



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

La canción de mujer en la lírica castellana

Woman's song in the Spanish lyric

Autor

Noemí Carbonell Pascual

Director

María Jesús Lacarra Ducay

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

2018

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

**RESUMEN:** El objetivo de este trabajo es llevar a cabo un estudio de la mujer en la Edad Media, viendo la concepción medieval de la figura femenina –tanto desde el punto de vista social como en la vida familiar-. Para ello partimos de poemas con voz femenina, donde es la propia mujer quien directamente nos habla de su realidad y su contexto. Una vez llegamos aquí, intentamos hacer una comparativa entre lo que nos dice el texto literario y lo que nos dice el análisis historiográfico, para ver si la poesía medieval con voz de mujer realmente es un reflejo de la realidad femenina de la época.

Los textos que hemos tomado como punto de partida para nuestro estudio son poemas pertenecientes a la tradición popular medieval hispánica, fechados entre los siglos x y xv (y publicados en cancioneros en torno al siglo XVII).

**PALABRAS CLAVE:** lírica, medieval, popular, voz, femenina, mujer, poesía, canción, villancico.

**SUMMARY:** The objective of this dissertation is to achieve a study about women in the Middle Ages, looking at the medieval conception of the female figure – both from the social point of view and in family life-. For this task, we started with poems with female voice, where it's the woman herself who directly tells us about her reality and her context. Once we were here, we tried to make a comparison between what the literary text tells us and what the historiographical analysis tells us, just to see if medieval with the voice of a woman poetry really is a reflection of the feminine reality of that era.

The texts we have taken as starting point for our study are poems pertaining to the Hispanic medieval popular tradition, dated between centuries x and xv (and published in song books around century XVII).

**KEY WORDS:** Lyric, medieval, popular, voice, female, woman, poetry, song, carol.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	3
LA VOZ .....	11
· ORÍGENES DE LA VOZ FEMENINA EN LA POESÍA.....	11
· IDENTIFICACIÓN DE LA VOZ FEMENINA .....	14
TEMAS .....	17
· LA AUSENCIA DEL AMADO .....	19
· EL SEXO .....	21
- El deseo sexual.....	21
- La virginidad .....	23
· LA MUJER Y EL TRABAJO .....	25
· EL MATRIMONIO .....	26
- Rehuso del matrimonio .....	28
- Ansias de matrimonio.....	29
- La <i>malmaridada</i> y el adulterio .....	30
· LA RELIGIÓN .....	31
- Inclinación por la vida monacal .....	32
- Rechazo de la vida monacal.....	32
CONCLUSIONES .....	34
SELECCIÓN DE POEMAS .....	45
BIBLIOGRAFÍA.....	52
· LIBROS, REVISTAS .....	52
· PÁGINAS WEB .....	54

## INTRODUCCIÓN

El papel de la mujer en la sociedad medieval, al igual que en su literatura, había sido relegado a un segundo plano hasta las últimas décadas del siglo pasado, momento en el que comenzó a despertar interés de historiadores y filólogos. Desde entonces ha habido quienes se han cuestionado cuál era la relación sociedad-mujer en tiempos del medievo, y cómo asumían su vida privada; particularmente cuando se trata de mujeres pertenecientes a las clases sociales más bajas, en una época de tremenda escisión social. Actualmente, el panorama bibliográfico es muy rico.<sup>1</sup> Desde la relación de la mujer con su contexto social y hasta la manifestación de esta realidad en la literatura de la época, este trabajo pretende realizar un recorrido por las mujeres de la Edad Media. Realizando un análisis de las voces femeninas que encontramos en textos literarios, buscando el carácter representativo de las mujeres en dichos textos, dejando a un lado el tema de las autorías femeninas. Queremos poder configurar cuál era el papel de la mujer en la sociedad medieval, ver si el retrato que de ellas se hace en la literatura popular de aquella época es verdaderamente un reflejo de la realidad.

Cuando nos acercamos a trabajos sobre la literatura medieval encontramos pocas apreciaciones sobre el papel que la mujer representa en las letras de la época, así como de su participación como personaje literario, no tanto por la ausencia de personajes femeninos y autoras, sino por la costumbre de los estudiosos literarios de no preocuparse demasiado de la mujer en general. Son muy recientes los estudios que profundizan en la relación que la mujer medieval mantuvo con la literatura de aquella época, pues hasta finales del siglo XX, los estudiosos de la materia, se habían centrado únicamente en los autores hombres. En las *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Deyermond explicó cómo su primer trabajo (*Spain's first women writers*, 1983) fue tomado, en varias ocasiones y por varios expertos, como el punto de partida del estudio de la literatura femenina de la Edad Media, a pesar de que, como él mismo afirmaba, es un trabajo bastante incompleto y exiguo. En dicho Congreso participó con el artículo *Las autoras medievales castellanas a la luz de las últimas investigaciones*, y en él hizo un breve recorrido de cómo ha crecido

---

<sup>1</sup> Basta con recordar, por acercarnos al periodo medieval y de los Siglos de Oro, las bibliografías de Rafael Mérida, la base de datos BIESES o la existencia de proyectos de investigación específicos sobre el tema, como *Voces de Mujeres en la Edad Media –Entre realidad y ficción*. Esto no impide que se eche en falta que dichas investigaciones no lleguen a los programas universitarios de Grado ni formen parte de los manuales universitarios.

exponencialmente el interés por esta literatura femenina medieval, explicando también cómo hasta entonces había sido totalmente omitida en los estudios filológicos.

Dice Deyermond que cuando publicó su primer trabajo sobre mujeres, este resultó casi excéntrico, y hasta se criticó que no hubiera dedicado ese tiempo y espacio al nutrido grupo de hombres autores de la Edad Media en lugar de a las mujeres. Además, nos hace un recorrido sobre el *boom* de estudios sobre literatura femenina medieval que se ha dado desde finales del siglo pasado que conviene tener en cuenta para entender cómo evolucionan los estudios sobre literatura medieval femenina:

Hasta 1975 se habían publicado tan sólo cuatro trabajos sobre las autoras medievales castellanas (es decir, las autoras cuyos nombres conocemos –los trabajos sobre la lírica oral femenina son mucho más numerosos). Entre 1976 y 1983 hay ocho: dos veces más que en toda la investigación anterior. De los ocho, cinco se deben a investigadores masculinos y tres (37,5%) a investigadoras. El desarrollo posterior de la investigación se aprecia mejor si se presenta en un cuadro, dividido en períodos de tres años o poco más.

	Investigadores	Investigadoras	Total	% de investigadoras
1984-86	3	3	6	50
1987-89	2	4	6	67
1990-hoy	4	12	16	75

O sea, los trabajos publicados o en prensa en los últimos siete años constituyen más de la mitad de los publicados desde hace más de un siglo, y este campo de investigación atrae cada vez más a las investigadoras. (1995: 32)

Si Deyermond con sus primeros trabajos marca el punto de partida, no hemos de olvidar a quienes siguen dando luz al camino de los estudios femeninos sobre la literatura medieval. Buena parte de las lecturas que han nutrido este trabajo vienen firmadas por mujeres especializadas en la materia y que han aportado grande avances sobre la materia, mujeres especializadas en la voz femenina en la lírica medieval tradicional, como Lorenzo Gradín, Frenk Alatorre, García Herrero o Masera.

Los textos literarios sobre los que trabajaremos tienen un recorrido de varios siglos y debemos ser capaces de localizarlos en el tiempo para poder comprender completamente el asunto que vamos a tratar. Encontraremos las jarchas (que pueden datarse en torno al siglo XII) como la primera manifestación lírica con voz femenina. A éstas le siguen las canciones de amigo de la tradición galaico-portuguesa (siglo XIII) y veremos los villancicos, en los que se basa el *corpus* literario con el que hemos trabajado. Aunque dichos villancicos pertenecen a la lírica popular, fueron recogidos

siglos después en diferentes cancioneros lo que ha propiciado que hayan llegado hasta nuestros días como un grupo bastante más nutrido y amplio.

En este caso concreto, nos acercaremos a la mujer y su papel en la lírica hispánica medieval, concretamente a la lírica popular (puesto que en la lírica culta la representación de la mujer toma otro camino, como trataremos más adelante); y no tanto a su papel como autora de poemas, sino al reflejo que de ella se hace en los textos que han llegado hasta nuestra época. Además, hemos intentado reivindicar la importancia de analizar el discurso de las mujeres de aquella época, buscando hasta qué punto podemos hablar del *feminismo* medieval y cómo un análisis de la poesía de esta época es necesario para entender la literatura femenina posterior. Para todo ello encontraremos ciertas cuestiones que deberemos resolver para poder concretar la materia de la que parte nuestro trabajo.

El primer problema con el que nos encontramos al tratar este tema es el de la dificultad que supone definir como «popular» la lírica medieval, pues se trata de un término que aunque usamos de manera generalizada, no ha sido aceptado por todos los estudiosos (Masera, 2001). Siguiendo la línea de Mariana Masera en *“Que non dormiré sola, non”*. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* (2001), obra de la que parte nuestro trabajo, entenderemos y trataremos como lírica popular aquella que «[...] no sólo es patrimonio de la colectividad, sino también y ante todo que ésta se impone al individuo en la creación y recreación de cada cantar; que el creador y el recreador se atienen a un limitado repertorio de temas, motivos, [...] recursos estilísticos que todos conocen y comparten [...]» (Frenk, 1990: 13). Hay otros estudiosos de la materia que han preferido especificar de diferente forma a qué se refiere el término «popular» y qué engloba cuando tratamos la canción de mujer: aunque la mayoría de la crítica ha insistido en el carácter popular o *popularizante* de la canción de mujer, la etiqueta suele responder a prejuicios románticos o razones de mera comodidad para distinguir este tipo de poesía. En *La canción de la mujer en la lírica popular* (Lorenzo Gradín, 1990), prefieren eliminar tal modificador, y entienden el género como una realidad estilística particular basada en altas dosis de hibridismo cultural.

A caballo, pues, entre quienes defienden la lírica popular como aquella que se transmite de boca en boca (y que, como veremos a continuación, acaba llegando hasta nuestros días de forma escrita), y quienes dicen que se trata de un género concreto con

una estilística propia, trataremos de desentrañar cómo se nos presenta en la lírica a la mujer de origen humilde en la sociedad de la Edad Media y cómo se desenvuelve en dicha sociedad.

Además de popular, como ya hemos visto, nos referimos con el término «lírica» a la poesía con la que hemos trabajado, entendiendo lírica como el género poético que se encarga de la expresión de sentimientos y emociones profundas. Esto quiere decir que los poemas que conforman nuestro *corpus* tendrán una temática romántica, basada en el amor y los sentimientos de distinta naturaleza que este provoca. La temática amorosa era algo muy tratado en la literatura del medievo, un recurso constante que, dependiendo de la procedencia del texto, se manifiesta de formas muy distintas. El amor no se escribía y cantaba de la misma forma desde la corte que desde el campo, y este detalle es mucho más relevante de lo que pueda parecernos. Como explicaremos a continuación, en el caso de la poesía popular, la canción de mujer irá prácticamente siempre de la mano de la canción de amor.

La existencia de canciones de voz femenina ha sido referida por los estudiosos de la lírica popular, y, como tantos otros estudiosos, Mariana Masera trata de analizar estas voces en el plano de las canciones de temática amorosa, tomando la voz de la mujer dentro de este tema como «el rasgo diferenciador más notable y asombroso» (Frenk, 1990) entre la lírica popular y la lírica aristocrática.

Para poder entender al personaje femenino en la lírica popular y relacionándose con el tema del amor, es necesario explicar las diferencias que la lírica popular presenta con respecto a la culta a la hora de tratar este tema, el más representativo de la lírica medieval; diferencias que radican en los diferentes ambientes socio-culturales en los que se desarrollan y viven. Por un lado la literatura culta viene de la clase dominante, frente a la popular que viene de la clase dominada: sólo esto ya supone una diferencia a la hora de la concepción del amor. El amor de la lírica culta se entenderá desde un punto de vista aristocrático, el denominado «amor cortés» (heredado de la tradición provenzal), que Lapesa caracteriza concebido como un culto y un servicio que dignifica al enamorado, de manera que la tristeza y la inestabilidad de ánimo, fruto de la actitud esquiva de la amada, suponen un dolor del que el enamorado goza. Este amor, que nunca queda del todo satisfecho sólo pueden entenderlo los nobles, convirtiendo a la dama en un objeto de deseo al que se adora, pero que carece de voz. Frente a él, el amor

de la lírica popular se concibe como una vivencia feliz y placentera, donde prevalecen lo erótico y lo lúdico. La expresión de estos sentimientos puede venir dada por el hombre pero (y he aquí la novedad) también por la mujer, que nos habla con vehemencia de su deseo.

Otro rasgo muy destacado es la diferencia estilística entre una y otra tradición. Mientras que la tradición culta tiene un estilo complejo, con una métrica regular de rimas consonantes y reglas fijas en cuanto al número de sílabas; la tradición popular es más irregular, y suele basarse en rimas asonantes. Además el tratamiento que se hace hacia la mujer, en lo que al elogio de su belleza y sus cualidades se refiere, varía mucho en una y otra. Como explica Masera, el carácter emotivo de la lírica culta hace que a la hora de ensalzar a la dama se la muestre como un ser inalcanzable y que se haga hincapié en sus virtudes más abstractas. En cambio, en la tradición popular el hombre alaba a la mujer de manera directa y sencilla, con referencias a su belleza física: el retrato femenino se hace a través de una serie de epítetos convencionales que reproducen un tipo de mujer ideal. Se presenta de la mujer una alabanza más física que moral. (Lorenzo Gradín, 1990: 156) Masera nos ilustra este rasgo diferenciador con dos ejemplos que lo evidencian: un poema de Hugo de Urríes como ejemplo de lírica aristocrática (1)<sup>2</sup> y un poema popular (2):

Dama de todos bien quista,  
e non punto cobdiciada,  
vuestra virtud nos conquista,  
por ser de ella vos aquistada,  
e por cabo esmerada  
ca seguís sinceridat  
no con fingida semblanza,  
e usáis de humanidat,  
sin olvidar la bondat,  
ni de vos dar esperanza. (1)

---

<sup>2</sup> Los números entre paréntesis que encontraremos a lo largo de este trabajo hacen referencia a la numeración de poemas que se incluye en una Selección al final del mismo (pág. 45).

