

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

I

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2

I.S.B.N. volumen: 84-96259-73-0

Depósito legal: C-xxxxx-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

Luces y sombras en el modelo femenino presente en la *Vida de Nuestra Señora* de Juan López

Susana Camiña Salgado

El presente estudio pretende perfilar el modelo femenino implícito en la obra del dominico Juan López de Salamanca *Vida de Nuestra Señora*, que, aunque se fundamenta principalmente en la figura de la Virgen, también se construye recurriendo a la utilización de ejemplos negativos.

La *Vida de Nuestra Señora*, datada alrededor del último cuarto del siglo XV, se conserva en un único testimonio incompleto, el Ms. 103 de la Biblioteca Nacional de Madrid.¹ En el manuscrito se encuentran solamente las cuatro primeras secciones de un total de ocho que comprendía la obra. Esta información se desprende de la *ordinatio* que aparece en el *Prólogo*, donde se enumeran estas secciones que el autor denomina *historias*:

La primera como fue concebida miraglosamente. La segunda como fue nacida santa e pura e relunbrosamente. La tercera como concebio alta e poderosamente. La quarta como visito a la prima presta e gozosamente. Aquestas quatro comprehenderan la parte primera en un volumen. La quinta historia sera de como la Virgen pario publica e fermosamente. La sesta como la ofresçio devota e humilldosa-

¹ Luis Alonso Getino ha editado parcialmente la obra bajo el título *Concepción y Nascencia de la Virgen*, Biblioteca Clásica Dominicana, Madrid, 1924. Entre los pocos trabajos que se le han dedicado figuran el de Arturo Jiménez Moreno, *Vida y obra de Juan López de Zamora, O.P. Un intelectual castellano del siglo XV. Antología de textos*, Excmo. Ayuntamiento de Zamora-Centro de la UNED de Zamora, Zamora, 2002, pp. 195-207, donde se insertan ocho fragmentos de la *Vida de Nuestra Señora*, y los de Carmen Parrilla, “Rasgos de género en la literatura espiritual: *Vida de Nuestra Señora*”, en *Género y Literatura en la Edad Media y en los Siglos de Oro, I Jornadas sobre Literatura*, Universidad del País Vasco, 2002 (en prensa) y “Sutileza estimulante en los espejos femeninos de conducta”, en *I Congreso “Imagen y Palabra de Mujer (La mujer en la literatura española)”*, (Valladolid, 20-22 de abril de 2004), Universidad de Valladolid (en prensa).

mente. La octava de las nieves por que nevo en agosto maravillosamente. Seran estas quatro historias en la parte segunda del libro e volumen segundo.²

La obra se encuadra dentro de una literatura didáctica devocional, y en el ámbito de la corriente profeminista de la época, ya que, aparte de ser fundamentalmente una alabanza a la Virgen, está dedicada a una mujer concreta, una señora poderosa con influencia política y social, Leonor Pimentel, perteneciente a la familia de los condes de Benavente y casada con Álvaro de Zúñiga, y por tanto, condesa de Plasencia y duquesa de Arévalo.³

Leonor Pimentel, al igual que la Virgen, aparece ficcionalizada en la obra, puesto que Juan López utiliza la forma dialogal para el desarrollo del argumento. Esta modalidad literaria, que es la forma elemental de la enseñanza, nos ofrece aparentemente el punto de vista de dos importantes voces femeninas, pero no debemos olvidar que la obra está escrita por un hombre, y por tanto, no está desprovista de la opinión del autor, sobre todo, teniendo en cuenta que se trata de una autoridad eclesial, un dominico, y que la obra se inserta dentro de una literatura didáctica en el marco de una tradición religiosa.⁴ De este modo, al comienzo de la obra,

² Cito por el manuscrito, f. 1^o.

³ Vid. A. Jiménez, *op. cit.*, y C. Parrilla, "Sutileza estimulante".

