

# SOBRE MUJERES, ESPEJOS Y MENTIRAS: DISCURSOS FEMENINOS Y *MISE EN ABYME* DE LA ENUNCIACIÓN EN LA LITERATURA FRANCESA MEDIEVAL\*

Meritxell Simó Torres\*\*

IRCVM (Institut de Recerca en Cultures Medievales)  
Universitat de Barcelona

## RESUMEN

El artículo centra la atención en el fenómeno conocido como *mise en abyme* enunciativa en la literatura francesa medieval, esto es, en la representación diégetica del productor del texto y/o del contexto que ha condicionado esta producción. Analizaremos la frecuente elección de personajes femeninos como doble ficcional del autor; y los diferentes matices que reviste esta exhibición de los mecanismos de la escritura en función del género literario, la época, o el género del autor.

PALABRAS CLAVE: *mise en abyme*, literatura francesa medieval, mujeres, género.

ABOUT WOMEN, MIRRORS, AND LIES: FEMININE DISCOURSES  
AND *MISE EN ABYME* OF ENUNCIATION IN MEDIEVAL  
FRENCH LITERATURE

## ABSTRACT

This article focuses on the phenomenon known as *mise en abyme* of the enunciation in medieval French literature, that is, on the diegetic representation of the text's producer and/or of the context that has conditioned this production. We will analyse the frequent choice of female characters as the author's fictional double; and the different nuances of this display of the mechanisms of writing, depending on the literary genre, the period, or the author's gender.

KEYWORDS: *mise en abyme*, Medieval French literature, women, gender.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2024.32.22>

CUADERNOS DEL CEMyR, 32; febrero 2024, pp. 459-480; ISSN: e-2530-8378

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



## 0. INTRODUCCIÓN

En la canción de la *lauzeta* (BdT 70, 43), el trovador Bernart de Ventadorn se miraba en los ojos de su dama, que definía como un espejo que le colmaba de placer:

Anc non agui de me poder  
ni no fui meus de l'or en sai  
que-m laisset en sos olhs vezer,  
en un miralh que mout me plai.  
Miralhs, pus me mirei en te,  
m'an mort li sospir de preon  
c'aissi-m perdei com perdet se  
lo bels Narcisus en la fon. vv. 17-24 (Ventadorn, 1915).

La canción de Bernart de Ventadorn era una canción de desamor, pues el trovador acababa de descubrir, como Narciso, que la imagen que creyó ver en su dama-espejo no era más que una ilusión, un engaño. Sin embargo, el espejo como metáfora de la imagen de la amada en la que se reconoce el enamorado conoció gran fortuna literaria. En el siglo XIII el caballero protagonista del *Lai de l'ombre* escrito por Jean Renart seducirá a una recalcitrante *belle dame sans merci* arrojando el anillo que ella se resiste a aceptar a su imagen reflejada sobre las aguas de un pozo:

Hé! Diex! si buer i asena  
A cele cortoisie fere!  
C'onques mes riens de son afere  
Ne fu a la dame plesans.  
Toz reverdis et esprenans,  
Li a geté ses eulz [es] siens;  
Molt vient a honme de grant sens  
Qui fet cortoisie au besoing.  
'Orainz ert de m'amor si loing  
Cil hon, et or en est si prés!  
Onques mes devant nē après  
N'avint, puis que Adanz mort la pome,  
Si bele cortoisie a home!  
Ne sai comment il l'en membra  
Quant por m'amor a mon ombre a  
Jeté son anel enz ou puis.  
Or ne li doi je, ne ne puis,  
Plus vëer lo don de m'amor!. vv. 908-925 (Renart, 1983).

Contemporáneamente, y en clave de humor, el astuto zorro Renart, el infatigable maestro de todos los engaños que solo podía ser engañado por sí mismo, caerá

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto financiado PID2019-108910GB-C21.  
\* ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9043-9134>. E-mail: [msimotor@ub.edu](mailto:msimotor@ub.edu).



al fondo de un pozo al confundir su propio reflejo con el rostro de su amada Hermeline, a la que ama de *amor fine*:

Et Renars, qui tant malt a fait,  
Selonc le puc s'est acostés,  
Grains, et maris et trespensés.  
dedens commence a esgarder  
Et son ombre a abooter.  
Lors l'ont diauble deceü  
De son ombre qu'il a veü:  
Cuida que ce fust Armeline,  
Sa feme, qu'aime *d'amor fine*,  
qui herbegie fust la dedens.  
Renars *fu pensis et dolens*.  
Il a demandé: Qui es tu?  
Di moi, la dedens, que fais tu?  
*La vois dou puc vient contremont*  
Renars l'oÿ, drece le front:  
Il rapela une autre fois:  
*Contremont resorti la vois*  
*Renars l'oï: molt se mervelle.* vv. 158-175 (Strubel, 1998)

Al final de la Edad Media, Tirant lo Blanc, emulando al caballero del *Lai de l'ombre*, seducirá a la princesa Carmesina regalándole un espejo:

Tirant se posà la mà en la mànegua e tragué lo espill, e dix:  
– Senyora, la ymatge que y veureu me pot donar mort o vida. Mane-li vostra altesa que m merçua a merçè.  
*La princessa pres prestament lo espill e ab cuytats passos se n'entrà dins la cambra pensant que y trobaria alguna dona pintada, e no y véu res sinó la sua cara.* Lavors ella agué plena notícia que per ella se fahia la festa e fon molt admirada que sens parlar pogués hom requerir una dama de amors.  
– Ne en quants llibres he llests d'històries no he trobada tan graciosa requesta. ¡Quanta és la glòria del saber que tenen los estrangers! (Martorell, 1990: 254-255).

La princesa insiste en que esa dama de tan alta perfección que ve cuando la mira no es más que una proyección narcisista que le impide ver a la mujer real:

– Oh quanta bellea, ab tanta pefecció jamás viu en donzella del món! La majestat vostra passa totes quantes són de saber e de gran discreció...  
– A tu engana lo parer –dix la Princesa– car jo no só tan alta en perfecció com tu dius, sinó que bona voluntat t'ho fa dir, car la cosa quant més se ama més se desija amar. Per bé que sia vestida d'un negre vestiment, sots honest vel só lligada, e aquella flama que als teus ulls de mi resplandeix és amor, car per la vista lo virtuos se contenta (Martorell, 1990: 438-439).

Más eficaces que el diagnóstico de la princesa psicoanalista *avant la lettre* serán los *remedia* de la pérfida Viuda Reposada, una mujer madura, enamorada de



Tirant y deseosa de afear a Carmesina a ojos del héroe. La malvada aya convence a la joven princesa para que vaya a jugar al jardín con su doncella; para hacerlo más divertido, esta última se disfraza con las ropas de Lauseta, el esclavo moro que cuida el jardín. Curioso nombre este de *lauseta* para un sarraceno, sobre el que planea de nuevo el fantasma del trovador Bernart de Ventadorn. Escondido en una caseta del jardín y, como Narciso, inclinado sobre un espejo en el que gracias a un sofisticado dispositivo óptico diseñado por la Viuda se refleja todo lo que pasa en el exterior, Tirant lo Blanc conocerá el horror de ver a su idealizada Carmesina entregándose a perversos juegos amorosos con su yo más antagónico: un esclavo, infiel y «negro». Pese a la desesperación, el dolor del héroe, alejado de la princesa, se irá mitigando de batalla en batalla y, cuando, tras un glorioso periplo de conquistas, vuelva junto a Carmesina, Tirant verá por primera vez a la mujer real de carne y huesos, sin espejos de por medio, despojada del reflejo engañoso de anhelos y fantasmas masculinos.