[Aguirre, 1971, p.58]

\*\*\*\*

¡Qué bonita que soys, Juana!,  
¡Ay, Juana, cómo soys galana! (2)

Finalmente, encontramos un elemento constante en la lírica popular que prácticamente no aparece en la poesía culta: la naturaleza. Los paisajes no sólo aparecen como el escenario donde se desarrolla el amor, si no que los elementos que lo componen simbolizan la sexualidad o la fertilidad. Este es uno de esos rasgos que nos recuerdan a las jarchas, que nos evocan la idea de cuánto en común tiene la lírica popular mozárabe con la lírica castellana, pues las jarchas tenían como uno de sus rasgos más significativos la constante alusión al erotismo y la sexualidad.

Como ya hemos mencionado, una de las cosas que más llama la atención es que estemos hablando de literatura medieval cuando estamos tratando con textos que llegaron hasta nosotros a través de cancioneros del siglo XVI, por lo que es inevitable cuestionarse qué ocurrió para que villancicos populares aparecidos siglos antes acaben estando lo suficientemente de moda como para que alguien decidiera ponerlos por escrito. Generalmente nos referimos a lírica popular cuando se trata de poesía que, sabemos, pertenece a la tradición oral, si bien a partir del siglo XV, la moda *popularizante*, hace que se comience a recoger por escrito buena parte de este tipo de canciones populares.

Esta tendencia al interés por la lírica popular en los círculos cortesanos comenzaría a decaer en torno al siglo XVII, pero para entonces, tras casi dos siglos de apogeo, la cantidad de canciones viejas o poemas popularizantes que se han recogido en los cancioneros medievales es tremenda, con gran variedad de fuentes.

En la primera etapa (1450-1580) comienzan a recogerlos en cancioneros, destacando como ejemplo el *Cancionero musical de Palacio*. En torno a 1510, la moda va extendiéndose, y empiezan a recoger poemas populares en casi cualquier antología poética y musical, y hasta aparecen manifestaciones en el teatro (por ejemplo en la obra dramática de Gil Vicente, en Portugal), en tratados (*De música libri septem* (1577) de

Francisco Salinas) y en colecciones de refranes (*La philosophia vulgar* (1568) de Juan de Mal Lara).

En la siguiente etapa (1580-1650), la lírica popular pasa del plano secundario a ser el punto de partida de la nueva poesía, usando moldes viejos con temáticas renovadas. Los géneros que triunfan son la canción, el villancico y el romance, y aparecen en tres situaciones diferentes:

-A veces, el poeta cortesano toma un cantarcillo popular como cabeza y lo glosa en los siguientes versos siguiendo la estética y el gusto de la lírica culta.

-Con frecuencia, la cabeza y la glosa del poema demuestran creación cortesana, pero los primeros versos nos traen reminiscencias del estilo popular, lo que supone una enorme dificultad para saber si dicho poema realmente proviene de la tradición del pueblo.

La pervivencia de estos cantares en el pueblo es la muestra de su raíz popular, aunque esto viene acompañado de la duda de si el proceso podría ser justo el contrario: una canción culta en su origen que acabó incorporándose a la tradición oral.

-Nos encontramos con canciones donde tanto la cabeza como las glosas son populares, aunque se trata de la situación menos frecuente dentro de la poesía recogida en las compilaciones poéticas; no así en los cancioneros, donde la musicalidad primaba sobre el decoro del léxico.

En este caso, serán el léxico y la disposición métrica de las glosas los que nos confirmen que se trata de una canción con raíces populares: en la lírica culta la estrofa inicial es el pretexto del autor para mostrar su virtuosismo en los versos siguientes; mientras que en la lírica popular sólo se pretende continuar el canto inicial, respetando el tono y el tema (Alonso, 1986: 43).

Además, el teatro se convierte en un gran vehículo para la lírica popular (con obras de Lope de Vega, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla o Valdivielso, entre otros), mientras, simultáneamente, la poesía popular se transmite en cartapacios manuscritos y continúa su transmisión oral. A pesar del éxito de la lírica popular en el Siglo de Oro, no se hicieron estudios sistemáticos de la misma hasta el siglo XX, con una conferencia de Menéndez Pidal como punto de partida, en 1919; y hacia mediados de siglo,

investigaciones profundas de eruditos, dieron como resultado varios trabajos y antologías (Masera, 2001).

El villancico es el género dentro de la lírica popular del que nos ocuparemos en este trabajo, pues su representación es la que más ha perdurado hasta nuestros días. Sobre él, decía Dámaso Alonso que era «el núcleo lírico popular en la tradición hispánica» (Frenk, 1978: 267). Como ya hemos visto, la manera en que estos villancicos eran versionados y reversionados variaba dependiendo de quién los pusiese por escrito.

El proceso que hemos seguido para la realización de este trabajo se compone de diferentes fases. En primer lugar, hemos realizado una lectura detallada de los poemas que conforman el *corpus* sobre el que hemos trabajado, reconociendo aquellos que presentan una voz femenina en la canción. Para poder reconocer estas voces femeninas hemos seguido las herramientas que la propia Masera nos da en la obra de la que parte principalmente este trabajo.<sup>3</sup>

Una vez sabíamos cuáles eran los poemas que nos servían para nuestro cometido, los hemos dividido en temas: valorando los tópicos y símbolos que nos aparecían en cada poema, los hemos separado en cinco grandes grupos relacionados con los temas que hemos querido desarrollar: la ausencia del amado, el sexo, el trabajo, el matrimonio y la religión: temas que, como veremos, se relacionan estrechamente con la temática amorosa que presenta la poesía a la que nos hemos acercado. Después, hemos recogido información historiográfica sobre la realidad de las mujeres medievales en relación a estos temas: hemos profundizado en cómo era la vida monacal, la ley matrimonial o el trabajo femenino en la sociedad del medievo.

La finalidad de este trabajo siempre ha sido saber si esta poesía es la representación de la realidad femenina de aquella época, o si por el contrario nos representaba escenarios alejados de la realidad. Todo el proceso realizado nos ha permitido sacar una idea mucho más clara de ésta cuestión, y de otras que si bien no se plantearon desde el principio, nos fueron surgiendo conforme avanzábamos sobre la materia.

---

<sup>3</sup> En el apartado *La voz* (pág. 11) del presente trabajo encontraremos las teorías que nos ayudan a entender cuándo un poema presenta una voz femenina.

## LA VOZ

### · ORÍGENES DE LA VOZ FEMENINA EN LA POESÍA

La voz femenina en las canciones amorosas no es un rasgo exclusivo de la literatura hispánica, sino que aparece como una característica común a diferentes tradiciones literarias, considerándose prácticamente un rasgo arcaizante. En el caso concreto de textos castellanos, tenemos que ver cuáles podrían ser los antecedentes que hacen que este tipo de canciones aparezcan en lengua castellana. Desaparece la escuela galaico-portuguesa, que ya antes había caído en una profunda decadencia, y de sus cenizas surge una importante producción en lengua castellana que retoma en parte la estética y temática de las cantigas de amigo que tantísimo esplendor habían alcanzado en la literatura. La mayoría de los estudiosos siguen la teoría más asentada, la teoría tradicionalista de Menéndez Pidal, para explicar este resurgimiento que emplea el castellano como vehículo de expresión lírica. Ésta se apoya en el descubrimiento de algunos fragmentos líricos en lengua castellana para postular la existencia de una producción lírica peninsular (destacándose Castilla), entre los siglo X y XV, que se habría refugiado severamente en la tradición oral (Lorenzo Gradín, 1990: 65).

La idea de la mujer teniendo voz propia en canciones y tratando temáticas amorosas, eróticas incluso, no es algo nuevo en la literatura hispánica. Las jarchas son probablemente uno de los gérmenes de este tipo de canciones. Vemos un tronco común entre la canción femenina castellana, las jarchas y las cantigas de amigo. Todas ellas suponen cantarcillos amorosos, con voz femenina y que presentan tópicos similares. Estéticamente tienen cierto parecido, si bien las jarchas y los villancicos son composiciones más breves que las cantigas de amigo, que resultaban más largas y con tendencia a las estructuras paralelísticas. Los villancicos nos llegan a nosotros mediante cancioneros en siglos posteriores, como veremos a continuación, por lo que la estructura de los cantares no nos orienta tanto a la hora de buscar una raíz de la canción popular en jarchas y cantigas. Lo que sí podemos ver es que las jarchas no reflejan todos los temas que nos presentan las cantigas de amigo y posteriormente la lírica popular castellana, pero sí que es cierto que el descubrimiento de las jarchas demostró que se trataba de las creaciones líricas en romance más antiguas de la península. No podemos afirmar que las jarchas fueran germe inspirador, pues tendrían que haber sido conocidas y esto es algo dudoso. Jarchas, cantigas, villancicos y la lírica popular de otros países muestra una

tendencia a la voz femenina que cabe explicar por un sustrato lírico común, por las fiestas populares o los ratos de trabajo, en lo que cantaban las mujeres.

La pregunta sería cómo es posible que desde el sur de la península se dé una influencia tan directa hasta Castilla, al norte. Probablemente la respuesta está en cómo nos llegan a nosotros las canciones populares, que nadie había puesto por escrito, que se transmitían mediante tradición oral, de boca en boca. En el caso de las jarchas sabemos tan poco que es mejor no especular; pero la lírica galaico-portuguesa aparece por escrito en Galicia, cuando los poetas comienzan a escribir (movidos por la influencia provenzal), y parece claro que son canciones de poetas cultos, que se inspiran en la lírica popular. En el caso de los villancicos, como ya hemos comentado, hay pluralidad de usos: ejercicios también de imitación, de reutilización de sus propios poemas cultos, etc.. Siguiendo a Deyermond, en *La lírica primitiva y su posteridad* (1999), nos es fácil llegar a la conclusión de que, si bien la lírica culta se presenta tardíamente en Castilla como tradición verdaderamente consolidada, pasa poco tiempo hasta que los poetas deciden introducir ejemplos de canciones populares dentro de sus cancioneros, haciendo una mezcolanza entre lo culto y lo popular; y no puede ser simplemente casualidad que la aparición por escrito de las canciones populares mozárabes y galaico-portuguesas coincida próxima en el tiempo a la transmisión de cantares populares de los que poetas cultos hacían uso. Es por ello muy difícil comprender los villancicos, las jarchas y las cantigas de amigo como tres tradiciones diferentes, más que como tres derivaciones con un punto de partida común; cuyas raíces anteriores se pierden en la profundidad de los siglos y de las diferentes tradiciones literarias, tanto peninsulares como europeas.<sup>4</sup>

A pesar de las pruebas que demuestran la antigüedad de la canción femenina, sigue existiendo mucha polémica y poco acuerdo entre los estudiosos en cuanto al carácter creador de la mujer. Encontramos a quienes sí creen en su carácter creador, como es el caso de Margit Frenk que creía que la mujer estaba «al comienzo de toda poesía amorosa». Pero está más extendida la teoría que comprende que al hablar de canción de mujer nos referimos a la mujer como voz lírica, como personaje, y no como creadora. Como ya hemos comentado antes, son muy recientes los estudios que se centran en la autoría femenina de estos cantarcillos populares que en algún momento del

---

<sup>4</sup> Ya entre los siglos VI y IX aparecen en actas eclesiásticas referencias a cantos de mujeres, que eran reprobados por su contenido erótico, pagano y obsceno, interpretadas por mujeres. Para muchos críticos estas manifestaciones muestran el germen de la que posteriormente se definiría como canción de mujer, pues estos textos arcaicos eran poesía popular de carácter amoroso (Lorenzo Gradín, 1990: 8).

siglo xv alguien decidió poner por escrito en cancioneros cortesanos. Si bien hay estudiosos que niegan totalmente la posibilidad de autorías femeninas, son mayoritarios los que creen firmemente en la opción de que fueran mujeres quienes crearon estas piezas. Para explicarlo, se remiten a una realidad de la sociedad medieval: estos cantares los entonaban las personas del pueblo llano para hacer más amenas las labores de trabajo en el campo o para animar sus ratos de ocio. Canciones, romances, adivinanzas o cuentos que nacían y se movían en el folclore del pueblo. En este contexto, la mujer era quien dominaba el marco de lo privado o lo doméstico, quien participaba muy activamente en los trabajos, por lo que es obvio que tenía un papel verdaderamente importante en la transmisión de ese folclore del que hablamos.

Ya la lírica más arcaica está plagada de tintes femeninos, como vemos al acercarnos a las jarchas y las canciones de amigo, por su temática y estilística. Ya posteriormente, los villancicos y cancioncillas romances siguen esta estela, y la crítica coincide en que, si comparamos esta estética con la masculina, la lírica recogida como anónima en cancioneros posteriores, muestra rasgos que traslucen un punto de vista femenino, sobre todo aquella con un corte más popular y alejada de los convencionalismos de la lírica culta. Rasgos como una mayor intimidad y confidencialidad, con mayor atención a detalles concretos, un uso más coloquial y natural del lenguaje, y una concepción más sensual del amor. A veces incluso se recogen claras quejas sobre la situación femenina de la época, defendiendo temas tan propios de aquel entonces como las que implican un futuro impuesto por los demás, como la entrada en el convento o el matrimonio no deseado (Kolb, 1989: 35).

Por otro lado, y aunque en este trabajo no entremos a analizarlo, sabemos a ciencia cierta por crónicas y testimonios de la época, de la existencia de mujeres juglaresas y trovadoras, que componían y entonaban cantares propios<sup>5</sup>. Todo esto no hace sino confirmar lo que la mayoría de los estudiosos defienden: la probabilidad de que las mujeres fuesen autoras de piezas musicales medievales (ya fuesen más o menos

<sup>5</sup> Menéndez Pidal (1924: 42-43) ya nos hablaba de dichas mujeres juglaresas, autoras e intérpretes de canciones y cantares de gesta que se ganaban la vida, insólitas mujeres de vida errante, que incluso en algunos casos gozaron de una buena posición. Algunos testimonios que recoge de la época son los del *Libro de Apolonio* (s. XIII), donde hablan de la actuación de una juglaresa cantautora llamada Tarsiana («Tornó al rey Tarsiana faziendo sus trobetes, tocando su viola, cantando sus versetes»); y la existencia de juglaresas que tuvieron relevancia lo largo del siglo XIII como Isabel *la Cantadera*, de la Corte de Pedro IV de Aragón, o María Pérez Balteira, que estuvo en la corte de Alfonso X el Sabio y fue con Jaime I de Aragón a las cruzadas.

populares) es totalmente factible. De hecho, negar la posición de que una mujer no es capaz de ser autora de esta lírica de la que hablamos, por el mero hecho de ser mujer, resulta absurda; tanto como resultaría si ocurriese al revés, y negásemos la posibilidad de que los hombres también sean autores de muchas de estas canciones.

