

EN TORNO AL PERSONAJE FEMENINO DEL ANÓNIMO «DIÁLOGO DEL VIEJO, EL AMOR Y LA MUJER HERMOSA»

M.^a Mercedes Guirao Silvente
UNED

RESUMEN

Este artículo pretende descubrir el valor escénico de la Mujer Hermosa y profundizar en su mordaz crítica contra el amor en la vejez, situada en un difícil equilibrio entre la gravedad moral y la burla popular. Este personaje femenino del teatro medieval destaca, además, en su breve intervención, una clara e interesante reivindicación del papel social de la mujer en aquella sociedad en transformación de finales del siglo xv.

PALABRAS CLAVE: teatro medieval; pro-feminismo; Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa; amor cortés.

ABSTRACT

This article tries to find out the scenic value of the Beautiful Woman. At the same time, it analyses in depth the sarcastic criticism against love in old age, which is placed in a difficult balance between strong morality and popular mockery. This female character of medieval drama reveals as well, in its brief intervention, a clear and interesting vindication of the social role of women in that changing society at the end of the 15th century.

KEY WORDS: medieval drama; pro-feminism; Dialogue of the Old Man, the Love and the Beautiful Woman; courtly love.

Desde la Alta Edad Media encontramos ejemplos de mujeres que han puesto en evidencia a los hombres y que se han hecho oír, aunque las normas del patriarcado hayan intentado, con ahínco, silenciarlas y recluirlas en el ámbito doméstico. Así, ya en *Hrotsvitha de Gandersheim* (s.x) –que en sus obras dramáticas hizo prevalecer la castidad de varias muchachas a las que los requiebros masculinos pretendían seducir, y el amor divino al carnal, en ese deseo voluntario de liberación física y espiritual que proporciona el celibato– encontramos escenas cómicas donde claramente triunfa la mujer y se ve ridiculizado el hombre. Es el mundo al revés: la debilidad se alza por encima de la fuerza, a través unas veces de la ayuda de Dios y otras a través de la valentía y el ingenio de sus protagonistas.



Milagros Rivera Garretas (1990: 98–100) afirma, de esta forma, que en *Sapientia* –texto en el que la protagonista que da nombre a la obra y sus tres hijas (Fe, Esperanza y Caridad), llegan a la Roma de Adriano y predicán a todas las mujeres la subversión; pues incitan a estas a despreciar a sus maridos, a no compartir con ellos ni cama ni mesa–, encontramos escenas donde hombres poderosos quedan burlados y vencidos. Las tres hijas son hechas prisioneras por su osadía, castigadas y torturadas hasta la muerte, pero la obra se encarga de dejar clara la torpeza del emperador (que no sabe matemáticas) y su impotencia para controlar a su pueblo. Fe, que es todavía adolescente, se atreve a hablarle en estos términos tan rotundos:

Adriano: ¿Qué murmuras sarcásticamente? ¿De qué te burlas con el rostro fruncido?
Fe: Me río de tu necesidad; me burlo de tu ignorancia.

La mujer medieval no es –en palabras de Margaret Wade (2003: 298) –«ni invisible, ni inaudible, ni insignificante». Muy al contrario, las escritoras medievales y los personajes literarios que se expresan con voz propia y autónoma, se encargan de mostrar lo que significaba entonces ser mujer y, junto a esa inseguridad o humildad que muestran muchas de ellas a la hora de tomar la palabra, se alza, al mismo tiempo, una valiente defensa de su condición femenina. Recordemos figuras tan significativas como Hildegarda de Birgen, Eloísa, las trobairitz, Christine de Pizan, Florencia Pinar, Isabel de Villena o Teresa de Cartagena y personajes literarios bajomedievales tan rebeldes y críticos con la sumisión social de la mujer como la Melibea de Rojas¹, las heroínas de las ficciones sentimentales de Juan de Flores (Brazaida, Fiometa, Gradisa), o la pícara Ella –protagonista femenina de las *Coplas de Puertocarrero*–; que dan cuenta de la transformación que estaba sufriendo la sociedad cortesana de fines del Cuatrocientos y del considerable protagonismo que estaban alcanzando las damas dentro de ella.

