

Gerardo Rodríguez  
Director

# Cuestiones de Historia Medieval



Volumen 1



Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Historia

**Cuestiones de  
Historia Medieval**

Volumen 1

**GERARDO RODRÍGUEZ**

*Director*

**SILVIA ARROÑADA**

**CECILIA BAHR**

**MARIANA ZAPATERO**

*Editoras*

# **Cuestiones de Historia Medieval**

Volumen 1



Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Historia

Cuestiones de historia medieval / Gerardo Rodríguez ... [et.al.] ; dirigido por Gerardo Rodríguez. - 1a. ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Selectus, 2011.  
v. 1, 560 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-26952-2-4

1. Historia Medieval. I. Rodríguez, Gerardo. II. Rodríguez, Gerardo, dir.  
CDD 909.07

Fecha de catalogación: 30/05/2011

© 2010 Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Católica Argentina  
depto\_historia@uca.edu.ar

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

*Ilustración de tapa:* Estampas medievales 1, de  
MARITÉ SVAST

ISBN, vol. 1: 978-987-26952-2-4  
ISBN, O. C.: 978-987-26952-0-0

Ediciones Selectus SRL, publica Cuestiones de Historia Medieval, vol. 1, en forma exclusiva para el Departamento de Historia, de la Universidad Católica Argentina.

Ediciones Selectus SRL  
Talcahuano 177, piso 2  
Tel.: (54 11) 4381-8000  
Buenos Aires - Argentina  
gholine@gmail.com

Toda reproducción parcial o total de esta obra, por cualquier sistema, en cualquier forma que sea: idéntica, escrita a máquina, impresa, fotocopiada, digital, etc. que no haya sido autorizada por el Departamento de Historia de la Universidad Católica Argentina, queda totalmente prohibida y viola derechos reservados.

Impreso en Erre-Eme, Servicios Gráficos

Impreso en Argentina - *Printed in Argentine*

## Escritoras medievales

ANA BASARTE

Universidad de Buenos Aires

*Dedicado a Ben*

Un tema como el que nos proponemos presentar nos coloca de entrada frente a un doble desafío: por un lado, la necesidad de prestar especial atención a cuestiones como la doble historicidad involucrada en la producción y recepción de los textos medievales<sup>1</sup>, así como a las condiciones de “alteridad”, “movilidad” y otras “idades” características de este objeto<sup>2</sup>. El otro aspecto es el relativo a la problemática del género (*gender* y no *genre*), de tan difícil acceso por las implicancias ideológicas que un recorte de esta naturaleza trae aparejadas, por lo que merecerá nuestro mayor cuidado.

El término “escritor” o “escritora”, aplicado al ámbito de lo que denominamos “literatura medieval” obliga, a su vez, a desarrollar una serie de precisiones, y no puede pensarse mediante las mismas categorías que proyectamos sobre el campo actual de la literatura. Cuando hablamos de “autor medieval” no estamos poniendo en juego cuestiones de propiedad textual ni una intención implícita de búsqueda de “originalidad” en el sentido moderno. Nos hallamos, pues, frente a un objeto de características particulares. En la cultura medieval quien compone un texto no coincide necesariamente con la persona que se ocupa de la acción mecánica de escribirlo, ya que con frecuencia estos se dictaban. Y si bien figuras como la de Cristina de Pizán expresaron una clara conciencia acerca de

<sup>1</sup> Por un lado, la historicidad propia del texto, su contexto de producción; por otro, la del momento en que ese texto se actualiza mediante la lectura.

<sup>2</sup> Conceptos con los que suele caracterizarse el “texto literario medieval”. Véase para este punto: H. R. JAUSS, “The Alterity and Modernity of Medieval Literature”, *New Literary History*, 10, 1974, 181-229; J. A. BURROW, “The Alterity of Medieval Literature”, *New Literary History*, 10, 1979, 385-390; B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, París, Seuil, 1989; P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972; P. ZUMTHOR, *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.

su rol literario, muchas otras, que hoy no dudamos en clasificar como “escritoras medievales”, estaban lejos de considerarse autoras de los textos que escribían. Simplemente se limitaban a transcribir las palabras e imágenes dictadas por una presunta inspiración divina.

¿Es pertinente, entonces, restringirse a los casos en los que hubo una voluntad manifiesta de “hacer literatura”? ¿Deberemos incluir en la categoría “escritora” sólo a las autoras de relatos de ficción o también a aquellas que escriben textos doctrinales y científicos? Nuestra mirada deberá dirigirse, a fin de repensarlo, hacia el concepto mismo de “literatura”, entendiéndola en un sentido amplio. La Edad Media no reconoce la distinción entre ficción y no ficción en los mismos términos en que lo hacemos actualmente; tampoco hay equivalencia entre el concepto moderno de autor/escritor, con las diversas y múltiples instancias de producción textual entonces vigentes. Así, si consideramos como literatura la correspondencia de Abelardo y Eloísa, deberíamos en consecuencia pensar en términos también literarios la obra teológica de Hildegarda de Bingen, el tratado médico atribuido a Trótula<sup>3</sup> o la confesión de Margery Kempe en el siglo XV<sup>4</sup>.

Sin pretender brindar una solución ni reducir la compleja trama teórica que suscita el objeto “escritoras medievales”, nos referiremos a mujeres que durante el período conocido como Edad Media han compuesto textos en latín o en lengua vulgar con diferentes fines y que han trascendido en el tiempo, es decir, textos que fueron considerados dignos de registrarse en manuscritos y que no se perdieron en los procesos medievales de transmisión y copia. De allí se deriva que tales mujeres han pertenecido a clases sociales privilegiadas, con acceso al estudio y manejo de las letras, en una sociedad en la cual la cultura letrada era monopolio exclusivo del clero y, por lo tanto, mayoritariamente masculina. La mujer escritora era algo verdaderamente poco común, a pesar de que haya habido muchas monjas durante el período en que las letras fueron patrimonio exclusivo de la Iglesia y aunque la “cultura literaria” haya sufrido luego un proceso de secularización que abrió las posibilidades de acceso. Laicos o religiosos, se trata de espacios culturales normalmente ocupados por el varón.

La palabra femenina se fue asomando en el universo de las letras, a veces instalando lenguajes propios, otras mimetizándose con el canon y la tradición. Sin embargo, la cuestión genérica siempre se deja interpretar en esto que, por no contar con un término más preciso, denominamos “textualidad femenina”.

<sup>3</sup> *De mulierum passionibus*, siglo XI.

<sup>4</sup> R. M. MÉRIDA JIMÉNEZ, “Mujeres y literaturas de los medioevos ibéricos: voces, ecos y distorsiones”, *Estudis Romànics*, 2000, 22, 155-176, p. 157.

La crítica ha ido abordando estas cuestiones, a veces con excesiva simplificación. En un trabajo centrado en la literatura francesa de los siglos XI al XIII<sup>5</sup>, Rita Lejeune tipifica diferentes instancias mediante las cuales la mujer medieval se vincula con la literatura, desde los personajes históricos que desempeñaron un papel en las letras medievales hasta las representaciones de lo femenino en el plano netamente discursivo. Así, se refiere primero a las “autoras mujeres” (que a su vez subdivide entre profanas y las que escriben en latín); enumera luego los “géneros literarios femeninos” (principalmente las cantigas de amigo, la *chanson de malmariée* y la *chanson de toile*), describe el fenómeno del mecenazgo desempeñado por mujeres y culmina repasando la imagen femenina que puede recogerse en el interior de los textos.

