

La iconización de lo femenino en la Edad Media (de Prudencio a la corte de Juan II). Julio Vélez-Sáinz¹.

University of Massachusetts, Amherst.

A Laura, Elena y Julia, pequeñas grandes mujeres.

Resumen: A lo largo de la Edad Media se fue formando una rica imaginería en la que las ideas abstractas se concretaban a partir de su representación prosopopéyica en forma de mujer. Por medio de técnicas exegéticas dispuestas en diálogo con dos de las tradiciones más destacadas de los estudios literarios e hispánicos del mundo anglosajón (los *cultural studies* y el feminismo postmoderno), analizamos en el presente artículo tres ejemplos señeros de esta representación: la *Psicomaquia* de Prudencio en la baja latinidad, los comentarios patrísticos al *Génesis* (2. 21-25) en la alta Edad Media y los poemas dedicados al nacimiento de Juan II en 1406.

Summary: Throughout the Middle Ages, a rich discourse evolved on abstract ideas which were shaped through personifications of women. Anchored in a fruitful conversation with two exegetical traditions common in the English-Speaking world (cultural studies and post-modern feminism), I analyze three instances: Prudentius's *Psychomachia*, the patristical commentaries on *Génesis* (2. 21-25) and a series of poems devoted to the birth of Castilian king Juan II in 1406.

Palabras clave: Iconización. Representación. Mujer. Prudencio. Santo Tomás. San Agustín. San Isidoro. Juan de Mena. Marqués de Santillana. Francisco Imperial. Feminismo. *Cultural studies*.

¹ Este trabajo se enmarca en líneas de investigación desarrolladas al amparo del Programa Ramón y Cajal (Ministerio de Educación del Gobierno de España).

Uno de los fenómenos culturales que el imaginario colectivo contemporáneo ha heredado de la tónica medieval consiste en el interesante efecto según el cual las ideas abstractas se presentan a partir de imágenes de mujeres. Sin buscar ejemplos recónditos, se puede citar, entre muchos otros, el famoso cuadro *La Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix (1830, Museo del Louvre de París) en el que la alegoría de una mujer representa un concepto abstracto (la libertad), las representaciones de los continentes africano, europeo, asiático y americano en la *Iconología* de Cesare Ripa (1603) a partir de mujeres con caracterización étnica y racial diversas, las múltiples imágenes de la justicia cegada y con una espada, las estatuas de la libertad, las representaciones barrocas de las virtudes, etc. En el presente artículo pretendo, partiendo de un diálogo con dos de las corrientes más destacadas de los estudios literarios y del hispanismo sajón (el feminismo y los estudios culturales), establecer una serie de parámetros de análisis de estas representaciones femeninas de ideas (que he nombrado “iconizaciones de lo femenino”) en la literatura patristica religiosa medieval y la literatura laica del momento, de la cual analizo una serie de poemas dedicados al nacimiento de Juan II (1406-1454), rey de la dinastía Trastámara y padre de Isabel la Católica.

Los Padres de la Iglesia utilizaron imágenes de mujeres del antiguo testamento como alegorías de la Iglesia. Escritores laicos y cortesanos medievales desarrollaron la noción (ya presente sin duda en la tradición mitológica) de que una mujer puede representar un concepto, una idea o una abstracción. La lógica para la iconización de lo femenino depende de un razonamiento filológico latino. El género gramático del nominativo, vocativo y acusativo de los nombres abstractos de la segunda, tercera y cuarta declinaciones en Latín clásico es femenino o, más bien, acaba en *-a*. La iconización de los conceptos se desarrollaría, lógicamente, a partir de figuras femeninas: “to a great extent the gender of the abstract noun determines the gender of the personification” [en gran medida, el género del nombre abstracto determina el género de la personificación] (Ferrante 1975: 5; cf. Nugent 13). De esta manera, la unión entre lo femenino tiene una base lingüística y, por lo tanto, cultural. A lo largo de la Edad Media la iconización de la mujer se desarrollará en, al menos, tres ámbitos culturales de amplia significación: las virtudes y los vicios serán mujeres en la *Psicomaquia* de Prudencio, Eva servirá como ejemplo icónico de la santa *madre* Iglesia en la escritura patristica y, finalmente, la corte en sí será representada como una mujer en la literatura sentimental del cuatrocientos y en los debates sobre la naturaleza de la mujer, lo que ejemplificaremos en los poemas dedicados al nacimiento de Juan II².

En la *Psicomaquia*, Aurelius Prudentius Clemens, o Aurelio Prudencio (348 d. C. - † c. 410) representa, a partir de una complicada alegoría, el combate por el alma

² En otra rica tradición los países serán representados como mujeres en, por ejemplo, el anónimo *Tratado de la consolación de España* o en el *Triunfo de las donas* (1438) de Juan Rodríguez del Padrón. También se hace Diego de Valera eco de la iconización femenina de España en su *Crónica valeriana* al quejarse: “¡Oh mezuquina España, dos vezes eres destruyda, & tercera & tercera vez los erás por casamientos ilícitos!” (319).

humana entre las virtudes y los vicios. Tras poner a Lot y a Abrahán como modelos de virtud bíblicas, Prudencio narra cómo es posible la imitación de estos modelos. En una batalla épica, pues el poema es una épica dedicada a Cristo (“Christe, graues hominum semper miserate labores” (v.1; pág. 42), las virtudes toman el terreno de batalla. La primera en aparecer es la Fe (*pugnatura fides*), con la espada desnuda (*nuda umeros* v. 23; pág. 42), seguida por la Castidad (*Virgo Pudicitia*), la Gracia (*Legis*) y la Vergüenza (*Pudicitia*). Los vicios son Soberbia (*Superbia*), Lujo (*Luxuria*), Avaricia (*Avaritia*), Lujuria (*Libido*) y Fraude (*Fraus*). La pelea de Pudicia con Lujuria es memorable por los detalles que ofrece de la muerte del vicio:

*Tunc exarmatae iugulum meretrices adacto
Transfigit gladio; calidos uomit illa vapores
Sanguine concretos caenoso, spiritus inde
Sordidus exhalans uicinas polluit auras* (vv. 49-52; pág. 44).