Tras este breve preámbulo y, retomando el motivo de la mujer-espejo, propongo, a través de una serie de calas estratégicas, un itinerario que también empieza en el siglo XII y acaba en el XV. Pero no hablaré del amor, sino de la creación literaria. Voy a centrar la mirada en una serie de mujeres de ficción que también son espejos, no del enamorado, sino del autor/a de la obra en que se insertan. Hablaré de mentiras, esto es, mujeres de ficción, que, explicando mentiras, se convierten en un fiel reflejo de ese gran creador de mentiras que es el autor de cuya pluma han surgido.

## 1. DESVELAR EL ENIGMA DE LA PALABRA OSCURA: MENTIRAS QUE REVELAN LA VERDAD

Empezaré por una mujer, Marie de France, autora de una colección de doce cuentos llamados *lais* que regaló al monarca Enrique II Plantagenet, en cuya corte posiblemente residió. La literatura en lengua vulgar nació en el siglo XII preñada de gravedad moral, como traducción de epopeyas y crónicas latinas, depositarias de una verdad coincidente con los hechos del pasado. Esta mirada volcada hacia el pasado no obedecía a una curiosidad de anticuario; la memoria de las gestas antiguas había de ayudar a configurar la identidad colectiva de la sociedad caballeresca del siglo XII. De ahí, la necesidad no solo de embellecer el pasado, sino de mentir, de deformarlo si era preciso para ajustarlo a los ideales y valores del presente. Se entiende así que, adoptando la máscara del traductor fiel a su fuente, el autor del *Roman de Eneas* pretenda hacernos creer que el Eneas virgiliano luchaba como un caballero medieval; o que el autor del *Roman de Thèbes* que en la Tebaida de Estacio los guerreros griegos cortejaban a las mujeres como los trovadores a las damas occitanas del siglo XII (Menegaldo, 2011).

El transgresivo salto que supuso abandonar la verdad (la *gesta*) para instalarse en la mentira (la *fabula*) como plano de construcción narrativa lo dio sorpresivamente una mujer: Marie de France. Decidió dejar de hacer lo que hacían todos, traducir obras escritas en latín, para buscar la inspiración en unas piezas musicales que había escuchado, los *lais*, cuyo título evocaba viejas leyendas bretonas. Quería escribirlos para que las leyendas que los habían originado no cayeran en el olvido:



Pur ceo començai a penser  
d'aukune bone estoire faire  
*e de latin en romaunz traire:*  
mais ne me fus guaires de pris:  
itant s'en sunt altre entremis!  
*Des lais pensa, k'oïz aveie.*  
Ne dutai pas, bien le saveie,  
que pur remembrance les firent  
des aventures k'il oïrent  
cil ki primes les comencierent  
e ki avant les enveierent.  
*Plusurs en ai oï conter,*  
*nes vol laissier ne oblier*  
*Rimé en ai e fait ditié,*  
*soventes fiez en ai veillié!* vv. 28-42 (Francia, 1992).

Abandonaba así el latín, la lengua de la cultura patriarcal asociada a la verdad que vehiculaba la letra escrita, para abrazar las fábulas que cantaban las mujeres bretonas en sus dialectos maternos; fábulas deformadas por la oralidad en un secular tránsito de boca en boca y absolutamente desprestigiadas en el entorno intelectual de Marie. Le llovieron críticas, pues debieron de ser muchos los que como Denis Piramus la acusaron de contar mentiras, que solo podían gustar a las damas:

E dame Marie autresi,  
ki en rime fist e basti  
*e compassa les vers de lais*  
*ke ne sunt pas del tut verais;*  
e si en est ele mult loee  
e la rime par tout amee,  
kar mult l'aïment, si l'unt mult cher  
cunte, barun e chivaler;  
e si en aïment mult l'escrit  
e lire le funt, si unt delit,  
e si les funt sovent retreire.  
*Les lais solent as dames pleire:*  
*de joie les oïent et de gré,*  
*qu'il sunt sulum lur volenté.* vv. 35-48 (Piramus, 1935).

La irrupción de esa mentira que es la ficción ilumina por primera vez la figura del escritor, antes eclipsada bajo el disfraz de un traductor fiel a una fuente autorizada. Marie puede ahora modelar a su antojo una fuente irrelevante que ni siquiera concreta: unos *lais* que ha escuchado compuestos para recordar unas leyendas. A partir de lo que le sugerían los títulos de los *lais*, a partir de vagas y dispersas referencias legendarias, que tal vez no debía llegar ni a entender pues hablaban de viejos mitos celtas, Marie elaboró una construcción poética original aportando a los *lais* que la habían inspirado un sentido nuevo, oculto bajo la corteza de la letra. Lo hace notar ella misma al sugerir que la suya es una escritura oscura que busca



ser interpretada. Con todo, un denominador común de la escritura femenina en la Edad Media, desde Dhuoda a Christine de Pisan pasando por Marie de France, es el querer minimizar la audacia y el talento para pasar inadvertidas y así poder hablar fingiendo que lo que se dice ya lo dijo alguien antes. No es de extrañar, pues, si Marie, lejos de reivindicar la originalidad de su palabra oscura, inventa una bella mentira y nos dice que, según Prisciano, los antiguos ya escribían de forma oscura para que el sugestivo reclamo de esta oscuridad incitara a volver sobre sus textos una y otra vez salvándolos de la muerte que es el olvido:

Custume fu as anciens,  
*Ceo testimoine Preciens,*  
*es livres ke jades feseient,*  
*assez oscurement diseient,*  
pur ceus ki a venir esteient  
e ki aprendre les deveient,  
k'i peüssent *gloser la lettre*  
e de lur sen le surplus mettre.  
Li philosophe le saveient,  
par eus meïesmes entendeient,  
cum plus trespasereit li tens,  
plus serreient sutil de sens  
e plus se savreient garder  
de ceo k'i ert a trespasser. vv. 9-22 (Marie de France, 1992).

Más allá del prólogo, nos hablan de su labor esos diminutos espejos que son los personajes femeninos de los *lais*; mujeres que como ella escriben contra la muerte recurriendo a una escritura oscura, tal vez porque solo oscuramente las mujeres pueden hablar con impunidad, pero también porque saben que la escritura oscura encierra el germen de una nueva vida. El caso más emblemático, pero no el único<sup>1</sup>, es el lai titulado *El ruseñor*. Una dama casada vive a través de la ventana una historia de amor con un caballero. Los enamorados se levantan de noche para hablarse. Recelando de los paseos de su esposa, el marido le pregunta la razón. Ella miente, o tal vez no. Si tenemos en cuenta el valor simbólico del ruseñor en la lírica trovadoresca (Le Nan, 2014), podríamos decir que elabora una metáfora, cuando responde que se levanta a escuchar el canto del ruseñor. Incapaz de penetrar la oscuridad del símbolo, el marido mata a un ruseñor que cantaba en el jardín. La ventana se cierra, la historia de amor termina. Para evitar que caiga en el olvido, la dama borda la historia sobre una tela de seda con la que envuelve el cuerpo del pajarito muerto y lo hace llegar a su amante, que encierra pájaro y texto en un relicario. La dama que escribe en la tela una historia que glosa el simbolismo del ruseñor muerto es la doble de Marie de France que salva del olvido el lai musical que ha escuchado

---

<sup>1</sup> A propósito de los dobles diegéticos de la escritura oscura de Marie de France *vid.* Simó (2012).

explicitando aquello que se oculta bajo la oscuridad de lo único que ha sobrevivido de un pasado legendario, un título: *El ruiseñor*.