Finalizando la década del setenta y durante los ochenta dentro de los estudios medievales comenzó a tomar impulso una corriente de la Historia alineada en la propuesta que habían iniciado Jacques Le Goff y sus discípulos de la Escuela de los Anales. Así, cobraron importancia aspectos que antes solían dejarse de lado, como los sistemas de representación, las formas de lo imaginario o la historia de las mentalidades en una cultura determinada. En confluencia con esta línea de trabajo y con el vigor que alcanzaron los estudios relativos al género, se publicó en 1990 *La historia de las mujeres*, bajo la dirección de Georges Duby y Michelle Perrot, con un tomo dedicado a la Edad Media. De este modo se reafirmaba un nuevo enfoque que, orientado hacia lo cotidiano y lo individual, intentó avanzar más allá de la mera comprensión de las condiciones sociales de un período determinado de la historia; perspectiva que, en lo relativo a los estudios de género, puso el acento en los procesos por los cuales la voz de la mujer se tradujo en textos, imágenes y conductas. De la bibliografía referida específicamente a escritura medieval femenina, el ya clásico e ineludible trabajo de Peter Dronke, *Las escritoras de la Edad Media*, de 1984, propone un recorrido cronológico desde Perpetua († 203) hasta Marguerite Porète († 1310), intentando captar la “percepción que las mujeres tienen de sí mismas, de sus modos de expresarse y autoexpresarse” (1994: 9)<sup>6</sup>. Stephen Nichols, por su parte, en un sugestivo trabajo sobre escritoras medievales<sup>7</sup>, ordena las categorías según se desempeñe, frente a

<sup>5</sup> R. LEJEUNE, “La femme dans les littératures française et occitane du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX (1977), 201-217.

<sup>6</sup> P. DRONKE, *Women writers of the Middle Ages. A Critical Study of Texts from Perpetua († 203) to Marguerite Porète († 1310)*, Cambridge University Press, 1984. Traducción castellana de J. Ainaud, *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994.

<sup>7</sup> S. NICHOLS, “Medieval Women Writers: Aisthesis and the Powers of Marginality”, *Yale French Studies* 75 (1988), *The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature*, pp. 77-94.

la literatura, un papel activo (mujeres en su calidad de lectoras y de escritoras) o pasivo (mujeres que ofician de mecenas y la mujer como tema poético). Con frecuencia la crítica optó por organizar el corpus de textos de escritoras medievales dividiéndolo en dos grandes áreas: la de tradición religiosa escrita en latín, cuyas representantes más conocidas son Hildegarda de Bingen y Rosvita de Gandersheim, pero que incluye también numerosas composiciones de abadesas, monjas y santas (muchas de las cuales se encuentran en lengua vernácula) y, por el otro, las escritoras laicas que escriben en lengua vulgar, con un espectro temático más amplio, como María de Francia, las *trobairitz* o Cristina de Pizán.

No obstante ello, en la cultura medieval ninguna de estas divisiones opera de manera categórica, y el trasfondo de lo religioso domina todas las áreas del pensamiento y la conducta humana. Siempre encontraremos resquicios del mundo regular en el secular, pero también al revés: lo religioso ha incorporado una cantidad de códigos y conductas de la vida laica, y es difícil deslindar aspectos de procedencia diversa que con el tiempo se han ido fusionando. Un caso emblemático en la literatura es el de las “trovadoras de Dios”, una corriente de monjas poetisas que, apropiándose de los códigos amorosos de la literatura cortés, evocan el amor divino y se dirigen a Dios en términos muy próximos a los que se emplearían con un amante terrenal. Ninguna mujer encarnó, sin embargo, esta doble identidad más paradójicamente que Eloísa: sujeto y objeto de la literatura, fue también monja y esposa, amante de Abelardo y devota de Dios. Con todo, abundan ejemplos de escritoras con una labor encuadrada exclusivamente en el dominio de lo sagrado, debido a que el convento fue el único lugar de formación posible para las mujeres durante gran parte de la Edad Media.

Poco a poco la palabra femenina logró encontrar un espacio en el universo de las letras con mujeres del mundo secular fuertemente comprometidas, como Cristina de Pizán, ya en el siglo XIV. Cristina se formó en las cortes parisinas, donde su padre trabajaba como médico y astrólogo. Esta circunstancia le permitió el acceso a bibliotecas bien provistas y la adquisición de conocimientos gramaticales y filosóficos. Su padre, que había sido profesor en la Universidad de Bolonia, mantuvo vigentes sus contactos con el mundo intelectual italiano, y las ideas humanistas que de allí provenían colaboraron moldeando su visión del mundo. Cristina enviudó siendo muy joven, y fue entonces cuando optó por convertirse en escritora profesional para hacerse cargo de sus hijos y de su madre desheredada. No volvió a contraer matrimonio para poder consagrarse con exclusividad a las letras.



### 1. Voces múltiples o las multiplicidades del yo

Cuando hablamos de “género” nos referimos, desde ya, a una construcción, siempre de carácter discursivo, acerca de lo que es femenino o masculino. Nuestra atención deberá por lo tanto concentrarse en las voces y los silencios portadores de una identidad y al modo en que se hacen presentes en los textos a fin de intentar interpretar su significado. Hombres que escriben como mujeres; mujeres que escriben en su propio nombre o en nombre de un tercero, emulando el discurso masculino; voces colectivas o singulares, traducidas, fusionadas, anónimas o intermediarias. Algunas voces se convierten en feroces alaridos y otras sólo logran expresarse a través del lenguaje del cuerpo. Burladas, silenciadas y hasta temidas, las voces femeninas corrieron todo tipo de suerte en la cultura literaria medieval. Sin embargo, sería oportuno preguntarse, una vez más, si existen elementos específicos en el discurso que nos permitan diferenciar identidades de género. Además, ¿qué vínculo se establece entre el género de ese sujeto que dice “yo” en un prólogo y el texto que se desarrolla a continuación? ¿Hay géneros propiamente masculinos o estilos más o menos femeninos?

El prólogo es un espacio privilegiado para “oír” la voz de quien compuso el texto y lo firmó. Detrás de las fórmulas fijas que se van repitiendo de uno a otro, allí pueden rastrearse los elementos con los cuales ese yo se autodefine y construye destinatarios posibles. El modo de nombrarse a sí mismo, así como las dedicatorias y las expectativas en relación con la propia escritura nos aportan elementos muy valiosos en esa construcción de identidad que intentamos reconocer. Puerta de entrada al texto, el prólogo es una zona indefinida entre el adentro y el afuera; por eso conforma un espacio en el cual los niveles metalingüísticos bien pueden integrarse con los de la ficción. El prólogo introduce el texto pero a la vez ya forma parte de él. Conscientes, pues, de las posibilidades semánticas que brinda esta zona ambigua y de pasaje, vemos cómo las autoras dejan expresada su voz, a veces incluso como una clave que nos facilitará la lectura e interpretación de sus textos.