En torno a la reina doña María –primera esposa de Juan II de Castilla–, se realizan importantes e influyentes tratados apologéticos: los de Rodríguez del Padrón, Diego de Valera y Álvaro de Luna (Vélez, 2013: 154–189) y este interés por la defensa de la condición femenina se extiende a las cortes de Enrique IV y los Reyes Católicos. La reina Isabel –instruida por Beatriz Galindo–, se preocupa, con esmero, de la formación de sus hijas y damas y se crea, durante su reinado, un clima muy favorable para la instrucción de la mujer, incluso en las lenguas clásicas –las *puellae doctae* (Rivera, 1997: 115–129)–. Asimismo, se necesita una más activa participación de la mujer en la vida cultural de su tiempo, como muestran esas ingeniosas damas cortesanas que intervienen en los cancioneros castellanos del XV (Pérez Priego, 1990); o los ejemplos de participación femenina en momos y entremeses, como los que se describen en las celebraciones que tuvieron lugar en el palacio jienense del condestable don Miguel Lucas de Iranzo o en los momos

¹ Cristina Segura Graño ha estudiado el papel reivindicativo de los personajes femeninos de La Celestina. Véase «Las mujeres de La Celestina», en *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres* (2001: 47–58).

de Francesc Moner y Gómez Manrique (Surtz, 1992; Pérez Priego, 2009). Tanto es así, que el maestro italiano Lucio Marinese Sículo, en su *Hispanis Laudibus* se admira de las damas españolas «elocuentes y sin complejos ante los hombres, en quienes ven sus iguales» (Márquez, 2005: 14).

El texto que nos ocupa, el anónimo *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*, nace en este ambiente propicio para la promoción social de la mujer que se produce en el ocaso de la Edad Media. La victoria de la Mujer Hermosa sobre el Viejo pone de manifiesto el agotamiento y el engañoso artificio de todo un viejo sistema de valores literarios sustentados por el discurso masculino y el triunfo de una perspectiva más acorde con la realidad de los nuevos tiempos; donde la mujer tenía mucho que decir. Pero, además, recoge ese viejo legado de Hrotsvitha y su reivindicación a través de la risa –e, incluso, en el caso de la Mujer Hermosa, de la cruel carcajada grotesca–, en un mundo donde no estaba bien visto que la mujer riera y donde hasta los más avanzados tratados humanistas sobre educación femenina, predicaban el recato y el pudor en la mujer².

Adentrémonos en el estudio de la obra para comprender el carácter –que casi podríamos calificar de «subversivo»–, de su reivindicación femenina.

El texto, escrito en coplas reales, fue descubierto a fines del XIX por Alfonso Miola, en un códice de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III de Nápoles (sign.XIII-G-42) [NN2], encabezado por la breve rúbrica «Interlocutores Senex et Amor Mulierque pulcra forma». M.^a Rosa Lida le dio el título de *Diálogo del Viejo, el Amor y la Hermosa*, en relación con el famoso *Diálogo entre el Amor y un Viejo* de Rodrigo de Cota, que toma como base. No obstante, ese ambiente metafórico del texto del converso que identifica el alma del Viejo con ese huerto abandonado que Amor promete falsamente reconstruir y vivificar y donde la seducción parece ocurrir en un plano onírico y alegórico; se torna mucho más palpable, sosegado y racional en la anónima refundición, que posee ya un indiscutible carácter dramático, reconocido por los principales estudiosos del teatro medieval, que no dudan en incluirlo en sus ediciones. Y, precisamente, todos ellos insisten, para argumentar su postura, en la importancia del personaje femenino en el paso del diálogo al espectáculo³.

En el *Diálogo* de Cota, el Viejo era castigado con la maldición de amar a una joven que nunca le correspondería:

² Leandro de Sevilla escribió en *De la instrucción de las vírgenes y descaro del mundo* (S.VI), que la muchacha casta no debe reír con descaro y que «no ríe a tontas y a locas sino la que es libertina» (*apud* Rivera, 1990:103). A fines del XV, todavía Fray Martín de Córdoba, a pesar del carácter apologetico de su *Jardín de nobles doncellas*, afirmaba: «Pues la mujer que quiere ser virtuosa ha de consentir consigo y decir: «[...] Las mujeres comúnmente son parleras, yo quiero poner puerta a mi boca; las mujeres comúnmente son de poca constancia, yo quiero ser firme en virtud», haciéndose eco de las ideas de Eiximenis sobre la vergüenza femenina, como la única que podía evitar en las mujeres su tendencia natural al vicio: «...ca en la mujer, como dijimos, la vergüenza es freno que no se derribe en feas y torpes pasiones» (*apud* Archer, 2001: 17–19).