Convertido en símbolo por la autora y la dama, el ruiseñor deviene un monumento, revela una ausencia a la vez que le otorga un sentido y, reclamando una interpretación, perpetúa el recuerdo. En definitiva, una bella imagen de la escritura memorialística (Caraffi, 2014) que practica Marie de France en los *lais*:

En une piece de samit,  
a or brusedé e tut escrit  
ad l'oiselet envelopé;  
un suen vaslet ad apelé,  
sun message li ad chargié,  
a sun ami l'ad enveié.  
Cil est al chevalier venuz;  
de sa dame li dist saluz,  
tun sun message li cunta,  
le laüstic li presenta.  
Quant tut li ad dit e mustré  
e il l'aveit bien escuté,  
de l'aventure esteit dolenz;  
mes ne fu pas vileins ne lenz.  
Un vaisselet ad fet forgier;  
unques n'i ot fer ne acier,  
tuz fu d'or fin od bones pieres,  
mut preciuses e mut chieres;  
covercle i ot tres bien asis.  
Le laüstic ad dedenz mis,  
puis fist la chasse enseeler.  
Tuz jurs l'ad fete od lui porter.  
Cele aventure fu cuntee,  
ne pot estre lunges celee.  
Un lai en firent li Bretun:  
*Le laüstic* l'apelé hum. vv. 135-160 (Marie de France, 1992).

También los escritores hombres se construirán dobles femeninos de ficción. Tal vez, la clave está nuevamente en la oscuridad de la palabra femenina. Y es que las mujeres, no pudiendo expresarse libremente, a menudo se ven obligadas a hablar de forma velada a través de símbolos y dobles sentidos, convirtiéndose con ello en un buen espejo para el escritor. Un ejemplo nos lo ofrece la reina Iseo en las dos versiones francesas del *Tristan* que conservamos del siglo XII: la de Thomas de Inglaterra y la de Berol.

La versión de Thomas revela la dimensión trágica del amor por la esposa del señor, que oculta y eufemiza la *fin'amor* trovadoresca. Cimentado en el culto al deseo, el canto trovadoresco era la manifestación natural del gozo que los trovadores llamaban *joi*, celebración optimista y vital de un amor que solo podía vivir en el corazón del enamorado (Camproux, 1965). Cuerpo y corazón, homófonos en occitano, *cor*, solo podían fundirse y confundirse en el plano lingüístico y simbólico.



A Tristán esto no le basta, es más, la unión imposible de los amantes en cuerpo y corazón, bien lejos de todo gozo, solo le puede conducir a la muerte. En el *Tristan* de Thomas de Inglaterra, la reina Iseo se configura como doble del autor, pues ella también compone una obra poética, el *Lai de Guirun*; y en su creación se refleja como en un diminuto espejo la mirada trágica que lanza Thomas sobre el amor trovadoresco en abierta polémica con el optimismo del canto occitano:

En sa chambre se set un jor  
e fait un lai pitus d'amur  
coment dan Guiron fu surpris,  
pur l'amur de la dame ocis  
qu'il sur tute rien ama,  
e coment li cuns puis dona  
le cuer Guiron a sa moillier  
par engin un jor a mangier,  
e la dolur que la dame out,  
quant la mort de sun ami sout.  
La reine chante dulcement,  
la voiz acordee a l'estrument;  
les mainz sunt beles, li lais buens,  
dulce la voiz, bas li tons. vv. 835-846 (d'Angleterre, 1991).

Relato dentro del relato, el *Lai de Guirun* cuenta la historia de una dama a la que su marido hizo comer el corazón de su amante asesinado. Cantando el lai la reina expresa un miedo obvio, el miedo a ser descubiertos y correr ella y Tristán la misma suerte que Guirun y su amada; pero a la vez expresa un anhelo: el de la unión definitiva, que solo puede ser póstuma; eros y *thanatos* indisolublemente entrelazados como lo están la rama de avellano y la madre selva en otro mítico lai de Marie de France (Marie de France, 1992: 297-302).

La reina es la gran maestra del lenguaje oscuro, como lo es Tristán del arte del disfraz. Si, en el texto de las *Folies*, disfrazado de loco, Tristán podrá proclamar sin ambages su amor por la reina, pues nadie cree las verdades que salen de la boca de un loco; cantando el *Lai de Guirun* la reina puede expresar impune y veladamente sus sentimientos hacia Tristán.

Más transgresivo es el lenguaje de Iseo en el *Tristan* de Berol acorde a la naturaleza de esta obra, en las antípodas del delicado lirismo de Thomas de Inglaterra. Por un acertado capricho del azar, la versión fragmentaria que conservamos empieza y se cierra con las mentiras de la reina. En la primera escena del *roman* los amantes se han citado junto a una fuente. Reparando en la sombra del rey, que, oculto, les espía, Iseo empieza a usar un lenguaje ambiguo y engañoso con la intención de persuadirle de su inocencia:

Li rois pense que par folie,  
Sire Tristan, vos aie amé;  
Mais Dex plevix ma loiauté,  
Qui sor mon cors mete flaele





S'acuns, for cil qui m'ot pucele,  
 Out m'amistié encor nul jor!  
 Se li felon de cest'enor,  
 Por qui jadis vos combatistes  
 O le Morhout, quant l'oceïstes,  
 Li font a croire (ce me senble)  
 Que nos amors jostent ensemble,  
 Sire, vos n'en avez talent;  
 Ne je, par Dieu omnipotent,  
 N'ai corage de druerie  
 Qui tort a nule vilanie.  
 Mex voudroie que je fuse arse,  
 A val le vent la poudre esparse,  
 Jor que je vive que amor  
 Aie o home qu'o mon seignor. vv. 20-38 (Berol, 1922).