En la introducción a sus obras dramáticas, Rosvita de Gandersheim (siglo X) se autodefine con la expresión “*Ego clamor validus Gandersheimensis*” (“Yo, la voz sonora de Gandersheim”). Mediante un juego etimológico con su nombre en sajón antiguo: *bruot* y *sui(n)d* remiten, respectivamente, a “clamor” y a “validus”<sup>8</sup>), se concibe a sí misma como puro enunciado, pura voz. Su nombre (no se sabe si es nombre de pila o religioso) suele encontrarse con grafías diversas aunque en los códices de sus obras figuran solo dos: Hrotsvitha (cuatro veces) y Hrotsvit

<sup>8</sup> E. H. ZEYDEL, “Ego Clamor Validus”, *Modern Language Notes*, Vol. 61, N° 4, 1946, 281-283.

(dos veces), ambos sometidos a diversas y osadas interpretaciones, entre las cuales se destaca la que lo asocia con: *weisse Rose* (Rosa blanca).

La obra de Rosvita, escrita íntegramente en latín, comprende tres grupos de textos: el primero consta de ocho poemas legendarios en hexámetros leoninos; el segundo, de seis composiciones dramáticas en prosa rimada, escritas a imitación de Terencio pero con contenido cristiano, y un tercer bloque formado por dos poemas épicos, compuestos en hexámetros. Los evangelios apócrifos que había utilizado como fuente para componer sus poemas hagiográficos le exigieron una serie de justificaciones teóricas que se agregaron a los tradicionales tópicos de humildad y a las obligadas excusas por la torpeza de la pluma femenina. Cargadas de ambigüedad y de ironía, estas explicaciones, que imitan literalmente algunas fórmulas de la confesión religiosa, se yerguen con orgullo dejando en evidencia la utilidad de su texto:

Por más que la composición de versos parezca ardua y difícil para la fragilidad femenina, no obstante, confiando en la única ayuda de la suprema y siempre misericordiosa gracia divina, y no en mis propias fuerzas, me propuse armonizar los poemas de este opúsculo en ritmo dactílico, para que no fuese exterminado por la herrumbre de la negligencia, entumecido en el antro oscuro de mi pecho, el talento de escasa inventiva que me fue confiado, sino que, golpeado con el martillo de la celosa diligencia, produjese por lo menos un breve tintineo de alabanza divina, que, si no se presentaba la oportunidad de obtener algún beneficio comerciando con él, pese a todo se transformase en un instrumento de por lo menos alguna mínima utilidad.<sup>9</sup>

Con un gesto similar, nos brinda las razones de su imitación de Terencio; y es en este contexto donde pronuncia su conocida frase:

Por eso, mientras que otros cultivan su lectura, yo, la voz que resuena en Gandersheim, no he tenido escrúpulos en imitarlo en mis composiciones, porque en el mismo género de composiciones en que eran representadas obscenas suciedades de mujeres sin pudor, he exaltado, conforme a las modestas capacidades de mi ingenio, la encomiable pureza de santas vírgenes cristianas. //...// Ciertamente, si mi comportamiento devoto se hace grato a alguien, estaré contenta de ello; si, por el contrario, ya por mi ineptitud, o ya por la tosquedad de mi lengua llena de defectos, no resulta grato a nadie, no dejaré de estar contenta conmigo misma por haberlo hecho, pues, mientras que en otras obritas que son fruto de mi modesto talento intento embellecer el escaso valor de mi trabajo componiéndolas con el metro heroico, en ésta, vincu-

<sup>9</sup> P. DRONKE, *op. cit.*, p. 100.

lándola a la estructura dramática, evito, manteniéndome alejada, los peligrosos refinamientos paganos.<sup>10</sup>

Al comentar el pasaje, Peter Dronke subraya que el término *clamor*

puede tener un significado tanto objetivo como subjetivo; así pues, la versión latina de su nombre sugeriría algo así como ‘el formidable alboroto de Gandersheim’, y sería el autoirónico reconocimiento de que la fama de sus composiciones hacía que la tuvieran por un prodigio... o por un bicho raro<sup>11</sup>.

Al igual que Terencio escribió sus seis comedias, Rosvita presenta sus seis dramas donde pone en escena una serie de jóvenes doncellas víctimas de toda clase de torturas, amenazas y suplicios. Mujeres que siempre salen victoriosas, gracias a su mayor cualidad moral, frente al hombre que las somete. La virtud y la castidad femeninas hacen posible que las mujeres, pese a su natural inferioridad respecto del hombre, siempre logren alcanzar sus ideales. Los textos se encargan, de este modo, de resignificar los postulados de la propia autora acerca de la debilidad femenina; la humildad transmitida en los prólogos se vuelve, entonces, puro desafío. En este sentido, dice Bertini:

En cuanto al pretendido e insistente reconocimiento de la inferioridad femenina, puede parecer hasta provocador si la satisfacción experimentada “cuando la vencedora es la debilidad de una mujer, y el vergonzosamente derrotado es el vigor de un hombre” se refiere no sólo a las luchas victoriosas mantenidas por las heroínas de sus dramas contra sus perseguidores, sino también a su propia batalla personal con Terencio.<sup>12</sup>

Dos siglos más tarde (1180), María de Francia se refiere a la tradición que pretendía rescatar con sus *lais*, relatos que cantaban los bardos bretones, y se designaba a sí misma en una forma más sencilla y atenuada. Su nombre “Marie” aparece en los primeros versos de su *lai Guigemar* (v. 3 “Escuchad, señores, lo que dice María”) que sirven de segunda introducción a su colección de doce relatos, *Los lais*. También se nombra en otra de sus obras, el *Purgatorio de San Patricio* (v. 2297) y en el epílogo de sus *Fábulas*, donde añade una indicación suplementaria: “*Si sui de France*”, que nos informa no sólo acerca de su origen francés, sino también de su lugar de residencia seguramente fuera de Francia, ya que de otro modo no se justificaría tal aclaración<sup>13</sup>. En base a estos elementos Claude

<sup>10</sup> P. DRONKE, *op. cit.*, p. 100.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 106-107.

<sup>12</sup> F. BERTINI (ed.), *La mujer medieval*, Madrid, Alianza, 1991, p. 101.

<sup>13</sup> “Introducción” a MARÍA DE FRANCIA, *Los lais*. Texto original, traducción, introducción y notas por A. M. Holzbacher, Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema, El Festín de Esopo, 1992, p. 15.

Fauchet la bautizó, en el siglo XVI, como “María de Francia”. Ahora bien, esta suerte de “economía deíctica”, por otra parte, muy probablemente haya impulsado a Jean Rychner, en su edición crítica, a transformar en femenino las rimas de los versos 53 y 54 del “Prólogo general” que en el manuscrito H (Museo Británico, Harley, 978) figuraban como masculinas. En este aspecto, Huchet señala el hecho significativo de que “las únicas huellas de feminidad —además del nombre «Marie»— son una corrección aportada por un editor moderno, deseoso sin duda por armonizar las marcas gramaticales del sexo con el nombre que supuestamente remite al autor”<sup>14</sup>.

