozan de la capacidad de expresar y de afirmar una libertad frente a las normas poéticas y sociales de la cortesía.<sup>4</sup>

Nuestro propósito no es sociológico: lo que nos interesa es considerar el uso de la voz femenina dentro de los romances viejos y de sus glosas como portador de un sentido poético particular. Acerquémonos, pues, para oír mejor lo que nos dicen tales voces acerca de la poética y de la historia particular de la forma romanceril dentro de los primeros cancioneros de corte.

---

*cancionero del siglo XV (c.1360-1520)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991. Las referencias completas de dichos cancioneros, así como su ubicación detallada, se ofrecerán cuando se mencionen. En adelante, la edición a cargo de B. Dutton se mencionará como *Cancionero del s. XV*.

<sup>3</sup> Nos hará falta tener siempre en mente la realidad particular de la poesía estudiada. No se contenta con ser “escrita” sino que es marcadamente “oral”, dentro de una sociedad cortesana organizada como un espectáculo total y permanente. El poeta-cortesano o cortesano-poeta que dirige un poema a la dama de su mecenas o a la suya, destina también su texto a una representación, en el sentido teatral de la palabra. Jeanne Battesti comenta dicho fenómeno afirmando que “la poesía hace parte del espectáculo”; véase “La dramatisation de la lyrique *cancioneril* dans le théâtre d’Encina”, en *Juan del Encina et le théâtre au 15<sup>ème</sup> siècle. Actes de la Table Ronde Internationale (France, Italie, Espagne) les 17 et 18 octobre 1986*, Presses de l’Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987, p. 57.

<sup>4</sup> No se trata de discutir la actitud de las mujeres dentro de un marco histórico “real” sino de la capacidad que tienen algunos personajes femeninos de encarnar una forma alternativa a la moda literaria imperante en los cancioneros de aquel entonces.

## SILENCIO DE LA DAMA, CLAVE DEL CÓDIGO CORTÉS

Para empezar, cabe recordar que la casi totalidad de los poetas representados en los cancioneros de corte del siglo XV son hombres, lo que inclina lógicamente, pero no automáticamente, a la preponderancia de una expresión lírica de voz cantante masculina.<sup>5</sup> Miguel Ángel Pérez Priego no pudo encontrar más de una veintena de obras cuya autoría apunta de manera evidente hacia una mujer;<sup>6</sup> entre ellas no figura ningún texto poético romanceril. El “yo poético” de los más antiguos romances de cancioneros es, pues, masculino. En ocasiones, llega a identificarse con todo lujo de detalles. Así, la agrupación poética encabezada por “Canción y coplas et romanze aparte fechas con mucha tristeza et dolor por la partida de mi enamorada”, que incluye el “Romance de Caruaiales”,<sup>7</sup> atribuye, ya desde el título, la voz poética a un hombre determinado. La presencia múltiple de dicho texto en varios cancioneros llama nuestra atención y da testimonio de un forma poética romanceril apreciada en los años 1460-1470. Por otra parte, este romance nos ayudará a entender cómo se usa la voz de la mujer, o más bien su silencio, como motivo literario de suma importancia en el funcionamiento de la poesía de corte. La mujer causa la efusión lírica, por ser la “enamorada”, pero los tópicos del amor cortés, desarrollados a lo largo de dicho texto, hacen de él el parangón del romance de corte calcado en las coplas de los cancioneros: el silencio de la mujer se requiere para que se oiga mejor el llanto del poeta; es condición *sine qua non* de su expresión poética.

El tema de la cárcel de amor se impone como primera justificación de la ausencia de la voz femenina directa, por ser el *locus horrendus* por excelencia, del cual están alejados todos los placeres y, cómo no, los del amor:

---

<sup>5</sup> El balance propuesto por Miguel Ángel Pérez Priego no hace sino confirmar dicha impresión: “A pesar de la gran eclosión poética que se produce en el siglo XV y de la existencia de varias decenas de cancioneros en que se ha transmitido aquel ingente material poético, es ciertamente llamativa la casi total ausencia de la mujer como creadora en ese panorama literario. La mujer que, como tema lírico, objeto a un tiempo de los loores y las quejas del poeta amante, es el auténtico centro de la creación poética, diríamos que sólo de un manera fugaz aparece como verdadero sujeto literario” (*Poesía femenina en los cancioneros*, ed. de M. A. Pérez Priego, Castalia, Madrid, 1990, pp. 7-8).

<sup>6</sup> Para el balance completo, *ibid.*, nota 2, p. 7.

<sup>7</sup> Dicho romance empieza por “Terrible duelo fazia”. Se puede leer en el *Cancionero de Stuñiga*, c. 1462 (*Cancionero del s. XV*, MN54, vol. II, pp. 358-359), en el *Cancionero de Roma*, c. 1465, (*ibid.*, RC1, vol IV, pp. 53-54), y en el *Cancionero de Venecia*, c. 1470 (*ibid.*, VM1, vol. IV, pp. 363-364).

Terrible duelo fazia  
 en la carçel donde estaua  
 caruaial quando moria  
 que de amores se aquexaua<sup>8</sup>

La situación tópica se introduce desde el principio con el doble sentido de *cárcel* que ilustra magistralmente la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro –también autor de romances contrahechos<sup>9</sup> publicados en el *Cancionero general* de 1511– algo más tardía por publicarse en 1492, con una posible composición unos diez años antes.<sup>10</sup> Tal tema es recurrente dentro de los primeros romances escritos, como lo muestra la difusión del “Romance del prisionero”, cuya glosa podemos leer en el *Cancionero de Rennert* de 1510, que lo recoge por primera vez.<sup>11</sup> El romance descansa integralmente en la alternancia *prisión/pasión*, dibujando el horizonte cerrado de un encierro metafórico del amante en su dolor. La glosa desarrolla dicho aspecto sin dejar lugar a la ambigüedad. La privación de libertad no es sino el resultado ineludible del silencio de la mujer, de su imposibilidad de hablar al enamorado. Lo que no le deja libre al yo poético es el amor.<sup>12</sup> La cárcel como lugar usado en su sentido literal o en el metafórico permite imposibilitar la comunicación directa entre el poeta y su amada y, a la vez, deja lugar a la escritura poética “sobre” la mujer. La ausencia es condición del nacimiento del lirismo como expresión del sufrimiento, por representar el mayor grado de sufrimiento del enamorado:

Mortales son los dolores  
 que se siguen del amor  
 mas ausencia es el mayor<sup>13</sup>

<sup>8</sup> *Op. cit.*, vv. 1-4.

