

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
Doctorado en Lenguas Modernas y  
Departamento de Filología Francesa



**Tesis Doctoral**

***Estudio arquetípico y mitocrítico  
sobre la mujer en la literatura  
medieval francesa  
(siglos XII-XV)***

**María Rosario Mondéjar Manzanares**

Directora: **Dra. Elena Llamas Pombo**

**Salamanca, 2020**





## AGRADECIMIENTOS

*Non est ad astra mollis e terris via*  
Lucio Anneo Séneca

*Litterarum radices amaras, fructus dulces*  
Marco Tulio Cicerón

Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a todos los profesores que me ofrecieron una parte de su tiempo durante los años de carrera; su labor ha hecho posible que este trabajo haya llegado hasta aquí. En especial, a las doctoras Francisca Aramburu y Catherine Des Près, por su dedicación, apoyo y la ayuda prestada durante los cursos de Doctorado en la Universidad de Valladolid. Sin su consejo y su aliento, este estudio nunca habría visto la luz.

Quiero expresar igualmente mi agradecimiento a la doctora Elena Llamas, por el tiempo dedicado, por su paciencia, tesón y esfuerzo para que mi ánimo no decayera.

Finalmente, me gustaría manifestar mi agradecimiento a Jehan de Saintré y a Madame des Belles Cousines por abrirme el camino al laberinto.



# Índice



Introducción.....	15
I. La mujer en la Edad Media: marco histórico y literario.....	31
I.1. La mujer en la Edad Media: marco histórico.....	33
I.1.1. Estatus jurídico y social de la mujer en la Edad Media... 33	
I.1.1.1. La mujer y la Iglesia.....	49
I.1.1.2. Clasificación de las mujeres.....	60
I.1.1.3. Modelos de castidad.....	62
I.1.2. La mujer en la conciencia burguesa.....	63
I.1.2.1. Contexto social.....	63
I.1.2.2. La familia y el trabajo.....	65
I.1.2.3. El espacio íntimo de la mujer.....	70
I.1.3. El matrimonio.....	74
I.1.3.1. Política matrimonial.....	77
I.1.3.2. Labor social del matrimonio.....	79
I.1.4. La mujer casada.....	85
I.1.4.1. Modelos de conducta.....	85
I.1.4.2. Deberes de una esposa.....	86
I.1.4.3. El amor al esposo.....	89
I.2. La mujer en la Edad Media: marco literario.....	91
I.2.1. El imaginario medieval.....	91
I.2.1.1. Visión general del universo.....	91
I.2.1.2. Las categorías espacio y tiempo.....	96
I.2.1.2.1. El espacio.....	97
I.2.1.2.2. El tiempo.....	100
I.2.1.3. El ideal cortés.....	105
I.2.1.3.1. ¿Amor cortés o sistema cortés?.....	105
I.2.1.3.2. Teorías sobre la aparición del modelo cortés.....	110



I.2.1.3.3. Función del amor cortés.....	116
I.2.1.3.4. La dama en el modelo cortés.....	118
I.2.1.3.5. <i>Belle Dame sans mercy</i> .....	123
II. El camino a la mujer mirada.....	129
II.1. El <i>lai Guigemar</i> .....	131
II.1.1. El mito del eterno retorno.....	137
II.1.2. El personaje de Guigemar.....	142
II.1.3. La dama del Mundo Maravilloso.....	162
II.1.4. Simbología amorosa.....	168
II.2. <i>Le Ménagier de Paris</i> .....	181
II.2.1. El autor.....	181
II.2.2. Decálogo de la perfecta esposa.....	185
II.2.2.1. La educación de la mujer.....	185
II.2.2.2. <i>Le ménagier</i> .....	206
II.2.2.2.1. La dama burguesa.....	210
II.2.2.2.2. El amor visto por un burgués.....	221
II.2.2.2.3. El exemplum de <i>Grisilidis</i> .....	228
II.2.2.2.3.1. El medio rural.....	228
II.2.2.2.3.2. La mujer custodiada.....	242
II.2.2.2.3.3. Consejos morales.....	243
II.3. Antoine de la Sale. <i>Jehan de Saintré</i> .....	249
II.3.1. Antoine de la Sale: el autor y su obra.....	249
II.3.1.1. Datación.....	253
II.3.1.2. Sinopsis.....	253
II.3.1.3. Ediciones.....	255
II.3.2. Revisión de aportaciones previas.....	257
II.3.3. Para una reinterpretación del personaje de <i>Belle Cousine</i> : algo de hoy para el hombre de hoy.....	266