Quizá resulte útil, frente a esta circunstancia, no perder de vista el énfasis que la autora francesa pone en la procedencia oral de sus fuentes. Según sostiene en su Prólogo:

Por esta razón empecé a pensar en escribir alguna buena historia y ponerla de latín en romance; pero me habría sido de poco valor, ¡tantos son los que lo han hecho ya! Y pensé en los *lais* que había oído.<sup>15</sup>

En cada *lai* María nos recuerda en qué consiste su labor narrativa: quiere rescatar esa tradición rimándola y poniéndola por escrito a fin de que permanezca en la memoria. María no siente la obligación de justificar la fuente oral y pagana que utiliza: busca en cambio preservarla y enriquecerla. Más aún, la propone como algo novedoso en el universo de la letra escrita. Con ese gesto busca insertarse como una pieza más en esa inmensa serie literaria de la tradición, ignorando el tópico de humildad y omitiendo cualquier alusión a su condición femenina; realiza, en cambio, un lucido despliegue de saber y reafirma su objetivo literario respaldándolo en la voluntad divina:

A quien Dios ha dado sabiduría y buena elocuencia para hablar, no debe callarse ni esconderse, sino que debe mostrarlo con agrado. Cuando se oye hablar mucho de un gran bien, es como si brotara por primera vez, y cuando es alabado por muchos, como si sus flores se abrieran.//...// Quien quiere defenderse del vicio, debe estudiar e intentar emprender un trabajo difícil: así podrá distanciarse y verse libre de un gran daño. Por esta razón empecé a pensar en escribir alguna buena historia y ponerla de latín en romance; pero me habría sido de poco valor, ¡tantos son los que lo han hecho ya! Y pensé en los *lais* que había oído. No dudaba, bien lo sabía, que los primeros que empezaron con ellos, los hicieron en recuerdo de acontecimientos que habían oído y luego les

<sup>14</sup> Jean-Charles HUCHET, “Nom de femme et écriture féminine au Moyen Age. Les *Lais* de Marie de France”, *Poétique* 48, 1981, 407-430. Traducción propia.

<sup>15</sup> MARÍA DE FRANCIA, *Lais*, edición a cargo de Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 1994, p. 27.

dieron difusión. He oído contar muchos, que no quiero dejar ni olvidar; los he rimado y puesto en verso, ¡a menudo he perdido el sueño con este trabajo!<sup>16</sup>

En el mismo siglo XII pero fuera del circuito de las cortes que integraba María, Hildegarda de Bingen describía con dramatismo su inseguridad y sus miedos a expresarse. Sin embargo, el don con que Dios la había bendecido pudo más, por lo que, pese a todo, desempeñó su papel de profetisa y nos legó una obra copiosa, de la que no se considera autora intelectual. “Hildegarda tiene la impresión de que no está dando su propio testimonio, sino que es la Sabiduría quien habla a través de ella”<sup>17</sup>. Pese a su prolongada resistencia, cuando contaba cuarenta y tres años no pudo evitar el llamado divino y comenzó a escribir y a dictar sus visiones. Con el aval, primero, del abad del monasterio y luego de las más altas esferas eclesiásticas (gracias a la intervención de Bernardo de Clairvaux), se la autorizó “en el nombre de Cristo y de san Pedro, a publicar todo lo que el Espíritu Santo le había comunicado”<sup>18</sup>. Sus visiones fueron haciéndose carne en un cuerpo extremadamente sensible. Cuando éstas se le presentaban, se sentía muy enferma, hasta que lograba expresarlas; ella emplea la palabra *visio* para designar tanto su capacidad visionaria, su experiencia del fenómeno, como su contenido (todo lo que, en efecto, “ve”). Mientras en su alma “ve”, su conciencia y facultades sensoriales permanecen intactas, es decir que sus visiones no se asocian, tal como Hildegarda misma insiste en dejar en claro, con estados de ensoñación o de trance. Puede alcanzar un conocimiento espiritual a través de las figuras y los signos en que se traducen las imágenes que contempla mientras oye la voz divina que le explica su sentido.

La Sabiduría enseña a la luz del amor, y me manda decir cómo me fue inspirada esta visión... “Escucha, hombre, estas palabras, y no las digas a tu manera, sino a la mía, e, instruida por mí, di lo siguiente de ti: al principio de ser engendrada, cuando Dios, en el vientre materno, me animó con el soplo de la vida, fijó esta visión en mi alma (...)”<sup>19</sup>.

Nacida en 1098, a los ocho años fue llevada al convento de benedictinas de Disibodenberg, donde tuvo como *magistra* a Jutta de Spanheim, a quien en 1136 sucedió como abadesa. En 1147 fundó el monasterio de Rupertsberg, cerca de Bingen, adonde se trasladó la comunidad de Disibodenberg. Su obra teológica

<sup>16</sup> MARÍA DE FRANCIA, *Ibidem*, pp. 25-27.

<sup>17</sup> P. DRONKE, *op. cit.*, p. 203.

<sup>18</sup> G. ÉPINEY-BURGARD y E. ZUM BRUNN, *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 36.

<sup>19</sup> P. DRONKE, *op. cit.*, p. 201.

se compone de una trilogía: *Hildegardis Scivias*, *Liber vitae meritorum*, *Liber divinorum operum*; dejó, además, un melodrama y unas trescientas cartas pertenecientes a la correspondencia que mantuvo con papas, obispos, abades, monjes, abadesas y monjas. Hildegarda se definía a sí misma como una persona simple (*homo simplex*) y una mujer pobrecilla e inculta (*paupercula e indocta mulier*)<sup>20</sup>. El don divino con el que fue agraciada (don que durante el siglo XIII sería reconocido por Tomás de Aquino como exclusivo de la mujer pero que de hecho en la época de Hildegarda ya se asociaba con una capacidad femenina<sup>21</sup>) le proporcionó tanto reconocimiento y popularidad que se la habilitó para ejercer muchas de las funciones masculinas. Así, escindida, ofició como profetisa para las altas cúpulas religiosas y laicas; predicando y dando sermones en conventos de hombres y practicando exorcismos, sin dejar de señalarse como *paupercula feminea forma* y diferenciándose de lo que la voz divina expresaba a través de sí.

Si asumimos que escisión y ambigüedad son rasgos característicos de la identidad femenina que nos muestran algunos textos, nadie los encarna mejor que Eloísa. Podemos observar cómo en sus cartas a Abelardo la enunciación vacila de un “yo” a un “nosotras” (“Nosotras somos aquellas que te aman verdaderamente, tus ‘hijas’”<sup>22</sup>) cuando se refiere a la comunidad del Paráclito, el convento en el que estuvo recluida. Este juego gramatical de doble identidad se propaga a otros planos; monja y esposa, se dirige a su marido y amante, que es también su padre y su guía espiritual. La dedicatoria de la primera carta nos anticipa la vertiginosa superposición de roles que encarna Eloísa:

A su señor o, mejor, su padre;  
a su esposo o, mejor, su hermano;  
su servidora o, mejor, su hija;  
su esposa o, mejor, su hermana;  
a Abelardo,

Heloísa.<sup>23</sup>

El género epistolar es ideal para la autorrepresentación, no sólo por las remisiones al presente y pasado de esa primera persona que enuncia, sus proyecciones y sus deseos, sino también, y sobre todo, por las referencias a ese otro al que se dirige la voz; todo el abanico gramatical que rodea a ese “tú” nos brinda las coordenadas exactas para reconocer el lugar en el que se encuentra el “yo” que habla.

<sup>20</sup> G. ÉPINEY-BURGARD y E. ZUMN BRUN, *op. cit.*, p. 41.

<sup>21</sup> M. WADE LABARGE, M., *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1989, p. 55.