<sup>9</sup> Se trata de “Otro romance de diego de san pedro contrahaziendo el viejo que dize yo mestaua en baruadillo en essa mi heredad” y de “Otro del mismo san pedro trocado por el que dize reniego de ti mahomad” (*Cancionero general*, en *Cancionero del s. XV*, 11CG, vol. V, pp. 328-329). Los dos primeros versos del segundo texto ya se encuentran en los versos 9 y 10 de una glosa de c. 1465 intitulada “Glosa del romance de por aquella sierra muy alta que fizo diego de Seuilla” (*Cancionero de Herberay*, en *Cancionero del s. XV*, LB2, vol. I, p. 307). Tal recuerdo de unos mismos versos no puede ser totalmente fortuito y sitúa dentro de los años 60-70 la popularidad de dichos motivos poéticos.

<sup>10</sup> Tales fechas propone Samuel Gili Gaya en su edición de las obras de Diego de San Pedro (Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, Madrid, 1950).

<sup>11</sup> En *Cancionero del s. XV*, LB1, vol. I, p. 141.

<sup>12</sup> Reza el primer verso: “Si de amor libre estuuiera” (*ibid.*).

<sup>13</sup> *Cancionero de Rennert*, en *Cancionero del s. XV*, vol. I, p. 139.

Estos versos de “Caminando por mis males” de Garci Sánchez de Badajoz se hacen eco de otros muchos que difundían la idea de que la expresión poética del poeta nace a raíz del silencio, en tales casos forzado, de la mujer amada.

El silencio de la mujer se compensa en cierto modo con la obsesión del amado, que le provoca incontinencia verbal acerca de su dama. Ausente de la vida del poeta, la señora se hace sumamente omnipresente en los versos del mismo; es lo que encontramos en muchos de los romances introducidos en los cancioneros manuscritos de finales del siglo XV. Si volvemos al texto de Carvajal, podemos notar la evocación de la “enamorada” en los versos 10 (“de quien mas que a mi amaua”), 11 (“el templo do mi vida contemplaua”), 14 (“lynda enamorada”), 18 (“mi sennoria”), 23 (“la vide”), 24 (“[ella] falaua”), 26 (“le”), 27 (“pendaua sus cabellos”), 28 (“se uestia et despoiaua”), 29 (“la uidee muy bella”), 30 (“desfraçada”), 31 (“la uide”), 33 (“con graciosa fermosura”), 34 (“mucho mas que arreada”), 35 (“sus secretos”), 36 (“los que”, que reemplaza “los secretos de ella”), 46 (“una perdida tamanna”), 57 (“mi senhora”), 58 (“penada”), 59 (“la vuestra vista”), 60 (“mirar y ser mirada”), 63 (“ambos”) y 65 (“nos”). Tal enumeración algo fastidiosa permite sin embargo ver cómo teje el texto una red de referencias propias de la poesía cancioneril de inspiración cortés. De hecho, la saturación de la presencia de la mujer pasa por la idea de su dominación sobre el hombre, con el uso del término “señora”. Se nota la connotación sexual evidente de la mención de la mujer peinándose, que reproduce así un tópico de los preliminares amorosos en la tradición lírica. Está presente también la sacralización de la mujer-templo, que traduce una idolatría debida únicamente a la que no habla, a la que se queda muda frente a tanta expresión amorosa.<sup>14</sup> Antonio Cortijo Ocaña estudió tal insistencia en el “silenciamiento de la mujer-real” dentro de la poesía cancioneril y sus conclusiones no dejan de ser interesantes: tal silencio se inscribe dentro de un código, a la par de la virginidad y pureza de la mujer; si se rompe, se derrumba el edificio de deificación de la mujer inalcanzable. El amante no resiste la tentación de escribir, decir o cantar el amor, pero sin revelar nunca el nombre de ella, silenciándolo. El pacto poético funciona si la mujer permanece también en silencio, cumpliendo con la regla del amor secreto, fundamental en el amor cortés.<sup>15</sup>

También cumple parte de los romances nuevamente introducidos en los cancioneros del siglo XV con la exigencia de la belleza sin par de la mujer.

<sup>14</sup> E. Michael Gerli subraya este particular uso del vocabulario religioso con fines profanos en “La ‘religión del amor’ y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, *Hispanic Review*, 49 (1981), pp. 67-68.

<sup>15</sup> “A propósito de *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love* de R. H. Bloch (Chicago, The University of Chicago Press, 1991, 298 pp.)”, *Revista de Filología Española*, 75, 3-4 (1995), pp. 353-357.

Pero no se interesan tanto por sus capacidades expresivas, por su talento en la conversación o el canto como por su aspecto exterior. Siguiendo con la deificación de la dama, el romance, a imagen de las glosas y canciones de la *poesía amatoria*, hace de la dama una estatua perfecta, un ídolo de belleza. Pudimos notar que era el caso en el romance de Carvajales, con el uso de los términos “bella”, “graciosa fermosura” y “mucho mas que arreada” y podríamos añadir muchos más ejemplos sacados de los romances contemporáneos.<sup>16</sup> No es anodina tal insistencia sino que remite al sentido de la vista, privilegiado en materia de amores corteses. Jean Verdon, en su reflexión acerca de la idea de *gozo* en la Edad Media, hace un largo repaso de los múltiples ejemplos e ilustraciones de la asociación del ojo con el amor, a partir de un refrán francés que los asocia, de manera comparable con la locución “poner los ojos”, que equivale a encariñarse con alguien.<sup>17</sup> Se explica a la vez el sufrimiento causado por la ausencia que priva de la visión deleitable de la amada, y la ausencia de voces femeninas, que no participan del juego de la seducción cortés. Notable es la abundancia de términos del campo léxico de la visión en el texto de Carvajales (“contemplaua”, “vide” tres veces, “vista”, “mirar” y “ser mirada”), característica de la escritura “a lo cortesano” de romances de cancioneros. Numerosas exclamaciones de los romances recuerdan el instante del nacimiento del amor, mencionando la herida causada por la visión de la dama:

---

<sup>16</sup> La belleza es de hecho un carácter recurrente de la mujer amada cuya mención siempre viene acompañada de la de su perfección física, incluso en casos de maridos y mujeres. La dama del más antiguo romance conservado es una “gentil dona” (*op. cit.*, v. 1), la reina del “Romance del muy magnifico Rey don Fernando” es “bella dama” (*Cancionero de Roma*, en *Cancionero del s. XV*, RC1, vol. IV, p. 73, v. 10), la mujer del desafortunado infante don Enrique, maestre de Santiago, es “fermosa” (*Cancionero de Oñate Castañeda*, en *Cancionero del s. XV*, HH1, vol. I, p. 1, “Romance que fizo al señor ynfante don enrique maestre de Santiago”, v. 17). La tan famosa mora Moraima es “de un bel semejare / hermosa de hermosa” (*Cancionero de Renert*, *op. cit.*, p. 158, vv. 2-3) y la señora inalcanzable del romance supuestamente de Pinar “Maldita seas ventura” también es “blanca y de uel parecer” (*ibid.*, p. 159, v. 14). A Rosaflorida le piden la mano siete condes y tres reyes “tanta es la su loçania” (*ibid.*, p. 164, v. 10). El Comendador de Ávila subraya también la belleza de la que hace de él un cautivo del amor: “su beldad me hizo suyo / fermosura en tanto grado” (*ibid.*, p. 261, vv. 9-10).

<sup>17</sup> *Le plaisir au Moyen Âge*, Perrin, Paris, 1996, p. 13. Jean Verdon cita a Jean de Meun quien, en 1270-1280, pone las bases de la concepción del amor que entra por los ojos en el *Roman de la Rose* (ed. de A. Strubel): “L’amour, après mûre réflexion, c’est une maladie de pensée qui touche d’une manière conjointe deux personnes de sexe différent, libre chacune, et qui vient aux gens par un ardent désir, né de regards passionnés”. El origen del amor es pues el intercambio de “miradas apasionadas”.

Ay de mi que la mire  
para vivir lastimado<sup>18</sup>

Ver a la mujer basta para desencadenar el amor y su séquito de sufrimiento. La palabra de la mujer, por inútil en el proceso amoroso poético, no se oye. Las preguntas dirigidas a la amada son puramente retóricas, para dar más relieve a las quejas del enamorado.<sup>19</sup> Dentro de tales códigos ¿será sorprendente que la forma de expresión privilegiada de la mujer sea el llanto? Otra vez con los ojos...

La palabra parece que sólo puede tenerla, dentro del ámbito cortesano, el yo poético masculino. Viene confirmándolo el ya mencionado romance del Comendador Ávila. Después de evocar muy tradicionalmente el sufrimiento causado por el amor, se dirige a la mujer para pedir compasión:

La sepultura falleçe  
quel beuir ya es acabado  
dadmela señora vos  
pues la muerte me aueys causado  
sed piadosa en el morir  
pues la vida os a enojado  
y manda poner ençima  
por armas y por ditado  
de letras negras escritas  
aqui yaze sepultado  
quien murio en mi servicio  
y nunca le vieron mudado<sup>20</sup>

Cuando invoca la piedad de la mujer, el yo poeta asume de antemano las palabras de ella en el momento de su propia muerte desastrosa e inevitable. El motete final pretende ser de boca de la mujer amada hasta el final y sólo pretende serlo. Si el yo poético cambia de género, no es sino en apariencia. El *yo* presente en el verso 41 con “me” es masculino y corresponde al poeta, mientras que el presente en el verso 49 en “mi” es femenino. Con todo, este último expresa sólo una proyección del poeta más allá de su muerte para dictar su propio epitafio, en la más pura tradición cortesana.<sup>21</sup> ¿Podemos

<sup>18</sup> *Cancionero de Rennert, op. cit.*, “Romance del Comendador Avila”, vv. 19-20.

<sup>19</sup> Así es el caso de los versos del romance de Carvajal que desarrollan una larga serie de preguntas dirigidas a la señora ausente: “¿Donde estas tu mi sennora / vi-ves como yo penada / quien... ?” (*op. cit.*, vv. 57 y ss.).

<sup>20</sup> *Op.cit.*, vv. 39-50.

<sup>21</sup> Podríamos extender aquí el análisis que Nadine Ly proponía de lo que llamaba las “metamorfosis de la voz poética en la poesía de Garcilaso” (en *La poésie castillane*

llegar a hablar de usurpación de la voz femenina? En determinados casos, como el presente, resulta claro que la voz la tiene el yo poeta, incluso cuando se trata de expresar las palabras futuras de la amada; resulta muy lógico, dentro de un sistema poético y cultural que hace de la mujer una estatua deificada ¿Cómo imaginar las palabras de una diosa? ¿Cómo podría hablar sin hacer vacilar el pedestal de admiración extática y estática en el cual fue puesta por la tradición del amante cortés?

Esta primera lectura de una serie de textos romanceriles insertos en los primeros cancioneros manuscritos castellanos nos lleva a una conclusión muy clara sobre las condiciones de su aceptación dentro de las formas poéticas cultas. Con su polimorfismo evidente, el romance supo hacer suyas las normas poéticas cultas para proponer de la mujer un retrato halagador pero mudo. La mujer no dice nada: el poema basta para definirla. No tiene la palabra pero es fuente de toda palabra poética. El romance en esto no es original y tal falta de originalidad es lo que le permitió ser admitido dentro de las formas poéticas cultas.<sup>22</sup>

#### CUANDO LA MUJER HABLA DESDE SU PEDESTAL

Las mujeres, sin embargo, no son siempre mudas dentro de los romances, y en algunos asumen incluso la totalidad de la voz poética. Cabe enseñar matizar lo que parece ser afirmación de una actividad poética femenina comprobada. Apuntamos anteriormente la ausencia de mujeres identificadas como autoras de textos romanceriles; podríamos añadir las consideraciones de María-Milagros Rivera Garretas sobre la cultura femenina bajomedieval: apoyándose en las mujeres que escribieron en el siglo XV –y no exclusivamente poetisas– constata un desfase entre lo que quisieran decir ellas, fuera de los cánones masculinos de la cultura, y lo que pudieron decir.<sup>23</sup> Lo que vamos a comentar ahora es una forma romanceril cuyo “yo