Afirma así que jamás amó a otro hombre que al que la poseyó siendo doncella, afirmación tranquilizadora para el rey, que ignora que Tristán le precedió en el lecho de Iseo; también afirma que no tiene voluntad de amar a otro hombre que no sea su marido, lo que reconforta de nuevo al rey, desconocedor de que la voluntad de la reina ha quedado anulada por la ingesta accidental del filtro. La dialéctica verdad/mentira se sustenta en la construcción de un mensaje polisémico que rompe la relación unívoca entre las palabras y la realidad. El último episodio, el del juramento ambiguo, hace estallar toda la dimensión subversiva e incluso sacrílega de esta utilización desviada del lenguaje en un contexto, como el medieval, que otorgaba un valor sagrado a la palabra a través de ritos como el juicio de Dios. Cuando la reina se dirige al lugar donde ha de jurar por Dios y ante la corte que ha sido fiel al rey; reconociendo a Tristán, que aparece disfrazado de leproso, le pide que le sirva de montura para evitar mancharse de lodo los vestidos. Después Iseo jurará que solo el rey y el leproso han estado entre sus piernas;

Einsi s'adrece vers la planche:  
 'Ge vuel avoir a toi a fere.  
 -Roïne franche, de bon ere,  
 A toi irai sanz escondire;  
 Mais je ne sai que tu veus dire.  
 -Ne vuel mes dras enpaluër:  
 Asne seras de moi porter  
 Tot souavet par sus la planche.  
 -Avoi!' fait il, 'roïne franche,  
 Ne me requerez pas tel plet:  
 Ge sui ladres, boçu, desfait.  
 -Tai te', fait el, 'un poi t'arengé.  
 Quides tu que ton mal me prenge?  
 N'en aies doute, non fera.  
 -A ! Dex', fait il, 'ce que sera?  
 A li parler point ne m'ennoie'.



O le puiot sovent s'apoie.  
'Diva ! malades, mout es gros!  
Tor la ton vis et ça ton dos:  
Ge monterai come vaslet'.  
Et lors s'en sorríst li contret;  
Torne le dos, et ele monte.  
Tuit li esgardent, et roi et conte.  
Ses cuises tient sor son puiot;  
L'un pié sorlieve et l'autre clot:  
Sovent fai senblant de choier,  
Grant chiere fait de soi doloir.  
Yseut la bele chevaucha,  
Janbe de ça et janbe de la. vv. 3916-3944 (Berol, 1922).

La vuelta de la reina a la corte no es fruto de la confesión y el perdón, sino de la ocultación de la verdad bajo la falsedad de las apariencias, instaurándose así una frágil y precaria ilusión de orden. Degradación grotesca y obscena de la *midons* trovadoresca, la reina se muestra ante todos, reyes y condes, cabalgando sobre un amante leproso reducido a la condición de asno; de igual modo, Berol proclama públicamente hoy diríamos un mensaje políticamente incorrecto, aquello que nadie quiere ver ni escuchar: el orden precario de la sociedad feudal. Una sociedad donde el matrimonio era un contrato político y el amor, no encontrando encaje en las estructuras sociales, una amenaza siempre latente.

## 2. EL ARTE DE MENTIR

Si el siglo XII fantasea con la posibilidad de convertir el ideal cortés en un ideal de vida trasladable a la realidad, el siglo XIII lo circunscribe a la esfera del juego, de las representaciones simbólicas; qué mejor ejemplo que el *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris, donde unos jóvenes desocupados, declinando en clave mundana el ideal del ocio monástico, se encierran en un jardín custodiado por la bella Ociosa y se dedican a bailar y hacerse sombreritos de flores. Voy a hablar del otro *Roman de la rose*, el de Jean Renart, célebre por ser la primera obra que intercala canciones en la trama novelesca, salvando una distancia insalvable, podría decirse que en modo algo análogo a los musicales de hoy en día. En torno a una mínima anécdota argumental, el *roman* se articula como una sucesión de cantos, danzas, fiestas campestres, banquetes y justas, que reconducen el ideal caballeresco situándolo en el plano del ocio y del juego.

Jean Renart se jacta en el prólogo de ser el primero en introducir canciones conocidas en una novela. Comparando su obra a una aristocrática tela ornamentada con bordados (las canciones), reta a su público a captar la sutil relación, incomprendible para el villano, entre las canciones y el argumento:

Cil qui mist cest conte en romans,  
ou il a fet noter biaux chans



por ramenbrance des cançons [...],  
car aussi com l'en met la graine  
es dras por avoir los et pris,  
einsi a il chans et sons mis  
en cestui *Romans de la Rose*,  
qui est une novele chose  
et s'est des autres si divers  
et brodez, par lieus, de biaux vers  
*que vilains nel porroit savoir*.  
Ce sachiez de fi et de voir,  
bien a cist les autres passez.  
Ja nuls n'iert de l'oïr lassez,  
car, s'en vieult, l'en i chante et lit,

...  
Il conte d'armes et d'amors  
et chante d'ambedeus ensamble,  
s'est avis a chascun et samble  
que cil qui a fet le romans  
qu'il trovast toz *les moz des chans*,  
*si afierent a ceuls del conte*. vv. 1-29 (Renart, 1962).

La metáfora que convierte al escritor en un tejedor que va bordando canciones aquí y allá para embellecer esa preciosa tela que es la novela no es casual, pues en esta ocasión el espejo al que recurrirá Jean Renart para exhibir su pericia será la protagonista Leonor, una bella tejedora. Construido sobre la literatura, el *Roman de la rose* narra una ilusoria coincidencia entre realidad y ficción. El joven emperador Conrad se enamora de una mentira: la protagonista de un cuento que le cuenta un día su juglar. Para complicar más el juego de espejos resulta que este cuento es una obra anterior del mismo Jean Renart, el *Lai de l'ombre*. El emperador lamenta que en la realidad no existan seres tan bellos y corteses como los de ficción, pero su juglar le tranquiliza: conoce a dos hermanos, el caballero Guillermo de Dole y la bella Leonor, que son idénticos en todo a la dama y al caballero del cuento que le ha contado. El emperador cae al momento enamorado de Leonor y ya solo hallará consuelo escuchando canciones trovadorescas en las que cree identificar el tipo de amor que le inspira la enigmática desconocida. Cuando conocemos a Leonor, sin embargo, vemos que la joven, lejos de asemejarse a una altiva *midons*, es una doncella virginal que pasa la vida bordando y cantando, encerrada en una torre junto a una madre que la custodia celosamente. Su hermano Guillermo tan solo la mostrará un instante al legado que ha enviado el emperador. A Guillermo de Dole está consagrado el largo episodio del torneo, donde Jean Renart hace que personajes históricos y de ficción se intercambien golpes de lanza y canciones: diversos *rondeaux* que celebran a la reina del mayo, un *tornoi de dames*, dos pastorelas, y la *romance de Bele Aiglentine*, que narra la peripecia de una joven doncella que ha de defenderse de una calumnia.

