

**ACTES DEL VII CONGRÉS
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

Volum I

EDITORS:
SANTIAGO FORTUÑO LLORENS
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)

Actes del VII Congr s de l'Associació Hisp nica de Literatura Medieval : (Castell  de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortu o Llorens, Tom s Martínez Romero. — Castell  de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castell 

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortu o Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tom s, ed. III. Universitat Jaume I (Castell ). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

  Del text: els autors, 1999

  De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castell  de la Plana

ISBN: 84-8021-279-9 (primer volum)

ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castell  d'Impressió, s.l.

Dipòsit legal: CS 257-1999 (I)



«SIN SENTIR NADIE LA MÍA»: EL DISCURSO SORDO DE LA MUJER POETA EN EL OCASO DE LA EDAD MEDIA

VICENTA BLAY MANZANERA

Universitat de València

EL ENSAYO que ahora presento parte de la asunción de que el sexo, tanto del autor como de los destinatarios de una obra, condiciona su factura y su ulterior interpretación. Semejante perspectiva, albergada por el New Medievalism y la crítica feminista, está cobrando un creciente interés en lo que va de los 90, como hacen constar J. M. Ferrante (1994) y R. H. Bloch (1994). Por lo que se refiere a la literatura medieval española, el tema de la mujer, aunque reciente, ha generado ya buen número de congresos, volúmenes colectivos y monografías.¹

Dos son los aspectos en los que he reparado en esta ocasión. En primer lugar: los casos en los que un varón, haciendo caso omiso de su sexo, permite que la mujer se exprese en primera persona, dejando en su enunciado marcas evidentes de feminidad, tanto textuales como conceptuales; y en segundo, aquellos otros en los que la mujer toma verdaderamente la pluma como autora de poesías.

Bajo esta doble perspectiva, en las páginas siguientes trato de explorar el discurso poético femenino en el ocaso de la Edad Media, tomando como base la lírica cancioneril y contrastándola, cuando lo crea pertinente, con otros géneros contemporáneos.

El verso escogido en el encabezamiento de este trabajo anticipa de algún modo el eje de mi argumentación, partiendo de una de las más conspicuas representantes de la lírica cortesana femenina. Me refiero a Florencia Pinar, cuyo mensaje y personalidad pretendo iluminar sirviéndome de otros testimonios literarios. Pese a que los textos contrapuestos son, al cabo, obra de varón, no obstante proponen a menudo un discurso alternativo a la ideología falocéntrica imperante.

1. La bibliografía es ya demasiado amplia. Mencionaremos, sin afán de exhaustividad, las Actas publicadas por Fonquerne y Esteban (1986), la *Breve historia* coordinada por Zavala (1995) y las monografías de López Estrada (1986), Rivera Garretas (1990), Marimón Llorca (1990) y Deyermond (1995). Duby y Perrot (1992: 547-606) incorporan varias páginas de su *Historia* al caso español. Contamos, además, con numerosos libros y artículos consagrados al papel de la mujer y/o al discurso femenino en distintos géneros medievales. E igualmente cuantiosos son los estudios referidos a la mujer en el Occidente medieval, bien desde la óptica literaria o desde otras muchas perspectivas.

Me circunscribo, pues, al terreno de la poesía culta y, especialmente, al caso de Florencia Pinar. Al margen quedan las prosistas medievales y las supuestas autoras de la lírica española popular.

Una advertencia previa, antes de adentrarme en mi exposición, es la sustancial diferencia entre voz femenina y autoría femenina, así como entre la mujer como objeto y la mujer como sujeto poético. Con respecto a lo primero, frente a los nada escasos testimonios de discursos femeninos fingidos por varones, la ausencia de poetisas constatadas es prácticamente total (López Estrada, 1986; Whetnall, 1984, 1992; Deyermond, 1995). Por lo que respecta a lo segundo, diversos paradigmas femeninos se hallan representados en los cancioneros: mujeres de diversa condición (doncellas, casadas, viudas y religiosas); de distintos estamentos (nobles y plebeyas); con diferente función (confidentes, medianeras, amadas y denostadas) y con distinta catadura moral, desde la dama lujuriosa, hasta la «belle dame sans merci», pasando por la dama ángel, la dama piadosa y la dama varonil; pero semejantes arquetipos no son sino figuraciones del poeta varón quien, desde su altiva preeminencia, tan sólo atiende a la mujer en tanto que objeto de su deseo (Lacarra, 1995b). Más curiosos resultan los casos en los que el autor varón cede la voz a las féminas, permitiendo que se expresen como sujetos poéticos más o menos desvinculados de su creador. Así ocurre en los numerosos poemas dialogados en los que el autor poeta, transgrediendo el monologismo, aparenta conversar con una mujer. Limitando nuestras pesquisas al *Cancionero de Baena*, un ejemplo singular lo hallamos en el truncado «dezir» de Imperial que comienza «Por Guadalquivir arribando» [ID 1382], en el que el poeta recuesta a una dama, que «era muy sabia e bien razonada e sabía de todos lenguajes», la cual se expresa en francés, mientras él lo hace en castellano.² También en el mismo cancionero hallamos dos composiciones dialogadas de Ferrand Sánchez de Calavera y otra de Fray Lope del Monte, cuyas rúbricas son harto elocuentes.³ Los ejem-

2. Ed. Dutton y González Cuenca (1993: 303-04). En el resto de esta exposición utilizamos las siglas y los números de identificación propuestos por Dutton y su equipo (1990-91).