---

*de la fin du Moyen Âge au début du Siècle d'Or*, Éditions Messene, Paris, 1998, pp. 78-79). La metamorfosis del yo poético no encarna diferentes personalidades del “yo-amante” dissociado del “yo-poeta”, sino que ofrece la posibilidad de encarnar la voz poética del amante, y luego de la mujer, después de la muerte del amante. Se metamorfosea, pues, la voz poética para representar también el llanto tradicional del amante desesperado e ilustrarse después en el juego del motete cortés muy de moda en el ámbito en el que circulaban los versos recogidos en los primeros cancioneros.

<sup>22</sup> Dedicué parte de mi tesis al estudio de la existencia del romance en los cancioneros, primero en tanto que forma poética culta entre otras; véase *Le Romancero courtois: jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003.

<sup>23</sup> Cita así la autora del artículo a Teresa de Cartagena, quien escribía en el siglo XV: “no me otorgan sabiduría en lo que dezir quiero” (citado en “El impacto del hu-



poético” viene asumido por una mujer. Podemos comparar el fenómeno con los romances llamados “moriscos”: no por encontrar dentro de ellos voces moras fueron escritos por moros...

Son dos solamente los romances que componen esta categoría de los textos asumidos integralmente, o casi integralmente, por una voz femenina. Representan, pues, excepciones, o poco menos, incluso dentro del grupo ya reducido de los romances copiados en cancioneros manuscritos anteriores al *Cancionero general*.<sup>24</sup> El primero es el “Romance por la sennora Reyna de aragon” atribuido a Carvajal y que aparece en el *Cancionero de Estuñiga*, de alrededor de 1462;<sup>25</sup> otra versión muy parecida –con variantes sólo en cuatro versos– puede leerse en el *Cancionero de Roma*, compilado en torno a 1465.<sup>26</sup> El segundo es el “Romance del muy magnifico Rey don fernando”, que es el último de los tres romances del *Cancionero de Roma* ya mencionado;<sup>27</sup> se encuentran dos versiones más, también con mínimas variantes, en el *Cancionero del Conde de Haro* y en el *Cancionero de Hixar*.<sup>28</sup> El parentesco entre los dos textos es evidente. Se trata, en primer lugar, de dos romances, y no de glosas, a pesar de ir el primero escrito en octosílabos, mientras que el segundo ostenta versos de arte mayor. Además, ambos textos pertenecen a la misma categoría de los históricos, por referirse a sucesos de la Corona de Aragón en el siglo XV. Podrían, pues, ser considerados como *noticieros* hasta cierto punto. En los dos casos, notamos cierto éxito de los romances, por la pluralidad de versiones conservadas en un momento en que son pocos los presentes en las compilaciones poéticas.<sup>29</sup> Ambos aparecen dentro de una serie definida en cada cancionero por una temática común: historias de la realeza.

---

manismo en la cultura femenina bajomedieval”, *Sociedad, culturas e ideologías en la España bajomedieval*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2000, p. 53).

<sup>24</sup> Dicho conjunto de romances con sus glosas se compone de treinta y ocho textos diseminados entre once cancioneros u hojas volantes de cuadernos.

<sup>25</sup> *Cancionero del s. XV*, MN54, vol. II, pp. 351-352.

<sup>26</sup> *Ibid*, RC1, vol. IV, p. 48. Las variantes consisten en partículas añadidas o correcciones, como en el caso del verso 57. La versión de MN54 propone “reina juvana” y la de RC1 corrige en “reina juana”.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 73.

<sup>28</sup> Se trata, respectivamente, de los cancioneros publicados en *Cancionero del s. XV* con los códigos GB1 (vol. I, pp. 363-364) y MN6d (vol. II, p. 12). En el caso del *Cancionero del Conde de Haro*, dicho romance es el único del cancionero.

<sup>29</sup> Cabe recordar que los textos romanceriles, glosas incluidas, representan un porcentaje muy reducido de las obras; va de un 0,5 % del total de las obras entre las 202 del *Cancionero de Herberay* hasta un 4,7 % de las 470 del *Cancionero de Renert* (*Le Romancero courtois*, p. 43).

La que habla en “Retraida estava la reyna” es doña María, mujer de Alfonso V de Aragón, llamado El Magnánimo, que reinó entre 1416 y 1458. Es decir, se alude en el poema a hechos casi contemporáneos de la composición del texto. Si fue compilado el *Cancionero de Estúñiga* hacia 1462, cabe suponer que iría reuniendo obras desde hacía por los menos cinco o diez años. Para los que leen u oyen el texto, la voz de la reina no puede menos de venir cargada de toda la autoridad de un reina todavía en el trono; la voz poética, por lo tanto, no contiene ninguna forma de familiaridad. No habla directamente, sino que su largo monólogo viene precedido de unos versos introductores que plantan un decorado muy hierático, plagado de referencias clásicas:

Retrayda estaua la reina  
 la muy casta doña María  
 muger de alfonso el magno  
 fija del rey de castilla  
 en el templo de dyana  
 do sacrificio fazia  
 vestida estava de blanco  
 un parche de oro çennia  
 collar de iarras al cuello  
 con un griffo que pendia  
 pater nosters en sus manos  
 Corona de palmeria  
 acabada su oracion  
 mucho mas triste que leda  
 sospirando asy desia  
 maldigo la mi fortuna  
 que tanto me perseguia  
 para ser tan mal fadada  
 muriera quando nasçia  
 e muriera un vegada  
 et non tantas cada dia  
 O muriera en aquel punto  
 que de mi se despedia  
 mi marido et mi sennor<sup>30</sup>

Los preliminares a la toma de palabra de la reina la instalan y mantienen en un pedestal muy alto desde el cual su voz no puede ser la de una sencilla mujer: es plenamente la de una reina. Lo notamos con las reiteradas referencias a la Antigüedad, que no tienen ningún carácter histórico: el muy simbólico templo de Diana asociado con la figura de una esposa constante-