II.3.4. Estudio de los personajes.....	276
II.3.4.1. <i>Belle Cousine</i> .....	292
II.3.4.1.1 <i>Belle Cousine: Mater nutritia</i> .....	302
II.3.4.1.2. Dama cortés.....	311
II.3.4.1.3. <i>Belle Cousine</i> como <i>Belle dame sans mercy</i> ..	314
II.3.4.2. <i>Jehan de Saintré</i> .....	324
II.3.4.2.1. <i>Le petit Jehan</i> .....	326
II.3.4.2.2. El caballero <i>Saintré</i> .....	338
II.3.4.2.3. <i>Le seigneur de Saintré</i> o la apostura del antihéroe.....	345
II.3.4.3. <i>Damps Abbés</i> .....	356
II.3.5. Los factores espacio y tiempo en <i>Jehan de Saintré</i> .....	368
II.3.5.1. El espacio como filtro catalizador de los personajes.....	368
II.3.5.1.1. La corte.....	370
II.3.5.1.1.a. Los espejos cortesanos.....	373
II.3.5.1.1.b. La escapada del espejo.....	378
II.3.5.1.1.c. El eterno retorno.....	384
II.3.5.1.2. La abadía como Centro.....	392
II.3.5.1.2.a. La <i>manie</i> .....	395
II.3.5.1.2.b. «La belleza medusea».....	401
II.3.5.1.2.c. La unión de la diosa con el dios.....	405
II.3.5.1.2.d. El llamado de lo social.....	409
II.3.5.2. El valor del tiempo.....	410
II.4. A la búsqueda del yo en <i>Jehan de Saintré</i> .....	413
II.4.1. Dos caminos a la individuación.....	416
II.4.2. El <i>descensus ad inferos</i> .....	421
II.4.3. La liberación del <i>infans</i> .....	430

II. 5. Los ritos sacrificiales en <i>Jehan de Saintré</i> .....	432
II.5.1. El <i>Siti Perillós</i> .....	435
II.5.2. Las tentaciones del héroe.....	441
II.5.3. La lucha con el gemelo mítico.....	445
II.5.4. El llamado de la Iglesia.....	448
II.5.5. La venganza.....	451
II.5.6. El sacrificio del dios.....	454
II.5.7. Saintré baja de la cruz.....	464
II.6. La <i>Scala delle virtù</i> en <i>Jehan de Saintré</i> .....	466
II.7. La ascensión en <i>Jehan de Saintré</i> .....	468
II.8. En espera del Mesías en <i>Jehan de Saintré</i> .....	474
II.9. El retorno de Ulises en <i>Jehan de Saintré</i> .....	475
II.9.1. La inmolación de la diosa.....	479
II.9.2. <i>Amor celer</i> .....	492
II.9.3. El fracaso del héroe.....	499
II.9.4. El sueño de Narciso.....	517
II.10. El tema del doble en <i>Jehan de Saintré</i> .	
La duplicidad: interpretaciones y tipos de doble.....	523
II.10.1. Reflejos, sombras y reduplicaciones en	
<i>Jehan de Saintré</i> .....	527
II.10.1.1. AVE-EVA/ EVA-AVE.....	530
II.10.1.2. La proyección del doble en la pareja	
<i>Saintré-Boucicaut</i> .....	534
II.10.1.3. Antinomia <i>Saintré-damps Abbés</i> :	
una pareja de hermanos opuestos.....	539
II.10.1.4. <i>Mundus inversus</i> .....	542
II.11. La Campaña de Prusia en <i>Jehan de Saintré</i> ,	
inflexión entre dos mundos.....	545
II.11.1. El llamado de la aventura.....	548

II.11.2. <i>Les compagnons</i> .....	550
II.11.3. <i>La quête</i> .....	552
Conclusiones.....	557
Bibliografía .....	581
1. Obras literarias, religiosas y filosóficas.....	583
2. Estudios.....	589
3. Diccionarios citados.....	626
4. Referencias de manuscritos e ilustraciones.....	627



# Introducción



Intentar una aproximación a la realidad de la mujer a lo largo de la historia no es una tarea fácil y su complicación aumenta cuanto más lejana nos es en el tiempo. Nos estamos refiriendo a su forma de sentir y de pensar, desfigurada en los relatos por el pensamiento impuesto por los poderes institucionales o elaborada por la sensibilidad masculina del escritor, que piensa y transmite una forma femenina de sentir que desconoce. Actualmente, se está despertando un gran interés editorial por esa realidad a la que se intenta llegar a través de estudios arquetípicos y mitocríticos de los personajes literarios, del que se hacen eco las revistas especializadas en mitocrítica, como *Amaltea* o el proyecto *Acis*.