⁴ También está presente en la *Vida de Nuestra Señora*, al igual que en la prosa de la época, tanto el discurso en alabanza a la mujer, como el vituperio. En esta tema Juan López sigue con bastante fidelidad los discursos propios de cada postura. La bibliografía sobre este tema es amplísima, por citar alguna, desde Carleton Brown, "Mulier est hominis confusio", *Modern Language Notes*, 35 (1920), pp. 479-482 y el ya clásico trabajo de Jacob Orstein, "La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana", en *Revista de Filología Hispánica*, 3 (1941), pp. 219-232, a los que puede añadirse Vicente Cantarino, "El antifeminismo y sus formas en la literatura medieval castellana", en *Homenaje a Don Agapito Rey: trabajos publicados en su honor*, ed. de Josep Roca-Pons, Indiana University, Bloomington, 1980; E. Michael Gerli, "La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV", en *Hispanic Review*, 49 (1981), pp. 65-86; María Pilar Rábrade Obradó, "El arquetipo femenino en los debates intelectuales del siglo XV castellano", en *En la España Medieval*, 11 (1988), pp. 261-301; Judith Bennett, "Medievalism and Feminism", *Speculum*, 68 (1993), pp. 309-331; María Dolores Esteva, "La mujer: elogio y vituperio a la luz de textos medievales y renacentistas", en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992)*, I, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1994, pp. 155-170; Alcuin Blamires, *The Case for Women in Medieval Culture*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

Juan López dispone la modalidad literaria y nos ofrece una breve etopeya de la discípula y la maestra, es decir, de la condesa y la Virgen ficcionalizadas en el diálogo:

Sera la escripta lectura por manera de fabla entre dos perssonas de sexu feminino. De las cuales la una pregunta como discipula afectuosa de aprender. La otra como maestra ganosa de enseñar e responder. (f. 1^v)

A través de las intervenciones de la Virgen, en las que explica todas las cuestiones sobre su propia persona siguiendo el orden establecido en la *ordinatio*, se desprende un ideal femenino mariano, forjado no sólo con el amplísimo material sobre María que aparece en la obra, sino también gracias a las comparaciones de María con otras mujeres famosas y con algunas actitudes de las mujeres de la época. De modo que Juan López estructura ese universo femenino convirtiéndolo en una pirámide, en cuya base se ubicarían la primera mujer, Eva, y tres diosas paganas: Juno, Minerva y Venus. También formarán parte de este grupo de modelos negativos las mujeres de la época que son objeto de crítica para el autor. Un poco más arriba⁵ se ubicarían algunas mujeres bíblicas, como Sara, Rebeca, Lía o Raquel, de ellas se mencionan sus virtudes, pero sin llegar a la perfección de María, que se situaría en el vértice de la figura.

Dentro de los modelos negativos, la antítesis Eva-María resulta muy productiva en la doctrina corredentora de la Virgen. La pareja opositiva Eva-María fue doctrina de los Padres de la Iglesia, desde San Justino, San Ireneo, Tertuliano, San Efrén, San Epifanio, para completar el paralelismo paulino Adán-Cristo, y además reconciliar el Antiguo Testamento con el Nuevo, identificando a María con la “Nueva Eva” que nos redimirá de los pecados de la “Eva Antigua”.⁶ Sin embargo, la imagen de Eva respecto a la de María resulta mucho más perjudicada que la imagen de Adán respecto a

⁵ F. 59^r.

⁶ Vid. Gregorio Alastruey, *Tratado de la Virgen Santísima*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1956, pp. 159-161; y la introducción de E. Michael Gerli a su edición de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, Cátedra, Madrid, 1989, esp. pp. 19 y ss.

la de Cristo, dado que en la mayoría de los casos se le atribuía a Eva un mayor grado de culpabilidad en la expulsión del paraíso.

En la primera referencia que se hace a Eva a través de un parlamento de María, el autor se recrea en destacar la perdición de la primera mujer por darle placer a los sentidos, dejándose arrastrar por los pecados capitales de la lujuria y la gula, e intentando tentar a su compañero, que se muestra reticente:

Deleitosse en el color oliendola deleitosse en el suave olor. Gostola e deleitose en el sabor della. Cobdiçiola. Tocola. Cortola. E comiolla e dio della al marido. El qual por sus instançias e falagos muy espesos mostrandole la fruta al oio e dandogela a oler rogandole muy inportuna que la quisiesse comer. El qual por la no enoiar ovo a comer con ella la fruta ya defendida. (f. 7v)

Nuevamente, en un pasaje donde María habla de los siete pecados capitales y siete virtudes de su nombre para combatirlos, reitera la crítica a Eva al dejarse vencer por el vicio de la gula: “Ca no se consienten en uno gracia e gula. Ni temperanza e gargantez. Como ni vicio e virtud. Ca bien has oido como la madre primera por gargantez perdio la gracia” (f. 70^v).

Contra este vicio de Eva, se alza la temperanza de la Virgen frente al alimento, en una comparación de la condesa: “Eva perdio la graçia açerca de Dios comiendo lo vedado. E vos señora una la fallastes no comiendo lo otorgado” (f. 70^v).