3. Una reza: «Este dezir fizo e ordenó el dicho Ferrand Sánchez Calavera por contemplación de una su linda enamorada, en el qual dezir va relatando él su entención a ella e va ella respondiendo a él a cada una cosa de lo que dize, e danse de los escudos el uno al otro como en gasajado de motes» [ID 1663]; la otra explica: «Este dezir fizo e ordenó el dicho Fernand Sánchez Calavera como en manera de preguntas e requēstas que fazía e ponía contra una señora de qu'él andava muy enamorado. El qual dezir va muy bien fecho por quanto en la una copla dize él contra ella la entención de sus amores e respóndele ella luego en la otra copla, defendiéndose d'él muy bien» [ID 1664]. Un último ejemplo del mismo cancionero es el decir de Maestre Fray Lope del Monte «por contemplación de dos dueñas que se le venían a quejar e querellar de sus maridos e le pedían consejo qué es lo que devían fazer» [ID 1475]. Citamos por la ed. de Dutton y González Muela (1993: 409-12 y 625-27).

plos podrían extenderse más de lo conveniente si acudiéramos a otros muchos cancioneros.⁴

Otro caso diferente es el que ofrecen aquellos poemas en los que el autor varón, despojándose de su sexo, habla y discurre como una auténtica hembra, sea villana, como en el villancico de Urrea que comienza «Heruiendo tengo la olla» [ID 7575], o sea de elevada condición, como en el poema de Imperial que comienza «Cativa, muy triste e desaventurada» [ID 1372], o en el de Juan de Mena, «Rey umano, poderoso» [ID 0328], en el que unas damas malmariadas solicitan la ayuda de Juan II de Castilla. En algunas ocasiones la feminidad de la voz emisora es bien patente, como en el poema acéfalo dudosamente atribuido a Pedro de Santa Fe por Álvarez Pellitero (1993: 104-06) que comienza «Forçada soy de maldezir» [ID 2491], en el que una dama abandonada lamenta su infortunio y solicita ayuda y compasión:

[...]
¡cuytada!, ¿dónde fallaré
quien sía mi defendedor?
[...]
¡mesquina!, ¿quién m'avrá merçé
ni quis'querrá de mí doler?
[...]

Concluyendo con la tornada siguiente:

Mi bien veo olvidado
e siento mayor pesar,
quando le veo otra amar
por qui m'á deseparado.

Del mismo tono es el decir de Fray Diego de Valencia, «como a manera de baldones que le dava una dueña que era su enamorada e non lo preçiava» [ID 1639], que comienza:

Sofrir grant mal esquivo atal
¡ay enemigo! non curedes
nin ser leal [...] (Dutton y González Cuenca, 1993: 357)

4. Vid., en el *Cancionero de Palacio*, los poemas de Suero de Ribera que comienzan «En una floresta'scura» [ID 1184] y «En una linda floresta» [ID 2475], el de Johan de Dueñas que comienza «Con grant reverencia e mucha mesura» [ID 2492], o el de Santa Fe titulado «Comiat entre el Rey e la Reyna en el viaje a Napol» [ID 2635]. Ed. Álvarez Pellitero (1993: 64-65, 68-70, 106-110 y 276-78).

Un último ejemplo son los versos de un tal Estamariu en el *Cancionero de Palacio* en los que se despliega el diálogo entre una dama y su voluntad [ID 2510].

¿Cuándo toma la pluma la mujer poeta? ¿Cuál es su mensaje? ¿A quién se dirige?

Frente a los más de setecientos poetas varones recogidos en los diversos cancioneros, el elenco de poetisas que escriben en castellano se reduce a muy pocos nombres, pertenecientes a distintos períodos dentro del desarrollo de la lírica cancioneril (Whetnall, 1992; Pérez Priego, 1989). Dejando aparte las que escriben en otras lenguas peninsulares, la nómina recogida por Dutton (1990-91) se reduce a nueve nombres, de los cuales cinco corresponden a supuestas autoras de motes —género de dudoso mérito literario— glosados ocasionalmente por varones: Marquesa de Cotrón [ID 0940 S 0915], Catalina Manrique [ID 2026 S 2025], doña Marina Manuel [ID 2027 M 0911]; la Reina de Portugal [ID 6401 S 0915], y Braçeida [ID 3681]. Este último nombre podría ser mero pseudónimo o corresponder a un nombre real, a juzgar por la difusión del mismo en la época (Hook, 1993).⁵ Las otras cuatro son: Vayona [ID 2148 R 2147], autora de una respuesta a Diego de Sevilla; María Sarmiento [ID 3674], autora de un fragmento de poesía religiosa; Juana, reina de Castilla [ID 2803 R 0125], problemática autora de una canción de despedida en la que se evoca a Juan Rodríguez del Padrón; y nuestra Florencia Pinar a quien Dutton asigna seis poemas amorosos [ID 0754; ID 0766; ID 0768; ID 6240; ID 6241; ID 6407], más otro de atribución dudosa [ID 0450]. Dos nombres más se sumarían a la lista: Doña Mayor Arias, autora discutida de un conocido poema de despedida a su marido [ID 4611 E 0347] conservado en PN2, una miscelánea histórica que incluye cinco poemas; e Isabel González, cuya fama como poeta es constatada en el *Cancionero de Baena*, pero de quien no se conserva ninguna composición (Whetnall, 1992). Restan varias autoras anónimas que firman como «una dama» (Pérez Priego, 1989).⁶

Las razones para tan exiguo panorama han sido exploradas por Whetnall (1992). En su opinión, no se trata ni de incompetencia femenina para la poesía ni de una conspiración por parte del otro sexo para excluirlas de sus antologías. La escasez de testimonios conservados obedece más bien a la consciente automarginación de las mujeres dados los constreñimientos sociales que imperaban sobre ellas a la sazón. Los cancioneros recogían casi con exclusividad la poesía que estaba de mo-

5. David Hook (1993: 76) recoge varias damas bautizadas con el nombre de la troyana: Brezaida, criada y mujer del Marqués de Aguilar, Braçayda de Benavides, Bracida Sánchez o Braçayda de Almada, por ejemplo.

6. Todas las composiciones citadas han sido modernamente publicadas por Pérez Priego (1989); Dutton y González Cuenca recogen también el fragmento de María Sarmiento y el poema atribuido a Mayor Arias (1993: 817, 798-802).

da, es decir, la amatoria. Y, como consta en las artes poéticas de la época, al estilo del *Prologus Baenensis*, ser poeta exigía ser amador. En consecuencia, mientras los varones podían publicar sin ambages tal condición, ello mancillaba por el contrario la honra y la vergüenza de las mujeres. Toda dama que publicara su pasión amorosa en verso podía ser acusada de promiscua y, por ende, ser vituperada por aquéllos mismos que la enaltecían en razón de su belleza y su virtud. A las mujeres –afirma Fernando de la Torre– «no conyene escriuir syno grandes e singulares cosas» (Díez Garretas, 1983: 198). No es extraño, por lo tanto, que las damas prefirieran quedar en el anonimato o guardar absoluto silencio antes que exponerse a las malévolas críticas tanto de sus adversarios como de sus rivales parteras. Martínez de Toledo da cuenta del problema cuando afirma: «E aun la muger, por de gran estado que sea, sintiendo que en loco amor entiende, es de las otras en poca reputación avida», (Gerli, 1992: 81). De ahí que, en algunos casos, las mujeres recurrieran a pseudónimos, se ocultaran deliberadamente bajo disfraz de varón, acudieran a moldes genéricos más asépticos, encargaran a varones sus poemas o simplemente renunciaran a publicar sus emociones. Tan sólo aquellas que, como Florencia, gozaron de la protección de ilustres patronos o de parientes famosos, pudieron dedicarse bajo su amparo al cultivo de la lírica de cancionero. En cualquier caso, como explica Whetnall (1992), sus composiciones circularon por lo general de modo oral y dentro de un ámbito muy restringido.