[Así, de parte a parte inserta la espada en la garganta de la meretriz; quien vomita vapores calientes, densos de sangre fangosa, mientras al exhalar su espíritu ensucia el aire].

Partiendo del cruel estilo senequista en boga en el momento, Prudencio utiliza una imagería muy cruel y un tanto gratuita en su reflejo de cómo las virtudes se enfrentan a los vicios (una *Virtud militante* quevediana *avant-la-lettre*). Ya C.S. Lewis había llamado la atención sobre el tema: “fighting is an activity that is not proper to most of the virtues. Courage can fight, and perhaps we can make a swift with Faith. But how is Patience to rage in battle? How is Mercy to strike down her foes, or Humility to triumph over them when fallen?” [Luchar es una actividad que no es propia a la mayoría de las virtudes. El coraje puede luchar, y quizá incluso la Fe, pero ¿cómo se espera que la Paciencia batalle? Y la Caridad ¿Cómo atacará a sus enemigos? Y la Humildad ¿Cómo se comportará cuando estos estén caídos?] (69). Llama también la sexualización de la lujuria, la cual es una “meretriz”, igual que antes sería una puta, “lupa” (v. 47), o incluso una sodomita (v. 42). Es decir, Lujuria, más que una casual feminización lingüística de un vicio, es un vicio altamente sexualizado en una imagen que ralla la gran puta bíblica del *Apocalipsis*, a su vez, contrasta fuertemente con la imagen asexuada de la Castidad, quien no aparece reflejada en su faceta femenina. Encontramos, además, una serie de referencias no demasiado sutiles de la sexualidad femenina de la “lujuria”. Por ejemplo, la Castidad hace una purificación de su espada sagrada en el Jordán tras matar a la lujuria:

*Diserta haec, et laeta Libidinis infectae
Morte Pudicitiae gladium Iordanis in undis
Abluit infectum* (vv. 97-100; pág. 46).

[Dicho esto, la Pudicia, feliz de haber matado a la Libido, limpió su espada en el Jordán].

No es necesario remitirse a Freud para ver el impulso sexual de la espada que se

inserta en el cuerpo putrefacto de “Lujuria” y que necesita ser depurado, tal y como se recomienda en el *Levítico*³. Se puede ver cómo la iconización de la mujer no exhime que los autores se recreen en destacar los aspectos más físicos de las malas mujeres. Tanto las buenas como las malas mujeres representan algo alegóricamente. Kenneth Haworth ha destacado cómo Prudencio utiliza un método de alegoría descriptiva que une la tradición alegórica de los comentadores de Homero con la *praxis* de la retórica romana, según la cual se debe dar lujo de detalles en la *amplificatio* de una descripción. Las buenas y malas mujeres son respectivamente símbolos de virtudes y vicios. Asimismo, aparecen sexualizadas y descritas con sus atributos físicos lo que las convierte en figuras alegóricas físicas, palpables y humanas. Dado lo visual de las descripciones de las alegorías de los vicios y virtudes no es de extrañar que muchos de los manuscritos que albergan la obra tengan una profusa y detallada iluminación. Por ejemplo, en el siguiente manuscrito anglosajón del siglo X se puede ver una descripción de la “Lujuria” que conduce a unos hombres a la perdición (**Lámina 1**). “Luxuria” aparece representada con una gasa suave en posición de baile mientras conduce a los hombres a la perdición. Con respecto a las virtudes también se desarrolla sus atributos en iluminaciones. En la Parker Library de la Universidad de Cambridge (MS 23) se puede observar una elaborada alegoría sobre el alma (**Lámina 2**). En la alegoría, la figura del alma toma el primer plano mientras se desarrolla a su espalda una batalla entre los vicios y las virtudes por ella. El alma aparece representada con la perla en el medio lo que declara el origen anglo-sajón de la ilustración pues la perla es, dentro de esta tradición imagen inequívoca del alma (recordemos el poema alegórico “The Pearl”). Estas representaciones icónicas de los vicios y virtudes de la *Psicomaquia* tendrán una gran fortuna posterior, lo que influirá en la construcción del imaginario medieval sobre la virtud, el vicio y, a partir de aquí, diversas abstracciones. Por ejemplo, a lo largo de la Edad Media resultan comunes imágenes como la siguiente en la que se desarrolla una alegoría del buen gobierno a partir de una mujer (**Lámina 3**). Ambrogio Lorenzetti escenifica la “paz” que reina en la Comuna de Siena en este detalle de su cuadro alegórico sobre la “Alegoría del buen gobierno: La comuna de Siena” (1338-40). La “Pax” de la ilustración se apoya mayestática sobre un trono (una cadira), obvio símbolo de poder, mientras sostiene en la mano izquierda una pluma y en la derecha mantiene su cabeza erguida coronada por el laurel del triunfo. En términos arquitectónicos, destaca la entrada oeste de la Catedral del Sagrado Corazón de *Notre Dame* de París donde se puede observar esta imagen (**Lámina 4**).