³ Véanse ediciones de Ana M.^a Álvarez Pellitero (1990: 209-213), Roland E. Surtz (1992: 51-54) y Pérez Priego (2009: 81-84).



seguirás estrecha liña
en amores de una niña
de muy duro corazón
[...]
fenescerán tus viejos días
en ciega catividad
(en González Cuenca, 2004: 19–20;
vv. 529–531 y 539–540)

En el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*⁴ esta «niña» cobra vida, aparece activamente en escena, consiguiendo que la lección que recibe el Viejo –opuesto dramáticamente a ella por su fealdad– sea más efectiva. Frente a la larga y grotesca descripción que ofrece Amor del anciano en el poema de Cota (vv.541–612), donde este último se limita a escuchar la dura realidad y que podría ser una esperpentización de la vejez en general; encontramos aquí una interacción concreta y dinámica entre los dos personajes, el Viejo y la Mujer Hermosa, que se encuentran frente a frente y que se afanarán respectivamente, tanto verbal como físicamente, en sus opuestos intereses.

La obra presenta, así, tres partes o momentos claros en el desarrollo de la acción dramática. Al principio, nos encontramos con un Viejo que lanza una dura invectiva contra el mundo, harto de sus engaños; pero que, pese a su resistencia inicial, deja entrar en su casa a un hábil y astuto Amor, que tras mantener un intenso debate con él –que constituye el nudo de la obra–, lo convence para volver a enamorarse. Finalmente, Amor, tras tocar mágicamente el pecho del anciano –en el momento del clímax dramático–, se esconde, y el Viejo se encuentra con una bella joven que le pone ante sí, como en un espejo, –en lo que podríamos considerar desenlace–, la verdad de su decrepitud. Este aprende su lección: la incompatibilidad entre el amor y la vejez, y vuelve a su estado inicial de desengaño. El período dialéctico queda, por tanto, enmarcado por una presentación y un desenlace que dotan de variedad escénica al texto.

El personaje femenino aparece en esta obra con una función muy esquemática: es, simplemente, el medio de que se vale Amor para llevar a cabo su burla sobre el anciano. Se trata de un personaje–objeto (deshumanizado en su misión de «espejo»), que se expresa con la frialdad y la crueldad que caracteriza a la realidad; a una verdad triste, donde no cabe ya, por ridícula, ninguna esperanza. Este bello personaje representa la oposición física a la decadencia corporal del anciano y evidencia, con sus mofas, la superioridad despectiva sobre el sentimiento de quien se sabe vencedora por tener la razón de su parte.

⁴ Nos referimos al texto anónimo con este nombre, que es el que se le da en la edición de Miguel Ángel Pérez Priego (2009).



La aparición de la Mujer Hermosa en escena y su desenvuelta agresividad, convierten el final de la obra en un diálogo vivo y rápido, lleno de exclamaciones, que contrasta, violentamente, con los largos parlamentos desarrollados anteriormente por el Viejo y el Amor, plagados de figuras retóricas y finos análisis en torno a los perjuicios o beneficios del sentimiento amoroso. Su claridad, su contundencia expresiva y, por supuesto, esa sinceridad con que nos sorprende, tan realista y tan razonable, se ofrece totalmente ajena a los símbolos, a las metáforas, a las antítesis, con las que nos han regalado los otros dos personajes en su debate en consonancia con los conceptos que sobre el amor había extendido ya la literatura (la relación amor–fuego, vida–muerte, la nave de amor, el engaño de apariencia dulce, el poder transformador e igualador...) y concede a la obra gran dinamismo y efectividad dramática.