Súmese a lo dicho que tanto la legislación como el discurso médico y el teológico coincidían en subyugar a la mujer, haciéndola depender del varón (Lacarra, 1993, 1995a), ora del padre o hermanos, ora del marido, a quien estaba sometida por mandato de Dios. En cualquier caso, la sociedad las condenaba al silencio en nombre de su imperfección y de su pretendida inferioridad.⁷ Santo Tomás fijaría definitivamente esta idea: «Naturaliter femina subiecta est viro, quia naturaliter in homo magis abundat discretio rationis» (*Summa Theologica*, I, q. 92, art. 1).⁸ Tal suposición ha prevalecido hasta época muy reciente. Ortega

7. Vicente de Beauvais, explicaba en el *Lucidario*, el étimo de la palabra «muger» a partir del latín *mollites*: «[...] muger, que quiere tanto dezir como cosa que es muelle e liviana para pecar».

8. La idea de que la mujer debe subordinarse al marido se halla ya en la Biblia (Ef. 6, 22): «Las mujeres subordinense a sus propios maridos, como el Señor, porque el marido es cabeza de la mujer, como el Cristo es cabeza de la Iglesia; él mismo salvador de su cuerpo». Esta tesis es defendida por los Santos Padres, quienes –siguiendo a San Pablo (1 Cor. 11, 2 y sigs.)–, acuñaron una serie de preceptos según los cuales toda virgen debiera someterse a su marido y dueño. Se basaban, como *auctoritas*, en la idea bíblica: «Lo que Dios unió que no lo separe el hombre» (Mt. 19.6). Para San Agustín (*Quaestiones in Heptateuchum*, q. 153) la mujer había de someterse al marido «quia et illic haec iustitia est ut infirmior ratio serviat fortiori». El derecho medieval apoyaría estos argumentos (vgr. Decreto de Graciano, siglo XII; y Gilles Bellemere, 2ª mitad siglo XIV, quien enumera treinta y una razones por las que la mujer es inferior al hombre).

y Gasset (1944) declaraba: «El fuerte de la mujer no es el saber, sino el sentir. Saber las cosas es tener sus conceptos y definiciones, y esto es obra del varón». He aquí un buen ejemplo del arraigo que ha tenido en España la vieja dicotomía filoniana que asociaba la mujer a la sensualidad y el varón a la inteligencia. Tal asunción era compartida en la Edad Media por ambos sexos, como demuestran las palabras que profiere la dama del capítulo VI del *Libro de la veynete cartas e quistiones* de Fernando de la Torre (Díez Garretas, 1983: 138), cuando reconoce que los «barones» poseen más seso, más retentiva y más discreción, mientras que «el estado mugeril» tiene el juicio menos dispuesto «para en sý resçebir la delgadeza y diuersidad d'estas cosas». Algunas damas entendidas justificaron su inferioridad intelectual alegando su deficiente educación, como declara otra corresponsal de mosén Fernando en el capítulo VII del citado *Libro* (Díez Garretas, 1983: 143). No obstante, la mujer docta era indefectiblemente una excepción, y aunque a don Fernando le merece toda loanza, afirma irónicamente que «vna golondrina no faze verano» (146).

No todos, por desgracia, vieron con buenos ojos a las mujeres letradas. Siguiendo el ideal propuesto por Alfonso X en las *Partidas* a las mujeres se las instruía para ser madres y esposas. La otra alternativa era el convento y sólo en ese ámbito gozaban de un aperturismo algo mayor (Power, 1979; Labarge, 1989). La opinión más generalizada era menos condescendiente que la que adopta el autor burgalés y en modo alguno tan beligerante y transgresora como la que defiende, por boca de Cardiana, Juan Rodríguez del Padrón en el *Triunfo de las donas*. La tradición popular desconfiaba de ellas, como muestra el siguiente refrán de Correas: «Mula que haze 'hin' y muxer que parla llatí nunca fizieron buen fin». Ser docta y hablar latín era tan deleznable como ser hechicera, según atestigua otro recogido por Juan de Valdés: «Guárdate de mujer latina y de moça adivina». El tema –recuérdese– hizo las delicias de aquellos autores implicados en la célebre «querelle de femmes». Ciñéndonos a la lírica cancioneril, un máximo exponente de esta ideología es Carvajales: «Amad, amadores, muger que non sabe/ a quien toda cosa paresca ser nueua,/ que, quanto más sabe, muger menos vale/ segund por exemplo lo hemos de Eva» (ed. Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, 1872, p. 335, citado por López Estrada, 1986: 12).⁹

Sin embargo, a pesar de que el saber en la mujer no era un valor socialmente estimado, no faltaron las privilegiadas que tuvieron acceso a la cultu-

9. El tópico misógino se halla presente igualmente en las ficciones en prosa. Cf. las palabras de Torrellas en el *Grisel y Mirabella* de Flores: «Ya he yo visto, por esperiencia, que las mujeres más simples son, en alguna manera, más castas; donde consiste que la simpleza os es salud y el saber dañoso, como claro lo veis», ed. Alcázar López y González Núñez (1983: 73).

ra, bien en el ámbito conventual, bien en el seglar, mediante la enseñanza a domicilio o la asistencia a escuelas palatinas o monacales.¹⁰ Hubo damas que aprendieron letras y se convirtieron en grandes consumidoras de literatura, llegando a imponer temas, modas e incluso estilos. En el caso de la España cuatrocentista tenemos mujeres tan cultas como doña Marina Manuel o la reina Isabel la Católica, cuyo reconocimiento como mecenas no ha hecho más que comenzar. No es de extrañar, a juzgar por lo expuesto, que hubiera damas más osadas que, enfrentándose a los inconvenientes y transgrediendo su pudor, no se conformaran con la lectura sino que se atrevieran a invadir un terreno reservado tradicionalmente a los varones. Todo ello puede ejemplificarse observando la actitud de distintas heroínas literarias como hace López Estrada (1986). Pero saliéndonos de la ficción y pisando en la realidad, prosistas como Teresa de Cartagena, Leonor López de Córdoba o Beatriz Bernal dan buena muestra de lo expuesto. Y en el mundo de la poesía, es Florencia Pinar, nuestra castellana más insigne, quien deja sobrada cuenta de su atrevimiento (así como de su ingenio y de su elevada calidad poética). A ella vamos a dedicar lo que resta de nuestro trabajo.