³ Entre los tabúes que se recomiendan, uno puede encontrar el de limpiarse tras haberse acostado con una mujer impura: “mulier quae redeunte mense patitur fluxum sanguinis septem diebus separabitur / omnis qui tetigerit eam inmundus erit usque ad vesperum / et in quo dormierit vel sederit diebus separationis suae polluetur / qui tetigerit lectum eius lavabit vestimenta sua et ipse lotus aqua inmundus erit usque ad vesperum / omne vas super quo illa sederit quisquis adtigerit lavabit vestimenta sua et lotus aqua pollutus erit usque ad vesperum / si coierit cum ea vir tempore sanguinis menstrualis inmundus erit septem diebus et omne stratum in quo dormierit polluetur” (*Biblia Sacra Vulgata* 15:19-24) [La mujer que tiene su flujo, flujo de sangre en su carne, estará siete días en su impureza. Quien la tocara será impuro hasta la tarde Si alguno tocara un mueble sobre el que ella se sentó, lavará sus vestidos, se bañará en agua y será impuro hasta la tarde Pero si uno se acostare con ella, será sobre él su impureza, y será inundo por siete días.] (*Reina Valera* 1955).

Tras esta tradición laica, el segundo *corpus* que influyó de manera destacable en la “iconización de lo femenino” son los comentarios bíblicos a la segunda narración del Génesis en la que Virago nace de Adán (2. 21-25). El archiconocido texto va como sigue:

inmisit ergo Dominus Deus soporem in Adam cumque obdormisset tulit unam de costis eius et replevit carnem pro ea / et edificavit Dominus Deus costam quam tulerat de Adam in mulierem et adduxit eam ad Adam / dixitque Adam hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est / quam ob rem relinquet homo patrem suum et matrem et adhaerebit uxori suae et erunt duo in carne una / erant autem uterque nudi Adam scilicet et uxor eius et non erubescerant (Biblia Sacra Vulgata 2.21-25)

[Y Jehová Dios hizo caer sueño sobre Adam, y se quedó dormido: entonces tomó una de sus costillas, y cerró la carne en su lugar; / Y de la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y trájola al hombre. / Y dijo Adam: Esto es ahora hueso de mis huesos, y carne de mi carne: ésta será llamada Varona, porque del varón fué tomada. / Por tanto, dejará el hombre á su padre y á su madre, y allegarse ha á su mujer, y serán una sola carne. / Y estaban ambos desnudos, Adam y su mujer, y no se avergonzaban] (*Reina-Valera*).

Los comentaristas bíblicos convirtieron el nacimiento de Varona (el nombre Eva no se le adjudicará hasta la expulsión) dentro de la Biblia en uno de los iconos más influyentes de la Edad Media. El primero fue San Agustín (354 –430) quien, a la vez que mantuvo algunos de los elementos propios del discurso misógino bíblico, partió de un particular platonismo para amalgamar doctrinas clásicas con algunas religiosas. Por ejemplo, mientras continuaba la doctrina aristotélica de la imperfección de la mujer, mantenía que, tras la muerte, las sexualidades de mujer y hombre dejarían de tener importancia, pues ambos serían ángeles en felicidad (o Buenaventuranza) y hombre y mujer en cuerpo. San Agustín destaca una conclusión “filógina” del episodio bíblico de la costilla de Adán en la que Eva es profecía del Nuevo Testamento:

Así como en el principio del género humano se le quitó una costilla al costado del varón para hacer a la mujer, era conveniente que en tal hecho se simbolizase proféticamente a Cristo y a la Iglesia. En efecto, aquel sopor del varón significaba la muerte de Cristo, cuyo costado fue atravesado pendiente aún en la cruz después de muerto, de donde salió sangre y agua. Que es la figura de los sacramentos con que se edifica la iglesia. [. . .] La mujer es, pues, criatura de Dios como el varón; pero en el hecho de salir del varón se pone de relieve la unidad, y en cuanto al modo de ser formada, se significa a Cristo (XVII; 901; cf. Archer 87).

La noción de la mujer como imagen de la Iglesia se popularizó enormemente y produciría una resignificación de la figura femenina. A partir de San Agustín se puede mantener que la mujer pasa a ser un símbolo de algo, en este caso metáfora de la iglesia.

Por su parte, Santo Tomás de Aquino (1225 —1274) continuó en la *Summa Theologica* 1 algunos de los temas de discusión que desarrollara San Agustín. Por ejemplo, partiendo de la noción aristotélica de la mujer como materia y el hombre como alma justificó la creación de Eva a partir de una serie de parámetros que inciden en su iconización:

Respondeo dicendum quod necessarium fuit feminam fieri, sicut Scriptura dicit, in adiutorium viri, non quidem in adiutorium alicuius alterius operis, ut quidam dixerunt, cum ad quodlibet aliud opus convenientius invari possit vir per alium virum quam per mulierem; sed in adiutorium generationis. [...] Animalibus vero perfectis competit virtus activa generationis secundum sexum masculinum, virtus vero passiva secundum sexum femininum.

Fue necesaria la creación de la mujer, como dice la Escritura, para ayudar al varón no en alguna obra cualquiera, como sostuvieron algunos, ya que para otras obras podían prestarle mejor ayuda los otros hombres, sino para ayudarle en la generación. [...] la potencia generativa activa de los animales perfectos reside en el sexo masculino, y la pasiva en el femenino (I, 92.2; 823).