Este trabajo es fruto de ese interés; en él pretendemos adentrarnos en el complicado universo de la mujer literaria, contemplándolo desde su visión personal y femenina, intentando comprender las pulsiones que la movieron a actuar de una determinada manera.

Para lograr ese acercamiento, partiremos de la mujer real, puesto que en ella están las claves de la creación de la mujer literaria, y la ficción no hace sino modelar el objeto real proyectando en él sus inquietudes. Nuestro estudio se centrará en tres obras literarias producidas entre los siglos XII al XV, por lo que nos remitiremos principalmente a la obra de medievalistas como Georges Duby y Michelle Perrot (2000) para presentar una clara visión de los roles femeninos a lo largo de la Edad Media. Ambos autores destacan la parcialidad de los textos medievales escritos, en su mayoría, por hombres, al realizar las descripciones y al analizar su concepto de mujer. Hombres que expresan cómo son y qué sienten las mujeres, auspiciados por la escritura religiosa, centrada en la pureza inviolada e inalcanzable de María y en la naturaleza perversa del resto de las mujeres, descendientes de Eva y portadoras, por tanto, de su pecado, dando lugar a la antinomia María virginal/Eva pecadora.

Como veremos, la vida de las mujeres medievales constituye un amplio campo de estudio, al tratarse de un grupo muy heterogéneo, formado por mujeres nobles, burguesas, campesinas,



artesanas, religiosas, prostitutas o brujas, entre quienes, además, se puede establecer una jerarquía, atendiendo a su rango, dignidad, trabajo, la zona geográfica en la que nacen, edad, momento histórico, etc. Sin embargo, y salvando las evidentes diferencias impuestas por los factores anteriormente citados, todas ellas compartieron la misma impronta, puesto que todas ellas se vieron sometidas a un mismo modelo de pensamiento y todas fueron obligadas a acatar unos estrictos principios morales que eliminaron, en gran medida, sus diferencias. Todas ellas fueron herederas de un sistema de valores, recibido de sus antepasados, que transmitieron a sus descendientes de generación en generación a lo largo de toda la Edad Media, cuyas reminiscencias, o quizás su esencia, han llegado hasta nuestros días.

De ahí, las similitudes que guardaban entre sí las mujeres pertenecientes a clases sociales tan radicalmente opuestas, como la esposa de un noble y la de un campesino, quienes presentaban más rasgos en común que los que el noble y el campesino hubieran podido llegar a tener nunca. De ambas se esperaba que engendraran hijos y a las dos se las valoraba en función de su fertilidad. Ambas eran programadas para aceptar un total sometimiento a la autoridad de su esposo y de ambas se diría que eran jóvenes, débiles e inútiles por naturaleza. Ninguna de ellas tenía la opción de escapar a esa situación si no era asumiendo el papel del hombre, quebrantando así toda norma social y pecando contra natura. Su vida quedaba totalmente limitada y su persona anulada o trasmutada bajo una apariencia de hombre, en el caso de aquellas mujeres que decidieron no someterse y tuvieron que adoptar una identidad masculina, viviendo disfrazadas durante toda su vida para poder sobrevivir en un mundo en el que no era posible expresarse con voz de mujer.

Mujeres que han sido igualadas, eliminando o minimizando su identidad personal, hasta quedar reducidas a seres indiferenciados que no respondían a mujeres reales, sino a imágenes creadas por la imaginación del hombre (Duby, 2000: 324).

Esa, precisamente, es la clave de este trabajo: la diferencia invisible, lo que se oculta tras las paredes del entramado social

igualando a sus miembros. La programación en la sombra auspiciada por un estado feudal que extiende sus tentáculos a lo largo del tiempo, durante siglos y hasta nuestros días. La mujer, motor inmóvil que hace girar al mundo en torno a ella, silenciosa y muda, sin voz, como Medusa, escondida y relegada, pero capaz de gestar universos infinitos en los que todo lo bueno y todo lo malo tienen cabida.