La Mujer Hermosa se encarga, así, de describir «pieça por pieça» al Viejo; regodeándose, de forma macabra, en detallarnos su aspecto decrepito y agotado:

Mira, mira tu cabeça,
qu'és un recuesto nevado.
Mírate pieça por pieça
y, si el juzgar no entropieça,
hallarte as enbalsamado
¿No vees la frente arrugada
Y los ojos a la sombra,
la mexilla descarnada,
la nariz luenga, afilada,
y la boca que me asombra?
Y esos dientes carcomidos
que ya no puedes moverlos,
con los labrios bien fronzidos
y los hombros tan salidos,
¿a quién no espanta en velos?
(vv. 591-615)⁵

Al espejo cruel de la verdad que representa el personaje femenino, no lo engaña el aspecto rejuvenecido que recomienda Amor al Viejo antes de encontrarse con la joven:

Endereça tu persona,
compon tu cabelo y gesto,
tus vestiduras adorna,
que aunque juventud no torna,
plaze el viejo bien dispuesto
(vv. 516-520)

⁵ Estos versos y los que citamos en adelante del anónimo «Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa», se toman de la edición de Miguel Ángel Pérez Priego (2009).



Ese cambio físico que disfraza la vejez del personaje resulta, sin duda, muy teatral y acentúa la comicidad de la escena. Podemos imaginar, de este modo, la existencia de elementos de atrezzo como una peluca, unos dientes postizos, maquillaje, unas vistosas y coloridas vestiduras..., con los que éste se transformaría antes de la aparición de la Mujer Hermosa. Aunque tal y como afirma Ana M.^a Álvarez Pellitero (1990: 213), este cambio tal vez fuera sólo gestual; eso sí: con toda la exageración burlesca que se le quisiera echar –tan grata a un público medieval ávido de risa y diversión–, y que enlazaría, según esta autora, con el teatro profano de los mimos latinos.

Ese alejamiento o huida de la realidad que pretende el Viejo al enmascarar su decrepito aspecto, avalado por un Amor defensor de vanas ilusiones, se opone, de este modo, con inusitada fuerza dramática, al enfrentamiento a ella que supone la dura y eficaz descripción de la vejez que lleva a cabo la Mujer Hermosa. Toda la experiencia en la vida y la sensatez realista que el anciano demuestra al principio de la obra, frente al idealista Amor, desaparecen por arte de magia al ser convencido y tocado por el poderoso dios. Cuando aparece la Mujer Hermosa en escena ya no queda nada de su dignidad humana; se ha transformado en una especie de monigote. El personaje femenino es ahora el que lo sustituye en la visión cuerda y realista del amor que él defendiera anteriormente.

Ese juego antitético de huida/enfrentamiento de la realidad que presentan respectivamente el Viejo y la Mujer Hermosa no sólo se refleja en el aspecto físico, sino también en el verbal. Así, a lo ridículo del disfraz del Viejo habría que sumar la comicidad de su vacía retórica amatoria, plagada de agotados tópicos cortesés (exaltación de la «divinal» hermosura de la dama, sentimientos contrarios, servicio amoroso...) que éste suelta nada más ver a la joven. Su expresión enmarañada, que con un exceso de palabras apenas dice nada, se opone fuertemente al escueto y directo diálogo de la Mujer Hermosa que, pese a su breve intervención, deja claro a su interlocutor que nunca lo aceptará, con una rotundidad asombrosa:

Que si estovieses mil años
quexando siempre tus daños,
nunca me verías mudada
(vv. 643-645)

La Mujer Hermosa desarrolla, de esta forma, un juego escénico que la lleva a huir del contacto físico con él, por el que no siente sino repulsión, desde esa superioridad que, como hemos dicho, le concede su belleza y lozanía. Su lenguaje inmediato y directo se llena, así, de imperativos agresivos: «¡Tírate allá, viejo loco!»; «¡No toques, viejo, mis paños!»; «¡Déxame, qu' estoy nojada!»; valiéndose, a veces, de la repetición léxica para lograr mayor insistencia: «Mira, mira tu cabeça», «torna, torna en tu sentido». Asimismo, el empleo por parte de la Mujer Hermosa de interjecciones, exclamaciones y preguntas retóricas consigue una expresión viva y nerviosa, que posee un gran valor teatral: «¡O viejo desconçertado!», «¿No ves la frente arrugada?», «¿No ves qu' es cosa escusada, presumir de enamorado?», «¿No te trae al pensamiento que devieras ser contento con tener de vida un ora?»...