El argumento fundamental de Santo Tomás es la posibilidad de regeneración del género humano a partir de la creación. Eva es, pues, reconocida como madre y como recipiente, como “vaso” de la generación del ser humano. Santo Tomás responde también a quienes se preguntaban el por qué de la concepción *contra natura* de la mujer dentro del hombre “*Por qué fue conveniente que la mujer se formara del hombre*”. A esto le dedica una serie de razones:

Respondeo dicendum quod conveniens fuit mulierem, in prima rerum institutione, ex viro formari, magis quam in aliis animalibus. Primo quidem, ut in hoc quaedam dignitas primo homini servaretur, ut, secundum Dei similitudinem, esset ipse principium totius suae speciei, sicut Deus est principium totius universi. Unde et Paulus dicit, Act. XVII, quod Deus fecit ex uno omne genus hominum. Secundo, ut vir magis diligeret mulierem, et ei inseparabilis inhaereret, dum cognosceret eam ex se esse productam. Unde dicitur Gen. II, de viro sumpta est, quamobrem relinquet homo patrem et matrem, et adhaerebit uxori suae. Et hoc maxime necessarium fuit in specie humana, in qua mas et femina commanent per totam vitam, quod non contingit in aliis animalibus. Tertio quia, ut philosophus dicit in VIII Ethic., mas et femina coniunguntur in hominibus non solum propter necessitatem generationis, ut in aliis animalibus; sed etiam propter domesticam vitam, in qua sunt alia opera viri et feminae, et in qua vir est caput mulieris. Unde convenienter ex viro formata est femina, sicut ex suo principio. Quarto est ratio sacramentalis; figuratur enim per hoc quod Ecclesia a Christo sumit principium. Unde apostolus dicit, ad Epbes. V, sacramentum hoc magnum est, ego autem dico in Christo et in Ecclesia.

Responderemos, que en la creación primitiva de los seres fue conveniente que la mujer fuese formada del hombre, conveniencia que no tenía razón respecto de los demás animales: 1º porque, para investir al primer hombre de cierta dignidad, quiso Dios se le asemejase su ser él el principio de toda su especie, como Dios es el principio de todo el universo; por lo cual dice San Pablo Act.

17,26 que hizo Dios de uno solo todo el linaje humano. 2º Para que el hombre amase y se adhiriese más inseparablemente a la, mujer, sabiendo que había sido hecha de él, como se expresa Gen. 2,23: del varón fue tomada; por lo cual Gen. 2,24 dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer; y esto era necesario sobre todo en la especie humana, en la que el hombre. y la mujer viven siempre juntos durante toda su vida, lo que no pasa entre los demás animales. 3º Porque, como dice Aristóteles Eth. I. 8, c. 12, el varón y la hembra entre los hombres se juntan, no exclusivamente por la necesidad de la generación, como en los demás animales, sino también para la vida doméstica, en la cual el uno y la otra desempeñan algunos oficios comunes, siendo en ella el hombre cabeza de la mujer: era pues conveniente que esta fuese formada del varón, como de su principio. 4º Hay también la razón sacramental de simbolizarse en esto que la Iglesia tiene su origen en Jesucristo; a cuyo efecto dice el Apóstol (Ephes. 5, 32): este sacramento es grande; mas yo lo digo en Cristo y en la Iglesia (S. Th. I, q. 92 a. 2 co.).

Santo Tomás resume los argumentos fundamentales anteriores. La formación de Eva dentro de Adán equipara a éste último con Dios pues fue hecho a semejanza de aquél. En segundo lugar, recoge el argumento del primer relato del *Génesis* sobre la creación de la mujer en el cual Dios decide hacer a ambos para que se complementen (*Génesis* I.26-29). En esta primera narración del *Génesis* el ser humano fue creado en sus dos sexos a la vez de manera que ambos son complementarios e igual de natura⁴. Tras las razones segunda y tercera, de carácter moral y social respectivamente, Santo Tomás establece una última razón sacramental en la que vuelve al argumento de San Agustín sobre la iconización de la mujer en la Madre Iglesia y de Adán en el antiguo testamento. Santo Tomás lleva la iconización un paso más adelante al adelantar los significados de la compleja alegoría de la costilla:

Por qué fue formada Eva de la costilla de Adán.

Primero, para dar a entender que entre ambos debe haber una unión social. Pues la mujer no debe dominar al varón (1 Timoteo 2, 12); por lo cual no fue formada de la cabeza. Tampoco debe el varón despreciarla como si le estuviera sometida servilmente; por eso no fue formada de los pies. En segundo lugar, por razón sacramental. Pues del costado de Cristo muerto brotaron los sacramentos, esto es, la sangre y el agua, por los que la Iglesia fue constituida (I, 92,2; 825).

El episodio de la costilla de Adán sirve para establecer un paralelo entre Cristo y

⁴ Estudiosos contemporáneos han insistido en que, contrariamente a lo que Santo Tomás mantiene en la *Summa*, en el Génesis el hombre no tiene *potestas* sobre la mujer sino ambos sobre el resto de las criaturas naturales pues ambos, hombre y mujer, están hechos a imagen y semejanza de Dios. La androginación de Dios tendrá también repercusión en el debate sobre la naturaleza de la mujer en el siglo XIV al incluir Constanza de Castilla en su *Libro de devociones y oficios* memorias la posibilidad de la divinidad de uno y otro al insistir en que “omne” se refiere al “hominem” de este pasaje: un ser humano masculino y femenino (Baldrige 2001: 30-38).

sus sacramentos y Adán y la Iglesia. El cuerpo de Eva representa entonces la versión del Antiguo Testamento de los sacramentos y se pone en relación con aquellos que seguirán los sacramentos: la Iglesia. Esta noción se puede ver claramente en diversas iluminaciones en las que Eva sale del cuerpo de Adán para unirse a Cristo como su Iglesia (**Láminas 5 y 6**). En estas iluminaciones se destaca un vocabulario pictórico-bíblico que parte del comentario de San Agustín para indicar que, puesto que se ha añadido la figura de Cristo al pasaje del antiguo testamento, no se permite la identificación de Adán con Cristo y Eva con la Iglesia (como plantea Agustín) sino que se fuerza a identificar a Adán con el antiguo testamento y a Eva con el nuevo que sale de Jesucristo. Tanto Eva como Adán pasan a ser símbolos de uno y otro testamento.