### • IDENTIFICACIÓN DE LA VOZ FEMENINA

El primer problema con el que nos encontramos al abordar el análisis de las voces femeninas en la lírica popular es el de cómo poder identificar una voz como propia de mujer. Entendemos la voz como la enunciación, por lo que la existencia de voz en las canciones populares de la Edad Media nos afirma la presencia de un sujeto que habla, que construye el discurso. Obviamente, encontraremos ciertas marcas dentro de los propios poemas que nos orienten a la hora de saber que se trata de una voz de mujer, pero dichas marcas se nos presentan bajo diferentes formas. No encontramos mejor manera de desentrañar con cuidado y ordenadamente dichas marcas que la seguida por Mariana Masera. En primer lugar, y basándose en Helena Beristáin, sigue la teoría de los actos de habla, planteada por los modernos lógicos ingleses: en cada enunciación encontraremos un locutor, que será quien enuncie el poema; un alocutario, que será a quien se dirija el locutor; y un delocutor, que se entiende como la entidad de la que se habla (Beristáin, 1985: 168).

En base a ello, encontraremos poemas en los que se nos marque claramente el género del locutor (3),<sup>6</sup> con nombres propios o adjetivos que marcan el género femenino («morena», «pastorcica»). También hay casos donde se nos evidencia el género del alocutario (4),<sup>7</sup> con referencias a personas del género masculino («pastorcico», «cavallero», «buen amigo»). Por otro lado, vemos poemas donde se explicita el género del delocutor (5).<sup>8</sup>

Aunque soy morenica y prieta

¿a mí que se me da?

Que amor tengo que me servirá. (3)

\*\*\*\*

Cavallero, que[á]ysme dexar

<sup>6</sup> También en los poemas 7, 8, 9, 30, 38, 40, 41, 44 y 45 de la Selección de poemas.

<sup>7</sup> También en los poemas 6, 13, 21, 23, 25, 28, y 41 de la Selección de poemas.

<sup>8</sup> También en los poemas 10, 12, 17, 18, 20 y 40 de la Selección de poemas.

que me irán mal. (4)

\*\*\*\*

¡Ay, triste de mi ventura!  
qu'el vaquero  
me huye porque le quiero. (5)

Más allá de los poemas en los que sabemos que quien declama es una mujer porque así se refleja siguiendo la teoría de actos de habla, encontramos muchos casos en los que esto no ocurre, y debemos utilizar de otros recursos para poder afirmar que la canción ante la que nos encontramos la enuncia una voz femenina. Es aquello que Masera recoge bajo el término «tópicos», marcas contextuales que más adelante veremos con detenimiento, pues de ellas parte la idea general de este trabajo. Desde el estudio detallado de lo expresado por la mujer bajo los diferentes tópicos que implica la temática amorosa, observaremos cuál era la realidad de la mujer en la sociedad medieval: veremos cómo se enfrentaba a la ausencia del amado, a la religiosidad o al casamiento, entre otros. Estos tópicos, por así decirlo, han creado escuela, y se han convertido en *leit motiv* de las canciones populares de la lírica hispánica, siendo motivos que sólo aparecen en aquellas canciones en las que quien habla es una mujer.<sup>9</sup> Masera también encuentra marcas contextuales basadas en símbolos, con referencias a ciertas entidades que para la mujer representan ideas evocadoras del amor, y que cada vez que aparecen en una canción nos permiten reconocer a una mujer como locutor del texto, aunque no se nos diga claramente.

En este trabajo pretendemos explicar cómo era la vida de las mujeres en la Edad Media partiendo de las temáticas que nos presentan en canciones populares de entonces, por lo que hemos preferido centrarnos en dichos tópicos, y, como hemos dicho, los desarrollaremos detenidamente más adelante. Es por ello que no nos hemos adentrado en el extensísimo mundo de la simbología presente en estos poemas, pero sí tenemos conciencia de cuáles son y de que representan conceptos muy propios y necesarios para la propia razón de ser de esta poesía, por lo que haremos un pequeño repaso de ellos, sin profundizar tanto en estas marcas contextuales como lo haremos en los tópicos.

---

<sup>9</sup> «*Que non dormiré sola, non*». *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* (2001) de Mariana Masera es un maravilloso trabajo de recopilación y orden, por lo que resulta inevitable partir de esta obra para analizar estos tópicos de los que hablamos.

Muchos de los símbolos que aparecen en los cantares populares presentan un mismo significado, y es precisamente la carga sexual que transmite la mujer, velada por símbolos pero clara en intenciones. Esto es, sin duda, uno de los rasgos más determinantes de la lírica popular, totalmente opuesto al de la lírica culta, en el que el recato del personaje femenino es absoluto.

Encontramos referencias a árboles frutales (olivos, manzanos, naranjos...) como representación de la fertilidad femenina, del incipiente deseo sexual de la mujer. Hay casos en los que la cinta o el lazo (y a veces otras prendas de ropa femenina) son entregadas al hombre (o se expresa el deseo de entregárselas), de manera que dichas prendas se cargan de erotismo, por relacionarse de pleno con el cuerpo de la mujer y, por tanto, con su sexualidad. También dentro de la simbología sexual y erótica vemos las referencias a los cabellos de la mujer, lo que nos determina cómo la melena femenina se consideraba un atributo relacionado, de nuevo, estrechamente con la sexualidad. Luego vemos otros elementos naturales, paisajísticos o escenográficos que también son un constante en la poesía de la que hablamos. La fuente (además de otras alusiones a otros elementos relacionados con el agua: lavar una prenda al amado, los baños de amor...), siempre se ha entendido fácilmente como símbolo de vida, representación, pues, de la fertilidad. La huerta, el campo o las flores tampoco faltarán entre los símbolos que representen la expresión sexual, las ansias de amor de las muchachas que protagonizan los poemas. También vemos la puerta, ese muro que separa a la mujer de su amado. Si la libertad amatoria de la mujer se da en lugares abiertos, la puerta es aquella que provoca la inmovilidad de la mujer, que querrá derribarla o abrirla.

En resumen, encontramos diferentes detalles que nos permiten reconocer como femenina la voz que nos habla entre estos cantares líricos. Por un lado tenemos el análisis de las marcas más puramente lingüísticas y que, siguiendo las marcas textuales, nos permite ver quién es el emisor del mensaje. Luego ya, desde un plano más literario, vemos aquellas marcas contextuales que se reconocen como propias de la mujer, bien sean símbolos o tópicos que se han vuelto una constante en la poesía lírica popular, que prácticamente han creado escuela, y un estilo propio.

## TEMAS

La canción lírica popular de la Edad Media supone un compendio de voces que transmite reflejos y ecos de la realidad que vivían en aquella época, y que nos acercan a los personajes que conviven en los textos y, por tanto, nos permiten conocer cómo se desarrollaba la vida de las gentes del pueblo en aquellos tiempos. En el caso concreto de la voz femenina, nos aproximan a la realidad de las mujeres de entonces, pudiendo ver cómo vivían la realidad del amor.

Cuando nos referimos a la temática amorosa hemos de entender que las mujeres que aparecen en estos poemas no expresan únicamente un sentimiento que viven o anhelan. A veces las vemos hablar de sus deseos, de sus penas, del dolor por un desengaño o de la insatisfacción cuando sus ansias no se cumplen. Encontramos siempre el mismo prototipo de mujer: clara y sencilla, directa en su discurso y que puede variar en edad, comprendiendo desde la mujer joven hasta una mujer madura, y que nos permite ser testigos de su mundo interior. No es que veamos diferentes tipos de mujeres, sino que encontramos mujeres que cantan desde diferentes vivencias, deseos y situaciones. Encontramos a la mujer, joven, que vive sus primeros amoríos y que ejerce su sexualidad desde su voluntad. Puede cantarnos sobre el desencanto amoroso y su consecuente dolor, causados por la actitud del amante. O a la mujer que entiende la relación amorosa como un juego pícaro, y nos transmite el gozo que le supone el amor desde un sentido casi lúdico (6). También vemos ejemplos de la joven que se ve abocada a un matrimonio concertado que la aleja de su verdadero amor, de un amor libre elegido por sí misma, y que expresa su deseo de libertad, con afirmaciones tan categóricas que casi parecen una orden (7). En todos estos casos se trata de muchachas jóvenes que expresan la idea clara de vivir su sexualidad según su propia voluntad; y esto es algo que llama la atención tratándose de una época como es la Edad Media, donde la libertad de la mujer estaba severamente coartada.

Vemos también a una mujer madura, de mayor edad, que canta desde una perspectiva diferente, la de aquella que ya ha probado el lado más oscuro del amor, que está curtida en las artes amatorias y que expresa unos sentimientos alejados de esa ilusión jovial de la que hablábamos. Son mujeres que expresan con amargura y tristeza por ver cómo su relación amorosa no es como habían esperado. Vemos ejemplos de mujeres que se quejan de su suerte en el matrimonio (*la malcasada*) (8) o que, por su

mala experiencia, reniegan para siempre del amor (9). La característica común de estas mujeres es la expresión constante de anhelo hacia la libertad de la que gozaba en el pasado, pues ahora vive bajo la ley imperante del marido.

Además, encontramos ejemplos de mujeres de mayor o menor edad que nos cantan desde la situación de la mujer soltera, y este rasgo merece más atención del que pueda resultar a simple vista. A fin de cuentas, en la sociedad medieval, la mujer estaba sujeta a estrictas normas. La mujer casada estaba supeditada a las normas del marido, pero tenía más estima que la soltera, la cual se regía por las normas del seno familiar, y no podía vivir con un hombre al lado, pues si lo hacía, se consideraba una deshonra. Por ello, la vigilancia social a la que era sometida la mujer soltera era enorme, de ahí que llame la atención la aparición de la voz de la mujer soltera en la lirica popular, género que se caracteriza por la libertad de expresión para la mujer. Probablemente, esto se debe a que la canción era la mejor «vía de escape» para la mujer, que le permitía alejarse de su estricta realidad cantándole a todos aquellos sueños que ansiaba realizar.

Cuanto tratamos los diferentes géneros que surgen desde el tema del amor en la lirica popular hispánica, hemos de centrarnos en los tópicos que encontramos en dichos poemas. Diferentes tópicos que transmiten diferentes ideas, concepciones y sentimientos de la idea del amor en las mujeres medievales. Entendemos el tópico como una frase, generalmente breve, que transmite contenidos semánticos fijos con unas expresiones concretas y que son recurrentes a lo largo de la historia literaria, se repiten formando una serie de constantes temáticas con motivos comunes. En la lirica hispánica popular de temática amorosa existen también tópicos concretos, que se repiten en diferentes canciones y que transmiten siempre la misma idea. En base a estos tópicos he desarrollado una clasificación de los diferentes motivos que encontramos en cuanto al tratamiento de la idea del amor por parte de la mujer en la Edad Media. Mariana Masera nos desglosa, con su trabajo, esos tópicos, y, ante la cantidad de diferentes motivos que aparecen, nos los organiza agrupando aquellos que, cree, guardan relación entre ellos. Para este trabajo hemos decidido clasificar cada uno de los diferentes temas que se ponen de manifiesto en las canciones líricas populares, donde se toca la idea del amor desde diferentes aspectos del mismo. Dichos aspectos, que he denominado «temas», los he recogido en el siguiente cuadro, mostrando los «subtemas» en los que se divide (si es que los hay) y relacionándolos con los tópicos (o marcas) que nos aparecen a la hora de tratar cada uno de los temas. Posteriormente, he desarrollado dichos temas que nos

presentan los poemas con un análisis de cuál era la realidad de esos temas en la sociedad medieval.

<u>TEMA</u>	<u>SUBTEMAS</u>	<u>TÓPICOS O MARCAS</u>	
Ausencia del amado	Quedarse esperando su vuelta	Vánse mis amores	<i>¿Dólos mis amores, dólos?</i>
	Ir en su busca	<i>Quiérome ir con él</i>	<i>Yendo y viniendo</i>
El sexo	El deseo sexual	<i>Llévame amigo</i>	<i>Quiérome ir con él</i>
		<i>Yendo y viniendo</i>	<i>Envíame mi madre</i>
	La virginidad	<i>Collige virgo rosas</i>	
El trabajo		<i>Yendo y viniendo</i>	
El matrimonio	Rehuso del matrimonio	<i>No quiero marido, no</i>	
	Ansias del matrimonio	Reclamo de la promesa de darla en matrimonio	
	La malcasada y el adulterio	<i>La malmaridada</i>	
La religión	Inclinación por la vida monacal	Ansias de ser monja por preferir la cultura a la vida matrimonial	
	Rechazo de la vida monacal	Actitud de rebeldía, no se quiere renunciar al amor	

#### • LA AUSENCIA DEL AMADO

En primer lugar se nos aparecen todas aquellas marcas que nos trasladan la idea de movimiento. Puede resultar chocante que esta sea una marca que pueda determinarnos temas concretos de cómo apreciaban el amor las mujeres del medievo, pero tiene sentido que se analicen los tópicos relacionados con el movimiento, pues la capacidad de transitar de un espacio a otro es una de las distinciones entre los personajes femeninos y los masculinos: la mujer suele aparecer como un personaje más

pasivo en lo que al desplazamiento físico en busca del amado se refiere. No por ello dejamos de encontrar a mujeres que toman la iniciativa de ir en busca de su amor. Dentro de esta expresión de movimiento, Masera agrupa diferentes tópicos, los cuales ordena desde el que transmite mayor pasividad de movimiento físico de la mujer hasta aquel que nos muestra a una mujer que va en busca de su hombre.

Para empezar son muchísimos los poemas que tratan los tópicos que Masera engloba bajo el título «*Vánse mis amores*» y «*¿Dólos mis amores, dólos?*». Se engloban bajo dicho tópico a todos los poemas que expresan de una u otra manera los sentimientos que despiertan en la mujer la partida del marido, la ausencia del amor. Es una imagen común, bastante representativa de la realidad de la época, la del hombre que ha de marchar del lado de su mujer porque su trabajo lo requiera o por ser llamado al frente. Si eran pastores o pescadores (trabajos muy comunes en el pueblo llano del medievo), había épocas enteras que debían pasar lejos de su mujer; periodos que podían durar meses, dependiendo de lo que se prolongase la temporada de pastoreo o pesca. Además, si había una guerra, el hombre debía acudir a la batalla, como una muestra de su honor. La mujer campesina se encargaba del cuidado del hogar, la educación de los hijos, y del ganado y el huerto. Siempre bajo la norma que rigiese su marido, cuando éste partía, ella continuaba al cargo de todo el ámbito doméstico y se quedaba esperando su vuelta. Ante esto, las reacciones en ellas variaban dependiendo de cada mujer y es por eso que, dentro de este tópico que nos presenta la marcha del amado, encontramos poemas que nos muestran diferentes reacciones de las mujeres.