El léxico se tiñe semánticamente en las breves intervenciones de la Mujer Hermosa –volcada en el reflejo de su interlocutor–, de términos lúgubres y negativos («vegez», «cementerio», «porfías», «embalsamado», «luenga», «afilada», «sombra», «descarnada», «carcomidos», «mal», «penados», «dolor», «espanta», «salidos...»), en relación con el aspecto repulsivo y la actitud ridícula del anciano:

¡O viejo desconcertado!
¿No ves qu'es cosa escusada
presumir de enamorado,
pues quando estás más penado
te viene el dolor de hijada?
(vv. 621-625)

Tampoco duda la crueldad de la Mujer Hermosa en recordar al anciano lo cerca que tiene la muerte: «Vive en seso, viejo en días, / que t'espera el cementerio» (vv.596-597); y lo imprudente de su proceder, ya que en un viejo como él sólo cabe el alejamiento del mundo y sus placeres, en una actitud cristiano–ascética claramente opuesta a esa moda cortesana contra el que el texto pretende luchar y que hacía que, prácticamente, todo caballero cortesano, aunque estuviera ya entrado en años, se dedicara a escribir versos de amor a dulces e inexpertas jovencitas. Esta actitud, que evidencia el poder de un amor que lo controlaba todo y al que se rendía toda prudencia o pudor, fue parodiada desde la misma literatura cortesana⁶ y era censurada no sólo por la versión espiritual que predicaba el alejamiento de los placeres mundanos; sino, especialmente, por el pragmatismo de la sabiduría popular. José Luis Martín (2003: 21) recuerda, así, numerosos refranes que reflejan lo desaconsejable de las relaciones entre un hombre viejo y una mujer joven: «El viejo que casa con niña, uno cuida la cepa y otro la vendimia»; «Viejo que con moza casó o vive cabrito o muere cabrón»; «Mal parece la moza galana en par de la barba cana»; «Amar la moça al viejo no es sino por el pellejo»...; algunos de los cuales pasan, –como también sucede con las palabras de la Mujer Hermosa–, demasiado fácilmente de la comicidad de la parodia a la acritud cruel de la sátira.

No sabemos a qué clase social pertenece el personaje femenino. Si es muy probable que el ambiente urbano que enmarca el diálogo entre Amor y el Viejo en la anónima refundición –a diferencia del huerto y la cabaña que se destaca en el texto de Cota–, nos pueda hacer pensar en una dama burguesa o cortesana, vistosamente vestida y adornada para resaltar su hermosura; lo cierto es que este personaje femenino no hace alarde de conocer la literatura cortés. No emplea

⁶ Álvarez Pellitero en su edición (1990: 211–212), recuerda un texto paródico del Cancionero castellano del XV que reza: «Entrar un viejo bordado,/estirado en la gran sala,/ más penado que a su guisa,/ poniendo los pies de lado, entiendo, si Dios me vala,/ que sea cosa de risa,/ porque entrará deshonesto;/ sino preguntaldo al gesto,/ e alas rugas e a los dientes,/ y a dos mil inconuinientes/ que conciertan con esto».



la Mujer Hermosa sutilezas en su discurso, ni usa de los desdenes propios de las damas; ni tampoco, al mostrársenos tan dura, pretende preservar su honor o vanagloriarse de su superioridad sobre el dolorido amante. Más bien parece que se hace eco del pensamiento popular, de su visión práctica de la vida, tan opuesto al idealismo caballeresco; por lo que podría ser una doncella del pueblo llano o, incluso, dado su descaro, hasta una prostituta o «mujer libre», que se procurara su propio sustento. En cualquier caso, se trata, en abstracto, de una «mujer» de la que el anónimo autor sólo ha querido mostrar que es joven y bella y oponerla, así, funcionalmente, como tipo teatral, al decrépito anciano, en un texto que destaca por su tono jocoso y carnalesco. Pérez Priego (2009: 84) ha relacionado la obra, en este sentido, con el género popular del charivari. Éste se extendió por toda Europa y consistía en «una balada infame [o infamante], cantada por un grupo de personas armadas, bajo la ventana de un viejo chocho que el día anterior se había casado con una joven libertina, como burla contra los dos» (Burke, 2005: 283), acompañada por el batir de cacerolas y sartenes. También se hacían contra el que se casara en segundas nupcias, contra una chica que se uniera a un forastero o contra un marido que hubiera sido maltratado o engañado por su mujer; esto es, contra las relaciones que la «justicia popular» consideraba antinaturales o que presentaban el mundo al revés.