A partir del siglo XII con el desarrollo de la cultura cortesana bajomedieval vemos una última tendencia con respecto a la “iconización de la mujer”. Encontramos una serie de poemas en los cuales las abstracciones del amor y del gozo tienen forma femenina. Por ejemplo, Peire d’Alvernha pone al amor y a la mujer en el mismo plano al mantener que el amor le dio el regalo de poder trovar a la vez que asegura que no podría hacerlo sin la mujer (5, v-viii; cf. Ferrante 1975: 70). Peire Vidal mantiene que está a punto de morir por culpa de ambos; Raimbaut insiste en que el amor y la mujer son sus enemigos. Como mantiene Ferrante:

The figure of Love is a woman in Provençal partly because Amors is a definite noun, but clearly also because the poets think of Love and the lady as one. [...] Love’s powers do not differ perceptible from the woman’s: she can be capricious tyrant, preferring the proud and faithless, perversely choosing the worst suitor; she is cruel to those in her power; she uses the beauty of the woman to make the poet her slave. [...] Amors is not the only personification that appears in Provençal poetry [...] Joys, Joven, and Proeza are common figures, sometimes united in family groups (1975: 71-72).

[La figura del amor es una mujer en la poesía provenzal en parte porque Amor es un nombre concreto, pero también porque los poetas piensan en el amor y la dama como lo mismo [...]. Los poderes del amor no cambian perceptiblemente con los de la dama: ella puede ser un tirano caprichoso, que prefiere los orgullosos y los infieles, perversamente escogiendo el peor de sus entendedores; ella es cruel para con los que tiene en su poder; usa la belleza para esclavizar al poeta [...]. El amor no es la única personificación en la poesía provenzal [...]. Joys, Joven, y Proeza son figuras comunes, a veces unidas en un grupo familiar].

La imagen abstraída e iconizada de la mujer le sirve a los poetas provenzales para hablar de muchos temas directamente relacionados con el amor que sienten por ellas. Si recordamos con Stephen Jaeger que el concepto del amor medieval va mucho más allá del ámbito psicológico no nos debe resultar extraño que los poetas de amor cortés hablen tanto del amor como de la corte a partir de la imagen de la mujer. En el

aparato cultural de la corte de Juan II (1406-1454), una corte en la que la producción de poemas de amor cortés es abrumadora⁵, es común encontrar ideas abstractas que aparecen representadas como símbolos femeninos. En algunas de las mil y una fiestas del momento se representaron “entremeses” o máscaras en las que aparecían mujeres vestidas de diosas, musas o esclavas del amor. Por ejemplo, en el “Passo peligroso de la Fuerte Ventura” que describe Pero Carrillo de Huete en la *Crónica del Halconero*, En una fortaleza se dispuso una torre con cuatro torreones, un campanario, y un pilar que sustentaba un grifo dorado que, a su vez, sujetaba un estandarte dorado. Alrededor de la torre se encontraba una muralla de doce torres que las que “estaua en cada vna dellas una dama bien arreada” (20). El infante don Enrique fue a la fortaleza con muchos gentil-hombres, “e andobo dançando un rrato al pie de la fortaleza” (21). Apareció entonces un entremés en el que ocho doncellas más venían encima de caballos ataviados y con paramento. Les seguía un carro que tenía una diosa “e doze doncellas con ella, cantando todas, con muchos menestrales” (21). Una nueva doncella salió de la fortaleza y explicó a los caballeros, a los infantes y a los monarcas que no podían irse sin celebrar una justa. En el decorado de la fiesta encontramos una mujer en cada una de las doce torres de la muralla; ocho doncellas a caballo; y una diosa con doce muchachas, la cual aparece representada como una “Diosa del Amor” a las que una serie de cortesanos le rinden pleitesía.

Igualmente encontramos imágenes de mujeres iconizadas en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, obra dispuesta indudablemente desde los entresijos palatinos para promoción del monarca y de don Álvaro de Luna, su privado. En primer lugar, la obra se abre con una invocación a una Musa: Calíope, musa de la épica, que aparece representada (lógicamente) como mujer. “Providencia”, que hace de Virgilio del yo diegético (que se debe identificar con el mismo autor pues aclara ser cordobés y no poder, por ende, cantar las virtudes de Córdoba), aparece igualmente como una muchacha:

*Y está en el medio cubierta de flores
una donzella tan mucho hermosa
que ante su gesto es loco quien osa
otras beldades loar de mayores* (est. xx, ed. Gómez Moreno 25).