En otra crítica realizada a Eva, comprobamos otra vez el papel fundamental que juegan los sentidos, tanto al denostar a la primera mujer, como al ensalzar las virtudes de la Virgen. En este caso se trata del sentido del oído: “E baste a ti que nuestra madre por la oreia destruyo el mundo. E yo por la audiençia conçebi al reparador del mundo” (f. 33^v).

La imagen negativa de Eva en comparación con la imagen de María salvadora está presente también en la obra *Jardín de Nobles Doncellas* de fray Martín de Córdoba.⁷ Sin embargo, quisiera des-

⁷ “ca assí como Eva es vituperio delas mugeres, assí la Virgen es loor dellas. E assí como con Eva armó costilla el demonio al hombre, assí Dios conla Virgen María armó costilla para encepar al diablo”, en *Jardín de Nobles Doncellas, Fray Martín de Córdoba: A critical edition*

tacar aquí dos obras que nos ofrecen una imagen más piadosa de Eva. Boccaccio, en *De claris mulieribus*, presenta a una Eva muy arrepentida hasta el punto de conmover a los ángeles:

Y porende con tanto rigor de penitencia / su delicada y tan noble persona / ella fatigava y penava y affligia que fasta los santos angeles movio a compasion / [...] / ca le revelaron de como havia de nascer de su sangre una tan alta y tan virtuosa donzella / que sola remediaria los tantos inconvenientes y daños que havia ella causado.⁸

Sin embargo, Juan López de Salamanca nos da una versión distinta en la obra, ya que narra cómo Dios, compadeciéndose de las lágrimas de Adán, le envía a San Miguel para que le revele el nacimiento de la Virgen:

Con esto gemia e plañia sin consolaçion por lagrimas inconsolables. El glorioso e clementissimo dios queriendo el dolor suyo e lagrimas dar alguna consolaçion embiole asant miguel prinçipe de los angeles. (f. 12^r)

Por otro lado, Rodríguez del Padrón, en su *Triunfo de las donas*, defiende a la primera mujer al culpar a Adán de tener mayor responsabilidad en la expulsión del paraíso:

La decima terçia razón es, por quanto el peccado del primer onbre, a quien fue fecho el mandamiento, nos causó la perpetua et tenporal muerte, e non la culpa dela muger, la qual non fue del señor reprehendida por aver el pomo gustado, mas por lo aver al onbre ofresçido, a quien fuera en persona vedado; el qual, si non ouviera peccado, la humana generaçion non fuera, segund dize Augustino, por el peccado de la muger condenpnada.⁹

Continuando con los modelos femeninos vituperados por Juan López, el autor utiliza a tres diosas paganas, Juno, Minerva y sobre todo a Venus, para ilustrar muchos de los argumentos

and study, ed. de Harriet Goldberg, Dep. of Romance Languages, University of North Carolina, Chapel Hill, 1974, p. 155.

⁸ Juan Bocaccio, *De las ilustres mujeres*, ed. facsímil de la Real Academia Española, Madrid, 1951, ff. 5^v-6^r.

⁹ Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, ed. de César Hernández Alonso, Editora Nacional (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos, 48), Madrid, 1982, p. 221. Ahora puede consultarse la tesis doctoral de Mercedes Pampín Barral, *El Triunfo de las donas de Juan Rodríguez del Padrón*, Universidad de A Coruña, 2003.

misóginos de la época. Relata a través de las imágenes de las diosas las faltas que los autores antifeministas imputaban a la mujer, desde la brujería, la lujuria hasta la utilización del maquillaje, perfumes y en definitiva, cualquier cuidado de la apariencia física. Estos argumentos contra la mujer también eran difundidos a través del sermón y tenían gran importancia para los moralistas, ya que como señala Rosanna Cantavella:

La repulsa de estos últimos se basa en dos premisas: en primer lugar, si el pensamiento cristiano concibe la vida presente como tránsito fugaz al más allá, el creyente ha de preparar para ello su alma, y no su cuerpo, que abandonará con la muerte; [...] la segunda premisa [...] criticar el arreglo personal femenino porque tiene una finalidad diabólica: inducir al varón al pecado de la lujuria.¹⁰