<sup>30</sup> *Op. cit.*, vv. 1-25.

mente privada de la presencia de su marido, el vestido blanco y las joyas de vestal haciendo sacrificios, impiden la identificación del lector-oidor-cantor de la obra. Provoca el distanciamiento de la cultura y cuando llega, en el verso 11, la mención del *Pater noster* más familiar para todo tipo de público de aquel entonces, la imagen forjada anteriormente no viene relegada a un nivel más accesible, sino que alcanza un estatuto particular capaz de reconciliar la piedad de los Antiguos, tan admirados, con la de los contemporáneos. Literariamente hablando, la voz de la mujer viene, pues, introducida, condicionada por tal entrada en materia que no puede sino identificarse muy fácilmente con cualquier yo poético de la poesía culta. Ni deja el romance el tono en suspense: indica que la reina pronuncia su monólogo “como quien planto fazia”. El lector puede, pues, identificar enseguida una temática y un tono propios de formas de expresión cultas.

El *planctus* recitado por la reina recoge además numerosos *topoi* de la poesía de corte. El inicio de su discurso introduce la idea de la separación, que tanto glosan los poetas separados de sus enamoradas. Podemos añadir el tópico de la muerte preferible a la vida que no es sino una muerte continua, que recupera un motivo muy difundido entre los poetas de corte. Lo que introduce aquí la voz femenina no es verdadera novedad, ni en la definición del yo poético, ni en la de la mujer que interviene, ni tampoco en la forma poética. Tenemos la impresión de leer un texto cuyos elementos son ya conocidos, y que podrían atribuirse, con muy pocas variantes, a un yo poético masculino. Se pudo, de hecho, acercar dicho romance a otro recuperado de un protocolo notarial, que da lugar a la expresión del lamento del mismo rey don Alfonso.<sup>31</sup> Frente al “El rey de aragón” encontramos “la muy casta doña María”, cuya genealogía se indica cumplidamente para una exacta identificación. A los veintidós años que cuestan al rey las conquistas emprendidas, corresponden los veintidós años mencionados por la reina en el verso 84. El movimiento de los barcos también se describe en los dos romances.<sup>32</sup> No sería lícito considerar que el texto de la reina es mera glosa del de su marido, ya que el procedimiento poético de la glosa no se respeta, pero

---

<sup>31</sup> Se trata de la versión más antigua del “Romance de las quejas de Alfonso”, encontrada hace poco por una historiadora entre textos notariales; fue posible fecharlo en 1448. Lo publicaron y estudiaron Encarnación Marín Padilla, descubridora del texto, y José Manuel Pedrosa; véase “Un texto arcaico recuperado para la historia del romancero: una versión aragonesa manuscrita (1448) de *Las quejas de Alfonso V*”, *Revista de Literatura Medieval*, 13 (1997), pp. 178-191.

<sup>32</sup> El texto asumido por la persona del rey dice: “Miravan naves y gallartos/unos van otros vinynya” (v. 13-14). En boca de la reina, la evocación produce el mimo efecto de movimiento continuo: “quien yçava, quien bogava/quien entrava quien salia” (v. 31-32).

cabe subrayar que el cambio de género del yo poético no cambia en este caso nada en cuanto a la formulación de la queja.<sup>33</sup> Ella sirve, de paso, el retrato halagador del rey batallador, haciendo un catálogo completo de las conquistas del monarca. Se queja de tanto ímpetu conquistador, pero sus palabras permiten puntualizar el alcance de las victorias militares de su marido, porque hace un catálogo completo de las conquistas del monarca: ¿cómo no pensar que la figura femenina que asume aquí la voz poética no es sino una comodidad para hacer el elogio de un rey?

El mismo caso de utilización del personaje femenino se observa con el segundo texto evocado: el romance *heroico* –escrito en endecasílabos– subraya de entrada, por la elección de un forma más difícil, de rimas consonantes formando coplas, la filiación de dicho texto con modos poéticos propios de los cancioneros. El texto introduce también las palabras de la reina, a modo de dramatización. No se trata de un verdadero diálogo, sino más bien de una incitación a una larga tirada de la reina:

En un verde prado syn miedo segura  
 Vna grand reyna dormiendo yazia  
 E un cauallero con triste figura  
 la desuelaua llorando et dezia  
 gentes estrañas nos uan catiuando [...]  
 biuo es el rey non estes ociosa  
 fuyd bella dama que el daño se estiende<sup>34</sup>

El grito de alarma del caballero no instaaura un intercambio, sino que es una invitación enérgica a la huida. Establece un contraste con las palabras de la mujer, en una situación un tanto inesperada para una reina. El “verde prado” recuerda más el tópico *locus amoenus* que un sitio concreto y real, como lo manifiesta su ocupación –el sueño– en lugar poco habitual –el campo– para una señora de tan alta alcurnia, como lo recalca el adjetivo “grand” acompañando a “reina”. Estamos, es cierto, dentro de lo simbólico, de una escritura codificada, dentro de la cual la palabra en boca de mujer va a servir a un propósito muy determinado. La exclamación “Biua el rey don Fernando”, primera frase de la reina en contestación a las angustiadas palabras del hombre en el verso 8, anuncia de manera programática el tema del

<sup>33</sup> Guiseppe di Stefano notó que la figura del rey que mira y constata con desesperación lo que le costó su reino y las guerras constituye una postura, tanto política como poética (“El rey que mira: poder y poesía en el *Romancero viejo*”, *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2000, pp. 127-136, esp. p. 136).

<sup>34</sup> *Op. cit.*, vv. 1-5 y 9-10.

texto, así como su tono: alabanza del rey, aquí de Nápoles. De hecho, una vez despierta del todo, notamos la importancia del tono laudatorio en su suerte de monólogo. La escena del principio –con la descripción de su sereno sueño– no prepara un contraste posterior, sino que es el cuerpo del romance el que viene a justificar el sosiego inicial de la reina.