El cuadro idílico no tarda en romperse cuando un envidioso senescal parte hacia Dole y con un anillo compra la confesión de la madre de Leonor, que le revela



la existencia de una marca de nacimiento en forma de rosa en la entrepierna de su hija. El senescal usará la información para desbaratar los planes de matrimonio del emperador afirmando que ha tenido comercio carnal con Leonor. El emperador, desolado, se sume en la más profunda depresión. Resolverá el *impasse* narrativo la irrupción en escena de Leonor, que hasta el momento solo hemos entrevisto fugazmente, pues ha permanecido siempre oculta tejiendo en una lejana torre. La doncella se traslada a Maguncia, donde la corte se ha reunido para celebrar la fiesta de mayo. Oculta bajo un yelmo, avanza al son de una canción trovadoresca y al llegar ante el emperador, cuenta una extraña mentira y exige una reparación: un día cosía cuando llegó el senescal y le robó su virginidad y sus joyas. Habiéndose encargado ella misma de hacerlas llegar previamente al senescal con un engaño, la doncella se atreve incluso a afirmar que, si lo registran, aún encontrarán lo que le ha sustraído. En el plano narrativo, la mentira surte efecto: el senescal jura y perjura que nunca ha visto a la doncella que le acusa, descubriéndose así su calumnia y la inocencia de Leonor. Pero si contemplamos ahora en toda su extensión esa bella tela recamada que es el *Roman de la rose* descubrimos el valor metatextual de la mentira tejida por Leonor. La mentira de la bella tejedora reúne todas las imágenes femeninas diseminadas en las canciones que salpican el relato. Ella, que reivindica para sí el lugar de la dama en las canciones que escucha el emperador, del que la ha desplazado una calumnia, llega a la corte al son de una canción trovadoresca:

Bele m'est la voiz altane  
 del roissillol el pascor  
 que foelle est verz, blanche flor,  
 et l'erbe nest en la sane  
 dont raverdissent cil vergier.  
 Et joi m'avroit tel mestier  
 que cors me garist et sane. vv. 4653-4659 (Renart, 1962).

Es también la doncella de las *chansons de toile*, pues dice que el senescal la sorprendió mientras cosía junto a su madre, esto es, en actitud idéntica a la de las protagonistas de las *chansons de toile* que aparecen en la obra:

Fille et la mere se sieent a l'orfrois,  
 a un fil d'or i font oriëuls croiz.  
 Parla la mere qui le cuer ot cortois.  
*Tant bon'amor fist bele Aude en Doon!*  
 'Aprenez, fille, a coudre et a filer,  
 et en l'orfrois oriëx crois lever.  
 L'amor Doon vos covient oublier'  
*Tant bon'amor fist bele Aude en Doon!* vv. 1159-1165 (Renart, 1962).

Siet soi bele Aye as piez sa male maistre,  
 sor ses genouls un paile d'Engleterre,  
 et a un fil i fet coustures;  
*Hé! Hé! amors d'autre país,*



*mon cuer avez et lié et souspris.*

Aval la face li courent chaudes lermes,  
q'el est batue et au main et au vespre,  
por ce qu'el aime soudoier d'autre terre.

*Hé! Hé! amors d'autre païs,*

*mon cuer avez et lié et souspris* vv. 1183-1192 (Renart, 1962).

También es la mujer sensual de la pastorela, pues afirma que el senescal la violó, como ocurre a menudo en este género lírico (Gravdal, 1985) que narra el encuentro de un caballero y una pastora:

Quant revient la sesons

que l'erbe reverdoie,

que droiz est et resons

que l'en deduire doie,

seuls aloie,

si pensoie

as noviaus sons

que ge soloie.

Toute gaie

o ses moutons

trovai sanz compegnons,

ou s'esbanoie

a ses chançons.

Gente ert sa façons;

chevex que venez baloie

avoit soiez et blons. vv. 4568-4583 (Renart, 1962).

Y la reina de la fiesta de mayo que celebran los *rondeaux*, pues tal que la viva encarnación del mayo la aclama el pueblo a su llegada a la corte<sup>2</sup>:

Tout la gieus, sor rive mer,

compaignon, or dou chanter!

Dames i ont bauz levez,

mout ai le cuer gai.

Compaignon, or dou chanter

*en l'onor de mai!* vv. 4164-4169 (Renart, 1962).

La imagen de Leonor también evoca a la protagonista del *tournoi de dames*. Como la doncella que aparece en la única muestra del género que recoge la obra, trae consigo unas joyas (las que usará para comprometer al senescal), e incluso luce

---

<sup>2</sup> «La damoisele se segna / quant el est en la cort entree. / Tex. CCC. l'ont au doi moustree qui ne sevent pas son esmai, / ainz dient tuit: 'Vez mai, vez mai...» (vv. 4603-4606).



un yelmo a su llegada a la corte, detalle curioso y enigmático que podría interpretarse en clave alusiva<sup>3</sup>:

Cele d'Oisseri  
ne met en oubli  
que n'aille au cembel.  
Tant a bien en li  
que mout embeli  
le gieu soz l'ormel.  
En son chief ot chapel  
de roses fres novel.  
Face ot fresche, colorie,  
vairs oils, cler vis simple et bel.  
Por les autres fere envie  
i porta maint bel joël. vv. 3418-3430 (Renart, 1962).

Por último, Leonor es también una joven ultrajada que acude a la corte para salvar su honor, exactamente igual que hace la protagonista de la canción de Bele Aigentine:

Bele Aigentine en roial chamberine  
devant sa dame cousoit une chemise  
Ainc n'en sot mot quant bone amor l'atise  
*Or orrez ja  
comment la bele Aigentine exploita.*

Devant sa dame cousoit et si tailloit;  
mes ne coust mie si com coudre soloit:  
el s'entr'oublie, si se point en son doit.  
La soe mere mout tost s'en aperçoit.  
*Or orrez ja  
comment [la bele Aigentine exploita.]*

'Bele Aigentine, deffublez vo sorcot,  
Je voil veoir desoz vostre gent cors.  
– Non ferai, dame, la froidure est la morz'.  
*Or orrez ja  
[comment la bele Aigentine exploita.]*

– 'Bele Aigantine, q'avez a empirier  
que si vos voi palir et engroissier?'  
*[Or orrez ja  
comment la bele Aigentine exploita.]*

---

<sup>3</sup> «Le hordeïs et la ventaille/ [Leonor] enporta jus o tot le heaume / voiant les barons dou roiaume / si que sa crigne blonde...» (vv. 4722-4725).



– ‘Ma douce dame, ne le vos pui noier:  
je ai amé un cortois soudoier,  
le preu Henri, qui tant fet a proisier.  
S'onques m'amastes, aiez de moi pitié’.

*Or orrez ja*

*comment [la bele Aiglentine exploita.]*

– ‘Bele Aiglentine, or vos prendra il Henris?  
– Ne sai voir, dame, car onques ne li quis’

*[Or orrez ja*

*comment la bele Aiglentine exploita.]*

‘Bele Aiglentine, or vos tornez de ci,  
tot ce li dites que ge li mant Henri  
s’il vos prendra ou vos lera ensi.

– Volentiers, dame’, la bele respondi.

*Or orrez ja*

*[comment la bele Aiglentine exploita.]*

Bele Aiglentine s’est tornee de ci,  
et est venue droit a l’ostel Henri.  
Li quens Henris se gisoit en son lit.

*Or orrez ja*

*[comment la bele Aiglentine exploita.]*

– ‘Sire Henri, velliez vos ou dormez ?  
Ja vos requiert Aiglentine au vis cler  
se la prendrez a moullier et a per.

– Oïl, dit il, onc joie n’oi mes tel’.

*Or orrez ja*

*[comment la bele Aiglentine exploita.]*

Oit le Henris, mout joianz en devint.  
Il fet monter chevalier trusq’a .xx.,  
si enporta la bele en son païs  
et espousa, riche contesse en fist.

Gran joie en a

li quens Henris quant bele Aiglentine a. vv. 2235-2294 (Renart, 1962).