Siempre con un sentimiento exaltado, sean estos hacia un lado o hacia otro; suelen destacar los sentimientos de angustia, con unos discursos bañados por la tristeza de la partida (10), la incertidumbre ante la ausencia del hombre (11), que vaticinan lo mucho que van a echar de menos a su amado (12). Se presenta el miedo de la mujer a ser olvidada por el amado durante el tiempo de ausencia, e incluso el reclamo a que el marido permanezca junto a ella, a que cambie de decisión y decida no partir (13). Una vez el amado ya se ha marchado, vemos a aquellas que piden su retorno, preguntándose cuándo y cómo volverá a su lado (14), o cuándo y cómo tendrá noticias de él (15). También vemos a aquellas mujeres que sufren por el hecho de ver un barco, algo que les recuerda la ausencia del marido, por lo que esta mera visión les trae el sufrimiento más profundo (16).

Encontramos otros tópicos en relación al tema de la partida del amado que muestran una actitud más activa de la mujer, donde no se queda en el lamento por la ausencia y la expresión del dolor que le provoca, sino que expresa su idea directamente con el «*Quiérome ir con él*» (17), rompiendo su inmovilidad. Mensaje claro que no supone tanto la determinación de ir en su busca, como la expresión de aquello que saben que no puede llevarse a cabo en la vida real, pero que tratan de conseguir mediante la canción: el lenguaje se presenta para la mujer como el espacio donde la acción se cumple.

Aunque son las menos, hay veces en las que encontramos voces de mujer que muestran con regocijo y alegría la ausencia del amado (18). Para algunas mujeres las relaciones amorosas y el posterior matrimonio podían suponer casi un yugo, pues la mujer tenía poca libertad en aquella época, viviendo siempre al amparo y bajo la orden de un hombre. En el caso de haber una unión oficial con su amado, será este el hombre que dicte las normas bajo las que desarrollar su vida. Por ello es inevitable encontrarnos con poemas que muestren a una mujer que se niega a esto, para quien la ley impuesta de un padre es tan rechazable como la ley impuesta por un marido. Una actitud cuan menos que chocante tratándose de una época en la que la sumisión de la mujer era, por ley, absoluta y que, como veremos más adelante, con el tópico de *la malcasada*, las llevará a realizar, incluso, adulterio.

## • EL SEXO

### - El deseo sexual

Algo muy significativo en la lírica popular es como la voz femenina nos transmite el deseo sexual de una manera bastante clara y directa. En algunos casos encontramos el deseo sexual de la mujer expresado mediante el simbolismo que nos transmite la naturaleza. Un ejemplo que se presenta a menudo, nos explica Masera, es el de la sierra, desde la que se escuchan gritos (19). La sierra se ha entendido siempre como un lugar perfecto para el encuentro de los amantes, y los gritos que desde allí llegan son una representación del deseo sexual de la mujer (Masera, 2001: 53). También vemos poemas donde aparecen escenarios como la huerta (20), también lugar de encuentro por antonomasia para los amantes, por ser el lugar donde crece la rosa (símbolo arcaico del amor) (Masera, 2001: 55). Prácticamente todas las referencias a escenarios o elementos de la naturaleza van ligados directamente con la representación

de la sexualidad y el erotismo, por lo que veremos también el río, la cascada, etc. A veces, la voz femenina va más allá incluso de mostrar el deseo por encontrarse con su amante, y pasa a la acción siendo ella misma quien toma las riendas y pide al hombre que la lleve con él (21). A veces, la petición toma un cariz de casi mandato (22), y hay ejemplos en los que la mujer toma la iniciativa hasta el punto de pedirle directamente al amado partir juntos (23). Se engloban estos poemas bajo el tópico «*Llévame, amigo*», que junto con el tópico «*Quiérome ir con él*», nos presentan una actitud nueva en la mujer.

Más sorprendente todavía resultan los poemas que encontramos agrupados bajo otros tópicos que Masera ve representados en diferentes poemas populares. Bajo el título de «*Yendo y viniendo*» recoge los poemas que hablan del trabajo que la mujer desempeña en la Edad Media. Las mujeres campesinas participaban de la economía familiar con las tareas del campo y artesanales, y por estas labores gozaban de cierta libertad de movimiento con respecto a las mujeres cortesanas (en cambio, si se comparan con los hombres de su rango social, vemos que esta libertad, una vez más, estaba bastante coartada). Algunos de estos trabajos femeninos implicaban que tuvieran que trasladarse de un lugar a otro (de ahí el título que Masera da a este tópico), como por ejemplo el trabajo con el ganado. Hay pues bastantes canciones que narran estos paseos y que nos transmiten, más o menos veladamente, como el movimiento lo asocian al encuentro sexual; llegando a veces a haber connotaciones eróticas muy directas (24). Así mismo, ocurre de igual forma con el tópico «*Envíame mi madre*», donde la niña del cantar, movida de nuevo por el deseo sexual, llega a poner excusas para ponerse en movimiento, llegando a inventar una orden de la madre (25). Disfrazada de queja lo que en realidad es voluntad propia y excusa (26).

Resulta novedoso y llamativo que todo esto ocurra, cuando, como ya hemos dicho, la libertad de la mujer en la Edad Media estaba muy coartada, incluyendo, por supuesto, su libertad sexual. Debemos hacer un repaso de los estudios historiográficos sobre la sexualidad femenina en la Edad Media para entender cómo choca esta expresión de sexualidad libre y voluntaria con los dogmas e ideas que se asentaron en la sociedad medieval. En una sociedad profundamente marcada por el dogma religioso cristiano, la sexualidad no escapa a las creencias que el cristianismo ha afianzado y a su moral rígida. En la Edad Media eran numerosos los tratados sobre la salvación del alma, y, obviamente, la sexualidad no era algo que escapase a reglas y normas para una

práctica adecuada y que estuviese bien vista por Dios y por los padres de la Iglesia. Lo que resulta curioso es que en la mayoría de estos tratados se presenta siempre a la mujer no como alguien inclinado a caer en la lujuria, sino como a la instigadora que hace que el hombre caiga en tan perverso pecado capital<sup>10</sup>.

El sexo por mero placer y disfrute no está visto con buenos ojos, pero hasta el siglo XVIII había una creencia bastante extendida de que el coito debía ser gozoso para ambos cónyuges para que fuese fructífero; es decir, para que acabase en embarazo. De hecho, no sería hasta el ocaso del Antiguo Régimen cuando empezarían a verse tratados que dejases caer la idea del goce femenino fuera del contexto procreador. Es decir, en la Edad Media se entendía a la mujer como el elemento de la naturaleza destinado para la procreación humana, por lo que el sexo solo podía entenderse como un mecanismo para alcanzar dicho fin, y el disfrute sexual quedaba relegado a un segundo plano para el hombre y al último plano para la mujer. Por esto nos sorprende tanto ver cómo la mujer de la lírica popular femenina se nos presenta tan alejada de la normal social del momento, con una iniciativa y un deseo que la llevan a disfrutar voluntariamente de su sexualidad, siendo uno de los planos importantes que nos llegan en tantos y tantos poemas de la época.

#### - **La virginidad**

Como acabamos de ver, la lírica popular hispánica no escatima a la hora de representar el despertar sexual de la mujer, y es lógico que este tema nos conduzca directamente al tema de la virginidad. La importancia de guardar la honra que imperaba en la sociedad medieval se relacionaba directamente con la virginidad de la mujer. Esta literatura nos demuestra muy abiertamente (y, más aun tratándose de la época en la que data) la libertad sexual de la mujer, con referencias directas a su despertar sexual y a su decisión de entregar su virginidad. Muchas veces se nos presenta con símbolos (la cinta, los cabellos) o con ciertos elementos escenográficos (la fuente)<sup>11</sup>. Y son muchísimos los casos en los que se nos aparece con el mítico tópico literario *Collige virgo rosas*, la muchacha que recoge flores y que como explica Frenk, tiene una interpretación clara:

---

<sup>10</sup> Para más información de un tema tan interesante como la sexualidad en el medievo, se puede revisar algunas de las obras que menciono en la bibliografía, como los trabajos de García Herrero, Vázquez Jiménez o Zamora Cárcamo.

<sup>11</sup> Para más información sobre el reconocimiento de las marcas contextuales simbólicas se puede revisar el segundo apartado de este trabajo, titulado *La voz*, exactamente el subapartado *Identificación de la voz femenina*

[...] se ha convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la doncellez (o la doncella misma); el hombre la «corta» (desflora la planta), o la muchacha se la ofrece; menos directamente la muchacha corta flores para darle a su amigo (Frenk, 1984: 70).

Por ello podemos decir sin dudar que las flores que la muchacha recoge, más allá de un simple regalo para su amigo, son una representación de la virginidad de la joven, que muchas veces clama por entregar a aquel que ama, ante su incipiente despertar sexual.

Es por ello que muchas canciones nos presentan un personaje guardián de la virtud de la niña, protegiendo su honra y evitando que el impulso sexual que empieza a aflorar en ella le haga sucumbir al pecado carnal que supone la relación sexual fuera del matrimonio. Sobre el tema de la guarda, Lorenzo Gracín en su *La canción de mujer en la lirica medieval* (1990), nos explica que en la canción de mujer la tarea de guardián es ejercida por la madre prácticamente siempre, apareciendo el padre en un número reducido de casos. Generalmente, la reacción de la muchacha ante la vigilancia que se le ha impuesto es de rebeldía y reniego (27), rozando casi la amenaza e incluso la burla (28); y asombrada ante el despliegue de medios para evitar que entregue su virginidad (29), como si su deseo sexual la llevase en volandas y le hiciese pasar por alto todos los convencionalismos sociales que se esperan de ella. Las relaciones sexuales en la Edad Media se circunscribían a la rígida ley de la Iglesia, marcada por la voluntad divina y que establecía el orden de las cosas, de manera que todo aquello que saliese de la norma podía ser punible. De esta forma, la única unión carnal posible había de ser heterosexual, con fines procreativos y sancionada por el sacramento del matrimonio.

La virginidad ha estado ligada a la religión desde la antigua Roma, y la llegada del cristianismo hizo que la importancia de ésta llegase a su punto álgido, extendiendo su demanda a todas las clases sociales: conservar la virginidad tiene mayor importancia en las clases privilegiadas; pero en las clases bajas, aunque a veces se mantenían relaciones sexuales antes del matrimonio, también era importante y los padres guardaban recelos la virginidad de sus hijas, en un intento de movimiento ventajista que les permitiese prosperar. La importancia que adquiría guardar la virginidad permitía que casi cualquier medio estuviese justificado con tal de conseguirlo: desde leyes de los gobernantes en las clases altas, hasta el empleo de cinturones de castidad. En el pueblo llano, más escaso en recursos, tenía que tirar de vigilancias intensivas por parte de los progenitores, a someterla a prisión o el empleo de castigos corporales.

## • LA MUJER Y EL TRABAJO

Bajo el tópico de «*Yendo y viniendo*» se nos transmite como la mujer de la Edad Media participa activamente en el trabajo. El motivo por el que el trabajo intersecciona con la temática amorosa es, como ya hemos visto, porque algunos de sus trabajos implicaban que la mujer se desplazase, se pusiese en movimiento (24), y en los cantares expresan este movimiento como una causa y una excusa para que se dé el encuentro sexual con el amado.

Es importante analizar el papel que la mujer tiene en cuanto a la actividad económica y los trabajos que desempeña. En la Edad Media, el trabajo se entiende como una condena reservada para aquellos que no eran nobles ni clérigos, los cuales servían con las armas o la oración. La idea del trabajo como una acción lucrativa, además de como un castigo, empezó a extenderse entre los siglos XIII y XV, pero nunca supuso un criterio de integración social ni de liberación (Rucquoi, 1995: 14). Las mujeres en los estratos sociales más bajos no tenían que administrar grandes posesiones, pero eso no quita que tuvieran gran cantidad de responsabilidades, y como los hombres de su estamento social, debían ofrecerse para ser contratadas y trabajar para subsistir, aportar a la economía doméstica (aunque, como no es de extrañar, sus sueldos siempre eran más bajos que los de los hombres). No podemos enfrentarnos a un estudio del trabajo de la mujer en la Edad Media sin recordar la dependencia que ellas tenían respecto del hombre, por lo que el estado civil y su situación dentro del hogar dictarían, pues, la naturaleza de trabajo que desempeñaría (Fuente, 1997: 189). La mujer participa junto con el resto de la familia, de las faenas del campo y de producción agropecuaria. De hecho, si el marido se dedicaba a un trabajo más específico, como, por ejemplo, el de artesano, la mujer desempeñaba un papel que podía abarcar desde la distribución de la materia prima hasta la venta de los productos ya acabados. De hecho, del centenar de oficios censados en la época, setenta y dos de ellos podían desempeñarlos mujeres (tenderas, zapateras, panaderas, curtidoras, albañiles, etc.); y entorno a veintiséis de ellos eran meramente femeninos, la mayoría relacionados con la industria textil.

El papel laboral de la mujer fuera de la unidad familiar empieza a menudo dentro de un marco que se parece al que representa en su propia casa: el de criada, en una familia ajena. Esto ocurría sobre todo cuando se trataba de mujeres solteras. Estas

criadas, entraban a trabajar muy jóvenes, y eran sirvientas de familias nobles.<sup>12</sup> Hay que procurar no confundir a las damas de compañía (provenientes de familias nobles y a quienes el padre de la familia para la que trabajaban se encargaba de casar), con la mera sirvienta de origen humilde, a la que no se tenía en tanta consideración, y que podía incluso llegar a ser explotada sexualmente por su amo o sus compañeros masculinos.