Los dictados morales impuestos por la Iglesia fueron aprovechados y transformados por el hombre para justificar su dominio sobre la esposa y establecer unos roles femeninos que instaban a las mujeres a asumir los comportamientos de las santas, erigidas como modelos de conducta, para ganarse el respeto de su familia y el de la sociedad. La principal diferencia entre las mujeres reales y las imaginarias presentadas por la literatura consistía en que las primeras sufrieron una custodia permanente por parte del hombre desde su nacimiento, carecían totalmente de derechos y fueron educadas desde niñas para acatar esta forma solapada de esclavitud institucional (Casagrande, 2000: 126). La mujer literaria, sin embargo, rompe con los modelos sociales, al apartarse de un mundo en el que no es posible expresar su dimensión de mujer, ni compartir su amor con un hombre que le corresponda en la misma medida. De esta forma, está desoyendo los dictados de la Iglesia y quebrantando las leyes sociales y divinas; por eso, los amantes son perseguidos y Dido, la reina estéril muere.

La mujer es inferior al hombre por naturaleza, débil, curiosa y tentadora, porque así lo era la primera mujer y las demás son iguales a ella, hijas de Eva y portadoras, por tanto, de su pecado. La maldición de Eva planeará sobre sus cabezas, más allá incluso de su muerte, llegando a dudar si la mujer tenía o no un alma, o si una mujer no virgen podía alcanzar la salvación. El mundo terreno era un camino para el hombre, pero para ellas, las hijas de Eva, era una lucha por conseguir la redención de su sexo; una redención que solo podía alcanzarse a través de ciertas vías impuestas, reguladas y controladas por la Iglesia encarnada por los hombres.

Una de esas vías era el sometimiento al esposo y la educación que la mujer casada debía soportar por parte de su

marido, la mujer soltera por parte de sus padres, la viuda por parte de su confesor o las mujeres solas por parte de la sociedad. Todo un sistema de lazos interrelacionados, cuyo control recaía siempre en manos de un hombre. Frente a todos estos estados de la mujer, aparece un ideal femenino que trastoca los límites de la realidad y contempla a la mujer desde una perspectiva nueva: la dama del *Amor Cortés* y la mujer fantástica de los relatos narrativos.

Salvo los nombres aislados de algunas mujeres que forjaron la historia, la vida de la mayoría de las mujeres de la Edad Media se ha desarrollado en el más completo tenebrismo. Nombres como Juana de Arco, cuyas visiones la hicieron vestir de hombre para guiar al pueblo francés en la guerra contra los ingleses; como Hildegarde de Bingen, que dedicó por entero su vida monástica a la música y la composición musical; como Christine de Pizan, viuda joven que defendió su sexo y la posición de la mujer en la sociedad a través de escritos como *Le Livre de la Cité des dames*; Isabel de Castilla, que contribuyó a la unificación de España; María de Francia, María Estuardo, etc., resuenan con identidad propia. Pero ¿qué sabemos del resto de las mujeres; de aquellas que no gobernaban ningún reino, de aquellas que no dedicaron su vida a salvar una nación, que no fueron maestras de las artes o de las ciencias? ¿Qué se sabe de aquellas mujeres que no eran sino simples esposas y madres, casadas con hombres del pueblo, campesinos, artesanos, caballeros, burgueses, etc.? ¿Qué sabemos de aquellas que no escribieron la historia y siguieron los dictados escritos por los hombres? Podemos encontrar un tenue esbozo de su vida en escritos literarios, historias de ejemplos, tratados misóginos, que nos muestran un estereotipo de mujer analfabeta, que se unía en edad temprana al hombre y se dedicaba a una crianza constante de hijos.

De este modo, la educación de la mujer imponía una forma institucional de sometimiento en todos los órdenes, que iba desde el simple hecho de salir de casa hasta el acto de decidir cuándo y con quién debía contraer matrimonio una hija. La mujer burguesa educada por su esposo, generalmente, de mayor edad que ella, contrasta con *La Belle Dame sans merci* (Alain Chartier 1424, cit.

Piaget, 1901: 22-48)<sup>1</sup> del Amor Cortés, mujer casada y de mayor edad que el caballero, a quien educa. La mujer puede aparecer como dama protectora en una especie de compromiso vasallático del caballero que se postra como vasallo ante ella, su ama y señora; pero esa situación de privilegio no le exime de sus obligaciones hacia la comunidad y debe permanecer en un espacio custodiado por el hombre, en una sociedad llena de contrastes donde, de vez en cuando, se escuchan los gritos ahogados de todas esas Evas en su camino hacia la redención.