<sup>22</sup> *Cartas de Abelardo y Eloísa. Historia calamitatum*, traducción de C. Peri-Rossi, Barcelona, Hesperus, 1989, p. 93.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 91.

La trágica historia es bien conocida: Abelardo, un prestigioso maestro de París, se enamoró de su discípula, Eloísa, y ella de él. La formación de la muchacha la llevaba adelante por encargo del tío de Eloísa, Fulberto, canónigo de Nôtre Dame. De ese amor nació un niño, Astrolabio, lo que provocó una violenta reacción familiar que llevó a Abelardo a proponerle casamiento. Pese a la firme negativa de Eloísa, se celebra el matrimonio pero lo mantienen en secreto y viven separados. Frente a la creciente desconfianza de la familia, él la rapta y le busca asilo en el convento de Argenteuil. Al enterarse el tío de Eloísa, decide castigar a Abelardo por sus propios medios mutilándolo, a partir de lo cual éste se refugia en la vida de clausura, en Saint Denis. Cuando su esposa queda desamparada, tras ser expulsada junto con sus compañeras del convento de Argenteuil, Abelardo le hace donar la abadía de Paráclito que él había fundado en 1120. Al caer en manos de Eloísa la *Historia calamitatum* escrita por su esposo, ella le envía una carta, con la que inicia el legendario intercambio epistolar, una ventana abierta en la que podremos asomarnos para contemplar refinadas expresiones de amor, lamentaciones y alabanzas, cargadas de erudición. A medida que se despliega este diálogo, nos revela una a una las piezas que conforman un paisaje posible de lo femenino. De este modo, la correspondencia entre Abelardo y Eloísa, como un único corpus, proporciona nuevos matices a esta manifestación de deseo que con tanta pasión exhibe Eloísa.

Los placeres amorosos que juntos gozamos son tan dulces para mí que no consigo detestarlos, ni apartarlos de mi recuerdo. Allí hacia donde me vuelvo, aparecen ante mis ojos y despiertan mi deseo. Su ilusión no respeta ni siquiera el sueño. Aun durante las solemnidades de la misa, cuando la plegaria debería ser más pura que nunca, imágenes obscenas asaltan mi pobre alma y la ocupan más que el oficio. Lejos de gemir por las faltas que cometí, pienso, suspirando, en aquellas que ya no puedo cometer más.<sup>24</sup>

A diferencia de las heroínas de Rosvita, dispuestas a sufrir toda clase de martirios a causa de su virtud y para preservar su castidad, Eloísa se expone como pecadora; se confiesa perdida por el amor y con ánimo de seguir pecando. Si nos basamos en los modelos de virtud que nos proporciona la literatura hagiográfica, en la moral medieval rigen distintos ideales de conducta de acuerdo con el género del que se trate. En este esquema, la virtud femenina se asocia con la castidad y está orientada a no despertar el deseo del hombre mientras que el varón, para mantenerse en la vía recta, debe controlar sus impulsos eróticos<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>25</sup> B. SEMPLE, "The Male Psyche and the Female Sacred Body in Marie de France and Christine de Pizan", *Yale French Studies* 86, 1994, Corps Mystique, Corps Sacré: Textual Transfigurations of the Body From the Middle Ages to

Abelardo decidió volcarse por entero hacia el mundo espiritual. Su arrepentimiento, que fue coronado y en cierto modo purgado por el castigo de la castración, sólo le permite mantener un vínculo de hermandad con la madre de su hijo, y piensa únicamente en vivir apartado del pecado. Ella cumple el mandato femenino de Eva: quiere volver a encender una llama que Abelardo ya apagó para siempre. Así, instala su deseo en un primer plano y convierte en cuerpo las palabras buscando restituir la figura de su amor. Pero sólo quedan las voces.

En contraste con la voz de Eloísa, que se va modelando a partir de los roles que le impone su vínculo con Abelardo, Cristina de Pizán se afirma en la dimensión absoluta del yo. Su primera obra, las *Cien baladas* (1399), repite en el estribillo su nombre en forma de anagrama: “En escrit y ay mis mon nom” (balada C) (Puse mi nombre en el escrito), donde “en escrit” puede reescribirse como “Crestine”. Lo que afirma allí es efectivamente cierto y puede constatarse en todos sus textos, marcados por ese sello personal que, bajo la forma del nombre propio, resume su identidad femenina y cristiana.

En el nombre de Cristina se inscribe, asimismo, su proclamación cristiana, ya que en los manuscritos firma con las primeras letras de Cristo en griego, Xrine, para retratarse como la ungida del Señor que, tal Jesús en el Templo, hace frente a los doctores de la Iglesia.<sup>26</sup>

Cristina no se acoge a las fórmulas retóricas de la fragilidad femenina. Su palabra tiene la fuerza y solidez de un cimiento y le sirve para construir una ciudad sólo habitada por mujeres. El ámbito cerrado, tradicionalmente asociado con el universo femenino, adquiere nuevos sentidos y se ha convertido en un lugar de resistencia, en un espacio absoluto. En el libro I, capítulo X, de *La ciudad de las damas* (1405), leemos:

La palabra es otro don que otorgó Dios a las mujeres —¡alabado sea Dios! Porque si no seríamos mudas—. Ahora bien, en contra de lo que reza ese dicho, forjado por no se sabe quién para difamar a las mujeres, si la palabra femenina fuera tan despreciable y de tan escasa autoridad como algunos pretenden, jamás hubiera permitido nuestro Señor que fuera precisamente una mujer quien anunciara su Resurrección //...// Así puedes comprender, querida hija, que si Dios ha concedido el don de la palabra a las mujeres fue por mejor servir su gloria. No se les debe reprochar algo donde reside tanto bien, ya que rara vez han causado daño palabras de mujer.<sup>27</sup>

the Seventeenth Century, 164-186, cita en p. 166.

<sup>26</sup> M. J. LEMARCHAND (ed.), “Introducción” a CRISTINA DE PIZÁN, *La Ciudad de las Damas*, Madrid, Siruela, 2000, p. 22.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 85 y 87.



Encerrada, pues, en el universo creado por la palabra, Cristina nos descubre su identidad. El irónico lamento acerca de las debilidades del ser mujer con que comienza su libro recibe rápido consuelo en manos de las tres damas que se le presentan para ordenarle la construcción de su ciudad. En un planteo similar al que mil años antes había descrito San Agustín en su *Ciudad de Dios*, Cristina propone una nueva geografía, un contrapunto del espacio arquitectónico ideado por el hombre. Con argumentos razonados, Razón, Derechura y Justicia, encarnadas en las Tres Damas, refutan uno por uno los argumentos de la tradición misógina haciendo posible una reescritura de la historia.