En conclusión, la mentira que inventa Leonor para revelar su identidad es fruto de una hábil labor de ensamblaje de las imágenes femeninas presentes en todas las canciones diseminadas a lo largo de la obra; una labor de *patchwork* análoga a la que practica Jean Renart cosiendo bellas canciones en la trama de su *roman*. Por otra parte, haciéndonos notar que el rostro de Leonor no es sino el resultado de la suma de todas las imágenes femeninas dispersas en las canciones que salpican el *roman*, Jean Renart hace evidente que la joven no es más que un personaje literario, esto es, una mentira, y que si su *Roman de la rose* «es rosa» es precisamente porque está construido sobre la literatura y no, como diría Zink, sobre la vida gris (1979).



Dejo a la aristocrática Leonor, experta en el arte del tejido, para poner la atención en el poder curativo de la sensual Nicolette, protagonista de la *chantefable* anónima *Aucassin et Nicolette*, pues, este atributo la define también a ella como una criatura construida a imagen y semejanza de su creador. A diferencia de Jean Renart, el anónimo no reta a su público a descifrar los complejos mecanismos de su escritura, sino que únicamente pretende proporcionarle placer apelando a la función terapéutica de la literatura que tan claramente formularía Boccaccio en el *Decamerón*. Su *chantefable*, un pastiche que también amalgama diversos géneros líricos y narrativos, no persigue otra finalidad que la de hacer reír al público degradando, como veremos, la literatura cortés a un registro popular y carnavalesco.

Un buen ejemplo de la proyección del autor en Nicolette nos lo ofrece el siguiente pasaje, en que la doncella cura las heridas físicas y emocionales de Aucassin no sin antes urdir una extraña mentira que este deberá descifrar. Aucassin enfermo de melancolía se adentra en el bosque, donde sin saberlo hallará el remedio de sus males, y es que allí se esconde su amada, la bella esclava Nicolette, que se encargará de guiarle hasta ella. Para ello la joven contará con la complicidad, comprada con dinero, de unos pastores a los que da un encargo preciso. Si ven pasar a Aucassin han de decirle que si quiere curarse ha de cazar a una *beste* que se oculta en el bosque: «Le beste a tel mecine que Aucassins ert garis de son mehaing; et j'ai ci cinc sous en me borse: tenés, se li dites, et dedens trois jors li covient cacier, et se il dens trois jors ne le trove, ja mais n'iert garis de son mehaig». XVIII, 32-36 (Roques, 1929).

El motivo de la cacería amorosa evoca de inmediato un esquema narrativo de procedencia celta recurrente en la literatura de materia bretona: el de la cierva guía que conduce a un caballero herido, a menudo con la ayuda de un blanco lebel, hasta el lugar donde le aguarda el hada amante que sanará sus heridas. Confirma la intuición la impresión de los pastores al ver a Nicolette, a la que toman por un hada<sup>4</sup>; y, como argumenté en un trabajo al que remito, los numerosos pasajes que reproducen versos enteros del lai de *Guigemar* de Marie de France (Simó, 2022). El placer para el lector emana del reconocimiento de la fuente pero sobre todo de ver este aristocrático lai feérico cómicamente parodiado e hibridado con motivos procedentes del género lírico de la pastorela; un género que, en las antípodas de la cortesía, describe un encuentro erótico en plena naturaleza, a menudo conseguido gracias a una previa coacción económica. Nos remiten inequívocamente al universo de la pastorela la mediación de los pastores, la marca de género *l'autrier* que introduce la aventura (XI, 17), la necesidad de aflojar la bolsa una y otra vez para llegar al encuentro erótico, e incluso la rusticidad que muestra el caballero Aucassin, que, incapaz de entender la dimensión metafórica del mensaje que le transmiten los pas-

---

<sup>4</sup> «Sire, nos estiens orains ci, si mangiens no pain a ceste fontaine, aussi con nos faisons ore, et une pucele vint ci, li plus bele riens du monde, si que nos quidames que ce fust une fee, et que tos cis bos en esclarci ; si nos dona tant del sien que nos li eumes en covent, se vos veniés ci, nos vos desisiens que vos alissiés cacier en ceste forest, qu'il i a une beste que, se vos le poiés prendre, vos n'en donriés mie un des membres por cinc cens mars d'argent ne por nul avoir : car li beste a tel mecine que, se vos le [24] poés prendre, vos serés garis de vos mehaig...» (XXII, 28-37).





tores, les aclara ingenuamente que la pista que sigue no es de ciervo ni de jabalí, sino la de Nicolette («je ne cac ne cerf ne porc» xxiii, 11)<sup>5</sup>.

Las desdichas de Aucassin, que no logra dar con Nicolette, parecen ir a más cuando cae del caballo y se disloca un hombro. Sin embargo, cazador cazado, irá casualmente a caer junto a la cabaña que Nicolette ha preparado para el encuentro amoroso. En vez de encontrar el caballero a la pastora, será Nicolette quien llegue hasta Aucassin atraída por el canto del joven herido, al que recolocará el hombro y sanará haciéndole un vendaje con su camisa: «et puis si prist des flors et de l'erbe fresce et des fuelles verdes, si le loia sus au pan de sa cemisse; et il fu tox garis». xxvi, 13-15 (Roques, 1929). No es la primera vez que la obra alude al poder terapéutico de la camisa de Nicolette, pues ya en el capítulo x se ensalzan en clave humorística los poderes taumatúrgicos de la joven, que en una ocasión curó a un peregrino enfermo alzando un poco su camisa y dejándole entrever la belleza de su pierna. Digna de mención es, en este sentido, la coincidencia entre los versos que describen la acción terapéutica de Nicolette sobre el peregrino y los que utiliza el autor en el prólogo para definir la función terapéutica de su obra. Los términos con los que Aucassin describe la acción sanadora de su «*douce amie*» (xi, 13) sobre un peregrino que «estoit *entrepris* / de gran mal *amaladis*» (xi, 20-21); pero que al verla se encontró de inmediato «sains et saus et tos garis» (xi, 31) son los mismos que describen el efecto que tendrá la obra en aquellos de entre el público que padezcan una enfermedad, sea en el plano físico o emocional: «Nus hom n'est si esbahis, /tant dolans ni entrepris /de grant mal *amaladis*, /se il l'oït, ne soit garis /et de joie resbaudis, /tant par est douce» (i, 1-15). La bella y sensual Nicolette que cura los males de cuantos halla en su camino y que, presentándose a los pastores como una cierva que espera ser cazada, hibrida en su discurso el universo cortés del lai y el popular de la pastorela, se configura desde el inicio como un espejo del autor de la *chantefable*, que recurriendo a la estética del pastiche hibrida todo tipo de productos literarios sin más finalidad que el regocijo de su auditorio. La identificación entre Nicolette y el anónimo se hace explícita al final de la obra, cuando la protagonista travestida de hombre y disfrazada de juglar exhibe sus dotes de narradora contando la historia de amor de Aucassin y Nicolette, esto es, su propia historia, una historia que coincide con el relato marco en que se inserta:

si prist une herbe, si en oïnt son cief et son visage, si qu'ele fu tote noire et tainte. Et ele fist faire cote et mantel et cemisse et braies, si s'atorna a guise de jogleor. xxxviii, 16-18 (Roques, 1929).