Por el menosprecio de estas diosas, el autor pone en boca de María un lenguaje peyorativo que, junto a las abundantes referencias sensoriales, ayudan a intensificar la crítica. De las tres diosas, la menos perjudicada es Minerva, a la que describe lacónicamente como una “loca presuntuosa e danpnada e sandia” (f. 61^r). Sin embargo, la crítica a Juno y Venus es extensa y equilibrada, ya que de cada una argumenta ocho características negativas, siguiendo un orden expositivo propio de la impronta escolástica presente en toda la obra. De este modo, y basándose sobre todo en una exégesis de la iconografía de las diosas, el autor nos ofrece razonamientos como el que sigue, referido a Juno: “Primeramente la pintavan la cabeza cobijada. Esto fue segund la historia por la confussa memoria desde que nascio fasta que morio sienpre fue grand pecadora” (f. 60^{rv}). También encontramos el lenguaje peyorativo en boca de la condesa: “diesas falsas e muertas, viciosas e desonestas” (f. 61^v).

Aunque Juno no queda en un buen lugar, quizás sea Venus la más criticada. Mediante ocho “circunstancias” el autor, siempre a

¹⁰ Rosanna Cantavella Chiva, “La crítica a la ornamentación femenina: comentarios sobre un fragmento de *Lo somni*”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3-6 de octubre de 1989)*, I, ed. de María Isabel Toro Pascua, Universidad de Salamanca-Biblioteca Española del Siglo XV, Salamanca, 1994, pp. 219-226.

través de las intervenciones de la Virgen, la tacha de diosa “del amor corrupto”, aparte de criticar el maquillaje y los perfumes de la diosa:

era lo sexto de buenos unguentes por todo el cuerpo muy unguida.
E aquesto fazia por obviar e contrayr a los torpes olores de su cuerpo. (f. 62^v)

era lo quinto de flores afeytada en señal de color e de verguença que se consiguen al acto torpe e fecho vil. (f. 62^v)

Comparando la crítica del color artificial de Venus, que el autor identifica con la vergüenza, con el color natural de las mejillas de la Virgen, comprobamos que en esta última posee un valor positivo, siendo un rasgo más de su virginidad:

Asi como las mis mexillas por la fermosura en el primero dicho.
Asi en este segundo las loo significando la fermosura e color de verguença mia virginal significada en la corteza de la granada que es dura y colorada. (f. 29^v)

A pesar del exacerbado vituperio con que se tratan las figuras de las diosas paganas, María respeta la imagen de una de ellas, posiblemente, como se desprende del texto, se deba a que algunos moralizantes han comparado a la Virgen con ella. Se trata de la diosa Diana, célebre por su virginidad representa también la Luna, dos rasgos que también son atribuidos a María:¹¹

entre aquellas diosas gentiles que nunca devieran nasçer para tan malamente peresçer essa que llamaron diana fue la mas pura e limpia e de su cuerpo entera o virgen entrega segund afirman sus poetas. A la qual algunos moralizantes me compararon. E segund çinco letras de mi nonbre de aquella a mi çinco posieron comparaçiones. (f. 63^v)

Hasta aquí hemos visto cómo al establecer estos dos paralelismos antitéticos mediante las figuras de Eva y de las diosas paganas, éstas se destruyen como modelos femeninos y únicamente

¹¹ La virginidad de Diana es manifiesta desde las primeras fuentes: en el *Himno Homérico XXVII* se la denomina “virgen venerable”. La comparación de la Virgen con la Luna la encontramos en el género sermonario, así en un sermón incluido en *Un sermonario castellano medieval: el Ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, ed. de Manuel Ambrosio Sánchez, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, pp. 687-689, respecto a la virginidad.

permanece la Virgen como ejemplo para la mujer de la época, a falta de figuras femeninas destacadas en el entorno de las autoridades eclesiales. A la vez se ofrece a la lectora un importante manual sobre qué hábitos de conducta son adecuados y cuáles no lo son, los primeros ejemplificados por María y los segundos por los modelos negativos citados.

Hay un extenso apartado en la obra dedicado a alabar la perfección física de la Virgen. Si bien esta práctica parece fundamentarse en el pasaje bíblico del *Cantar de los Cantares*, la obra lo excede cuantitativamente, citando más partes corporales, y extendiéndose en la descripción de los mismos con gran riqueza imaginativa que se observa en la profusión de las imágenes. Las partes descritas por el dominico aparecen en el orden siguiente: pecho, hombros, cuello, garganta, boca, nariz y mejillas, ojos, orejas, cabellos, pies, pantorrillas (“suras”) y vientre.