Además no podemos olvidarnos de uno de los trabajos más extendidos entre las mujeres medievales: la prostitución, una actividad que en la Edad Media era moralmente condenada pero permitida por las leyes del Estado. No estaba alejada de estigmas, como ocurre hoy en día, pero se diferenciaba entre aquellas mujeres que se veían forzadas a ejercerla, por una situación de pobreza o de desarraigo familiar, en burdeles, la calle o tabernas; mientras otras, las denominadas *mujeres enamoradas*, lo hacían de forma ocasional y en su casa, llegando a ganar mucho dinero (podía llegar a ganar en dos citas lo equivalente al salario de una campesina). La mancebía en la Edad Media estaba regulada, pues se trataba de un negocio que beneficiaba económicamente a los reyes y las ciudades, por los impuestos que se le aplicaban. Por ello se institucionalizó el oficio, y se crearon y fomentaron mancebías públicas en los centros urbanos. Aun así, las mujeres que la desempeñaban seguían siendo objeto de las críticas y la marginación por parte de la sociedad. En el caso de las canciones con las que hemos trabajado no encontramos referencias a la prostitución ni a las mujeres que desempeñaban este oficio, pero encontramos presencia de esta temática en algunas obras del medievo.<sup>13</sup>

## • EL MATRIMONIO

Probablemente el matrimonio suponga uno de los temas más mencionados en los poemas de la lírica popular medieval, como reflejo de la importancia que éste tenía para

<sup>12</sup> Basta con recordar *La Celestina* para tener un amplio retrato del panorama medieval en cuanto a este tema. Sempronio representa al criado, desvinculado ya de la idea de sirviente feudal, y vinculado solo a Calisto por lo que percibe sueldo, algo que no comparte Pármeno inicialmente. Lucrecia, como criada de Melibea, goza de una libertad mucho menor que los sirvientes de Calisto. Las palabras de Aréusa reflejan bien la esclavitud de las criadas: «¡O tía, y qué duro nombre y qué grave y sobervio es “señora” continuo en la boca. Por esto me bivo sobre mí, desde que me sé conocer, que jamás me precié de llamar de otvie sino mía. Mayormente destas señoras que agora se usan».

<sup>13</sup> Un ejemplo de como la prostitución aparece en algunas obras medievales puede ser el *Libro de Santa María Egipciaca*, un poema hagiográfico de la primera mitad del siglo XIII, escrito en lengua castellana con rasgos de aragonés, que narra directamente la vida de una prostituta y luego santa, María Egipciaca, donde directamente se detalla la relación entre el factor económico, la pobreza, con la prostitución que llevara a cabo la protagonista: «*Pues que xii años huovo de edad, con todo faze su boluntat; a ninguno non se queríe vedar, sol que aya algo quel dar*» (Waiman, 2009: 15).

la mujer en la sociedad del medievo, como veremos más adelante. Es obvio que el tema del matrimonio es probablemente el que más estrechamente se relaciona con la temática amorosa, pero el tema del casamiento se nos presenta bajo diferentes tópicos que son reflejo de las diferentes actitudes que la mujer tomaba respecto a él: desde la mujer que rehúye de un matrimonio impuesto por la familia hasta la niña que busca el matrimonio y rechaza la vida monacal que la familia ha elegido para ella. Aunque los estudiosos de historia han hecho un trabajo de investigación más profundo en lo que a matrimonios de la clase alta se refiere, dejando el matrimonio en las clases bajas en un segundo plano; sí que encontramos información sobre cómo se asume el matrimonio en la Edad Media.<sup>14</sup>

Desde el final de la alta Edad Media, la institución del matrimonio se ve regulada por dos órdenes: el temporal y el religioso, que actúan en dos esferas. Los matrimonios son concertados entre los padres de la pareja, como un contrato en el que no se tiene en cuenta la voluntad de los contrayentes, sino los intereses de linaje y conveniencia económica. De esta manera la mujer, que ocupa el lugar inferior de la sociedad, es la pieza principal de dicho acuerdo, como un peón que resuelve, mediante las nuevas relaciones, problemas como la importancia del linaje o la consecución de descendencia. Por ello, de este acuerdo queda excluido, *a priori*, el amor, siendo un acuerdo aciago para los contrayentes pero más especialmente para la mujer, que queda subordinada a la voluntad del marido. El matrimonio no se impuso como sacramento hasta el siglo XII, gracias a la lucha de la Iglesia por controlar esta esfera de la vida privada, para imponer mediante el casamiento la monogamia. La importancia de la descendencia y de la legitimidad de los hijos, aunque esto no fue estrictamente conseguido, pues el hombre o su grupo familiar podía, si quería, romper la unión, repudiar a la esposa y casarse con otra mujer que ofreciese condiciones más ventajosas.

Una vez vista la importancia que el matrimonio tiene dentro de la sociedad medieval, podemos entender que sea tan dispar la reacción de las mujeres ante la unión marital, por lo que podemos dividir las canciones dependiendo de la actitud que el personaje femenino nos presenta ante el matrimonio.

---

<sup>14</sup> Mencionamos aquí algunos de los datos más llamativos en lo que al tema del matrimonio se refiere, pero este trabajo no supone el espacio adecuado para desarrollar este tema, así como otros, al detalle. Por ello, para más información sobre el matrimonio (a nivel jurídico y religioso) en la sociedad medieval, recomiendo algunas de las lecturas que aparecen en la bibliografía y que versan sobre este tema, como los trabajos de García Herrero y el volumen (2008) de *Clio & Crimen* nº 5.

### - Rehuso del matrimonio

Ante esta idea tan estricta de lo que supone el matrimonio, entendido más como un acuerdo de intereses que como una unión promovida por el amor, los padres de las mujeres eran quienes pactaban sus matrimonios, quienes decidían si sus hijas iban a casarse<sup>15</sup> o no y con quién lo harían, puesto de que de esa unión dependería en buena medida el estatus social de la mujer, pues éste dependía siempre del hombre (marido, padre o hermano). Desde esta idea de imposición del matrimonio parten algunos de los tópicos representativos de este tema en las canciones populares, como por ejemplo, «*No quiero marido, no*», donde la mujer, desde una actitud rebelde que parece ser una constante en la lirica popular, se niega a dejar su vida de soltera (30), viendo ejemplos de cómo la mujer quiere disfrutar la libertad que la soltería le da antes de contraer nupcias (31).

El matrimonio nacía del acuerdo de dos voluntades y de la donación mutua de la pareja, con la finalidad de procrear hijos legítimos y continuar el linaje. Pero además de un sacramento, era un contrato que daba inicio a una sociedad en la que se ponían en juego intereses que, a menudo, y especialmente en según qué grupos sociales, traspasaban el marco de lo estrictamente personales. Se trataba pues de un asunto que los contrayentes, por principio, no debían realizar por su cuenta y riesgo.<sup>16</sup> Mujeres y hombres, siendo niños, eran utilizados por la familia, que los prometían en matrimonio que se consumarían al llegar a la edad idónea, enlaces concertados de acuerdo con las necesidades del grupo, y en los que la libertad individual brilla por su ausencia. Como vemos en el caso de los poemas que se relacionan con la temática del rehuso del matrimonio, era posible que al alcanzar los años requeridos para contraer nupcias, las personas se opusieran a llevar a término lo pactado, e hiciesen valer su derecho de disentir y de elección de cónyuge. Pero quienes actuaban de esta manera corrían el riesgo de sufrir la exclusión de la familia y ser desheredados. No podemos saber a ciencia cierta la valoración que los individuos de aquella época hacían de la ley matrimonial y del tema de los asuntos concertados, igual que desconocemos la

---

<sup>15</sup> Si acudimos a documentos de aplicación de derecho, descubrimos que la dote recibida para contraer matrimonio o ingresar en religión fue identificándose con la herencia, de manera que el control de los padres sobre el destino de sus hijas fue cada vez más férreo, de manera que, si no aceptaban el futuro decidido por el *pater familiar*, eran automáticamente desheredadas (García Herrero, 2009: 394).

<sup>16</sup> Desde la Iglesia se dejaba constancia de que el consentimiento paterno confería decoro y dignidad al acto y, por lo tanto, resultaba interesante contar con él; pero durante la Baja Edad Media, la aquiescencia familiar no era requisito imprescindible para contrar legítimo matrimonio (García Herrero, 1995: 270).

proporción de las y los que se opusieron a seguir las pautas que en este sector se les dictaban. Pero poemas como los recogidos en este apartado son los que nos muestran la ensoñación de las mujeres con conseguir escapar al matrimonio impuesto por su familia (García Herrero, 1995: 273-274).

García Herrero nos cuenta en “Matrimonio y libertad en la Baja Edad Media aragonesa” en *Aragón en la Edad Media* (1995) como muchas mujeres de aquella época tenían, por suerte para ellas y por desgracia para quienes intentaban casarlas en matrimonio con quien les interesara, con referencias y modelos alternativos a la realidad de su época, que aparecían en los libros de caballerías y las novelas amorosas, géneros en los que recayó la condena de moralistas e, incluso, de algunos autores. Estas lecturas profanas eran entendidas como un aliciente para soñar con una alternativa distinta a la que les esperaba: una vez más la literatura es un mundo irreal en el que proyectarse, evadirse y hacer realidad aquello que no podemos conseguir en el día a día. Además, estos géneros ponían ante los ojos de sus lectores modelos matrimoniales alejados de los vividos, que evidenciaban unas expectativas y aspiraciones frustradas. La suma de todo esto explica que el rechazo a la vida matrimonial, sobre todo si se trataba de matrimonios consensuados entre los estrategas de la familia, estuviese presente en la vida de muchas mujeres de la sociedad medieval.

#### - Ansias de matrimonio

En frente nos encontramos una actitud radicalmente opuesta, la de la niña que, una vez más desde una actitud de rebeldía, ansía contraer matrimonio, a pesar de la negativa de sus padres; o bien la que reclama que, el matrimonio que sus padres le han prometido, se dé lo antes posible. Hay casos en los que, entendemos, a la mujer se le ha asegurado que contraerá matrimonio en un relativo plazo de tiempo, y la niña, al ver que esto no se cumple, sospecha que no se trata más que de una mentira para detener su impetuosidad (32). Ante esto, la voz femenina se convierte en un canto de reclamo para que la promesa se efectúe (33) o que, desesperada, canta sobre la impaciencia que supone una promesa inalcanzable (34). A veces, la muchacha, cansada de esperar un matrimonio que no llega, reclama a sus padres su derecho a casarse recordándoles rasgos de su madurez física, justificando con ello el tener edad suficiente para contraer nupcias (35), llegando incluso a amenazar con peligros que acaecerán si sus padres no la casan (36 y 37).

### - ***La malmaridada y el adulterio***

El tópico de la *malmaridada* es uno de los *leit motiv* más típicos y constantes en toda la historia de la literatura.<sup>17</sup> Particularmente, en la parte que nos atañe en este trabajo, la presencia de la *malmaridada* prácticamente ha creado escuela, siendo un rasgo muy estudiado en lo que la literatura medieval se refiere.

Al lector hay que presentarle la historia del matrimonio de principio a fin, la historia del casamiento debe ser finalizada.<sup>18</sup> Una vez la niña ha pasado por todas las fases amatorias y alcanza el matrimonio, su papel se desconfigura. Deja de ser la niña feliz y gozosa que desde la ilusión más exacerbada le canta al amor y a su amado, y se torna triste y lastimera. El descontento de la mujer con el matrimonio no sorprende demasiado si nos acercamos a la realidad de los matrimonios de la Edad Media. Totalmente abnegada el marido, como ya hemos mencionado, él era quien tomaba todas las decisiones del núcleo familiar, de manera que ella simplemente debía claudicar.<sup>19</sup> El marido era el administrador de los bienes familiares (fuera más que menos), incluyendo la dote que la mujer aportara al matrimonio. La desigualdad social, además, podía ser un verdadero problema dentro del matrimonio, pues el matrimonio era un contrato cuya finalidad era mejorar el estatus de los contrayentes, y, si no, al menos mantenerlo. Por ello, si el estatus social de uno de los dos disminuía, el descontento era considerable y tenía consecuencias.

Va más allá incluso la realidad de la época, pues hay tratados medievales que explican cuál es el deber de la mujer para con su marido: darle todo, en cuerpo y alma, literalmente. La mujer no puede negar su cuerpo al marido que tiene derecho de uso sobre él, y debe entregarse a él a todos los niveles, asumiendo que el marido será patrón absoluto de su alma. No conforme con ello, los castigos físicos y el repudio estaban totalmente permitidos por la ley jurídica y religiosa, siempre a elección del marido y bajo las más absurdas excusas.

---

<sup>17</sup> «Este tópico es uno de los más antiguos en las canciones líricas de varios países y se registra con más antigüedad en las canciones francesas. [...] La gran difusión del tópico en las diferentes tradiciones lleva a pensar que exista un origen aún más remoto». (Frenk, 1984: 89)

<sup>18</sup> «La historia debe ser finalizada, para saciar la curiosidad del lector, aunque el final no sea feliz». (Masera, 2001: 72)

<sup>19</sup> El varón considerado superior a la mujer en cuanto a su calidad era, incluso, definido a menudo como *caput mulieris* (cabeza de mujer), y su palabra tenía mayor peso y valor probatorio. (García Herrero, 2009: 391)

Viendo todo esto, nos es inevitable pensar que la mujer entendida por sí misma como *malcasada* no sólo debía ser un tópico literario de la lírica femenina, sino la realidad de muchas mujeres de la época. La *malmaridada* se nos presenta con diferentes variedades, como hemos visto que ocurre con prácticamente la totalidad de los tópicos literarios, desde quien expresa la pena de manera llana y sencilla (38), hasta quien directamente desea la muerte antes que continuar inmersa en un matrimonio que la hace infeliz (39). Vemos también en algunos casos un papel más activo y combativo ante la situación indeseada que viven, donde se defienden con quejas y argumentos (40).

En menor medida aparece el tema del adulterio, con mujeres que ante la falta de amor hacia el esposo se dan la libertad de buscarse un amante (41), al que muchas veces se refiere bajo el término «amigo». En muchos de los poemas que muestran este tema, la mujer plantea una antítesis entre el marido y el amigo, que degrada al primero, al que ve como un opresor. Generalmente, el amigo es alabado tanto física como moralmente, y supone una fuerza liberadora para ella, pues mientras el marido ha sido impuesto, el amigo ha sido escogido libremente. (Lorenzo Gradín, 1990: 165). Muchas veces la excusa a la que se recurre, para justificar el odio y la infelicidad que el marido provoca en ella, es la de los celos que llevarán al marido a amenazar e, incluso, golpear a la mujer. Si no lo ha hecho, lo hará en cuanto descubra la presencia del amigo, de ahí que, generalmente, la mujer exprese la necesidad de mantener su amor en secreto. Las consecuencias de incurrir en adulterio en la Edad Media era, una vez más, otra muestra de la desigualdad que existía en cuanto a hombres y mujeres. El adulterio del hombre rara vez era castigado. Para la Iglesia, en teoría, las infidelidades conyugales eran igual de graves si las cometía el hombre o la mujer, pero en la práctica no era así, y la relación sexual fuera del matrimonio era más grave para la mujer,<sup>20</sup> porque tenían un plus de gravedad, porque suponían una destrucción del orden social, por lo que eran merecedoras de un castigo más severo: con el adulterio de la mujer nacía la deshonra del marido y de la familia, un ataque a su fama, por lo que se permitía la violencia y el asesinato como una manera de reconstituir ese atentado al honor.