El esquematismo en la caracterización de la Mujer Hermosa impide, por otro lado, que su brusco rechazo desate ninguna tragedia o conflicto interno en el Viejo, enamorado de forma súbita más por el mágico y hábil artificio del dios –según el tópico del «Amor omnia vincit»– que por auténticos sentimientos hacia una joven que acaba de ver. No parece sino el capricho de un viejo verde que, seducido sólo por el físico de la joven, la codicia. Pretende acercarse a ella, tocarla, valiéndose de manidos tópicos cortesanos, que ésta desprecia irónicamente y que convierten al protagonista en un pelele objeto de burla. Aunque queda muy lejos, podríamos oponer esta figura grotesca a la visión romántica que ofrecerá Victor Hugo en *Hernani*, donde el dolor de don Ruy Gómez, enamorado de su joven sobrina doña Sol, es contemplado con gran comprensión. Éste habla sobre la juventud de su alma enamorada prisionera en su cuerpo decrépito: «Au coeur, on n'a jamais de rides [...] Le coeur est toujours jeune et peut toujours saigner» (Hugo, 1995: 94; vv. 762 y 764). Sin embargo, curiosamente, ambos sufrirán un proceso inverso: si el Viejo de la obra medieval recuperará su dignidad cuando finalmente asuma la triste realidad y todo acaba –pese al profundo desengaño que encierra el texto–, de forma serena y provechosa para los receptores; la negativa de don Ruy a aceptar la verdad –el amor de los protagonistas–, lo llevará, al final del drama romántico, a la crueldad y a la deshumanización más absoluta, convertido –ahora él– en un muñeco carnalesco, en trágico «domino noir»; máquina de desgracia y destrucción.

De este modo, podemos afirmar que si el carácter burlesco y crítico por la ridícula actitud del viejo verde que observamos en la anónima refundición, acerca este texto a la mofa carnalesca del charivari, su importante carácter didáctico y la apacible reflexión y aceptación de la lección final que realiza el Viejo, el cual recobra, al desaparecer la Mujer Hermosa, la entidad humana que el amor le había arrebatado: «Yo tengo mi merecido,/ y es en mí bien emplea-



do/ pues estando ya guarido,/ quise tornar al ruido/ do m'avían descalabrado» (vv. 646–650); lo relaciona con la posterior comedia neoclásica. Pensemos, por ejemplo, en *El sí de las niñas* de Moratín, donde Don Diego acepta serenamente el amor de su prometida, doña Paquita, con su sobrino don Carlos, sobre los que vuelca, satisfecho y comprensivo, todo un amor paternal que lo dignifica. También él, como el Viejo, se da cuenta súbitamente del error en que estaba, engañado por las ilusiones que habían sembrado en su alma las interesadas tías y la madre de la muchacha: «Por una casualidad he sabido a tiempo el error en que estaba... ¡Ay de aquellos que lo saben tarde!» (Moratín, 2005: 213); si bien la esperanza en el amor de un futuro niño de la joven pareja con que acaba la obra neoclásica, poco tiene que ver con esa profunda sensación de soledad; la soledad sin solución de la vejez, que queda al final del *Diálogo* medieval.

El villancico con que acaba la obra, –tal vez cantado a dúo, en opinión de Surtz (1992: 52-53), por el Viejo y la Mujer Hermosa–, insiste, así, en una desoladora sentencia: «Quien de amor más se confía/ menos tenga d'esperança/ que su fe toda es mudanza»; pero muestra, asimismo, un tono pacífico y reconciliador, en el que la moraleja o enseñanza que puedan llevarse los receptores está por encima de los caracteres de los personajes, sometidos a esa sensatez o razón colectiva que se alza como dominadora del sentimiento individual. La apertura al nosotros se hace, así, evidente en las continuas apelaciones a los receptores, que inciden en la representación del texto. El Viejo utiliza, por ejemplo, en su desengañada reflexión final, expresiones y verbos de percepción («como avéis visto aquí todos», «delante vuestros ojos») y ofrece, consciente de su torpeza y conforme con su castigo, su propia desgracia como catártico ejemplo para todos nosotros: «Castigá en cabeça ajena, / pues mi tormento os amuestra/ a salir desta cadena/ y, si n'os duele mi pena, /esperá y veréis la vuestra» (vv.686-690); eximiendo de culpa, con ello, al personaje femenino.