Providencia, además, espera ser más provocar “al bueno y honesto” (xxi. ed. Gómez Moreno 25) que ser “requerida de amores”, lo que indica que es una doncella joven y casta. Por supuesto, “Fortuna” también es una mujer, en este caso enamoradiza, que se le aparece al monarca y a Álvaro de Luna y que espera que la cortejen. De este modo, las figuras alegóricas comunes en el momento aparecen descritas como mujeres a las que además se les otorgan atributos femeninos y la capacidad de despertar amores

⁵ A la corte de Juan II corresponde por completo la producción de los poemas recogidos en el *Cancionero de Baena* Entre muchos otros se pueden citar los libros de Roger Boase, Ana Rodado Ruiz, Ingrid Bahler y Katherine Gyékényesi Gatto y Archer (2005).

o no. En el *Sueño* del Marqués de Santillana aparecen la “Perferta Fermosura”, “Vergüenza”, “Mesura”, “Cordura”, “Destreza”, “Donaire” y “Juventud”, entre otras muchas virtudes, que mantienen un combate singular por el corazón del Marqués en un remedo muy interesante de la *Psicomaquia* de Prudencio. El *Bías contra Fortuna* y el *Hércules contra Fortuna* del Marqués de Santillana hace también uso de la imaginería de la “Fortuna” como una mujer a la que se enfrentan Bías y Alcides como ejemplos de estoicismo. Igualmente, las mujeres alegóricas aparecen entremezcladas con las reales en la *Comedieta de Ponza*. María de Aragón (hermana de Juan II), María de Castilla (primera mujer del rey), la Infanta Catalina (hermana del Rey) discuten con Boccaccio sobre las caídas de príncipes ilustres que prefiguran la derrota de los aragoneses en Ponza:

*¿Eres tú Bocaçio, aquel que tractó
de tantas materias, ca yo non entiendo
que otro poeta a ti se equaló?* (xi. vv. 82-84. Ed. Rohland 138).

María de Castilla inicia un monólogo en el que se queja de las luchas intestinas entre parientes en un ejemplo más de cómo la reina funcionó a partir de la doctrina pisaniana en la que la mujer noble deber servir como mediadora entre las distintas facciones y clanes. Santillana explica que la reina:

*A esta consiguen las siete donzellas
que suso he tocado en otro logar* (xxxix. vv. 305-6. Ed. Rohland 149).

Las siete doncellas son las siete virtudes (tres teologales y cuatro cardinales), que acompañan a la reina como si de una comitiva se tratase. También aparece la reina doña Leonor, madre de los Infantes de Aragón, quien predice la derrota de los infantes. Finalmente, aparece la consabida Fortuna. Santillana aclara que aparece en “Feminil forma” (lxxxiv. Ed. Rohland 169):

*La madre de Alecto las nuestras regiones
dexara ya claras al alva lumbrosa,
assí que patentes eran las visiones,
e non era alguna que fuesse dubdosa,
quando en presençia la muy poderosa
deesa rodante me fue demostrada
con grand compañía, ricamente ornada,
en forma de dueña benigna e piadosa* (lxxxv. vv. 673-680; Ed. Rohland 169-70).

La Fortuna aparece asimismo dotada de atributos simbólicos que pertenecen a la esfera cortesana, lleva una “çinta de caderas / con doze morlanes ricamente obrados / de oro”, es decir, un cinturón con monedas aragonesas. Cada uno de los “morlanes” corresponde a un signo del zodiaco: Aries, Tauro, etc. Asimismo, lleva una guirnalda con siete “firmalles” o broches que representaban un planeta del sistema tolemaico. La Fortuna establece una conversación con la Infanta y la Reina de tal manera que las

mujeres reales conviven con la simbólica en el poema. Santillana explicita que en el contexto cultural de la corte de Juan II, las mujeres nobles pueden coexistir con las alegóricas.

Quizá el ejemplo más claro de iconización de lo femenino en la corte de Juan II aparezca en el *Cancionero de Baena* donde se recoge una serie de composiciones dedicadas al nacimiento de Juan II en Toro el 6 de marzo de 1405. Francisco Imperial, Fray Diego de Valencia, Fray Bartolomé García de Córdoba, Mosé el Cirujano de Enrique III y un anónimo autor participaron en la celebración. En el *Decir de Francisco Imperial* se relata con lujo de detalles el difícil parto de Catalina de Lancaster —con gritos de desesperación en inglés incluidos [“Moder Goddes Helpe” en el v. 12; 256]—⁶. Tras haber dado a luz, una serie de mujeres alegóricas se le presentan a la reina:

*Alcé los ojos e vi en el aire
en fazes de dueñas lozir ocho estrellas,
ojos e façiones e graçia e donaire
muy angelicales e, juntas con ellas,
vi ocho fazes de ocho doncellas,
dueñas e doncellas todas coronadas
con coronas de oro e piedras labradas,
que me pareçían muy bivas çentellas* (7. 49-56; 257).

Ocho estrellas con forma de mujer se le aparecen a la reina y al yo diegético. Las estrellas mantienen una serie de elementos decorativos que recuerdan a la función de la *donna angelicata*, pues tienen “graçia e donaire / muy angelicales”. A la vez, Imperial deja clara la conexión entre las donas y las estrellas al recalcar que parecen que tienen “çentellas” sobre sí. A las ocho estrellas, les siguen los doce signos del zodiaco “Vi doze fazes muy alvas de anzillas”. Los signos del zodiaco aparecen también descritos como mujeres, son “anzillas”, es decir, servidoras.

*Desqué más miré, de oriental çafi
vi letras escritas, e en la primera
corona de dueña muy clara leí:
“Saturno só,” e en la otra era
“Júpiter” escripto, “Mars” en la terçera,
e Sol e Venus, Mercurio e Luna,
e assí degradando “Magna Fortuna”
con tales letras en la postrimera* (11. 81-88; 257).