#### • LA RELIGIÓN

Cuando hablamos de la religiosidad, aunque cueste creerlo a simple vista, vemos que esta está muy relacionada con el tema del amor y, particularmente, con el tema del

---

<sup>20</sup> A partir de 1349, los fueros ya tipificaban el adulterio como delito exclusivamente femenino, lo castigaron con pena de muerte (García Herrero, 2009: 394).

matrimonio. Pero lo más curioso lo descubrimos al acercarnos al estudio historiográfico de la vida monacal en la Edad Media.

#### - **Inclinación por la vida monacal**

Por el punto de degradación social que la mujer tenía en el periodo medieval, damos por sentado que en algo tan rígido como es la Ley eclesiástica, la mujer debía llevar una vida constreñida y limitada, y es sorprendente descubrir que nada más alejado de la realidad. Las mujeres que se retiraban a vivir como monjas tenían un importante papel dentro de la sociedad, pues los monasterios llegaron a convertirse en centros de un alto nivel intelectual, siendo poderosos centros de formación para las mujeres y niñas.

Algunas mujeres en el medievo entendieron la vida monacal como una alternativa para deshacerse del ambiente doméstico y del dominio patriarcal y marital que imperaba en la sociedad, de manera que la mejor forma para huir de su destino femenino era dedicarse a la vida en el convento: convirtiéndose en monja la mujer tenía libertad para desarrollar habilidades artísticas, aprender a leer y tener acceso a la literatura que guardaban las bibliotecas monacales. Las monjas podían, pues, formarse académicamente de una manera que le era impensable en el contexto matrimonial (que entendía la formación de la mujer como una amenaza a la autoridad del marido). Las mujeres de las clases inferiores tenían un acceso muy limitado a la educación (que tampoco distaba excesivamente del también bajo nivel de los hombres de su estamento social). Las puertas del convento abrían el camino a una formación mucho más completa. Vemos ejemplos de esto en las canciones populares medievales, donde la muchacha dice abiertamente preferir el convento a las penas que el matrimonio pueda traerle (42). Esto es otro ejemplo de la rebeldía que caracteriza el discurso femenino en la lirica popular medieval, pues la mujer asume el matrimonio como una imposición que la hunde en una vida de entrega y abnegación a su familia, que coarta toda ansia de libertad.

#### - **Rechazo de la vida monacal**

Pero, como en todos los temas que envuelven a la mujer en el medievo y que se reflejan en la lirica popular, encontramos diferentes actitudes ante un mismo asunto. Vemos, por ello, una actitud contraria a la anteriormente explicada. Hay mujeres a las que se les obligaba a meterse monja, generalmente porque la dote se le había asignado a una hermana mayor, por lo que el destino que los padres le asignaban a ella era el de la

vida clerical. Ante esta imposición, vemos en muchas canciones la reacción de la mujer, que se niega a tener que seguir este camino marcado, rebelándose contra sus padres (43) y transmitiendo que no quiere renegar al amor sólo porque sus padres así lo decidan (44). Vemos pues un rasgo importante de la mujer de la lirica popular de la Edad Media, y es que se trata de una mujer que escoge la vida religiosa como alternativa a un matrimonio impuesto, como una forma de salir de la pobreza o como una obligación elegida por la familia; de manera que no encontramos verdadera vocación religiosa en ninguna de las mujeres que en los poemas trabajados se nos presentan.

Resulta llamativo, e inesperado, la manera en la que la Iglesia otorgaba ciertos poderes a las mujeres, poderes que eran casi impensables dada la situación de la sociedad medieval (y de los hombres religiosos) respecto a la mujer. Los teólogos de la época entendían que la mujer tenía alma (de lo contrario no habrían podido bautizarlas), pero creían que esta alma era *de segunda categoría* –siguiendo a Aristóteles-, considerándolas como «un varón fallido». Los clérigos directamente consideran a la mujer como la «fuente insondable de todos los pecados», y creen que la mujer virtuosa es «más rara que el ave fénix».<sup>21</sup> Pero frente a esto, vemos el poder que la mujer pudo llegar a alcanzar dentro de algunas órdenes, un poder prácticamente comparable a los hombres. Las abadesas pudieron llegar a nombrar curas y capellanes, dirigir monasterios mixtos o, incluso, exclusivamente masculinos, asistir a concilios y hasta convocarlos... En definitiva, ejercían poderes episcopales. De hecho apareció en esta época la figura de las beguinas, figura llamativa para los estudiosos de la historia medieval: monjas que consiguieron que la Iglesia les reconociese el derecho a vivir fuera del monasterio, romper con su voto si querían y dedicarse a labores laicas de ayuda a los necesitados. Eran mujeres que representaron una revolución, una innovación frente a la corrección establecida.

---

<sup>21</sup> Sobre esta visión de la mujer encontramos un artículo interesantísimo: Otero, Gloria, "Las feministas de la Edad Media: no solo hilar y rezar" *XLSemanal* (2017). En: <<https://www.xlsemanal.com/conocer/historia/20170903/no-solo-hilar-rezar-las-feministas-la-edad-media.html>>

## CONCLUSIONES

Las conclusiones que pueden observarse tras el trabajo realizado son variadas y de diversa índole, siendo algunas importantes a nivel filológico y otras a nivel histórico. En primer lugar expondremos aquellas que tienen que ver con el plano más literario del estudio, siguiendo después con las que infieren con los objetivos fundamentales que se plantearon antes de la realización del mismo.

**1.** Lo primero que podemos concluir después de haber leído y trabajado tantas canciones populares de voces femeninas es que, tal y como planteaban los tradicionalistas, encabezados por Menéndez Pidal, es ciertamente probable que los villancicos y demás cantares propios de la lirica popular tengan raíces comunes con las cantigas de amigo de la tradición galaico-portuguesa y con las jarchas de la tradición mozárabe. La estética que presentan puede relegarse a un segundo plano a la hora de manifestar tal afirmación, pues realmente cuesta saber a ciencia cierta cuáles eran las formas originales de las canciones de la lirica popular castellana, ya que estas nos llegan mediante cancioneros, donde, como ya hemos explicado, adquieren diferentes formas y presentaciones. Al ser trabajadas y transcritas por poetas cultos, amoldan el cantarcillo popular a formas que eran del gusto de la corte, mezclándolas con versos propios y originales. Pero dejando esto a un lado, la temática que comparten y, sobre todo, la manera en la que se nos presenta ésta, son una muestra fehaciente de esas raíces comunes dentro de las canciones femeninas del medievo, aunque provengan de diferentes tradiciones y zonas peninsulares. Los motivos que aluden las canciones, con el amor como tema principal, y los tópicos que surgen entre los versos, dejan claro ese germen que comparten; incluyendo aquellos de corte más erótico, que recuerdan a los que aparecen en las jarchas.

Creo que hay demasiados puntos en común para creer que todo es fruto de la mera casualidad, y es lógico que se afirme, tanto por estudiosos como por, simplemente, lectores aficionados al género, que cuando hablamos de la voz femenina estamos hablando de una literatura con tradición propia, que a lo largo de los siglos ha ido evolucionando más que menos, pero que ha creado escuela.

**2.** Precisamente esos motivos sexuales a los que aludíamos arriba son otro de los detalles sobre los que se me ha hecho inevitable reflexionar, pues resulta llamativo el alcance que esta literatura tuvo (usando los cancioneros como vehículo) en una época en

la que las libertades sexuales estaban tan soterradas, manifestando así un fuerte contraste entre el mensaje de estos textos y la realidad histórica.

Es obvio que esa aura de erotismo, que prácticamente todos los cantarcillos populares trasmitten, choca radicalmente con la estética literaria que triunfaba durante el medievo, una lírica culta que siguiendo las influencias provenzales, se mostraba abanderada del amor cortés. Este tratamiento del amor, que tan del gusto de la nobleza era, tiene como uno de sus rasgos más importantes el tratamiento que se hace de la mujer, la visión que de ella se muestra. Es una concepción de lo femenino muy pura y casta, que trata a la mujer como un ser al que venerar y alabar, casi como los creyentes veneran a la Virgen María. De ella se destacan sus virtudes morales y la felicidad que supone para el amado conseguir el amor de la dama. Todo esto no incluye, por ningún lado, el deseo sexual hacia la mujer, el erotismo no se asoma entre los versos tradicionales. Además, y como ya vimos al principio, la mujer no tiene voz que manifieste sus pensamientos, que la ponga en pie con un papel activo, en definitiva, con una voz propia. Al hilo de esto, choca incluso más que en una sociedad duramente dominada por la Iglesia, sus ideas y su Ley, más aun en la corte, donde el clero tenía una influencia de peso; pudiese aceptarse una literatura que mostraba el deseo sexual de la mujer de una forma tan abierta, cuando el mínimo acercamiento al estudio histórico de esta época nos enseña cuán limitada estaba la libertad de la mujer en general, incluyendo en los aspectos que atañían a su libertad sexual.

Me resulta por todo ello curioso que mientras la poesía culta imperaba en la lírica castellana, la lírica popular irrumpa de golpe, se extienda relativamente rápido y sea tan inmediatamente acogida por los cultos. No sé si, como ha ocurrido tantas y tantas veces en los distintos periodos artísticos (y en tantos otros planos de la vida y la sociedad), lo radicalmente novedoso está abdicado a ser acogido con ganas y entusiasmo, poniéndose rápidamente de moda; o por el contrario, abdicado al repudio, llegando a veces a caer en el olvido. Y que en base a la primero, la innovación que supuso la irrupción de lo popular en la poesía de palacio, fue un revulsivo acogido por todos. A fin de cuentas, existía cansancio hacia las formas cultas que se habían iniciado en el último tercio del siglo XIV y que llevaban cien años *de moda*. Por ello, desde la Corte y propiciado por la reina Isabel, empezó el giro hacia lo popular. Ese cambio de rumbo, facilitado también por los vihuelistas, acabó imponiéndose.

Es cierto que hay muchos estudios que apuntan que, en la época medieval, los cortesanos ni siquiera consideraban poesía estos cantarcillos populares,<sup>22</sup> y que lo único que les atraía de ellos era la música que les acompañaba y no sus letras:<sup>23</sup> lo que cautivó a autores cultos, músicos de la corte y público fueron los ritmos musicales, no sus letras. Pero, aun con todo, en el fondo, me gusta pensar que las mentes rígidas de las clases altas reaccionaron así a una literatura alejada de lo que hasta entonces conocían porque asumieron la necesidad de dejar un poco de lado la rectitud, y supieron apreciar el arte de los nuevos motivos que se les planteaban; que, aunque menos ricos en léxico, métrica y rimas, mostraban un horizonte muchísimo más amplio en lo que a la idea del amor se refiere. Un horizonte en el que podía caber la fantasía que surge de la mente humana y que tan necesaria es para la vida, tanto entonces como ahora. También me convence la idea de que las propias mujeres nobles tuvieron que apreciar personalmente este nuevo género que les llegaba, pues mientras su libertad tenía restricciones por todas partes, acercarse a la lectura de estos poemas podía llevarlas a realizar en la imaginación aquello que en la realidad era imposible llevar a cabo.

**3.** Hemos comprobado como la tónica común de la voz femenina en la lírica es la de la actitud rebelde que toma, siempre reivindicativa contra todo aquello que le es impuesto, bien por la sociedad, bien por su propia familia. Esto unido a cómo la mujer canta a temas que podían resultar tan tabú en la época, o como los defiende desde una actitud radicalmente opuesta a la que estaba instaurada en la sociedad me lleva a cuestionarme hasta qué punto no habrá una mano femenina detrás de la raíz que desarrolla esta tradición. Sabemos que es difícil seguir el rastro hasta los orígenes de todos esos poemas que, aunque en diferentes tradiciones, se pueden englobar bajo el término «canción de mujer», sobre todo partiendo de la idea de que ni siquiera las jarchas (que constituyen los ejemplos más antiguos que se conocen de poesía en lengua romance) parecen ser el germen de la poesía lírica femenina. Pero cuesta creer que no tengan un papel como compositoras detrás de estos poemas, pues, a fin de cuentas, quienes las compusieran parecen conocer muy de cerca la situación en la que vive la

---

<sup>22</sup> Encontramos una definición que Juan Alfonso de Baena daba, a mediados del siglo XV, de la poesía: “Es arte de tan elevado entendimiento e de tan sotil engeño, que la non puede aprender [...] salvo todo omme que sea de muy altas e sotiles invenciones, [...] e tal que aya visto e oydo e leydo muchos e diversos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes e aun que aya cursado cortes de treyes [...], e finalmente, que sea noble fydalgo e cortés” (Baena, 1851: 9).

<sup>23</sup> El Marqués de Santillana sí que consideraba poesía a estas letrillas populares, pero una poesía estética y socialmente desdeñable (Frenk, 1997: 219).

mujer, con la que quiere romper, y la realidad alternativa que sueña con alcanzar. Además, son muchos los estudiosos de la materia que piensan igual, que no conciben que la mujer no sea creadora de estas letrillas, sea en mayor o menor medida; y, aunque haya quien se empeñe en negarlo categóricamente, a mi parecer esta literatura tiene demasiado de femenino como para admitir que jamás nunca ninguna mujer estuvo tras su creación.

Hay crónicas que, como ya hemos mencionado, recogen la presencia de poetas femeninas en la Edad Media, trovadoras y juglaresas que se ganaban el pan con sus composiciones y cantos. No encontramos dichas crónicas tan concretas (con nombres y apellidos) cuando nos referimos a la lírica popular; pero que no podamos encontrar datos tan precisos no es una razón de suficiente peso para negar la mano femenina de la mujer tras la poesía medieval que aquí hemos trabajado. Además, y como veremos un poco más adelante, hay muy directas y abundantes referencias a escritoras de la época, que aunque desde la corte, desde una situación social mucho más privilegiada, fueron compositoras de diferentes piezas con valor literario.

**4.** También en base a la idea anterior, es inevitable cuestionarse el valor que la lírica femenina tiene como literatura de corte feminista, a pesar de pertenecer a una época en la que la autoafirmación de la mujer ni se atisbaba, prácticamente. Ahora, que el movimiento feminista empieza a inundar con verdadera fuerza la sociedad y todas las disciplinas que se relacionan con esta, podría ser un buen momento para revisar toda esta literatura femenina y ver si parte con una finalidad que, más allá de la estética y el entretenimiento cultural, pretendía reivindicar las libertades que a la mujer se le prohibían en la Edad Media.