La Mujer Hermosa, fríamente deshumanizada en su papel realista, se limita, en definitiva, a soltar «verdades» ante un Viejo cruelmente ilusionado por Amor; alzándose en portavoz de cualquier persona «sensata» que considere una locura, un disparate, que un viejo pueda pretender al amor de una bella joven. Su misión es, esencialmente, la de «espejo de la verdad», mientras que su franqueza y el dinamismo de su discurso y sus acciones, que la llevan a huir del contacto físico con el anciano, animan la obra y le otorgan un claro carácter dramático. Sin embargo, su papel no acaba ahí, en su función desmitificadora o en su valor teatral; sino que podríamos descubrir en ella cierto grito de rebeldía –escondido en la inmunidad que le da ese carácter abstracto de «mujer» que la excluye de su pertenencia a una clase social concreta y amparada por la libertad de expresión que otorga el tono burlesco de la obra–, contra el sometimiento femenino a la voluntad del hombre.

La voz femenina de la lírica popular mostraba en la intimidad, de forma chistosa, su aversión a la relación carnal con un viejo. Juvenil rebeldía que se encargaba de frenar la madre-confidente, en un tono no menos humorístico:

Viejo malo en la mi cama,
por mi fe, non dormirá.



Es un viejo desdonado,
no puede comer boccado;
él beberá lo cobrado,
toda me gomitará.
—Hija, él tiene parientes
muy ricos y muy potentes;
aunque le falten los dientes,
así non te morderá⁷

Pero, la Mujer Hermosa, —ajena a cualquier tipo de presión social o familiar que la obligue a mantener este tipo de relación en contra de sus deseos, frente a la inevitable sumisión que hace emanar del texto popular una risa teñida de profunda amargura—, se permite la libertad de manifestar abiertamente su sentimiento de repulsión hacia el anciano, burlándose irónicamente de sus requiebros. Ofrece un valiente esfuerzo de sinceridad en un ambiente dominado por la apariencia y, a pesar del calificativo «hermosa» que la define, no es presentada como mero objeto de los sentidos, como un cuerpo atractivo para el varón; sino que su discurso sabe hacer valer su propia opinión y su capacidad de elección. El texto contempla, por tanto, no sólo la perspectiva masculina, sino también la perspectiva femenina de este personaje que tanta fealdad destapa en el anciano y que no está dispuesto a aceptar algo que detesta.

Además, su cruel actitud realista la aleja de esa dama cortesana en la que, como explica José Francisco Ruiz Casanova⁸, además de la hermosura y la inaccesibilidad, destacaba la piedad. De nada sirve, en consecuencia, que el anciano, ante el agresivo rechazo de la Mujer Hermosa, apele a su humanidad: «Pues que tu beldad me daña, / tu piedad, señora, invoco: / çese contra mí tu saña/ no me seas tan estraña» (vv.631-633). Si el hombre divinizaba en la literatura cortés a una mujer que renunciaba a su deseo y a su propio cuerpo en favor de su honra y su virtud; la Mujer Hermosa no hace sino romper con ese idealismo nacido de la imaginación masculina —que durante tanto tiempo tendrá a la mujer subordinada al deseo de los demás, como demuestra, por ejemplo, la mencionada obra de Moratín—, y alzarse, enarbolando la razón colectiva pero también su voz individual de mujer, para rechazar un amor que le parece ridículo y repugnante, por mucho adorno que lo disfrace.

La poeta italiana del S. XIII Compiuta Donzella, se quejaba de la férrea custodia del patriarcado sobre el género femenino y de la imposibilidad de realizarse en el amor, de acuerdo con sus propios sentimientos. Así, con un lenguaje muy personal y sincero, aunque quizá demasiado conformista y dulce, exclamaba:

⁷ *Cancionero musical de Palacio* (Recopilación de Juan Vázquez); texto antologado en *El amor y el erotismo en la literatura medieval* (Victorio, 1983: 230).

⁸ Véase «Introducción» en Ruiz Casanova, José Francisco, ed., Diego de San Pedro, *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón* (2008: 41-44).