¡Ay, Dios mío, por qué no me has hecho nacer varón para servirte mejor con todas mis inclinaciones, para que no me equivoque en nada y tenga esta gran perfección que dicen tener los hombres! Ya que no lo quisiste así y no extendiste hacia mí tu bondad, perdona mi flaco servicio y dignate en recibirlo, porque el servidor que menos recibe de su señor es el que menos obligado queda. Así, me deshacía en lamentaciones hacia Dios, afligida por la tristeza y llegando en mi locura a sentirme desesperada porque Él me hubiera hecho nacer dentro de un cuerpo de mujer.<sup>28</sup>

El diálogo entre las figuras alegóricas y Cristina habilita un juego de voces mediante el cual se invierte la perspectiva, y el “Moi, Chrestine” —recurrente en toda la obra de la autora— se convierte en un “tú” que nos permite explorar nuevos aspectos de esta construcción textual que hace Cristina de sí misma:

Pero tú, querida Cristina, por el gran amor con el que te has dedicado a la búsqueda de la verdad en tu largo y asiduo estudio, que te ha retirado del mundo y ha hecho de ti un ser solitario, te has mostrado digna de nuestra visita y has merecido nuestra amistad, que te dará consuelo en tu pena y desasosiego, haciéndote ver con claridad esas cosas que, al nublar tu pensamiento, agitan y perturban tu ánimo.<sup>29</sup>

En *La ciudad de las damas* la castidad adquiere un sentido diferente del que tradicionalmente se hacía eco la literatura hagiográfica: ya no significa tanto pureza como independencia. Librarse del yugo matrimonial y de la pasión amorosa equivale a ahondar en los caminos del intelecto y el conocimiento. El planteo de autonomía que proyecta su alegórica ciudad sin hombres es un símbolo de su propia soledad, en un juego incesante de intersección entre lo literario y ciertos elementos de su biografía. Cuando al quedar viuda, Cristina decide dedicarse al estudio y a la literatura, entiende que el único modo posible de alcanzar ese ideal es evi-

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 69.

tando un nuevo matrimonio, y dejó constancia de ello en sus baladas, donde plantea una verdadera apología de la soledad. La balada XI repite el estribillo “*Seulete suy et seulete vueil estre*”<sup>30</sup> (“Solita estoy y solita quiero estar”); pero este es un movimiento que iremos reconociendo con cierta frecuencia en sus textos.

Cuando alrededor de 1415, luego de la invasión inglesa, Cristina queda sola en Francia, sin amigos ni protectores, se refugiará en el convento donde se encontraba su hija y donde pasó quince años sin escribir. El triunfo de Juana de Arco en 1429 le inspiró su último poema, *Ditié de Jehanne d’Arc* (1429), que se abre con un “Moi, Chrestine” y cierra con “Tu, Jehanne”. Su voz busca cerrar un círculo: del “tú” que representaba en la *Ciudad de las damas* vuelve a ocupar el lugar del “yo” y, desde allí, transmite un legado.

## 2. ¿Una poética femenina?

Ahora bien, ¿existe una distinción esencial entre la escritura masculina y la femenina? ¿Qué diferencias encontramos entre los *Lais* de María de Francia y los anónimos *lais* bretones, supuestamente escritos por hombres, o entre la escritura de María y la de Chrétien de Troyes? En definitiva, dado el carácter tradicional de los textos medievales, no resulta posible deslindar la impronta de un autor y la compleja trama de voces que los componen. La crítica estudió atentamente los *lais* de María de Francia intentando identificar rasgos de una poética femenina, en la medida en que su “feminidad” no toma la forma expresa de una “conciencia feminista” como podría ser el caso de Cristina de Pizán<sup>31</sup>, sino que más bien aparece en distintos planos de la formulación de sus relatos.

Stephen Nichols<sup>32</sup> habla de *aisthesis* o *estesía* cuando intenta caracterizar la escritura medieval femenina. Retomando el concepto de Juan Escoto Eriúgena (siglo IX), quien planteaba que de las dos facultades cognitivas propias de todo ser humano —a saber: *nous* o intelecto y *aisthesis* o percepción sensible— una se asocia con el alma masculina mientras que la otra está vinculada con el universo femenino, Nichols postula una poética en la que prima la *aisthesis*, autorizando una expresión “otra” basada en el deseo y capaz de ahondar en una dimensión de la psicología humana que el lenguaje suele ocultar. El siglo XII, período en el que florecen las literaturas en lengua vernácula, constituye un momento privilegiado para que una poética de estas características pueda afirmarse.

<sup>30</sup> M. ROY (ed.), *Oeuvres poétiques de Christine de Pisan*, París, Société des Anciens Textes Français, 1886, p. 12.

<sup>31</sup> S. KINOSHITA, “Cherchez la femme: feminist criticism and Marie de France’s *Lai de Lanval*”, *Romance Notes*, 34, 3, 1994, 263-285.

<sup>32</sup> S. NICHOLS, “Medieval Women Writers: Aisthesis and the Powers of Marginality”, *Yale French Studies* 75, 1988, The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature, 77-94.

Fijándose por escrito en el proceso mismo de su formación, el francés antiguo, lengua no adoptada aún por la literatura culta y por ende no institucionalizada, presenta la plasticidad de un instrumento definido por sus usuarios y no por los rígidos moldes escolares como sucedía con el latín. Amparada en este contexto, la escritura femenina halló su cauce experimentando su propia alteridad.

Preocupado por la especificidad de la literatura escrita por mujeres, Peter Dronke<sup>33</sup> explica que nunca pretendió hallar “un arquetipo platónico, la Escritura Femenina” que, en términos absolutos, se manifestara en todos los textos de su corpus; en cambio, puso el énfasis en la individualidad y en la multiplicidad de facetas que de allí podía derivarse. Pese a ello, logró extraer alguna observación de carácter general en lo relativo a las motivaciones que impulsan la escritura de estas autoras, rara vez de índole literaria o didáctica; más bien responden, según su análisis, a una necesidad interior y subjetiva. El ejemplo de la condesa Duoda, en el siglo IX, es paradigmático en este sentido. Poco después de casarse, fue trasladada al castillo de Uzès, al sur de Francia, donde vivió separada de su marido. Cual la paciente Griselda en su larga sucesión de pruebas, la condesa es requerida por su esposo quince años más tarde; como consecuencia de un breve encuentro con éste, nace un segundo hijo, pero la criatura es separada y alejada de su madre a los pocos días de nacer. Ya su primogénito se encontraba desde pequeño en la corte de Carlos el Calvo. Duoda buscó y encontró consuelo escribiendo para él un manual destinado a su educación, el *Liber manualis*<sup>34</sup>. La fama de Duoda trascendió por su latín poco ortodoxo, su incorrección gramatical y cierta torpeza en la expresión<sup>35</sup>, y es conocida la afirmación de Wilhelm Mayer de que “leer a Duoda no es ningún placer”. Dronke acepta que quienes prefieran un latín “más logrado y meloso, más convencional”<sup>36</sup> podrán encontrarlo en la copiosa lista de autores carolingios como Alcuino, Eginardo, Teodulfo o Walafrido Strabo, pero en ninguno de estos ilustres poetas hallarán “una presencia y un espíritu de una individualidad tan acusada”<sup>37</sup>.

Yo, Duoda, aunque de sexo débil, viviendo indignamente entre las dignas, soy, pese a todo, tu madre, Guillermo, hijo mío, y a ti se dirige ahora el discurso de mi manual, porque, igual que algunas mujeres acostumbran mirarse en los espejos para eliminar de su rostro las imperfecciones y mostrar su piel resplandeciente para complacer a sus maridos, así quiero yo que tú, apabullado

<sup>33</sup> P. DRONKE, *op. cit.*, p. 11.

<sup>34</sup> M. WADE LABARGE, *op. cit.*, p. 32.