A lo largo de este trabajo hemos destacado que las mujeres, durante generaciones y generaciones, han vivido confinadas en el silencio y sumisas, claudicando al poder masculino. En la Edad Media, concretamente, la gran mayoría de las mujeres habían interiorizado y aceptado el marco vital que se les daba, limitado y estereotipado. Pero al acercarme a este tema, a estas creaciones literarias de hace siglos, ha habido algunos hechos que me han llamado la atención y que creo que debemos destacar desde esta perspectiva. En primer lugar, y aunque la historia haya querido silenciarlas, en la Edad Media hubo mujeres que se atrevieron a realizar sus propias creaciones literarias, que escribieron sobre temas que les afectaban y que pretendían

transmitir una idea diferente de su género. Las mujeres deciden verse a sí mismas y retratarse para el resto desde su propio espejo, y no desde el masculino: quieren demostrar que el modelo femenino no es uno, que hay infinidad de imágenes.

Si bien es cierto que a lo largo de este trabajo no he querido centrarme en nombres propios de escritoras, centrándome en la temática y el género popular, en el mensaje que se transmite desde los poemas y dejando a un lado si las autorías de los poemas trabajados estaban escritos por hombres o mujeres; es inevitable acercarte a un tema así y descubrir la cantidad de nombres propios de mujer que aparecieron a lo largo de la Edad Media. Mujeres de las que conservamos nombre, aportaciones literarias realizadas y análisis no tanto de sus obras como de lo que su papel supuso para la literatura. Hildegarda de Bingen (consejera de papas y emperadores), Cristina de Pizán (cronista francesa y defensora del género femenino), María de Francia (creadora de un nuevo género literario, los *Lais*) o María de Ventadorn (trovadora y defensora de la igualdad de géneros dentro de la relación amorosa) son algunas de las mujeres que, desde diferentes tradiciones literarias europeas, consiguieron crear un contenido novedoso y de calidad en una época en la que poco o nada se esperaba de cualquier mujer, por el mero hecho de ser mujer. Son mujeres que escaparon a las normas, desarrollaron sus propias ideas y su talento, llegando a comunicar desde sus propias obras, como sujetos. Mujeres creadoras que se saltaron la norma imperante, y que, en algunos casos llegaron a obtener el reconocimiento de sus contemporáneos, pero que en otros muchos casos fueron víctimas de persecuciones y difamaciones.

Podemos decir que estas mujeres (y tantas otras de las que no hayamos tenido noticias hoy en día) no se resignaron a su suerte y, si bien no pudieron cambiar la realidad de la sociedad de su época, lucharon contra esa realidad que las coartaba, buscando sentirse realizadas como personas, como mujeres iguales al hombre. Lo mismo ocurre con los versos que hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, pues nos acercan a realidades alejadas de la literatura imperante de la época, con referencias a temas que podían resultar bastante tabú en aquel momento y que alguien se atrevió a sacar a la luz a través de voces femeninas. Por ello es inevitable pensar si deberíamos prestar más atención a toda esta literatura que, por temáticas o por autora, acaba resultando llamativamente femenina y, contextualizándola a su época, resulta feminista. Creo que debemos valorarla más, observar su temática y la forma en que se tratan dichos temas y, reconocerla como pieza fundamental para la literatura y la historia de

liberación posterior. Y, además, debemos seguir investigando, pues es seguro que aún quedan muchas voces femeninas por descubrir y que, a día de hoy, no conocemos.

En las primeras páginas de este trabajo,<sup>24</sup> vemos como algunos de los más destacados investigadores de la relación entre la mujer y la literatura medieval, han llegado a cuestionarse el valor de sus propias investigaciones, cómo han tenido que enfrentarse a críticas por su trabajo, cuando otros estudiosos de la materia han considerado una pérdida de tiempo el trabajo realizado centrándose en mujeres. Gracias al cambio de mentalidad que, poco a poco, vamos viendo en la sociedad, son cada días más los estudiosos y las estudiadoras que invierten su esfuerzo en sacar a la luz nombres y obras de mujeres. Se debe apoyar desde las instituciones a aquellos que quieren empezar a cambiar el panorama de estudios literarios, en este caso, porque el conocimiento del trabajo que las mujeres realizaron en épocas pasadas solo puede traer, además de grandes descubrimientos, aportaciones que nos permitan entender mejor el origen y la posterior influencia de esta literatura.

**5.** Para la realización de este trabajo, ha sido obligatorio acercarse de muy cerca y de una forma muy intensa a toda esa literatura de raíz popular y con voz de mujer que se recoge en cancioneros de los siglo XV en adelante, y a los estudios que, posteriormente, se ha hecho de ellos. Y una vez esto ocurre es inevitable fascinarse por este género de la literatura hispánica.

A veces el término «popular» parece evocarnos algo *peor* que lo «culto». La realidad es que el término simplemente explica el origen de algo, que en ningún caso tiene por qué ser peor, por mucho que provenga de gentes de inferior rango social. En la corte eran doctos en composición, dominaban infinidad de temas, tenían un estilo refinado y muy definido en sí mismo, mucho más complejo, sin duda. Pero eso no quita que la poesía popular esconda una especie de *magia* que la literatura culta no alcanzó jamás a entender: el poder de la palabra expresada de la forma más sencilla y natural. A veces, el mensaje, sin tanto bucle ni floritura nos llega muchísimo más claro; y, aunque sea menos bonito, transmite con mayor fuerza el mensaje: si dejamos de lado el *cómo decir*, recibimos mucho mejor el *qué decir*.

---

<sup>24</sup> Para más información consultar la Introducción (p. 3) del presente trabajo, donde recogemos el estudio de Deyermond sobre el *boom* de investigaciones sobre literatura femenina medieval que se han dado desde finales del siglo pasado).

No me sitúo lejos de algunos de los estudiosos a los que me he acercado en el proceso de realización de este trabajo, como Frenk, que reconoce que los especialistas contemporáneos, aunque han aprendido a comprender y apreciar la lírica cortesana, siguen valorando más las cancionillas populares. Compara su gusto con el de Barbieri,<sup>25</sup> que ya un siglo antes que Frenk se refería a la poesía popular recogida en cancioneros como «composiciones de encantadora naturalidad y de verdadero valor poético» tan diferentes de «los conceptos alambicados de los seudoamadores cortesanos» (Masera, 1997: 216). Creo que acercarse tan de lleno a la poesía popular de la lírica medieval hispánica te hace apreciar, inevitablemente, sus formas y, muy especialmente, sus motivos. Como lectora del siglo XXI, por mucha perspectiva de época que intente ponerle a la lectura, es inevitable que las ideas que traslucen los poemas cortesanos del medievo me transmitan ideas que me chirrién por todas partes, mientras que las que me trae la poesía popular me resultan fáciles de abrazar. Veo a mujeres empoderadas, veo a mujeres con actitud de rebeldía, combativas y dispuestas a mover cielo y tierra por conseguir lo que quieren. Las veo protestar por todos aquellos convencionalismos de la época con los que no están de acuerdo. Las veo activas, las veo reflejadas en sus palabras y las veo reconociéndose a sí mismas como personas de derecho. Y esto, me despierta una simpatía que pocas veces había conocido frente a lecturas tan antiguas, tan alejadas (por una cuestión de tiempo) del mundo que conozco, de la sociedad en la que vivimos hoy en día.

Es indiscutible que, como los estudiosos que así lo reconocen, tienen que ser muchos y muchas los que, ya antes, se hayan sentido atraídos y maravillados por estas letrillas del pueblo medieval. Y por eso es obligatorio preguntarnos: ¿cómo han influido estos poemas en la literatura de épocas posteriores? Sabemos ya que a mitades del siglo xv, los aristócratas se sintieron lo suficientemente atraídos por estas piezas como para recogerlas por escrito en cancioneros (a pesar de que, como hemos visto, en muchos casos ni consideraban que estas piezas fueran poesía y se sentían atraídos solamente por sus ritmos musicales; de ahí que tan a menudo los autores cultos transformasen y modificasen las piezas populares), y prácticamente es automático el cuestionarse cómo y hasta dónde llega la influencia de los poemas líricos populares de voz femenina.

---

<sup>25</sup> Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) fue un compositor y experto musicólogo, al que se le reconoce, sobre todo, el mérito de haber inventado la zarzuela, el género de teatro musical característicamente español)

Es por ello que decidí informarme de ello, siguiendo las líneas que trazan los estudios de los últimos años. Cuando nos acercamos a las influencias de la literatura medieval en general, nos encontramos con que los autores venideros de los siglos posteriores no sentían interés por las obras del medievo. Durante el Clasicismo se desdeña la literatura medieval, y serán los románticos quienes la recuperen desde su interés por el pasado histórico en la búsqueda de valores propios y distintivos del pueblo. Ven la Edad Media como un exótico escenario de la imaginación de poetas y novelistas, pero también como un conjunto de creaciones artísticas y literarias, valiosas en sí mismas y que representan los supuestos estéticos que buscan (Pérez Priego, 2002: 362). Así, la Edad Media se convierte en un asunto literario renovador de la literatura del Romanticismo, y se inspiraban en ella, pero no la copiaban: se tomaban la libertad de modernizar la materia legendaria. Además, valoran la propia obra literaria de la Edad Media, a la que dan puro valor artístico. Precisamente uno de los reclamos literarios de la Edad Media para los románticos será el Romancero español, pues lo entienden como una muestra de la literatura popular y colectiva. Vemos pues como la literatura popular, que en los siglos XV, XVI y XVII ni siquiera concebían como poesía de calidad, a partir del siglo XVIII vuelve a verse como una de las piezas claves de la literatura hispánica, pues creen que presenta las claves del proceso creador que los románticos defendían: como un producto de las condiciones de raza, religión y condición social de cada pueblo; es decir, la entienden como una unión directa con las personas, con la realidad en la que viven y se desarrollan.

Más adelante, con el Fin de Siglo, vemos como los poetas recuperan de nuevo la literatura medieval, y esta vez no le dan importancia únicamente a sus contenidos y proveniencia de la colectividad, sino que valoran, ahora ya sí, sus formas artísticas, que consideran mucho más puras que las del siglo XIX, una época en la que los autores creen que todo se ve salpicado por la industrialización, por lo que la Edad Media y todo lo relativo a esa época se asume como algo utópico (Pérez Priego, 2002: 365). Los autores de esta época comienzan a rescatar pasajes enteros de obras medievales, desde *El Cid* hasta cantarcillos más populares. Los usan en sus obras, reivindican la importancia de

esta literatura medieval en sus discursos y hasta recuperan motivos tan propios de lo medieval como los personajes de la niña, la doncella cogiendo flores, etc.<sup>26</sup>

Es indudable que la literatura medieval ha significado una influencia en toda la literatura posterior, sobre todo a partir del siglo XVIII, y no es de extrañar. Igual que a los investigadores actuales han sabido valorarla, y ha supuesto una pieza de estudio sin igual, ya siglos antes los escritores bebían en buena medida de sus motivos y su estilo. Supieron valorarlo, y volvieron a rescatar muchos de los motivos que, aunque no de manera concluyente, creemos que surgieron de las mentes y voces de muchas mujeres.

**6.** Centrándonos ya en las ideas que se alejan de lo literario y miran más allá, me es inevitable cuestionarme si la lírica femenina era un reflejo de la realidad de la época, pues a fin de cuentas en esta idea se sustenta buena parte de este trabajo.

El problema que nos encontramos cuando nos acercamos a la Historia de las mujeres, encontramos escasas referencias a los hechos realizados por ellas, y cuando los encontramos, vemos cómo se valoran de manera desigual a los realizados por hombres, olvidando que las circunstancias y las consecuencias de uno y otro sexo son diferentes en cada caso. Es obvio que, por la situación social con la que la mujer ha tenido que batallar a lo largo de toda la historia, los hechos realizados por mujeres son mínimos en comparación a los llevados a cabo por hombres, pero es necesario que se haga referencia a ellos, por mínimos que sean: en primer lugar para, por fin, empezar a darles relevancia; y, por otro lado, porque sólo de esta manera conseguiremos enviar el mensaje que induce a pensar que la escasa participación de las mujeres en hechos históricos viene motivada por algo. Al acercarnos al estudio de la realidad de la Edad Media nos encontramos prácticamente con un único sujeto histórico, el hombre, protagonista de la Historia y de quien verdaderamente podemos obtener datos. Las mujeres se nos presentan como personajes secundarios, dedicadas exclusivamente a las tareas domésticas, a la crianza de los hijos y el cuidado de la familia, supeditadas siempre al hombre. Desde el punto de vista de la Historial Social sí que encontramos una mayor atención al papel de las mujeres, que las ve como sujeto social y político, aunque desde esta perspectiva las personas en sí mismas no son fundamentales, sino que

---

<sup>26</sup> Para un estudio más detallado de la influencia de la literatura medieval en la literatura de los siglos posteriores recomiendo la lectura del artículo “Poesía femenina en la Edad Media Castellana”, en *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española* (Pérez Priego, 2002)

se presta atención a las diferentes relaciones políticas, sociales y económicas que se establecen entre ellas. Este tipo de Historia presta atención a aquellas particularidades del género femenino. Particularidades que tienen importancia en todos los individuos, pero más aún al tratarse de mujeres, como son la raza, la religión, la posición social o la situación civil. El problema es que este tipo de análisis histórico suele darse únicamente cuando son historiadoras quienes están detrás del trabajo de investigación. Pero cuando se trata de hombres, no suelen fijarse tanto y es difícil que detecten diferencias entre un sujeto femenino y un sujeto masculino, cuya realidad social ha sido tan distinta para unos y otros a lo largo de la Historia.<sup>27</sup>

Es por esto por lo que podemos replantearnos si la poesía medieval de voz femenina puede ser un punto de partida para el estudio social de las mujeres de aquella época, usándolas no sólo como piezas literarias, artísticas, que nos muestren si se creó escuela lírica o no en base a ellas; sino utilizarlas como una fuente directa de documentación, como el testimonio más directo que recibimos, y que debemos escuchar para, desde ahí, seguir explicando la situación de las mujeres en el medievo. Desde esta perspectiva, algunos estudiosos han ido realizando sus investigaciones, como es el caso de Frenk que defiende que fueron precisamente las mujeres quienes en primera instancia compusieron tal género de canciones: inicialmente serían compuestas por mujeres, aunque luego las cantarían todos. Claro está que esta es una tesis polémica, pues algunos autores mantienen que no habría mujeres poetas. Otros, siguiendo la estela de Frenk Alatorre, defienden que puesto que había pastoras y campesinas, las mujeres cantarían y bailarían con los hombres. Igual que ellos, repetirían y variarían las mismas canciones e inventarían otras nuevas: serían poetas en la medida en la que lo eran los hombres. Por tanto, reconocerles la creatividad a los hombres y negársela a las mujeres es tan absurdo como a la inversa. Por ello, porque cada vez con mayor seguridad podemos afirmar (aun sin datos concretos que lo confirmen) que las mujeres formaron parte en la composición de estos cantos, hemos de fijarnos en estos para poder entender la realidad que vivían las mujeres de la Edad Media. De esta manera podríamos hacer un recorrido más amplio de cómo era su realidad dentro de aquella sociedad, para poder formar un dibujo mucho más extenso, que abarcase a la gran mayoría de mujeres, no solo a aquellas pocas cuyos nombres pasaron a la posteridad.