El cosmos se presenta a saludar al recién nacido futuro monarca: cada uno de los planetas lleva al lado una virtud que le acompaña. De este modo, Saturno comienza

⁶ La madre era bastante mayor para la época (38 años) por lo que el parto debió resultar especialmente complicado.

su exordio indicándole una serie de modelos clásicos de conducta (“Oclides”) y programas de grandeza: “de nobles palacios sea labrador”, “en todos sus auctos sea acabado”, etc. Tras éste, Saturno le entrega a “Prudencia”;

*E dóle a Prudencia, esta mi donçella,
por su Mayordoma mayor, e con ella
será sin dubda mejor obrador* (154. 118-20; 258).

Después de “Prudencia”, Salomón deja “Templanza” en las manos del joven rey, por supuesto, “Prudencia” aparece claramente feminizada pues el rey sabio se refiere a ella como una “Donzella señora”. A la vez que le hacen entregas de estas figuras alegóricas, unos planetas realizan un parangón entre Juan II y personajes de la Antigüedad: Júpiter lo compara con Metelo y Marte con Aquiles, Héctor, Cipión y otros guerreros clásicos mientras le hace entrega de la lanza de Aquiles (su clava), la espada de Geofroi (Godfrey) de Bouillon (quien conquistó Jerusalén en 1099 en la primera cruzada), el caballo de Atila, Bucéfalo, el estado de Galaad (Caballero de la mesa redonda) y, finalmente, la virtud de la

*Fortaleza por Guarda mayor
E porque batalle sin ningunt pavor* (24. 187-88; 260).

Tras Marte, el Sol le compara con Alejandro Magno y con César y le otorga la Fe. Venus hace lo propio con amantes clásicos y le entrega la Caridad. Mercurio le compara con Justiniano y San Agustín y le pide que “tome por amiga, aquesta muy diva, / donçella garrida, por nonbre Esperança” (36. 288-89; 262). La Luna, vestida como Diana, le otorga la Justicia junto a sus arcos y flechas, la Fortuna le indica que va a ser “Próspera amiga d’este gran nasciente” (264) mientras promete que va a encontrar una mujer que le acompañe. Al final, aparece Discreción, que parece la acompañante de Fortuna, y le indica su favor final.

Como podemos ver, Francisco Imperial utiliza el nacimiento de Juan II como excusa para establecer una complicada alegoría en la que los planetas del sistema tolemáico (Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno) se le aparecen al monarca acompañados por algunas fuerzas abstractas como la Fortuna y por las cuatro virtudes cardinales (*fortitudo*, *sapientia*, templanza y justicia) y las tres teologales (fe, esperanza y caridad), todas representadas en mujeres. El *dezir* de Imperial recoge las tradiciones iconográficas de un Prudencio o un Lorenzetti o de los padres de la Iglesia para someterlas a un contexto cortesano en el que las distintas figuras alegóricas actúan como un espejo de príncipes para el monarca. Cabe destacar asimismo que la adquisición de virtudes se ejemplifica a partir del vocabulario amoroso: El monarca debe hacerse “mantenedor” o “tomar amigas” para hacerse con una virtud u otra lo que ejemplifica el carácter educativo y formacional de la poesía amorosa.

Fray Diego de Valencia realiza una glosa al Dezir de Francisco Imperial en la que insiste en las imágenes que utilizara Imperial para celebrar el nacimiento del príncipe.

*Las ocho donzellas planetas las llamo;
con alta Fortuna, que es más valiente,
fazen armonía muy paresçiente
en su concordança vida tan regida* (10. vv. 75-79; 268).

Diego de Valencia resume la intención del poema anterior: predecir cómo el Monarca va a regir su vida por medio de los planetas y la Fortuna. Valencia repite las virtudes correspondientes a cada uno de los planetas: Saturno entrega a Prudencia, Júpiter templanza, Marte la Fortaleza, Sol le otorga la Fe, Venus la Caridad, Mercurio Esperanza, Luna la justicia, y Fortuna la discreción. El poema glosa el original en casi todo.

No obstante, quizá quepa destacar que Valencia añade un toque religioso a lo que sería de otro modo un ejemplo de paganismo galopante, quizá poco apropiado para celebrar el nacimiento de un rey que ha de continuar la reconquista. Imperial hace que las estrellas le sean favorables al monarca, lo cual con un sentido puramente áulico no debería presentar problema. Si embargo, recordemos que desde la doctrina de la Cátedra de Teología de París de Jean Gerson—de la que se hace eco Martínez de Toledo en España—se insiste en que no se debe supeditar el alma a las estrellas en el *Trilogium Astrologiae Theologizata* (Mañero 1997: 356). Valencia incluye un ángel de la paz que debe resultar ser el guardante del monarca y ascribe todo el poema a la celebración divina:

*¡Oh Dios, tú lo guarda de mal e lision,
que vea corona de cielo onrada
e noble criatura por tí liñeada,
nasçido el día de tu pasión!
Por ser más guardado de culpas mortales,
Señor, rey del cielo, tú anda con él* (50-51. vv. 397-402; 275).