<sup>35</sup> P. DRONKE, *op. cit.*, p. 62.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 63.

por multitud de ocupaciones temporales y mundanas, leas a menudo este librito que te envío, y, en memoria mía, como si fuese un juego de dados o un espejo, no te olvides de él.<sup>38</sup>

Esta marca de lo singular, ese camino trazado por el “yo” que de uno u otro modo se hace presente en los ejemplos a los que fuimos aludiendo, acude con frecuencia al nombre propio, en su búsqueda constante por afirmarse como individualidad. Solo la rúbrica puede, en definitiva, dar el veredicto final acerca del género de la voz que enuncia. ¿Qué pasa entonces en el ámbito de la oralidad, donde el texto no es sino un conglomerado de voces superpuestas que sólo en ocasiones actúan en sintonía?

### 3. Género y tradición

En 789, Carlomagno publicó una capitular ordenando que “ninguna abadesa ose abandonar el convento sin nuestra autorización, ni permita que ninguna de sus monjas lo haga, y bajo ningún concepto deje que escriban canciones amorosas o que las envíen fuera del convento”<sup>39</sup>. Pese a que no se han conservado poemas femeninos que daten de esa época, sí se hallaron los siguientes versos, en alemán, al final de una carta escrita en latín que una joven le dirige a un clérigo. Lo que no pudo saberse es si son de su propia autoría o se trata de una canción popular:

Tú eres mío y yo soy tuya:  
debes saberlo perfectamente.  
Estás encerrado en mi corazón;  
se ha perdido la llavecita:  
siempre tendrás que permanecer  
en él.

En efecto, los filólogos pudieron comprobar la pervivencia de tradiciones orales desde la emergencia misma de las lenguas vernáculas, pese a la censura de la Iglesia, que las condenaba por considerarlas una prolongación de los valores paganos. Carlos Alvar, en su trabajo sobre “Poesía culta y lírica tradicional”, llama la atención sobre la “presencia constante y sistemática de composiciones puestas en boca de mujeres: frente a lo que ocurre en la lírica culta, el sujeto de la poesía tradicional es, en la mayoría de los casos, la mujer”<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>39</sup> C. ALVAR, “Poesía culta y lírica tradicional”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla / Fundación Machado, 1998, pp. 99-112, cita en p. 102.

<sup>40</sup> C. ALVAR, *op. cit.*, p. 104.

Si bien se ha constatado la presencia de canciones amorosas femeninas, el punto de inicio de la tradición escrita tiene lugar entre finales del siglo X y comienzos del XI. Sólo algunas composiciones mediolatinas y las jarchas se inscriben en tradiciones homogéneas anteriores a la lírica trovadoresca; el resto, como las cantigas de amigo o las *chansons de femme*, se afirman en la cultura escrita una vez producido el reconocimiento y la difusión de la lírica trovadoresca<sup>41</sup>.

A partir de la lírica provenzal —poesía concebida desde la escritura—, la voz femenina adquiere una categoría ficcional con la introducción del discurso directo de la dama, la doncella o la pastora. Este movimiento hizo de algún modo posible la recuperación de tradiciones precortesas en las que la mujer era el sujeto lírico del enunciado. “La voz femenina penetra en la cultura intelectual para vehicular (o vituperar) unos valores cortesos concretos. En la ficción literaria es justamente la mujer la que entra en relación conflictiva con la tradición lírica dominante”<sup>42</sup>.

En España y Portugal las cantigas de amigo, canciones puestas en boca de mujeres, fueron compuestas por trovadores, pese a que podían también ser interpretadas por mujeres. Si bien la lírica gallego-portuguesa ha transmitido gran número de canciones femeninas en lengua vulgar, es la única para la cual hasta el momento no se ha podido registrar la existencia de trovadoras; no obstante ello, es probable que algunas de estas piezas hayan sido de una autoría femenina que desaparece bajo la pluma de copistas varones. En este sentido, en su capítulo sobre “Poesía íntima femenina”, Dronke sostiene:

Al fin y al cabo, por lo que sabemos, la línea divisoria entre composición e interpretación no está bien definida en ninguna parte de Europa. Y no hay que ser discípulo de Herder y de los románticos para ver que, detrás de algunas de las canciones de los trovadores, se encuentran canciones más arcaicas compuestas por mujeres.<sup>43</sup>

En el caso de la poesía provenzal, las *trobairitz* ocupan un lugar privilegiado y se conoce el nombre de unas veinte trovadoras. Estas poetisas determinan reglas propias y no participan del universo femenino creado por los trovadores. Con un auge que tuvo lugar hacia fines del siglo XII, estas compositoras definen un paradigma de mujer activa y segura de sí misma. Danielle Régnier-Bohler, en “Voces literarias, voces místicas”<sup>44</sup>, se refiere al caso de las *trobairitz*, de los siglos

<sup>41</sup> P. LORENZO GRADÍN “El crisol poético en la tradición: la cantiga de amigo”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla / Fundación Machado, 1998, pp. 73-98, p. 73.

<sup>42</sup> P. LORENZO GRADÍN, *op. cit.*, p. 75.

<sup>43</sup> P. DRONKE, *op. cit.*, p. 142.

<sup>44</sup> En *Historia de las mujeres*, tomo 4, *La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*, Barcelona, Taurus, 1992, pp. 89-159. Traducción de Marco Aurelio Gamarini.

XII y XIII, como un “oscuro juego de disfraces” con una “feminidad” sólo determinada por las marcas gramaticales del yo lírico:

Así, pues, la única solución es pensar la feminidad de las *trobairitz* en términos de ‘sexuación operada por la lengua poética’. Por tanto, ¿ficción de esta lengua de mujer?, ¿ficción de un autor que oculta su identidad y su sexo? Las *trobairitz* se ven menos beneficiadas aún que María o Cristina por una individualidad reconocida. Pero, en este caso, ¿es legítima la cuestión de la existencia de una literatura de mujeres en la Edad Media?

Propone, pues, considerar esta producción literaria como un “contratexto”, en la medida en que se inscribe dentro del código masculino y, al mismo tiempo, fuera de él.

En este sentido, Matilda Tomaryn Bruckner<sup>45</sup> sugiere dejar de lado el precepto de la mujer como sujeto y objeto literario siempre atada a la tradición, ya que no hablamos en todos los casos de lo mismo, de una igualdad absoluta de lo femenino: aun cuando se trata de géneros como la lírica trovadoresca, con un alto grado de imágenes cristalizadas y convenciones poéticas, la voz femenina logra hacerse su propio lugar. Si el silencio ha sido la metáfora de la supresión de la mujer como otro, la toma de la palabra implica un acto de apropiación, que anuncia su entrada a la esfera pública de interacción social. Ilustrativo es el ejemplo de “las poetisas de Ratisbona”, de fines del siglo XI, donde encontramos “una peculiar afirmación de dominio de las mujeres sobre los hombres: son ellas quienes reclaman para sí la elaboración de normas de conducta cortés para los hombres que frecuentan su compañía”, tal como estudia Peter Dronke<sup>46</sup>, quien compiló y editó los poemas amorosos de este corpus<sup>47</sup>, de los cuales treinta están escritos por mujeres jóvenes a sus *magistri* y a sus amigos. Creadoras de normas de conducta, a diferencia de Duoda o Rosvita, no sienten necesidad de poner de relieve su fragilidad o debilidad femeninas.