Queda, pues, claro que no estamos leyendo un texto de índole “personal” por parte de la esposa del rey, sino un poema muy bien concertado para construir la gloria del monarca. La majestad ya está presente en la elección de un verso de arte mayor: lo que sienta mejor a los personajes de suma importancia, o que se afirman como tales. Lo proclama también el título, bastante original entre los romances manuscritos.<sup>35</sup> El elogio corre a lo largo del texto. La voz de la mujer está como enajenada.<sup>36</sup> Muy lógico sería verla manifestar espanto tras las palabras del hombre, que van subrayando la inminencia del peligro por la mención en presente de la acción desastrosa de las “gentes extrañas” y el uso del pronombre de primera persona del plural “nos”, que tiende a implicar directamente a la reina en la catástrofe. A pesar de todo, la hipérbole de la tirada de la reina, que habla en vez de huir, antes de dormirse de nuevo, no expresa su pánico, sino el elogio del rey su marido: es “claro hijo” o “ynclito fijo”.<sup>37</sup> Si logra una mujer amenazada sentirse tan tranquila frente al peligro, ¿quién dudará de la capacidad del rey para sosegar el reino? Tanta insistencia, a la par de la reiteración de la buena filiación del rey, no deja de ser sospechosa. Y motivos encontramos para inferir que este tipo de romance no es del todo desinteresado. De hecho, Fernando, o Ferrand, era hijo ilegítimo de Alfonso V de Aragón; su padre le hizo rey de Nápoles, pero necesitaba Fernando, como todos los bastardos reales, afirmar la validez de su poder y de su linaje. Las circunstancias políticas no

---

<sup>35</sup> Muchas veces no llevan ningún tipo de título, o sólo el tradicional “otro” u “otro del mismo” de los manuscritos. Cuando aparece algún nombre o apellido en un título, corresponde generalmente al autor, real o supuesto de la obra. Tal título (“Romance del muy magnifico Rey don fernando”) es más bien programático y representa una originalidad que no puede menos de afirmar el propósito determinado de su escritor. Éste sigue siendo anónimo para nosotros, pero es cierto que no lo fue para el rey alabado, ante quien sin duda fue cantado –¿e interpretado?– el romance.

<sup>36</sup> Parece como si el monólogo no sirviera para hablar de su locutor, sino que describiera a otro personaje. Michelle Débax había subrayado esta particularidad del diálogo y del monólogo en los romances, que pueden cumplir con una función descriptiva (“Le personnage dans le Romancero tradicional”, *Le personnage en question. Actes du IV<sup>ème</sup> colloque du Séminaire d'Études Littéraires, Toulouse 1-3 Décembre 1983*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1984, pp. 127-140, esp. p. 133).

<sup>37</sup> Aparecen dichas calificaciones en los versos 14 y 25 del romance.

estaban apaciguadas,<sup>38</sup> y tal romance, en boca de una mujer, permite reivindicar para el rey la herencia militar de su padre.

Las voces femeninas, dentro de los textos que les otorgan la exclusividad o casi exclusividad de la voz poética, son un elemento destinado a servir a un propósito poético, y también político. Lo que nos enseña la voz de la mujer en dichos romances es su función dentro de la creación romanceril de corte. Además, como soporte dotado de cierto candor, la mujer que asume la voz poética no es sino el portavoz de una ideología y de una poética que siguen siendo cortesanas. Cuando termina el “Romance del muy magnífico Rey don fernando”, torna a dormir la reina, y con ella su voz, que sólo oímos dentro de los límites de una poesía conocida, codificada y controlada como es la poesía de corte.

#### CUANDO LA MUJER BAJA DEL PEDESTAL

Proponer para la mujer de los romances de cancioneros manuscritos la imagen de una servil transmisora de las exigencias poéticas de la tradición trovadoresca y cortés sería, sin embargo, muy reductor. Una de las características determinantes del romance es su dimensión dialogada,<sup>39</sup> y no siempre son retóricas y sin interlocutor *in praesentia* las preguntas. Cuando aparece la mujer dentro de un diálogo más elaborado, cuando contesta al hombre en pie de igualdad –poéticamente hablando–, el tono cambia y ya no nos encontramos en los caminos bien delineados de la poesía de corte, algo desbordada por voces femeninas no siempre al unísono.

Romance intermedio podría ser el muy conocido “Romance del infante Arnaldos”.<sup>40</sup> El *Cancionero de Rennert* recoge una versión que a Ramón Menéndez Pidal no le parecía muy conseguida, por larga.<sup>41</sup> Los versos que com-

<sup>38</sup> Para mayores detalles sobre los disturbios políticos del tiempo, véase A. Rucquoi, *Histoire médiévale de la Péninsule ibérique*, Point Seuil, Paris, 1993, pp. 232-233.

<sup>39</sup> Paul Zumthor recuerda que tal dimensión dialogada se corresponde con una tendencia generalizada de los escritos medievales (*La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Essais et conférences du Collège de France, PUF, Paris, 1984, p. 104). Ramón Menéndez Pidal había subrayado la presencia del diálogo en la mayoría de los romances antiguos, que prescinden muchas veces de los nombres de los interlocutores (*Romancero hispánico*, t. I, Espasa Calpe, Madrid, 1953, p. 63).

<sup>40</sup> El título cambia según las versiones; en la más antigua conocida, que aparece en el *Cancionero de Rennert*, el personaje masculino es infante (*op. cit.*, p. 164, v. 3).