Alla stagion che il mondo foglia e fiora,
 accresce gioia a tutti I fini amanti:
 vanno insieme alli giardini allora
 che gli augelletti fanno nuovi canti:
 la franca gente tutta s'innamora,
 ed in servir ciascun traggesi avanti,
 ed ogni damigella in gioi'dimora,
 a me n'abbondan smarrimenti e pianti.
 Chè lo mio padre m'ha messa in errore,
 e tienemi sovente in forte doglia:
 donar mi vole, a mia forza, signore.
 E dio di ciò non ho disio nè voglia,
 e in gran tormento vivo a tutte l'ore:
 però non mi rallega fior nè foglia⁹

La Mujer Hermosa, con su agresiva falta de misericordia y pudor, da el valiente paso hacia la libertad expresiva. Rompe con los prejuicios que encorsetan el comportamiento femenino y —ella, sí—, ya sin ningún remordimiento, avalada por la comicidad que envuelve al Viejo y respaldada por el materialismo de su tiempo, proclama el placer de gozar del «temblor de las flores», de la libertad de su alegre primavera; desechando, en la esperpentización del anciano, todo un mundo caduco y triste que, en el ocaso de la Edad Media, está próximo a expirar, a ser sepultado bajo esa misma tierra fúnebre que aguarda —como ella misma recuerda en los versos 635–640¹⁰—, más pronto que tarde, al Viejo.

RECIBIDO: septiembre de 2014; ACEPTADO: noviembre de 2014



⁹ «Cuando el mundo florece, la estación/aumenta el deleite de los amantes. /Juntos van al jardín en comunión/de los pájaros cantan incesantes. /La gente libre ama con pasión/ y se apresuran al amor, andantes. /Se alegra la joven sin dilación,/mientras me cercan llantos acezantes./Que mi padre me encierra en el error,/me tiene retenida en gran lamento,/quiere casarme, contra mí, señor./Y no tengo deseo, da pavor,/en gran tormento vivo, es mi sustento:/no me alegra la flor ni su temblor» (trad. María Rosal Nadales), en Arriaga Flórez, Mercedes, Daniele Cerrato y M.^a del Rosal Nadales, *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la querrela de las mujeres* (2012: 88–89).

¹⁰ «MULIER: ¡Tírate allá, viejo loco!/SENEX: ¡A! ¿No sabes que soy tuyo?/MULIER: Mío no, mas de la tierra. /SENEX: Tuyo, digo, y no te huyo. /MULIER: Presto verás qu' eres suyo, /si mi juicio no yerra» (*Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, en Pérez Priego, 2009: 231).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M.^a, ed. (1990): *Teatro medieval*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 157).
- ARCHER, Robert (2001): *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid: Cátedra (Feminismos).
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, Daniele CERRATO y M.^a del Rosal NADALES (2012): *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la querrela de las mujeres*, Sevilla: Arcibel editores.
- BURKE, Peter (2005): *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza Universidad.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (2005): *El sí de las niñas*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas), 4.^a ed.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, ed. (2004): Hernando del Castillo, *Cancionero General (Tomo II)*, Madrid: Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).
- HUGO, Victor (1995): *Hernani*, Paris: Gallimard (Folio).
- MÁRQUEZ DE LA PLATA y FERRÁNDIZ, Vicenta M.^a (2005): *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Madrid: Castalia.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, José Luis (2003): *Mujer y Refranero en la Edad Media hispana* (artículos publicados en La Aventura de la Historia en 2002), Madrid: Graficino.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., (1990): *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid: Castalia/ Instituto de la Mujer (Biblioteca de Escritoras).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., (2009): *Teatro Medieval*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 646).
- RIVERA GARRETAS, M.^a Milagros (1990): *Textos y Espacios de mujeres (Europa, Siglo IV–XV)*, Barcelona: Icaria (reimpresión 1995).
- RIVERA GARRETAS, M.^a Milagros (1997): «Las prosistas del humanismo y del Renacimiento (1400–1550)», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Barcelona: Anthropos, 83–129.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, ed. (2008): Diego de San Pedro, *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 8), 5.^a ed.
- SEGURA GRAÑO, Cristina (2001): «Las mujeres en La Celestina», en Segura Graño, Cristina (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid: Narcea, 47–58.
- SURTZ, Roland E., ed. (1992): *Teatro Castellano de la Edad Media*, Madrid: Clásicos Taurus–13.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2013): «De amor, de honor e de donas». *Mujer e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406–1454)*, Madrid: Editorial Complutense.
- VÍCTORIO, Juan, ed., (1983): *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid: Editora Nacional.
- WADE LABARGE, Margaret (2003): *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián: Nerea, 4.^a ed.