### Una perspectiva de estudio sobre la mujer medieval

El primer objetivo de este trabajo es plantear el universo cerrado y sometido a roles al que se enfrentaba el hombre, pero, especialmente, la mujer medieval, quien, además, tenía que mostrarse virtuosa o, en caso contrario, debía iniciar un largo camino de redención que la llevara a alcanzar la virtud. Y es, precisamente, esa noción de camino, de historia aún no escrita, de huida hacia adelante, pero también de búsqueda de uno mismo, la que dará título al capítulo central de este estudio.

Este título, *El camino a la mujer mirada*, alude a una obra de Christine de Pizan, le *Livre du chemin du long estude* (1403), en el que la autora retoma el concepto de camino de la *Divina Comedia* de Dante, para expresar de forma alegórica su propia búsqueda, su propio camino hacia el conocimiento; en nuestro caso, hacia el encuentro con el propio yo, con la mujer libre que es contemplada con miedo o admiración desde lo alto, o bajo el recelo de la ocultación. La ventana, de esa forma, se convierte en un elemento con fuerte carga simbólica, puesto que permite la observación sin ser notado desde una posición de dominio. Ribard (1984: 100) presenta el *topos* textual de la «ventana» como un espacio abierto por el que penetran la luz y el aire en la oscura sombra del enclaustramiento, lo que la convierte en un símbolo antitético de la prisión que despierta la esperanza y el deseo de libertad. Para Clier-Colombani (2003: 45), la transparencia y fragilidad del cristal

---

<sup>1</sup> Aunque existen varias teorías sobre la fecha de composición del poema, hemos optado por la que propone Piaget (1901: 22-48).

serían el equivalente aéreo de la frontera húmeda y marcarían la línea divisoria entre dos mundos, de forma que «la fenêtre se révèle comme une voie de passage entre notre monde et l'autre monde». Y en este punto enlazamos con *La mujer que mira*, de José Enrique Ruiz Doménech (1986), ensayo en el que el autor presenta una visión diferente de la existencia femenina bajo la perspectiva de una mujer enclaustrada que un día decide abandonar su enclaustramiento para hacerse protagonista de su propia historia. Tomando como base las miniaturas medievales en las que aparece una dama acodada a un balcón con la mirada perdida en el horizonte, mientras está siendo contemplada por un caballero oculto tras el follaje, Ruiz Doménech (1986) presenta el deseo de liberación femenina. Para él, el primer paso para esa liberación es el *ventaneo*, el simple acto de asomarse a una ventana para contemplar el exterior y ver qué hay más allá de su cotidianidad; es casi un acto de rebeldía que trasgrede las funciones para las que la mujer fue creada, ya que ello implica un poder de decisión, un ansia de curiosidad y libertad, del que se pensaba, carecía la mujer medieval.

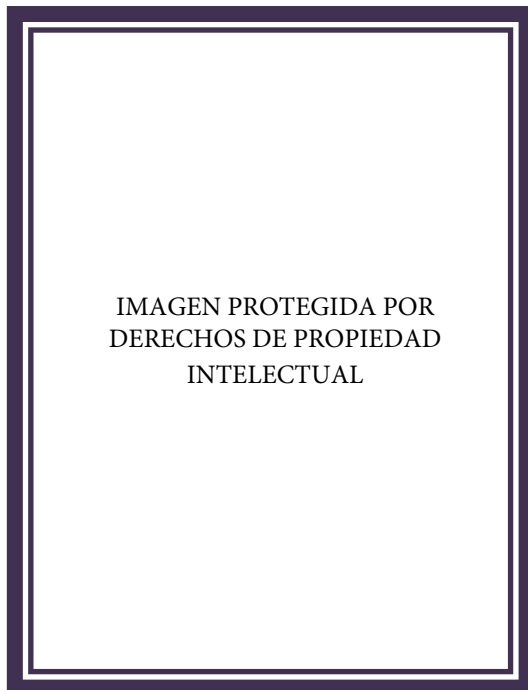


Fig. 1  
© Bibliothèque nationale de  
France, París  
*De Magnanimitate*  
[representación alegórica]  
*L. Ann. Senecae liber de  
sustinendo*  
Ms. BnF, Latin, 639, fol. 11v  
[detalle]