De entre las poetisas castellanas medievales, tan sólo de Florencia Pinar tenemos un pequeño *corpus*, extraído básicamente de los cancioneros 11CG, 14CG y LB1.¹¹ Su extensión resulta controvertida. El más generoso es Pérez Priego (1989), que le reconoce 7 poesías y el más austero es Deyermond (1978, 1983) que sólo le admite tres, como Snow (1984) y Recio (1992). Dutton (1990-91) le asigna seis y Fulks (1989) admite como suyas cuatro composiciones.

Los críticos no se ponen de acuerdo ni en la estimación ni en la lectura de sus poemas. Para unos, se trata de una dama que se oculta tras la retórica abstracta cancioneril, mientras que para otros su poesía es altamente original y admira por su concreción. A mi juicio, Florencia Pinar recurre a ambas estrategias, según le conviene. En todo caso, lo que resulta indudable son las huellas de feminidad patentes en algunas de sus poesías, como ha demostrado Fulks (1989).

10. Ya en el siglo XIII hubo una escuela de mujeres en París y no faltaron en Europa los movimientos feministas (Menéndez Peláez 1980: 49-54). Varias escritoras comenzaron a hacerse sentir. Vid. Dronke (1994). López Estrada (1986) añade a la lista algunas mujeres españolas. En el siglo XV destaca Chistine de Pisan, pues ella, junto con algunos caballeros del partido borgoñón, fundó una orden para la defensa de la mujer llamada *Court amoureuse*, inaugurada el día de San Valentín en 1400. Sobre tratados medievales para la educación de las damas, vid. Labarge (1989: 35-67).

11. Las siglas corresponden a: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, Valencia, Cristóbal Kofman, 11-1-1511 (Dutton 1990-91: v); *Cancionero general de Hernando del Castillo*, Valencia, Jorge Costilla, 20-6-1514 (Dutton 1990-91: vi); y *Cancionero de Rennert*, Londres, British [Add. 10431], c. 1510 (Dutton 1990-91: i).

Lo que me interesa, en esta ocasión, no es tanto ofrecer un análisis técnico de la poética de Pinar, cuanto una enriquecida lectura de sus poemas, dejando al margen el problema de si éstos reflejan o no su propia experiencia autobiográfica. Como trataré de demostrar, Florencia articula en los mismos un discurso de la resistencia cuyas bases pueden esclarecerse a la luz de otros géneros contemporáneos. Para ello me ceñiré tan sólo a dos de sus composiciones más conocidas: «El amor ha tales mañas» [ID 0768] y «D'estas aves su nación» [ID 6241].

EL AMOR HA TALES MAÑAS

La composición lleva en 11 CG la rúbrica «Canción de Florencia Pinar» y consta en LB1 como «Canción de Florencia a Pinar». En ambos testimonios es glosada por su hermano [ID 0769], quien la cita además en otra extensa composición suya dedicada a la reina Isabel la Católica [ID 6637].

El amor ha tales mañas
que quien no se guarda dellas,
si se l'entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.

El amor es un gusano,
bien mirada su figura;
es un cáncer de natura,
que come todo lo sano.
Por sus burlas, por sus sañas,
d'él se dan tales querellas
que, si entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.

El poema ha sido interpretado como una expresión de la tiranía del amor cuyos efectos nocivos quedan vehiculados a través de las imágenes animalísticas del gusano (símbolo fálico) y el cáncer. Recio (1992) afirma que Pinar juega aquí con una abstracción más: las alegóricas personificaciones del amor, mientras que para Deyermond (1978, 1983) y Snow (1984) el poema destaca precisamente por ese desvío de la norma cancioneril y su preferencia por la concreción. Fulks (1989) interpreta el poema como la advertencia de una mujer experimentada contra los requerimientos fálicos del varón. En un nivel más superficial, la composición sería una *reprobatio amoris* de aplicación general, pero en una dimensión más profunda presupondría un destinatario que sería bá-

sicamente el femenino. En su opinión –idea que comparto– el poema está escrito desde la perspectiva de la mujer, jugando con el predominio morfológico de lo femenino y aplicando a la relación entre el amor y su objeto los opósitos entrar/salir, exterior/interior, activo/pasivo, agresor/víctima, masculino/femenino. A las «mañas» del amor se asocia todo lo masculino (gusano, cáncer), mientras que todo lo femenino se refiere a las entrañas de la mujer. En este sentido, una cosa que me llama la atención es que Florencia invierte el tópico misógino que asociaba las «mañas» a la mujer en razón de que ellas tenían el ingenio más presto para seducir y engañar a los hombres.¹² El propio Jerónimo Pinar, en su glosa, reescribe el poema de su hermana desde la óptica del varón, aplicando más convencionalmente las «mañas» a las mujeres y concluyendo «que quien no se guarda dellas/ sigue loca presunción». Bajo idéntica perspectiva escribe Juan de Segura, el poema «Ad lectorem» que pone broche a su *Quexa*, advirtiendo que las «mañas cautelosas» del Amor abrazan las «entrañas» de los hombres (Del Val, 1956: 107-11).

Más curiosos resultan los ejemplos en los que un poeta varón previene a la mujer de los engaños de los hombres. Así ocurre en un poema de Quirós en el que se reconoce que es el hombre quien «con sus mañas» asalta la fortaleza de la dama, penetrando en su interior. El poema comienza: «Es una muy linda torre» [ID 6715] y en la estr. 10 declara:

[...]
luego amor hará una mina,
y ganará con sus mañas
las entrañas
y aquí diréis vos: «¡Mezquina!»
(Cito por la ed. de Gerli, 1994: 269-75 [272]).

También Johan de Dueñas, en otro poema que comienza «Con grant reverencia e mucha mesura» [ID 2492], habla de los engaños del varón advirtiendo a las mujeres con este mensaje puesto en boca de una «gentil señora»:

por mucho más simple qu'estando en la cuna
tengo a la triste que crehe al varón.
(Cito por la ed. de Álvarez Pellitero, 1993: 106-10 [107]).