Bartolomé García de Córdoba recoge también la misma imagería y tópica en su poema al nacimiento de Juan II: los siete planetas, los doce signos del Zodíaco, los cuatro elementos con sus “potencias” o posesiones. Significativamente, todos los elementos descritos aparecen retratados como mujeres: “*Todas acordaron de dar altos dones*” (276). Los dones son las virtudes que le entregan al monarca. Puesto que los tres poemas coinciden en la descripción del nacimiento de Juan II no parecería extraño que se refirieran los tres a una fiesta que ocurriera de verdad. En la *Crónica del Victorial* de Pero Niño se indica cómo “fizo fazer un torneo muy famoso, en que entraron los mayores caballeros de Castilla. En aquel torneo entró Pero Niño, e fizo tanto en él como el que más ende fizo” (139). Bien pudiera ocurrir que al torneo famoso que se

celebró para conmemorar el nacimiento del rey le acompañara un Paso de los que tanto abundaban en el momento en el que, de verdad, se representara la sumisión del cosmos, los elementos y las virtudes al recién nacido monarca.

En resumen, a lo largo de la Edad Media se desarrolla un amplio y vital discurso basado en una interesante prosopopeya a partir de la cual la mujer y lo femenino son utilizadas como imágenes multiformes en las que se escondían lecturas en clave: la mujer podía representar igualmente a un vicio, que una virtud, que una ciudad, un concepto; el uso de la iconización de lo femenino podía tanto ceñirse al terreno de la exégesis bíblica como a la alabanza política; igualmente podía ser utilizado en pinturas, como en representaciones festivas como la del “Paso honroso” y tanto en poemas largos y meditados de carácter político como la *Comedieta de Ponza* o el *Laberinto de Fortuna* como en composiciones de ocasión de carácter festivo. La “iconización de lo femenino” es uno de las imágenes más difundidas de la Edad Media pues se encuentra igualmente en textos de la baja latinidad (Prudencio), como de la alta (San Agustín), baja (Santo Tomás) y del ocaso de la Edad Media (Juan de Mena, el Marqués de Santillana, el *Cancionero de Baena*). La iconización de lo femenino nos presenta una poderosa imagen, morfeica, amalgamable y capaz de transmitir los más diversos mensajes a partir de la cual se pueden diseccionar obras de carácter muy diverso pero que tienen en común una cosa: utilizan imágenes de mujeres como método de construcción narrativa, pictórica y discursiva.

Bibliografía.

- San Agustín de Hipona. *Obras completas de San Agustín*, Trad. Santos Santamaría del Río y Miguel Fuertes Lanero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988.
- Archer, Robert. *Misoginia y defensa de las mujeres: Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Archer, Robert. *The Problem of Woman in Late Medieval Hispanic Literature*, Londres, Tamesis, 2005.
- Baena, Juan Alfonso de. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993.
- Bahler, Ingrid y Katherine Gyékényesi Gatto. *Of Kings and Poets: Cancionero Poetry and the Trastámara Courts*, Nueva York, Peter Lang, 1992.
- Baldrige, Mary. “Constanza de Castilla and the Discourse of Female Identity” *Medieval Perspectives*, 16, 2001, págs. 30-38.
- Boase, Roger. *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, Londres, Routledge, 1978.
- Carrillo de Huete, Pedro. *Crónica del balconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete (hasta ahora inédita)*, Ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- Díez de Games, Gutierre. *El Victorial, Crónica de don Pero Niño, Conde de Buelma*, Ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.

- Ferrante, Joan. *Woman as Image in Medieval Literature From the Twelfth Century to Dante*, Nueva York, Columbia University Press, 1975.
- Jaeger, Stephen J. *Ennobling Love: In Search of a Lost Sensibility*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1999.
- Haworth, Kenneth R. *Deified Virtues, Demonic Vices and Descriptive Allegory in Prudentius' Psychomachia*, Tesis no publicada, Michigan State University, 1979.
- Lewis, C.S. *The Allegory of Love*, Oxford, Oxford University Press, 1958.
- López de Mendoza, Íñigo (Marqués de Santillana). *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, Ed. Regula Rohland de Langbehn y Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 1994.
- Mañero, Sara. *El Arcipreste de Talavera* de Alfonso Martínez de Toledo, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y estudios toledanos, 1997.
- Mena, Juan de. *Obras completas*, Ed. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- Nugent, S. Georgia. "Virtus or Virago?: The Female Personifications of Prudentius's Psychomachia. *Virtue and Vice: The Personifications in the Index of Christian Art*, Ed. Colum Hourihane, Princeton, Princeton University Press, 2000, págs. 13-28.
- Prudencio. *Psychomachia*, Ed. Emanuele Rapisarda, Catania, Università de Catania [Centro di studi sull'antico cristianesimo], 1962.
- Rodado Ruiz, Ana. "*Tristura conmigo va*": *Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2000.
- Rodríguez Velasco, Juan. *El debate sobre la caballería en el siglo XV: La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Salamanca, SEMYR, 1996.
- Valera, Diego de. *Epístolas de Mosén Diego de Valera enbiadas en diversos tiempos é á diversas personas*, Ed. José Antonio de Balenchana, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1878.

La iconización de lo femenino en la Edad Media (de Prudencio a la corte de Juan II).

Láminas.



Lámina 1. “Lujuria” en la *Psicomachia* (Backhouse et al).



Lámina 2. *Psychomachia* de Prudencio (Cambridge, Parker Library, MS 23)



Lámina 3. Detalle de la "Paz" dentro de *Alegoría del buen gobierno: La comuna de Siena* de Ambrogio Lorenzetti (Palazzo Pubblico in Siena).



Lámina 4. Un grupo de mujeres fatuas representa imágenes de los vicios y de las virtudes (catedral de Nuestra Señora de París, ala oeste).



Lámina 5. Manuscrito en el St John's College de la Universidad de Cambridge (Ms. K.26, fol. 3v).



Lámina 6. Jean Bondol, *Bible historial*. París, 1372.