---

<sup>27</sup> Así lo afirman algunos de los trabajos a los que me he acercado sobre estudio historiográfico de la vida de las mujeres, como “Historia de las mujeres en la Edad Media”, en *Medievalismo* (Segura Graño, 2008)

Tengo claro que estos cantares sí representan la realidad de la mujer en su época: un padre que elige si casarla o no y con quién hacerlo, o que la priva del amor (sin importar su opinión) para que su destino sea el monacato. Mujeres que trabajan en el campo, a modo de castigo y de supervivencia pero que, para ellas, es casi una liberación, una manera de moverse y sentirse útil. Mujeres que sueñan con una idea de amor y que, cuando esta no se cumple, buscan salida en el adulterio, a pesar del riesgo que les supone caer en él. Mujeres que no tienen derecho ni a opinar pero que, de alguna manera, lo hacen. La importancia que le doy a estos poemas no es solo porque considere que estos cantos muestran la realidad de la mujer en el medievo, sino porque, y casi más importante, muestran sus deseos y anhelos, lo cual nos hace empatizar más todavía con su situación.

Por último, explicar mi propia concepción de la literatura lírica popular de voz femenina y de la importancia que debemos darle a este género. La literatura culta es, probablemente un género del que tenemos muchísima más información (ya que, simplemente, la manera en la que se transmitía en su época, ayudaba a que se conservasen mejor estos datos), pero la literatura popular sigue resultando apasionante y atrayente a día de hoy porque, probablemente, somos conscientes de que aún desconocemos muchos de los secretos que esconde, que todavía quedan cosas por descubrir. La lírica popular, que tan generalmente tiene ese carácter femenino en estilo y temas, nos resulta atractivo porque lo sentimos cargado de verdad y de historias que, de viva voz, nos cuentan esas cosas que las crónicas de la época no recogen: la vida de las mujeres del pueblo y del campo, de las de más baja clase social, que trabajaban para subsistir, que querían cambiar muchas de las leyes que imperaban su sociedad, que tenían sueños y deseos y que no tenían miedo a expresar su sentir.

Aún queda mucho trabajo por hacer, para ver hasta dónde llegamos; o mejor dicho, hasta dónde nos llevan los ecos de las voces femeninas que desde hace muchos siglos nos cantan y nos cuentan. Por suerte, cada día que pasa se recorre un trozo más de ese camino, gracias a la implicación de estudiosos y estudiosas que han decidido invertir su tiempo y esfuerzo en averiguarlo; a pesar de que, como le ocurrió a Deyermond, tengan que enfrentarse a la crítica de si no sería mejor invertir ese tiempo en otro tipo de investigaciones. Menos mal que las voces femeninas de la lírica popular medieval suenan más fuerte que el vituperio.

## SELECCIÓN DE POEMAS

Dama de todos bien quista,  
e non punto cobdiciada,  
vuestra virtud nos conquista,  
por ser de ella vos aquistada,  
e por cabo esmerada  
ca seguís sinceridat  
no con fingida semblanza,  
e usáis de humanidat,  
sin olvidar la bondat,  
ni de vos dar esperanza. (1)

[Aguirre, 1971, p.58]

\*\*\*\*

¡Qué bonita que soys, Juana!,  
¡Ay, Juana, cómo soys galana! (2)

\*\*\*\*

Aunque soy morenica y prieta  
¿a mí que se me da?  
Que amor tengo que me servirá. (3)

\*\*\*\*

Cavallero, que[á]ysme dexar  
que me irán mal. (4)

\*\*\*\*

¡Ay, triste de mi ventura!  
qu'el vaquero  
me huye porque le quiero. (5)

\*\*\*\*

Porque te besé, carillo,

me rriñó mi madre a mí  
¡torna el beso que te di! (6)

\*\*\*\*\*

No quiero ser casada,  
[sino] libre enamorada. (7)

\*\*\*\*\*

Soy garridica y bivo penada,  
por ser malcasada. (8)

\*\*\*\*\*

A nadie quiero querer,  
ni querida quiero ser. (9)

\*\*\*\*\*

Váseme mi amor,  
muérome por él.  
Dios lo trayga tiempo,  
que me vengue d'el. (10)

\*\*\*\*\*

¿Dólos mis amores, dólos?,  
¿Dólos mis amores, he? (11)

\*\*\*\*\*

Anar-se'n vol lo meu señor;  
encara's ací, yo ja l'eñor. (12)

\*\*\*\*\*

Dexareis, amor, mis tierras,  
y a la mar os queréis ir:  
quedo yo para morir. (13)

\*\*\*\*\*

Vñanse mis amores, madre,  
luengas tierras van morar:  
yo no los puedo olvidar.

¿Quién me los hará tornar? (14)

\*\*\*\*

Vão-se meu amores,  
a partes dalém:  
quem me dará novas  
de todo meu bem? (15)

\*\*\*\*

Vi los barcos, madre,  
vilos y no me valen. (16)

\*\*\*\*

Quiérome ir, mi bida,  
quiérome ir con él  
una temporadita  
con el mercader. (17)

\*\*\*\*

En el barco le vi andar,  
ribericas de la mar. (18)

\*\*\*\*

Gritos davan en aquella sierra:  
¡ay, madre!, quiérom'ir a ella!

En aquella sierra erguida,  
gritos davan a Catalina.

¡Ay, madre!, quiérom'ir a ella! (19)

\*\*\*\*

En la huerta nasce la rosa,  
quiérome yr allá,  
por mirar al ru[y]señor,  
como cantava.

Por las riberas del río  
limones coge la virgo.

Limones cogía la virgo,  
para dar al su amigo.

Para dar al su amigo,  
En un sombrero de sirgo. (20)

\*\*\*\*

Por el río me llevad, amigo,  
y llevádeme por el río. (21)

\*\*\*\*

Levái-me, amor, daquesta terra,  
que non faré más vida en ella. (22)

\*\*\*\*

Salga la luna, el cavallero,  
salga la luna, y vámonos luego.  
Cavallero aventurero,  
salga la luna por entero,  
salga la luna, y vámonos luego.

Salga la luna, el caballero,  
salga la luna, y vámonos luego. (23)

\*\*\*\*

No sé qué me bulle  
en el calcañar,  
que no puedo andar.

Yéndome y viniendo,  
a las mis vacas,  
no sé qué me bulle,  
entre las faldas  
que no puedo andar.

No sé qué me bulle,  
en el calcañar,  
que no puedo andar. (24)

\*\*\*\*

Enbiárame mi madre,  
al bayle, libre de amor:  
cuativástesme vos, señor. (25)

\*\*\*\*

¡A qué horas me mandáis  
aos olivaes! (26)

\*\*\*\*

Madre, la mi madre,  
guardas me ponéys:  
que si yo no me guardo,  
mal me guardaréis. (27)

\*\*\*\*

Pues por besarte, Minguillo,  
me riñe mi madre a mí,  
vuélveme presto, carillo,  
aquel beso que te di. (28)

\*\*\*\*

Aguardan a mí:  
¡nunca tales guardas vi! (29)

\*\*\*\*

Deixedes-me, mi madre,  
andar solteira,  
que depois que for casada,  
serei sogeita. (30)

\*\*\*\*

Dexad que me alegre, madre,  
antes que me case. (31)

\*\*\*\*\*

Prometió mi madre  
de me dar marido,  
hasta que el perexil,  
estuviese florido. (32)

\*\*\*\*\*

Plega a Dios que nazca,  
El perexil en el ascua. (33)

\*\*\*\*\*

¡Quándo, mas quándo,  
llevará cerezas el cardo! (34)

\*\*\*\*\*

Madre, casadme cedo,  
que se me arrufa el pelo. (35)

\*\*\*\*\*

Si mi padre no me casa,  
yo seré escándalo en su casa. (36)

\*\*\*\*\*

Si no me casan ogaño  
yo me yré con un frayre otro año. (37)

\*\*\*\*\*

Soy casada y bivo en pena:  
¡oxalá fuera soltera! (38)

\*\*\*\*\*

¡Madre mía, muriera yo  
y no me casara no! (39)

\*\*\*\*\*

Llamáysme villana:  
¡yo no lo soy!

Casóme mi padre,

con un cavallero;

a cada palabra:

«¡hija d'un pechero!»

¡Yo no lo soy!

Llamáysme villana:

¡yo no lo soy! (40)

\*\*\*\*\*

Queredme bien, cavallero,

Casada soy, aunque no quiero. (41)

\*\*\*\*\*

Mongica en religión,

me quiero entrar,

por no mal maridar.

De iglesia en iglesia,

me quiero yo andar,

por no mal maridar. (42)

\*\*\*\*\*

¿Cómo queréis, madre,

que yo a Dios sirva,

siguiéndome el amor,

a la contina? (43)

\*\*\*\*\*

No quiero ser monja, no,

que niña namoradica so. (44)

\*\*\*\*\*

¡Ay de mí, cuytada!

¿quién me captivó?

Que libre era yo. (45)

## BIBLIOGRAFÍA

### •LIBROS, REVISTAS

Asensio, Eugenio (1970), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.

Baranda, Nieves (2002), “Las escritoras españolas en el siglo XVI: la ausencia de una tradición literaria propia”, en *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Letuario (eds.), Madrid, UNED, págs. 33-53.

Beriastáin, Helena (1985), “Análisis e interpretación del poema lírico” en *Diccionario de Retórica y Poética*, México, UNAM.

Corleto Oar, Ricardo Walter (2006), “La mujer en la Edad Media” en *Revista Teológica*, nº 91, págs. 655-670.

Deyermond, A. (1995), “Las autoras medievales castellanas a la luz de las últimas investigaciones”, en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, págs. 31-52.

Deyermond, A. (1999), “La lírica primitiva y su posteridad” en *Historia de la literatura española I, la Edad Media*, Barcelona, ed. Ariel SL, págs. 21-64.

Fuente, María Jesús (1997), “Mujer, trabajo y familia en las ciudades castellanas de la baja Edad Media” en *En la España Medieval*, nº 20, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, págs. 179-194.

Frenk, Margit (1984), *Entre folklore y literatura*, México, ed. El Colegio de México.

Frenk, Margit (1996), “Fija, ¿quiereste casar?”, en *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, ed. A. Menéndez Collera y V. Roncero López, Cuenca, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 259-273.

Frenk, Margit (1997), "Sobre los Cantares Populares en el *Cancionero Musical de Palacio*" en *Anuario de Letras: Ligüística y Filología*, vol. 35, México, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México.

García Herrero, M<sup>a</sup> del Carmen (1995), "Matrimonio y libertad en la Baja Edad Media aragonesa" en *Aragón en la Edad Media*, nº 12, págs. 267-286

García Herrero, M<sup>a</sup> del Carmen (2009), "La marital corrección: un tipo de violencia aceptado en la Baja Edad Media" en *Artesanas de la vida: mujeres en la Edad Media*, Zaragoza, Ed. Institución Fernando el Católico, págs. 387-420.

García Velasco, Antonio (2000), *La mujer en la Literatura Medieval Española*, Málaga, Ed. Aljaima, págs. 155-189.

Irastortza, Teresa (1987), "La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV" en *Anales de literatura española*, nº 5, Alicante, págs. 189-218.

Kolb, Elene (1989), "Las mujeres y las palabras" en *Quimera Revista de Literatura*, nº 93, Barcelona, págs. 31-35.

Lacarra, M<sup>a</sup> Eugenia (1995), "Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV" en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Ed. Anthropos, págs. 146-159

Martínez Martín, Almudena (2016), "Aproximación a la vida cotidiana de la mujer en la Edad Media" en *Revista Atticus*, nº 31, Valladolid, págs. 61-70.

Masera, Mariana (1996), "Una vieja con un diente/que llama a toda la gente: análisis diacrónico del personaje de la vieja en el cancionero popular hispánico", *Revista de Literatura Medieval*, VIII (1996), págs. 105-110.

Masera, Mariana (2001), "*Que non dormiré sola, non*". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Azul Editorial.

Menéndez Pidal, Ramón (1924), "Poesía juglaresca y juglares" en *Revista de Filología Española*, nº 9 (Ed. Más reciente) (1991), Madrid.

Pérez Priego, Miguel Ángel (2002), “Poesía femenina en la Edad Media Castellana”, en *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Letuario (eds.), Madrid, UNED, 2002, págs. 13-31.

Pidal, E. J. (1851), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Ed. La Publicidad.

Rubiera Mata, María Jesús (1992), “La voz de las poetisas en al-Andalus y la problemática de la voz femenina literaria medieval”, en *La voz del silencio I. Fuentes directas para la historia de las mujeres*, Madrid, Asociación Cultural al-Mudayna, págs. 65-70.

Rucquoi, Adeline (1995), “La mujer medieval” en *Cuadernos de Historia 16*, nº 262, Madrid, Ed. Grupo 16, págs. 10-22.

Segura Graíño, Cristina (2008), “Historia de las mujeres en la Edad Media”, en *Medievalismo*, nº 18, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, págs. 249-272.

Solé, Gloria (1993), “La mujer en la Edad Media: una aproximación historiográfica” en *Anuario Filosófico*, nº 26, págs. 653-670.

Vázquez Jiménez, Lydia (2015), “La mujer y la sexualidad en la Edad Media y el Renacimiento” en *Cuadernos del CEMyR*, Universidad del País Vasco, págs. 137-154.

Waiman, David (2009), *La prostitución en Castilla. Siglos XIII-XV*, Bahía Blanca, Ed. Universidad Nacional del Sur.

Zamora Cárcamo, Santiago (), “La virginidad y el cinturón de castidad” en *VII Congreso virtual sobre Historia de las mujeres*, págs. 885-895.

## •PÁGINAS WEB

Otero, Gloria, “Las feministas de la Edad Media: no solo hilar y rezar” *XLSemanal* (2017). En: <<https://www.xlsemanal.com/conocer/historia/20170903/no-solo-hilar-rezar-las-feministas-la-edad-media.html>>