Aunque no se habla de «mañas» ni de «entrañas» queda claro que, como el poema de Quirós, asoma aquí un discurso alternativo al de la ginecofobia imperante, coincidiendo con el mensaje de nuestra poetisa.

12. La idea aparece ya en los *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum* (vid. Contini 1960).

Deyermond (1978, 83), en sus comentarios a esta canción de Pinar, llama la atención sobre la relación del gusano con la serpiente, citando el ejemplo del *gusano hydrus* en el *Libro de los gatos*. Añadamos, por nuestra parte, otros testimonios significativos. En la versión española del *De proprietatibus rerum*, fol. 60v se da pareja homologación y en el fol. 255r la identificación abarca incluso a los reptiles. Cito por la ed. en Admyte 1:

Rotiles son dichos aquellos animales que en su mouimiento arrastra<n> sus cuerpos sobre la tierra como gusanos & sierpes o culebras & los semeja<n>tes.

Entre los «semejantes» caben indiscriminadamente galápagos, escorpiones, lagartos, lombrices, aradores, piojos y culebras (cap. cviii). Y a idéntica categoría pertenecerían el fabuloso basilisco («rey de todas las serpientes» cap. xiii, fol. 270r), la salamandra (cap. cviii, fol. 297r), y las víboras «tirus» y «cocatriz», así como el «drago<n>» y el «aspe» (cap. cx).

Deyermond advierte la oposición entre el gusano en forma de falo y las entrañas, al tiempo que interpreta el «cáncer de natura» como enfermedad o como eufemismo sexual, pues «natura» podría acaso referirse a los órganos genitales (1983: 49n). De idéntica opinión es Fulks (1989), quien añade, citando a White (1954: 210-11), el pasaje del *Hexaemeron* de San Ambrosio en el que se alude a la manera que tiene el cangrejo de cazar a las ostras. De aceptar el simbolismo expuesto, el amor se asociaría tanto al gusano como al cáncer que corroe la natura, es decir, la ostra, el órgano sexual femenino. Vale la pena traer, entonces, a colación el libro VII, cap. xviii del *Lilium medicinae* (fol. 179r) en el que se habla «de la mola o toronja de la madre», afirmándose que hay «gusanos de reptilias & arpia & fratre<m> lunbardorum» que se pueden engendrar en la madre (la matriz) por causa «dela simiente dela muger corrompida & porque carecia dela simiente del varon & por calor no natural». Siguiendo esta pista, el amor = gusano correspondería a los peligros de la consumación sexual para la mujer, mientras que el amor = cáncer de natura simbolizaría los efectos igualmente devastadores de la insatisfacción sexual. El verso 9 recogería en consecuencia ambas posibilidades: las «burlas» se referirían al peligro del pene (gusano) y las «sañas» corresponderían a la corrupción de la matriz («cáncer de natura») por falta de riego seminal. Satisfecha o no su sexualidad, la mujer al fin y al cabo tiene todas las de perder: o se queda preñada o se le pudre la matriz. En el siglo XV, como se dice en *Triste deleytación*: «de neçesitat de los dos que aman el uno á de quedar perjudicado», e irremisiblemente la perjudicada es la mujer. Así lo reconoce el Arcipreste de Talavera, (Gerfi, 1992: 81-82):

E si los ombres, por ser varones, el vil abto luxurioso en ellos algund tanto es tolerado, e aunque lo cometan, empero non es así en las mugeres, que en la ora e punto que tal crimen *cometan*, por todos e todas en estima de mala fembra es tenida, e por tal *havida e* en toda su vida reputada; que remedio de bien usar jamás le ayuda como al ombre, que por mal que deste pecado use, castigado dél e corregido, le es tenido a loor el emienda e non le es notado en el grado de la muger, que es perpetuo, e el del ombre a tienpos.¹³

Esta interpretación nuestra, aunque discutible, no invalida en absoluto la lectura que han hecho otros del poema relacionando el verso 5 con el estribillo y ambos con el apareamiento de las serpientes, en tanto que metáfora de la concupiscencia.¹⁴ Según lo entiendo, Pinar vehicula subrepticamente una asociación de ideas conducente a ilustrar el destino trágico que acarrea para la mujer tanto la consumación sexual cuanto la no sofocación de su furor uterino. Dejando aparte este segundo aspecto, sumamente original, y quedándonos con el riesgo del embarazo, habríamos de conectar el poema con otros alegatos femeninos contemporáneos a Pinar.

Fiometa, en el *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores se rebela contra los argumentos misóginos e indica que le «desplaze ser de varón engendada», optando por el suicidio pues con ello morirá «la parte que tengo de tan mala generación», (Parrilla García, 1988: 109-10). Lo mismo ocurre en el *Grisel y Mirabella*, cuando Braçayda afirma que «si alguna maldad hay en alguna de nosotras es por ser de varón engendradas», (Alcázar López y González Núñez, 1983: 75). Tradicionalmente se ha interpretado este pasaje a la luz del Génesis: el varón fue creado antes que la mujer (Lacarra 1995a: 22; Haywood 1996). Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, según la medicina y la fisiología de la época (partiendo de Aristóteles y Santo Tomás), sólo los varones eran activos en la procreación, pues ellos producían la semilla de vida, mientras que las mujeres, por su imperfección y falta de calor vital, no eran capaces de convertir el alimento en semen y únicamente producían sangre menstrual. (Vid. Jacquart y Tomasset, 1989).

13. Alegatos similares se hallan por boca de Cardiana en el *Triunfo de las donas* de Rodríguez del Padrón. Asimismo en el doctrinal de la madrina de *Triste deleytación* y en las obras de Flores. En todos los casos, se reconoce que los hombres hacen las leyes y las mujeres deben acatarlas. Ellos y no ellas son los culpables de los yerros en los que incurre la mujer. En el *Grisel*, Braçayda reprocha: «Pues ¿qué vale contra ellos nuestro pequeño poder, pues debajo de su mano vivimos y, como poderosos, nos fuerzan y de todas nuestras honras nos despojan? [...] ellos son jueces y parte y abogados del mismo pleito [...]; y por esto no recibimos injuria, pues con poder absoluto nos la pueden dar», (Alcázar López y González Núñez, 1983: 78).