<sup>41</sup> Apuntaba: “El fragmentarismo del Romancero es, pues, un procedimiento estético: la fantasía conduce una situación dramática hasta un punto culminante, y allí, en la cima, aletea hacia una lejanía ignota, sin descender por la pendiente del desenlace” (*Estudios sobre el Romancero*, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 372). Para J. R.

pletan el texto de la versión truncada son sin embargo los que llaman nuestra atención, puesto que dan cabida a la canción del marinero y también a la contestación, o más bien al comentario añadido, de la princesa enamorada de Arnaldos:

Oydolo a la prinçesa  
 en los palaçios do estae  
 si sallesedes mi madre  
 sallesedes a mirare  
 y veredes como canta  
 la serena de la mare  
 que non era la serena  
 la serena de la mare  
 que non era sino arnaldos  
 arnaldos el ynfante  
 que por mi muere de amores  
 que se queria finare  
 quien lo pudiese valere  
 que tal pena no pasase<sup>42</sup>

La palabra viene aquí precedida también, como anteriormente, por la situación y descripción del personaje de la “prinçesa”, en sus “palaçios”. Notamos, sin embargo, que su discurso no es meramente reactivo, como el de las dos reinas precedentes, sino que es más bien activo: propone salir (“si sallesedes”) y no se limita a hablar o comentar acerca de otra persona: evoca a otro personaje en tanto que está involucrada en una relación con él, diciendo “por mí muere de amores”, en el verso 29. Su tirada parece marcadamente inspirada por una veta popular, como lo manifiestan fenómenos anafóricos que no hace falta subrayar.<sup>43</sup> La referencia a fuerzas elementales, como aquí el mar misterioso por la presencia de la sirena, contribuye también a situar el romance dentro del linaje de los textos tradicionales o folclóricos.<sup>44</sup> El punto culminante es la exclamación final de la princesa, con ansias de satisfacer el deseo del infante: nos estamos alejando del tópico del amor cor-

---

Thomas y R. Hart, la versión truncada permite detenerse antes de dar “una explicación demasiado pesada”; véase “El conde Arnaldos and the Medieval Scriptural Tradition”, *Modern Language Notes*, 72 (1957), p. 285. Veremos que tal acercamiento es discutible.

<sup>42</sup> *Ibid.*, vv. 19-32.

<sup>43</sup> Estudiamos dichas repeticiones dentro de *Le Romancero courtois*, pp. 135-137.

<sup>44</sup> J. Rodríguez Puértolas hizo un recuento de los lugares simbólicos comunes en la lírica popular y en el Romancero; véase “El romancero, historia de un frustración”, *Philological Quarterly*, 51 (1972), p. 89.

tés. Todavía encontramos elementos recurrentes de la tradición trovadoresca –el infante está muriendo de amores y quiere “finare”– pero la mujer no manifiesta ningún placer en ser cruel y, al contrario, quiere poner fin al juego amoroso cortés. Por eso hablábamos de texto “de transición”; los rasgos que podemos asociar con la tradición cortés están orientados, por el ritmo, por el tono, hacia otras perspectivas mucho más cercanas a la lírica popular que a la cortesana.

En otros romances, la palabra asumida por la mujer, dentro de un diálogo, manifiesta siempre cierta libertad frente al código poético y social del amor cortés. En el “Romance del ynfante Arnaldos”, la mujer quiere dar el “galardón” sin soportar el sufrimiento previsto por la ley de la *fin’ amors*. En el “Romance de Rosaflorida” del *Cancionero de Rennert*<sup>45</sup> marcado también por juegos de ecos, paralelismos y repeticiones propios de la lírica tradicional, la heroína Rosaflorida, en un diálogo con su paje, expresa su desmesurado amor por Montesinos. La voz femenina recupera aquí formulaciones típicas de los retos o juras nobiliarios y épicos, pero para expresar un sentimiento íntimo:

Llevesme aquesta carta  
 de sangre la tengo escrita  
 llevsmela a montesinos  
 a las tierras do biuia  
 que me viniese a vere  
 para la pascua florida  
 por dyneros non lo dexe  
 yo pagare la venida  
 vestire sus escuderos  
 de vn escarlata fina  
 vestyre los sus rrapazes  
 de vna seda broslida  
 si mas quiere montesinos  
 yo mucho mas le daria  
 dalle yo treynta castillos  
 todos rriberas de vngria  
 si mas quiere montesinos  
 yo mucho mas le daria  
 (...)  
 dalle yo este mi cuerpo  
 siete años a su gisa<sup>46</sup>

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 164.

<sup>46</sup> *Ibid.*, vv. 27-40 y 49-50.



La libertad de la voz femenina sobrepasa los límites del secreto que cubre a modo de aureola toda figura de mujer cortés quien, si no es siempre casta, por lo menos no lo publica. La intervención de la voz femenina introduce, pues, una forma de ruptura con los cánones clásicos. La mujer ya no aparece como sencillo portavoz, como transmisor neutro de una ideología que no le pertenece, sino que expresa sentimientos y afirma planteamientos personales, en relación con un poder decisivo que se aplica primero a su cuerpo; es evidente tal poder dentro de los romances en los cuales la mujer se niega. Lo hace en la “Glosa de romance rrosafresca”, también del *Cancionero de Rennert*,<sup>47</sup> cuando dialoga con su amante. Le reprocha su infidelidad y le recuerda que la culpa fue suya. La glosa añade la complicación de un sistema de rimas que insertan las asonancias del romance dentro de las consonancias de la copla, pero mantiene el tono despegado de la mujer que expresa su despecho amoroso: ya no se trata de una señora cruel y lejana, sino de una que sale de la situación codificada para quejarse del alejamiento y de la infidelidad del hombre y poner fin a una relación amorosa, no por capricho suyo.

Voces de mujeres muy libres se pueden también oír a través de otros tres romances dialogados que dibujan figuras femeninas fuera del código cortés; son los ya citados “Gentil dona” y “Romance de Moraima”, así como el romance de Pinar o Juan Rodríguez del Padrón “Yo me yva para françia”.<sup>48</sup> En los tres casos, es la mujer la que habla primero, y que encabeza y domina la voz narrativa del romance. En los tres casos está presente, y muy presente, el cuerpo de la mujer. La “gentil dona” invita a tocar “las titilles agudillas” bajo el brial (v. 11 y 12), Moraima subraya su desnudez demasiado rápidamente cubierta de una “almexia” (v. 21) y la francesita del último romance impone la imagen de un cuerpo de “malata” al caballero que la acompaña (v. 25). La omnipresencia del cuerpo es un aspecto dominante que aleja determinadamente dichos romances de la lírica cortesana. Vicenç Beltran, hablando de formas poéticas populares anteriores al siglo XIV, decía lo siguiente:

El poema suele adoptar la perspectiva femenina; y la joven enamorada manifiesta una pasión arrolladora, sin cortapisas sociales, psí-

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 161. La glosa, aquí anónima, se atribuye en otros cancioneros a Pinar.