---

<sup>5</sup> A la parodia del amor venal propio de la pastorela se acompaña la degradación estilística de los elementos constitutivos del motivo de la caza feérica procedente de la fuente bretona. Así, la *queste* de Aucassin a través del bosque no parece dar más fruto que el encuentro con diversos personajes que le van vaciando la bolsa. El caballero acabará incluso perdiendo a su «blanc lever» (xxiv, 42), animal asociado en los lais a la aventura maravillosa, que, tildado por un villano de «perro apestoso» («cien puant» xxiv, 45), también se ve aquí cómicamente degradado al registro rural de la pastorela.



Es vous Nichole au peron,  
*trait viele*, trait arçon;  
or parla, dist sa raison.  
«Escoutés moi, franc baron.  
cil d'aval et cil d'amont;  
plairoit vos oïr un son  
d'Aucassin, un franc baron,  
de Nicholete la prous?  
Tant durerent lor amors  
qu'il le quist u gaut parfont... xxxix 11-20 (Roques, 1929).

### 3. DENUNCIAR LA MENTIRA DE LA FICCIÓN SOLO CONDUCE AL SILENCIO

He iniciado el recorrido con una mujer, Marie de France, y acabaré con otra, Christine de Pisan. Marie de France se reconocía en una mujer silenciada, la protagonista del lai de *El ruiseñor*, que, construyendo un símbolo poético, lograba erigir un monumento a un efímero instante de felicidad. Hemos visto después cómo los hombres a menudo han construido personajes femeninos en los que, como Narciso, han podido mirarse en un espejo y reconocerse. Thomas reconoce su voz en el delicado lirismo de la Iseo que canta el *lai de Guirun*; Berol, su discurso transgresivo en las mentiras de la reina; Jean Renart, su habilidad manejando los hilos de la trama en la astuta destreza de la tejedora Leonor; el anónimo autor de *Aucassin et Nicolette* reconoce la seducción amena de su *chantefable* en la belleza de Nicolette que invita al placer y a la evasión. Para las mujeres reconocerse en estas imágenes femeninas que les ofrecía la literatura no es tan fácil porque no las construyeron ellas. Cuando toma la pluma para hablar de sí misma la mujer se enfrenta a un yo caleidoscópico, porque forzosamente su propia autopercepción convive con esa imagen descentrada de su identidad que le ofrece el espejo para ella deformante de la literatura. Intentando hablar de sí misma, desde su propia mirada, no puede dejar de hablar también desde la mirada de los otros. Christine de Pisan lo intentó.

He elegido para ilustrar lo que acabo de exponer el *Dit de la pastoure* de 1403; una obra en la que, resucitando un género ya obsoleto en el siglo xv, la pastorela, e hibridándola con la nueva moda bucólica de la pastoral, la autora también se construye un personaje-espejo para hablar de sí misma: la pastora Marote.

La pastora, sola y desolada, narra su historia de amor y pérdida de un caballero. La identificación entre Christine y su personaje de ficción la insinúan diversos datos. Algunos de carácter biográfico: ambas han perdido el ser amado, y comparten un padre intelectual, cosa cuando menos curiosa en lo referente a la pastora; otros, de índole metaliteraria, pues la pastora canta en la ficción composiciones de la propia Christine de Pisan. La novedad sin precedentes no es tanto dar voz a la pastora como narrar el encuentro con el caballero desde la perspectiva de la mujer. Como se verá, igual que la voz lírica de las *trobairitz* subvirtió el código de la *fin'amors* revelando el imposible encaje de la subjetividad femenina en la poética de la *canço*,



lo que acaba proclamando el *Dit de la Pastoure* no es más que la mentira del ideal cortés y de las representaciones femeninas que había generado la literatura.

El marco agreste de la pastorela tradicional es reemplazado en el *Dit de la pastoure* por la visión idílica del mundo bucólico propia de la literatura pastoral del siglo xv, un estilizado y utópico *locus amoenus* donde unos pastores refinados se entregan a los juegos cortesés. El cuadro estático entra en movimiento con la llegada de unos caballeros atraídos por el canto de la pastora Marote. Su presencia hace callar al momento a la joven, aterrorizada ante la perspectiva de ser violada o muerta. Por fortuna, el caballero, con el que entabla relación, se ceñirá a la más estricta cortesía; sin embargo, no por disiparse rápidamente el temor de la pastora deja de ser digno de mención:

Adonc la chair me fremie  
De paour, si me tins coye  
Et du tour mon chant acoye. vv. 494-496.

Or me tins je pour surprise,  
Bien cuiday morte estre ou prise. vv. 541-542 (Pisan, 1885)

Y es que, pese a que en numerosas pastorelas la pastora acababa siendo violada por el caballero, el pavor de la pastora no se había manifestado nunca; pues la perspectiva masculina propia del género no lo considera llegando incluso a interpretar la resistencia más encarnizada de la mujer como parte del juego erótico. Valga como ejemplo el fragmento de esta brutal pero no excepcional pastorela:

Quant vi que proiere ne m'i vaut noient,  
Couchai la a terre tout maintenant,  
Levai li le chamise,  
Si vi la char si blanche,  
Tant fui je plus ardant,  
Fis li la folie. El nel contredist mie,  
Ainz le vout bonement. vv. 25-32 *Enmi la rousee que nest la flor* (L 265-632)  
(Rosenberg-Tischler, 1995).

Rompiendo las reglas del juego cortés para el que la negativa femenina no era más que un componente tácitamente pactado del ritual de la seducción, el *Dit de la pastoure* da voz a la mujer. Con Marote emerge por primera vez la subjetividad femenina silenciada bajo la ficción del discurso masculino; la verdad de la pastora en tanto que objeto de deseo, y también, cuando la joven se enamora del caballero, su verdad en tanto que sujeto de deseo. La pastora de la pastorela tradicional podía defenderse de las pretensiones del caballero, pero también podía ceder a ellas llevada por una sexualidad presentada siempre como animal e instintiva (Zink, 1972: 101). Frente a ello, el deseo erótico de Marote aparece formulado por primera vez con una inusitada sensualidad tan intensa como imbricada en la esfera afectiva y desvinculada de la lubricidad que atribuye el género a la mujer:



Mon doulz ami, de tout mon cuer amé,  
Il n'est penser qui de mon cuer gitast  
Le doulz regard que voz yeulz enfermé  
Ont dedans lui, riens n'est qui l'en ostant  
Ne le parler et le gracieux tast  
Des doulces mains qui, sanz lait desplaisirs,  
Veulent partout encerchier et enquerre,  
Mais quant ne puis de mes yeulx vous choisir  
Vostre doulceur me meine dure guerre. vv.1776-1784 (Pisan, 1885).

Como muy bien hace notar Rodríguez Varela, a propósito de esta obra de Christine de Pisan, «Una de las primeras subversiones que la autora realiza desde dentro, en una aparente continuidad de la tradición, es la narración de la pasión y el deseo femenino, que huye del tópico de la mujer lujuriosa y pecaminosa» situando «Los impulsos carnales de la pastora» «al mismo nivel que los del varón» (2022: 169).