14. Sobre la metáfora de la serpiente-*cupiditas* en *Celestina* y en otros géneros medievales, vid. Blay Manzanera 1996.

A la luz de esta teoría, si el amor penetra en las entrañas de la mujer y si se produce el engendramiento, la única manera que tiene para salir es el parto. Tal vez Florencia Pinar, como la Braçayda de Flores, pensara en el problema tan de moda de los embarazos no deseados. Dice Braçayda:

¡Oh, malditas mujeres!, ¿por qué con tantos afanes de partos y fatigas queréis aquellos que en muertes y menguas vos dan el galardón? ¡Oh, si consejo tomásedes en el nacimiento del fiijo, daríades fin a sus días, porque no quedasen sujetas a sus enemigos y alegre vida viviesen! (Alcázar López y González Núñez, 1983: 78).

Recuérdese, finalmente, que la transgresión sexual o su mera sospecha acarrea indefectiblemente el destino trágico y la muerte de los protagonistas de la ficción sentimental.

DESTAS AVES SU NACIÓN

Esta composición tiene en 11CG la rúbrica «Otra cancion de la misma señoira a vnas perdices que la embiaron biuas» y en 14CG se titula «Otra cancion suya a vnas perdices que le embiaron biuas».

Destas aves su nación
es cantar con alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave pasión,
sin sentir nadie la mía.

Ellas lloran, que se vieron
sin temor de ser cativas,
y a quien eran más esquivas,
essos mismos las prendieron.
Sus nombres mi vida son,
que va perdiendo alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave pasión,
sin sentir nadie la mía.

El encabezamiento alude a la circunstancia que provoca la composición: el envío a la dama de unas perdices vivas. El tema resulta bastante insólito, en la medida en que mucho más común era el envío de aves cantoras o de aves mensajeras –recursos ambos muy usados por los trovadores para sus-

tentar o propiciar una relación amorosa—. Por ejemplo, en la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (Canet Vallés, 1993: 155), se observa el envío de ruiseñores de parte de Darino a Finoya, con una letra que dice:

Cantarán éstos de amores;
yo, aunque callo,
lloro por los desamores
que en ty hallo.

A lo que Finoya responde enviándole un pavo (alusión oblicua al tópico del alabancioso):

Su ermosura [es] tu pesar,
y sus pies son tu esperança,
y su voz tu confyança. (157)

Las perdices no eran por definición ni aves mensajeras ni aves cantoras. Lo que más se apreciaba de ellas era su carne y sus huevos, altamente estimados por sus propiedades gastronómicas, médicas e incluso mágicas. Varios tratados editados en Admyte 0 y 1 ilustran sus propiedades diuréticas y digestivas. Por ejemplo, la traducción castellana del *De proprietatibus rerum*, cap. xxxj (fol. 160r), la del *Lilium medicinae* (fol 36r y fol. 65r), o el tratado *Menor daño de medicina* (fols. 13r, 139v y 164v). Recuérdese, por otra parte, que Celestina tenía perdices en su despensa y a veces las usaba como afrodisiacos para sus brebajes amorosos.

El que se escoja a las perdices y no a otras aves podría tener su explicación en el conocimiento más o menos directo de los bestiarios por parte de nuestra poetisa (cf. Whinnom, 1968-69, 1981; Casas Rigall 1995: 106-07). Las perdices figuran en ellos como símbolos de la lascivia y del engaño (cf. Morales Marín 1984: 211; Cirlot 1988: 357). Deyermond trae a colación la cita de White (1954: 137) en la que se constata que el deseo sexual atormenta tanto a las perdices hembras que, cuando inspiran el aroma del varón se quedan preñadas. La idea, tomada de Aristóteles, queda consignada asimismo en la *Historia de los animales* de Claudio Eliano, libro xvii, cap. 15 (Vara Donado 1989: 634). Cabe objetar, sin embargo, que la asociación de la perdiz a la lujuria no era privativa de las hembras, sino sobre todo de las perdices machos. Así consta en otros varios pasajes de la *Historia*: libro iii, cap. 5; libro iv, cap. 1; y libro vii, cap. 19. (Vara Donado, 1989: 117-18, 147-48, 294). Y de ello da cuenta asimismo el traductor del *De proprietatibus rerum* (fols. 151v y 160r). No es de ex-

trañar, por lo tanto, que en *Celestina* Calisto sea asociado a la perdiz libidinosa cegado por la luz de Melibea, su cazadora.¹⁵ Sempronio dice:

Olvida, señor, un poco a Melibea y verás la claridad. Que con la mucha que en su gesto contemplas, no puedes ver de encandelado, como perdiz con la calderuela. (Severin, 1969: 140)

La canción de Pinar ha sido interpretada de modo diverso por la crítica, si bien todos asumen que el tema que la vertebra es el del poeta cautivo por obra y gracia del amor. Deyermond (1978, 1983) observa acertadamente la identificación de la voz poética con las perdices. En su opinión, el destino de las aves representa al de la mujer que, inmune hasta entonces al amor, de pronto se ve sojuzgada y luego traicionada por él. La idea se articula mediante la oposición de un antes y un después, marcada por los tiempos verbales. Antes de ser cazadas las esquivas perdices cantaban alegres y despreocupadas, después les sobreviene el llanto, la prisión y el aislamiento. La idea se refuerza en los versos 11 y 12 por el juego de palabras entre el sustantivo perdiz y el verbo perder. Deyermond (1978, 1983) y Snow (1984) tienen razón cuando advierten en el poema una ímplicita condena de la represión sexual femenina. Sin embargo, en mi opinión la composición tiene tanto de denuncia cuanto de admonición por parte de Pinar.¹⁶ Las implicaciones que se desprenden, además, de tales objetivos se me antojan mucho más complejas de lo que han constatado mis admirados maestros.

A mi entender, este poema –como el anterior– es básicamente una prevención contra el amor de varón escrita desde la perspectiva de la mujer. Las huellas de la sexualidad de la autora también se hacen patentes aquí en el predominio de las formas nominales femeninas. El uso del masculino queda restringido al verso 13 por referencia a los cazadores de quienes se predica la única actividad del poema.¹⁷ Las perdices, como la mujer, sólo cantan, sienten y lloran.

15. En otra ocasión, es Melibea la asociada al ave pero como artículo de consumo. Vid. Deyermond 1985.

16. Me consta que Wilkins (1992) ha realizado varias apostillas a las lecturas de Deyermond y Snow, pero en el momento de escribir estas páginas, me ha sido imposible poder acceder a este trabajo.