<sup>48</sup> Este último aparece dentro del *Cancionero de Rennert*, *op. cit.*, p. 166. Miguel Ángel Pérez Priego dedicó un estudio a la atribución de dicho texto que resulta errónea en el *Cancionero de Rennert* por la falta de varios folios que provocan la acefalia del romance (“Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón”, *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993*, ed. J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 1995, t. IV, pp. 31-50).

quicas ni morales, que se desvive por el amado y ansía la entrega. La contención, la valoración de la abstinencia, el respeto de la descarnalización, tan importantes en las diversas escuelas cortesas, faltan en estas composiciones, o se manifiestan marginalmente, y pueden ser interpretados como incrustaciones de la poética dominante en los círculos cortesanos, la poesía cortés.<sup>49</sup>

Podríamos interpretarlo también como un recuerdo de dicha poesía para subrayar mejor el desfase o la libertad con relación a dicho modelo. La “gentil dona” encuentra a un “escudero mesurado y cortes” (vv. 5-6) y el lector puede esperarse, en un primer tiempo, un relato de tipo cortés; pero la situación toma una vía radicalmente opuesta a la cortesana cuando la señora se ofrece carnalmente y termina insultando y mofándose<sup>50</sup> del escudero que no sabe aprovecharse de su belleza. Los primeros versos del romance “yo me yva para françia” instauran condiciones que recuerdan los libros de caballerías. La doncella anda perdida, ya que se repite “errar”:

Errado avia el camino  
errado avia la via  
arrymeme a vn castillo  
por atender conpania  
por y viene vn escudero  
cavalgando a la su guisa<sup>51</sup>

La presentación de ambos personajes dibuja el horizonte de una situación caballeresca conocida: un caballero ayuda a una doncella. Se pueden notar, sin embargo, de entrada, algunos detalles que no cuadran tanto con el tópico. La chica es la “errante” y no el caballero, que no es sino “escudero”. La historia se conoce: el joven quiere aprovecharse de su soledad con ella “en los montes claros” (v. 21), pero ella pretende ser leprosa y él no se atreve. Lejos de sentir alivio por haber sido respetada por el joven, la doncella se mofa de él, cambiando radicalmente el sentido del “servicio” cortés. De hecho, termina el romance con estas palabras de la doncella:

O covarde el escudero  
bien lleno de covardia

<sup>49</sup> “Poesía popular antigua ¿cultura cortés?”, *Romance Philology*, 55 (2002), p. 186.

<sup>50</sup> Lo llama “mal villano”, lo que es un insulto particularmente consecuente dirigiéndose a un escudero, supuestamente noble. Los preliminares del texto apuntan hacia un desarrollo de idilio cortés pero termina el romance por insultos groseros de prostituta rechazada.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, vv. 1-8.

tuvo la niña en sus brazos  
y servill el no supo servilla.<sup>52</sup>

Ya no habla del servicio cortés, hecho de abstinencia y de dolor, sino del gozo amoroso y compartido.

Caso aparte, y más radical, es el de Moraima. La palabra la tiene la mujer al principio y al final del texto. El diálogo no se instaura realmente, sino que se trata de una falsificación del código desde el principio. Los cuatro primeros versos, que no hace falta recordar, apuntan hacia la belleza de la mujer. Vimos que tal valor estético está omnipresente en la poesía de corte; sin embargo, nunca se trata de autoalabanza de la mujer, sino de un elogio en boca del hombre: nos indica entonces el texto desde el principio que no encaja con los cánones del amor cortés. La continuación del poema no hace sino confirmarlo. La idea de “engañar” aparece ya desde el verso 6 e invierte el asedio amoroso acostumbrado. Si viene el cristiano “a la puerta” de Moraima no es para el asedio cortés –esperaría en vano que la señora se apiadase y abriese su corazón–, sino para conquistarla por ardid. Se nota, pues, otra vez la inversión de los códigos cortesés que presentan tradicionalmente la seducción de la mujer como un sitio, con la dificultad que supone. La identificación del hombre –falsa– es otro elemento que lo aleja de lo cortés. No se identifican los amantes: el amor tiene que ser secreto y las citas, cuando las hay, son concertadas y no necesitan identificación. También está presente la muerte en la amenaza del hombre en el verso 18, pero ya no se trata de la muerte metafórica del hombre que muere de amor, sino de la alusión a una muerte concreta... y ficticia aquí. El “galardón” en este caso se transforma en violación. No hay espera ni merecimiento por parte del hombre, ni consentimiento por parte de la mujer. El hombre, además, no es un caballero que deja al pie de la cama su espada, como en los libros de caballerías, sino un hombre común con “puñal”, del que se sirve contra una mujer. Podríamos decir entonces que dicho texto, cuyas repeticiones y temas recuerdan la poesía popular, puede leerse como una contra-escritura cortesana. La voz poética femenina permite aquí la inversión sistemática de los códigos cortesés. ¿Se trataría de un juego por parte de un poeta cancioneril como Pinar?

El estudio de los romances en los cuales las mujeres se dejan oír introduce numerosos y evidentes contrastes con los que sólo se contentan con hablar de ellas. Cuando la mujer está en el pedestal donde la puso la tradición cortesana no puede hablar directamente y, si lo hace, su discurso es de tipo monologal y no se separa de los cánones de la poesía y de la moral de corte. No pasa lo mismo cuando se trata de los romances en los cuales las voces

<sup>52</sup> *Ibid.*, vv. 33-36.

de mujeres dominan un diálogo, pues la forma de dichos romances se aleja entonces mucho de la acostumbrada, acercándose a las tradiciones más populares de las *chansons de femmes*: la mujer ya no aparece bajo la forma de un ideal etéreo, sino que se afirma su dimensión carnal. El disfraz femenino se ofrece como una posibilidad de escapar de los moldes de corte, para introducir en los cancioneros, *vía* los romances, una voz nueva; dicha voz apunta hacia una reescritura gozosa del código cortés, de un juego con él que puede llegar a ser sistemático. Hablando de poesía de cancionero, es lógico terminar con la idea de juego. Cuando los poetas fingen ser mujeres que hablan y dialogan, introducen con su propia práctica poética una distancia que permite muchas licencias... aunque poéticas sobre todo.