La mujer construye un retrato muy diferente de sí misma, pero, como anticipaba, cuando se retrata lo hace desde una mirada doble: la propia y la de los demás. R. Rodríguez Varela hace notar, en este sentido, con qué efectividad plasma Christine esa voz doble a través del desdoblamiento dialógico entre Marote y su amiga y confidente, la pastora Lorete (2022: 173). Una amiga que refrena sus pulsiones recordándole las convenciones que se oponen a su amor con el caballero, como la diferencia de clase o el miedo a comprometer el honor que no debe abandonar nunca a una mujer: «Cuiderois tu amée/ Estre de lui, fole, nycel/ Garde qu'il ne te honnisse, / Car s'amour n'aras tu pas» (Pisan, 1885: 262).

Atrapada entre sus deseos y la mirada ajena, Marote acabará sumida en el silencio (Marchiori, 2008). La deconstrucción de los estereotipos literarios en la figura de Marote, tan distante de la pastora lasciva como de la dama fría y altiva de la lírica cortés, parece no poder conducir a ningún sitio y reflejar en cierto modo la singularidad de Christine de Pisan, de la que la autora siempre fue muy consciente. A diferencia de Marote, ella no tuvo una amiga con la que conversar de igual a igual, pero se rodeó de las mejores damas de la historia con la intención de ofrecer una galería de espejos a sus congéneres. Aunque las protegió entre recios muros consciente de que su mundo aún les era hostil, el referente iconográfico de la Anunciación implícito en la visión alegórica que abre *La Cité des dames* traducía la confianza optimista en el advenimiento de una nueva era.

#### 4. CONCLUSIONES

Las obras estudiadas muestran la frecuente elección, en la literatura francesa medieval, de personajes femeninos como doble ficcional del productor/productora del texto literario. Se trata de un fenómeno, sin lugar a dudas, curioso que puede obedecer a motivaciones distintas en función de las obras y del arquetipo femenino subyacente. En cualquier caso, se desprende del recorrido que hemos trazado una interesante divergencia entre los textos de autor masculino y aquellos donde la autora



es una mujer. Los hombres reclaman para sí o para sus obras lo que parecen ser atributos femeninos: la habilidad técnica, metaforizada en Leonor, la bella tejedora del *Roman de la rose*; la capacidad de procurar placer, en el caso de la bella y sensual Nicolette de la *chante-fable* anónima; o la dimensión transgresiva que enmascaran los subterfugios lingüísticos de Iseo, la reina adúltera del *Tristan* de Berol. Distinto es el caso de las mujeres: sus dobles no encarnan aspectos positivos o negativos de los estereotipos femeninos vigentes en la literatura medieval; sus dobles proclaman la falsedad de estos estereotipos, afirmando la diferencia de la escritura que practican Marie de France o Christine de Pisan. Los personajes femeninos de Marie de France practican una escritura memorialística, reflejo de la *ramembrance* del lai bretón, sobre la que Marie de France construye su poética desmarcándose provocadoramente de los parámetros de la literatura oficial cimentada en la glosa de las letras latinas; las mujeres en los lais escriben además de forma clandestina y oscura, conscientes, como Marie de France, de la dimensión transgresiva de su diferencia y de la necesidad de camuflarla. Christine de Pisan proclama abiertamente la falsedad de los arquetipos femeninos construidos por la literatura, y cómo estos limitan la libertad de acción y hasta la capacidad expresiva de las mujeres. Desdoblada en la Marote y la Lorete que dialogan en el *Dit de la pastoure*, la autora muestra cómo cada vez que la mujer se mira en el espejo este le devuelve inevitablemente un yo caleidoscópico, en el que su autopercepción convive con una imagen de su identidad construida por otros.

RECIBIDO: 06-07-2023; ACEPTADO: 03-09-2023



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- D'ANGLETERRE, T. (1991): *Tristan*, ed. F. Lécoy, Champion, París.
- BEROL (1922): *Tristan*, ed. E. Muret, Champion, París.
- CAMPROUX, Ch. (1965): *Joy d'amor (Jeu et joie d'amour)*, Causse et Castelnau, Montpellier.
- CARAFFI, P. (2014): «Il cuore e l'usignolo. Scritture della memoria nei *Lais* di Maria di Francia», *Écrire, dit-elle. Scrivere, lei disse*, I libri di Emil, Boloña: 41-55.
- GRAVDAL, K. (1985): «Camouflaging Rape: The rhetoric of sexual violence in the medieval pastourelle», *Romanic Review*, 76: 361-373.
- MARTORELL, J. (1992): J. Martorell, M.J. De Galba, *Tirant lo Blanc*, ed. A. Hauf i V. J. Escartí, V. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia.
- LE NAN, F. (2014): «La voix du poète et l'oiseau en poésie», Le Nan, F. y Trivisani-Moreau, I. (ed.), *Bestiaires. Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumie*, Cahier xxxvi, Presses universitaires de Rennes, Angers.
- MARCHIORI, A. (2008): «La retorica del silenzio nel *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle e nel *Dit de la pastoure* di Christine de Pizan», *Quaderni di lingue e letteratura*, 33: 105-117.
- FRANCIA, M. de (1992): *Los lais*, ed. y trad. de A.M. Holzbacher, Sirmio, Barcelona.
- MENEGALDO S. (2011): «De la traduction à l'invention. La naissance du genre romanesque au XII<sup>e</sup> siècle», Galderisi, Cl. (dir.), *Translations médiévales. Cinq siècles de traduction en français au Moyen Âge*, Brepols, Turnhout: 295-323.
- PIRAMUS, D. (1935): *Vie Seint Edmund le Rei*, ed. by H. Kjellman, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, Göteborg.
- PISAN, Ch. de (1885): «Le dit de la Pastourelle», *Oeuvres poétiques*, vol. 3, tomo II, Maurice Roy (ed.), Firmin Didot, París.
- RODRÍGUEZ VARELA, R. (2022): «La poesía de Christine de Pisan: nuevas perspectivas y voces poéticas dentro de la tradición», *Revista de Literatura Medieval*, xxxiv: 163-178. <https://doi.org/10.37536/RLM.2022.34.1>.
- RENART, J. (1962): *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, ed. F. Lecoy, Champion, París.
- RENART, J. (1983): *Le Lai de l'Ombre*, ed. F. Lecoy, Honoré Champion, París.
- ROQUES, M. (ed.) (1929): *Aucassin et Nicolette*, chantefable du XIII<sup>e</sup> siècle, Champion, París.
- ROSENBERG, S.N. y Tischler, H. (1995): *Chansons des trouvères: Chanter m'estuet*, Librairie générale française, París.
- SIMÓ, M. (2012): «Dones escriptores, lectores, i heroïnes de ficció als *Lais* de Maria de França», Bellveser, R. (coord.), *Dones i Literatura: entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, vol. 1, pp. 241-260.
- SIMÓ, M. (2022): «Mujeres poetas, hadas y ciervos: el lai de *Guigemar* y *Aucassin et Nicolette*», *Cédille, revista de estudios franceses*, 21: 461-482. <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.21.22>.
- STRUBEL A. (1998): *Roman de Renart*, Gallimard, París.
- VENTADORN, B. de (1915): *Bernart von Ventadorn, seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, ed. Karl Appel, Verlag von Max Niemeyer, Halle.
- ZINK, M. (1972): *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Bordas, París-Montréal.
- ZINK, M. (1979): *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Nizet, París.