17. El «quién» del verso 12 podría referirse a los halcones, pues según el *De proprietatibus rerum* (cap. xxxj, fol. 160r), así como el *Libro de la caza de las aves* (fol. 50v) y otros tratados semejantes, estas aves eran las más usadas para cazar a las perdices. Otro modo de cazarlas es el que explica Deyermond (1978, 1983) y recoge también Eliano, en su *Historia*, libro IV, cap. 16 (Vara Donano, 1989: 155-56). Se trata de atraer a la víctima hacia una trampa con el canto de otra perdiz del sexo contrario. A diferencia del macho, la hembra cautiva no recibe la ayuda de los miembros de su bando, porque –como dice Eliano– «interpretan que cayó en cautividad por sensualidad».

Florencia se apiada de su prisión real porque también ella se halla cautiva (esta vez de modo metafórico) por causa de la pasión de amor.

Como en la composición precedente, encontramos aquí de nuevo la inversión de varios tópicos cortesanos. Entre ellos el que concebía a la dama como causa eficiente (aunque involuntaria) del amor.¹⁸ Muy distinta es la postura de Rojas en la *Celestina* donde es Melibea en figura de «falso boezuelo» quien captura al infeliz Calisto asimilado a la perdiz.¹⁹ Para Pinar, por el contrario, no es la mujer la que instiga la pasión amorosa del varón, sometiéndolo a cautiverio, sino que es él quien genera el mal y, encima, condena a la dama al silencio. El poema va de la alegría al dolor (ocasionado por la prisión) y del dolor a la incomunicación. Aquí las aves son oídas, pero la dama-poeta no. Se podría alegar que la incomunicación a la que fuerza el amor es similarmente aplicable a los varones (cf. Recio, 1996). No obstante, el sufrimiento que padecería la enamorada sería inexorablemente mayor. Ellos, al fin y al cabo podían encontrar refugio en los tópicos ovidianos de *remedia amoris*. Sin embargo, ellas no podían dedicarse al galanteo, ni distraerse con la caza o con las armas, pues apenas se les permitía salir de sus aposentos y planeaba siempre sobre ellas la estrecha vigilancia del varón (Power, 1979; Labarge, 1989; Rivera Garretas, 1990).

En algunas ficciones sentimentales el discurso de la mujer es captado empáticamente por otras féminas (Haywood, 1996). Sin embargo, por desgracia para Pinar, la viabilidad de semejante empatía distaba mucho de cumplirse en el terreno de la realidad cotidiana. Las advertencias de Fiometa a Gradissa son asumidas y puestas en práctica por la heroína de Juan de Flores. Florencia, aunque deseara ser oída, habría de topar, sin embargo, con la indiferencia y el autismo de sus coetáneos.

No me parece descabellado afirmar que bajo el poema de nuestra autora no sólo transluce la actitud represiva hacia la mujer enamorada, sino incluso la que pesaba como una losa sobre toda mujer poeta.

El título de mi comunicación queda de este modo legitimado. Cuando hablo de «discurso sordo» lo hago por varias razones. En primer lugar, porque los reclamos femeninos en materia amorosa y sexual sólo tenían cabida en el seno de la ficción literaria, en tanto que aspiración a un ideal de equi-

18. El tema genera una *quaestio* que será prolijamente discutida por varias heroínas de piezas sentimentales y tratados afines (Roffé, 1996).

19. «El manso <falso> boezuelo con su blando cencerrar trae las perdices a la red; el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulzor. Así ésta con su mansedumbre y concesión presta querrá tomar una manada de nosotros a su salvo; purgará su inocencia con la honra de Calisto y con nuestra muerte» (Severin, 1969: 166).

dad que tardaría varios siglos en afincarse. En segundo lugar, porque –como se ha dicho al principio de esta exposición– en la mayoría de los casos el discurso de mujer no se consignó por escrito y, por consiguiente, no ha perdurado. Y en tercer lugar, porque las escasas voces de señoras que abogaron por su sexo fueron sistemáticamente distorsionadas, cuando no absolutamente desoídas. A juzgar por lo que dice, pero también por lo que calla, Florencia Pinar estaría de acuerdo con las palabras de la Braçayda de Flores cuando ésta afirma en el *Grisel*: «no hay quien escriba en favor nuestro y vosotros, que tenéis la pluma en la mano, pintáis como queréis» (Alcázar López y González Núñez, 1983: 72).²⁰

BIBLIOGRAFÍA

- Admyte*, Archivo digital de manuscritos y textos españoles, vols. 0 y 1. Micronet, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- ALCÁZAR LÓPEZ, Pablo y José A. GONZÁLEZ NÚÑEZ (1983). Eds: Juan de Flores, *La historia de Grisel y Mirabella*, Don Quijote, Granada.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María (1993): *Cancionero de Palacio [Ms. 2653, Biblioteca Universitaria de Salamanca]*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Salamanca.
- BLAY MANZANERA, Vicenta (1996): «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*», *Celestinesca*, 20, 1-2: 129-54.
- BLOCH, R. Howard (1994): «Old French Literature and the New Medievalism», en *The Future of the Middle Ages. Medieval Literature in the 1990s*, ed. William D. Paden. University Press of Florida, Florida, pp. 164-77.
- CANET VALLÉS, José Luís (1993): *De la comedia humanística al teatro representable: «Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea», «Penitencia de amor», «Comedia Thebayda», «Comedia Hipólita», «Comedia Serafina»*, Textos Teatrales Hispánicos del Siglo XVI, 2. UNED, Madrid; Universidad, Sevilla; Universitat, València. Ed. de *Penitencia de amor*, pp. 49-53 y 123-81.
- CASAS RIGALL, Juan (1995): *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 185, Universidad, Santiago de Compostela.

20. En la realización de este trabajo se ha contado con dos ayudas: una del Ministerio de Educación y Ciencia, DGICYT, a cargo del proyecto PB95-1106 dirigido por Rosanna Cantavella Chiva; otra de la Generalitat Valenciana, proyecto GV-3270/95 dirigido por Teresa Ferrer Valls.