#### 4. “*Bele Doette as fenestres se siet*”

El verso pertenece a una popular *chanson de toile*. Relata el momento en que el escudero de Doon reporta a la mujer de éste que su marido ha muerto en los torneos. Ella decide entonces retirarse como monja a un convento. El universo representado en este género femenino se concentra en el momento de bordado o hilado, ocasión propicia para que el canto surja. Mientras las mujeres hilan

<sup>45</sup> M. T. BRUCKNER, “Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours”, *Speculum* 67, 1992, 865-891.

<sup>46</sup> P. Dronke, *op. cit.*, p. 133.

<sup>47</sup> *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 1968, 2 vols.

asoman todo tipo de historias, confesiones y recuerdos cobijados por las paredes de las habitaciones. Estas composiciones anónimas y tradicionales que ponen en escena voces femeninas, en casi todos los casos trascendieron por su inclusión en textos de autoría masculina y por ende fueron objeto de reelaboraciones cultas, procesos gracias a los cuales han quedado documentadas.

En el verso citado, una situación de espera nos ubica en el emblemático espacio de la ventana, con la mirada expectante hacia el exterior, donde acontece el mundo de los hombres. En ese recinto cerrado resuenan voces que, al igual que el lamento, no necesariamente encuentran un receptor, ni lo precisan. Como Eloísa, Doette termina buscando en Dios el consuelo de su frustración amorosa, y puede observarse cómo a medida que avanza la *chanson*, la línea divisoria entre devoción religiosa y erotismo se vuelve difusa. El “señor” evocado comienza a resultar ambiguo. Y es que las esferas de lo sagrado y lo amoroso cortesano tienen más puntos de contacto de los que podamos imaginar; en principio, no es extraño que una dama, al enviudar, se recluya en un convento o que una canonesa contraiga finalmente matrimonio. Encontramos numerosos ejemplos de una “devoción erótica” en textos medievales, principalmente en el caso de las místicas, tal como veremos.

El movimiento de las beguinas tuvo su origen en los actuales Países Bajos alrededor de 1200 y accede a su punto de mayor intensidad hacia mediados del siglo XIII. En sintonía con una flexibilización del sistema feudal y cierta independencia religiosa del individuo, estas mujeres llevaban una vida de ascetismo, oración y trabajo pero sin tomar formalmente los votos religiosos y sin ser consideradas monjas por la Iglesia católica.

Un estrecho lazo se establece entre Hildegarda y las místicas beguinas, a través de la inspiración directa que todas ellas tienen del Espíritu Santo. Dotadas de una notable cultura tanto literaria como intelectual, la principal obra de este movimiento estuvo orientada a concretar una reforma eclesiástica e instaurar nuevas formas de vida cristiana<sup>48</sup>: Beatriz de Nazaret, Hadewijch de Amberes, Mechthild de Magdeburg, Marguerite Porète y otras más, muy conscientes, al parecer, de su capacidad para escribir, fueron “visitadas por la gracia” para difundir la verdad divina. Las lenguas vulgares flamenca, alemana y francesa hallan en los escritos de las beguinas su primera expresión literaria en materia de espiritualidad, lo que explica en parte su éxito y rápida difusión. Lo más notable de este movimiento es el modo en que el simbolismo del amor cortés se fusiona con la expresión metafísica del amor a Dios, gracias a su cultura tanto

<sup>48</sup> G. ÉPINEY-BURGARD y E. ZUM BRUN, *op. cit.*, p. 16.

profana como religiosa, fusión que se debe fundamentalmente a la influencia cisterciense. Así, las beguinas crean una lengua que pueda expresar sus experiencias apasionadas, a fin de alcanzar una conjunción más inmediata y total con Dios<sup>49</sup>. Encarnando el ideal de alma noble propia de un caballero cortesano que asume las pruebas impuestas por su dama, las místicas formulan en la figura de “Dama Amor” su aceptación de todas las pruebas divinas<sup>50</sup>.

### 5. ¿Existieron las escritoras medievales?

Buena parte de la historia y la crítica literaria ha dedicado grandes esfuerzos para intentar constatar la inexistencia de las escritoras medievales. Un recorrido bibliográfico nos revela un repertorio de teorías que intentan demostrar que las obras de Hildegarda en realidad fueron escritas por su secretario y leemos alguna mención, como al pasar y sin mayor justificación, referida a “ese príncipe conocido como María de Francia”<sup>51</sup>. Recurrentes fueron los intentos de demostrar la falta de autenticidad de la obra de Rosvita y tampoco escasearon las dudas acerca de la autoría de las cartas de Eloísa, producto tal vez de una labor posterior de compilación llevada a cabo por monjes del Paráclito.

No menos llamativas son las idealizaciones románticas de las que fueron objeto muchas de nuestras autoras. Así, por ejemplo, es innegable el carácter innovador de la obra de Rosvita si tomamos en cuenta que fue la única mujer que se atrevió a incursionar en el género épico<sup>52</sup> o si admitimos que se trató del primer exponente en Occidente medieval que compuso piezas teatrales; en base a estos rasgos de alguna manera sobresalientes, la crítica terminó construyendo una figura definida como “*rara avis in Saxonia*”. Sin embargo, si analizamos su contexto de producción, constatamos que no se trató de un caso aislado sino que formó parte de un fenómeno cultural mayor —el denominado “renacimiento ottoniano”— dentro del cual el monasterio de Gandersheim (donde Rosvita se educó desde pequeña) y sus representantes, en su estrecho vínculo con la corte imperial, desempeñaron un papel protagónico.

Ciertamente, por sus declaraciones y creencias religiosas, varias autoras medievales terminaron en la cárcel e incluso fueron ejecutadas: es el caso de

<sup>49</sup> Este es un rasgo común, en mayor o menor medida, a la ideología de distintas corrientes de místicas medievales: el fin último es trascenderse a sí misma para fundirse en Dios, anulando toda exterioridad y dualidad. Para el caso de las místicas italianas de los siglos XIV y XV, véase N. GUGLIELMI, *Ocho místicas medievales (Italia, siglos XIV y XV). El espejo y las tinieblas*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2008, especialmente el apartado VI, “Unión” (pp. 169-178).

<sup>50</sup> G. ÉPINEY-BURGARD y E. ZUM BRUN, *op. cit.*, p. 29.

<sup>51</sup> En José Enrique RUIZ DOMÉNEC, *La mujer que mira (crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona, Sirmio, 1990, p. 22.

<sup>52</sup> F. BERTINI (ed.), *op. cit.*, p. 124.



Perpetua, sentenciada a morir en la arena de Cartago en 203, y de Marguerite Porète, quemada públicamente como hereje en París en 1310. Sin embargo, estos elementos en sí mismos sólo nos proporcionan datos de contexto, siempre útiles para el análisis, pero que no resultan definitivos para determinar una lectura o una dirección específica en la interpretación de los textos.

Debemos intentar avanzar más allá de los estereotipos que a veces nos propone el discurso de la historia o la crítica literaria. Poco importa, en definitiva, si las cartas de Eloísa son narraciones ficticias o una confesión autobiográfica; tampoco tiene relevancia determinar el sexo de tal o cual autora. Sí nos interesa, en cambio, intentar comprender esa compleja trama de voces que son los textos medievales con toda su ironía y ambigüedad, identificando las imágenes que allí se construyen acerca de “lo femenino”, recorriendo las superficies y profundidades de esos nuevos lenguajes que se crean cuando tales identidades se asumen como un “yo”.