Al tiempo que se describe la perfección de María en cada uno de sus miembros, también se realiza una crítica solapada sobre algunas costumbres de las mujeres. Así pues, al hablarnos de su garganta, la Virgen rechaza los adornos materiales, que no pueden equipararse a su belleza natural:

Sepas que el Espiritu Santo quando formo mi garganta allende de ser fermosa de condiçion feminil que puso enella tanta beldat que collares ni gargantillas ni afeites preçiosos que a otra fuessen puestos no le darian tal ayre ni tanta graçiosidad. (ff. 25^v-26^r)

Ya vimos la comparación con la diosa Venus al hablar del color de las mejillas de María. Pero además, la crítica se extiende hacia todas aquellas mujeres que maquillan sus mejillas: “Otras ponen en sus mexillas colores agenos sofisticos e estraños por parecer de mexillas coloradas” (f. 31^r).

Otra crítica a los hábitos de las mujeres se refiere al cabello teñido y al modo de llevarlo. Así, cuando la Virgen narra a la condesa las excelencias de su cabello afirma:

ca muchas mugeres e moças dueñas e donzellas se preçian de cabellos ruvios. Los quales silos han de natura perseveran en su ruviura. Si por industria no perseveran que han menester que los requieran

con lavatorios e maestrias humanas. Las quales cosas descubren los vanos desseos que ascondidos estavan en los coraçones delas tales perssonas. [...] E quando la donzella o moça trae los cabellos sueltos e desatados por las espaldas e por los hombros derramados significa que coraçon anda deceñido e abierto e que no retiene secreto E resçibe qualquier amor. (f. 34^{rv})

En este fragmento el autor recurre al tópico tradicional de identificar los cabellos sueltos con el deseo sexual de la mujer; además, en la iconografía medieval la cabellera abundante servía para distinguir a las mujeres de vida libertina.¹²

En esta parte de la obra dedicada a las características físicas de la Virgen, cabe destacar la importancia de la riqueza sensorial de las imágenes, la plasticidad que consigue el autor resulta muy efectiva a la hora de mover al lector a la contemplación y a la devoción. Debemos tener en cuenta además, que las descripciones físicas son prácticamente inexistentes en la literatura de la época: apenas se encuentran en la poesía cancioneril, y son muy débiles en la narrativa del período.

En resumen, la formación de ese modelo femenino que se forja a través de la alabanza y el vituperio de personajes femeninos, excede el simple interés de una instrucción religiosa para las posibles lectoras. Al parecer, la obra estaría destinada a un selecto público femenino, como declara la condesa cuando la Virgen le relata la descripción de sus miembros:

Las altas mercedes que yo recibo en las dulçissimas fablas vuestras. Las quales de mi fija vuestra altísima señora a las que son de mi estado dueñas e mis doncellas las relatare si a vos pluguiere o resçitare si las escribiere. A orejas viriles las ascondere. (f. 35^v)

La obra, dedicada a Leonor Pimentel, podría tener la finalidad añadida de reparar la imagen negativa de la condesa, cuya imagen queda dañada en la pluma del historiador Alfonso de Palencia¹³ y, según se desprende del texto, tenía que enfrentarse, en los turbulentos años del decenio de los setenta, a un entorno

¹² Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, 1995.

¹³ C. Parrilla, "Sutileza estimulante" (en prensa).

hostil; así lo declara la Virgen cuando interviene por vez primera en la obra:

De ninguno retrayste. Y todos estremen dientes bravos contra ti.
Todos con oios torvos ya los guiñan contra ti. Todos te asechan.
Todos dañan tus bienes. Todos esculcan tus palabras. Tu bien dicen
ser mal. Tu dulçura amargura. Tu cordura ser locura. Tu luz ser te-
nebrura. (f. 3^v)

Teniendo en cuenta estas palabras, la obra, aparte de mejorar las prácticas religiosas de la condesa, restablecería su imagen, al revertir, mediante el diálogo, la perfección de María sobre la condesa, como si de un espejo se tratase.

Para finalizar, me gustaría señalar la importancia de esta obra dedicada a la Virgen, respecto al ambiente literario del siglo XV, donde la tradición patrística influye en el debate pro y antifeminista, debate que no se puede comprender en su profundidad si se descuidan las bases éticas y religiosas sobre las que se asienta. En la dicotomía Eva-María podemos ver simbolizado el enfrentamiento que se produce en el siglo XV entre la idealización de la mujer presente en el amor cortés y la moral cristiana.¹⁴

¹⁴ *Vid.* E. Michael Gerli, art. cit.