- CIRLOT, Juan-Eduardo (1988): *Diccionario de símbolos*, 7ª ed. Labor, Barcelona.
- CONTINI, Gian Franco (1960): «Proverbia quae dicuntur super natura feminarum», en *Poeti del Duecento*, tomo I. R. Ricciardi, Milano, pp. 521-55.
- SEGURA, Juan de (ed.) (1956): Del Val, Joaquín: *Processo de cartas de amores y Quexa y aviso contra Amor*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Segunda época, 31. Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid.
- DEYERMOND, Alan (1978): «The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar», *Mester*, 7, 1-2: 3-8.
- DEYERMOND, Alan (1983): «Spain's First Women Writers», en *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller. University of California Press, Berkeley, pp. 27-52.
- (1985): «"El que quiere comer el ave": Melibea como artículo de consumo», *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*. Universidad, Departamento de Filología Románica, Granada, I, 291-300.
- (1995): «Las autoras medievales castellanas a la luz de las últimas investigaciones», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en Granada, del 27 de septiembre al 1 de octubre de 1993*, ed. Juan Paredes Universidad, Granada; AHLM, pp. 31-52.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús (1983): *La obra literaria de Fernando de la Torre*. Universidad, Valladolid.
- DRONKE, Peter (1994): *Las escritoras de la Edad Media [1984]*, trad. Jordi Ainaud. Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona.
- DUBY, George y Michelle PERROT (1992): *Historia de las mujeres [bajo la dirección de Georges Duby y Michelle Perrot]*, 5 vols.. Interesa el vol.II. *La Edad Media*, bajo la dirección de Christiane Klapisch-Zuber. Taurus, Madrid.
- DUTTON, Brian (1990-91): *El Cancionero del Siglo xv: c. 1360-1520*, [cancioneros musicales al cuidado de Fineen Krogstad], Biblioteca Española del Siglo xv, Serie Maior, 7 vols. Universidad, Salamanca.
- y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Visor, Madrid.
- ELIANO, Claudio (1989): *Historia de los animales*, ed. José Vara Donado, Akal/Clásica, 18, Akal, Madrid.
- FERRANTE, Joan M. (1994): «Beyond the Borders of Nation and Discipline», en *The Future of the Middle Ages. Medieval Literature in the 1990s*, ed. William D. Paden. University Press of Florida, Florida, pp. 145- 63.
- FONQUERNE, Yves-René y Alfonso ESTEBAN (1986). Ed.: *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Casa de Velázquez y Universidad Complutense, Madrid.

- FULKS, Barbara (1989): «The Poet Named Florencia Pinar», *La Corónica*, 18,1 (Otoño): 33-44.
- GERLI, Michael (1992): Ed. Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Letras Hispánicas, 92, 4ª ed. Cátedra, Madrid.
- GERLI, Michael (1994): *Poesía cancioneril castellana*, Nuestros Clásicos, 7. Akal, Madrid.
- HAYWOOD, Louise M. (1996): «Female Voices in Spanish Sentimental Romances», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 4: 17-35.
- HOOK, David (1993): «Transilluminating Tristan», *Celestinesca*, 17,2: 53-84.
- JACQUART, Danielle y Claude THOMASSET (1989): *Sexualidad y saber médico en la Edad Media [1985]*, trad. José Luis Gil Aristu. Labor, Barcelona.
- LABARGE, Margaret Wade (1989): *La mujer en la Edad Media [1986]*, trad. Nazaret de Terán, 2ª ed. Nerea, Madrid.
- LACARRA, María Eugenia (1993): «Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval castellana», en *5 Foro Hispánico. La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*: 23-43.
- (1995a): «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coordinada por Iris M. Zavala, Tomo II. Anthropos, Barcelona, pp. 21-68.
- (1995b): «Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo xv», en *Breve historia feminista...*, pp. 159-75.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1986): «Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana», en *La condición de la mujer...*, ed. Fonquerne, pp. 9-38.
- MARIMÓN LLORCA, Carmen (1990): *Prosistas castellanas medievales*, Publicaciones, 153. Caja Provincial de Ahorros, Alicante.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (1980): *Nueva visión del amor cortés. El amor cortés a la luz de la tradición cristiana*. Universidad, Oviedo.
- MORALES MARÍN, José Luis (1984): *Diccionario de iconología y simbología* Taurus, Madrid.
- ORTEGA Y GASSET, José, (1944): *Estudios sobre el amor*. Revista de Occidente, Madrid.
- PARRILLA GARCÍA, Carmen (1988): Ed. Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 140 Universidad, Santiago de Compostela.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel A. (1989): Ed. *Poesía femenina en los cancioneros*, Biblioteca de Escritoras, 13. Castalia, Instituto de la mujer, Madrid.
- POWER, Eileen, (1979): *Mujeres medievales [1975]*, trad. Carlos Graves. Encuentro, Madrid.

- RECIO, Roxana (1992): «Otra dama que desaparece: la abstracción retórica en tres modelos de canción de Florencia Pinar», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16,2 (invierno): 329-39.
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros (1990): *Textos y espacios de mujeres: siglos IV-XV*. Icaria, Barcelona.
- ROFFÉ, Mercedes (1996): *La cuestión del género en «Grisel y Mirabella» de Juan de Flores*. Juan de la Cuesta, Newark, Delaware.
- SEVERIN, Dorothy Sherman (1969): Ed. Fernando de Rojas, *La Celestina*, Sección Clásicos, 200. Alianza, Madrid.
- SNOW, Joseph (1984): «The Spanish Love Poet Florencia Pinar», en *Medieval Women Writers*, ed. Katharina M. Wilson. Manchester University Press, Manchester, pp. 320-32.
- WHETNALL, Jane (1984): «Lírica femenina in the Early Manuscript Cancioneros», in *What's Past Is Prologue: A Collection of Essays in Honour of L.J. Woodward*, eds. S. Bacarisse, B. Bentley, M. Clarasó y D. Gifford. Scottish Academic Press, Edinburgh. pp. 138-50.
- (1992): «Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other Lost Voices», *La Corónica* 21,1 (Otoño): 59-82.
- WHINNOM, Keith (1968-69): «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511», *Filología*, 13: 361-81.
- (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham Modern Languages Series, Hispanic Monographs, 2, University, Durham.
- WHITE, T. H. (1954): *The Book of Beasts (Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century)*, London.
- WILKINS, Constance L. (1992): «Las voces de Florencia Pinar», en *Studia hispanica medievalia II: III Jornadas de Literatura Española Medieval, Buenos Aires, Argentina, 1990*, ed. Rosa E. Penna y María A. Rosarossi. Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. pp. 124-30.