Tomar la decisión de abandonar sus quehaceres domésticos para asomarse al exterior y dirigir la mirada a la lejanía, liberar medio cuerpo por encima de los muros que la encierran, es el punto de partida del largo camino que se extiende hacia el horizonte. Imagen preciosa, la que introduce Ruiz Doménec, y clave para este trabajo, por cuanto tiene de simbólico y por su riqueza interpretativa. En concreto, nos centraremos en las notas finales (Ruiz Doménec, 1986: 243), en que el autor alude a una mujer que está siendo contemplada por la primera; una mujer que ha conseguido liberarse del enclaustramiento físico, social, religioso, etc., rompiendo los muros de la torre que la aprisiona y revelándose como un ser natural integrado en el paisaje.

Nosotros cambiaremos la focalidad adoptando otro punto de vista y abordaremos la obra desde la perspectiva de la *mujer mirada*, conocedora ya de sus capacidades, que contempla, a su vez, a la mujer que mira, así como el largo camino que se extiende entre ellas y que la condujo hasta allí, perdida aún, en mitad del paisaje.

IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE  
PROPIEDAD INTELECTUAL

Fig. 2

© Alte Nationalgalerie, Berlín  
Caspar David Friedrich, *Woman at a window*  
(*Mujer asomada a la ventana*), 1822, óleo sobre lienzo

## Corpus de estudio y metodología mitocrítica

El ámbito espacio-temporal en el que se circunscribe este estudio abarca el período comprendido entre los siglos XII al XV en Francia, centrándose expresamente en tres obras clave de la literatura francesa, correspondientes a tres momentos históricos distintos; tres modelos de sociedad diferentes con distintas formas de pensamiento, pero coincidentes todas ellas en una misma actitud de menosprecio hacia la mujer y, concretamente, hacia las protagonistas femeninas de los relatos de este período. El *lai Guigemar*, de Marie de France (del siglo XII), *Le ménagier de Paris*, novela anónima burguesa (de finales del siglo XIV) y *Jehan de Saintré*, de Antoine de La Sale (del siglo XV), componen el corpus de este trabajo.

Partiendo de estas tres obras, hemos optado por un enfoque arquetípico y mitocrítico, al considerar que son las imágenes arquetípicas primordiales que forman parte del imaginario de una sociedad las que han motivado la percepción de los distintos conceptos que la integran y han generado un sustrato común a las obras literarias y artísticas de las diferentes épocas.

Para dejar claro nuestro punto de partida, empezaremos por definir ambos conceptos: la primera definición de «arquetipo» (del lat. *archetypum*, y este del gr. ἀρχέτυπον *archétypon*, influenciado en su acentuación en español por el fr. *archétype*) que proporciona el DRAE es la de ‘modelo original y primario en un arte u otra disciplina’. En el campo de la psicología, «arquetipo» sería la representación que se considera modelo de toda manifestación de la realidad, así como las imágenes primordiales, es decir, aquellos esquemas congénitos dotados de simbolismo que subyacen en el inconsciente colectivo.

El concepto de «mitocrítica» alude a una teoría interpretativa creada por Gilbert Durand en 1960 (1982), que intenta explicar el significado de los mitos y de los símbolos de las diferentes culturas, que subyacen y aparecen de forma recurrente en todo relato. Basándose en la antropología, en la psicología, filosofía y en otras disciplinas, Durand (1982: 56) procede al análisis del «isomorfismo de los esquemas, de los arquetipos y de los símbolos de los esquemas míticos o de constelaciones estáticas», llegando a



constatar la existencia de estructuras antropológicas de lo imaginario, consistentes en «ciertos protocolos normativos de las representaciones imaginarias, bien definidas y relativamente estables, agrupadas en torno a esquemas originales». Conforme a las connotaciones expresadas por cada símbolo, Durand (1982: 61) establece dos regímenes del imaginario: el régimen diurno, compuesto por símbolos ascensionales, de tendencia heroica e idealizante; y el régimen nocturno, al que pertenecen los símbolos de declive, introspección, estructuras místicas relacionadas con el «reflejo digestivo».

Para Durand, el ser humano es un *homo symbolicus*, es decir, tiene la capacidad de transformar en símbolo la realidad que lo rodea y los estímulos que esta le produce para, posteriormente, transferirlos a sus creaciones. Durand entiende que la literatura, en tanto creación humana, es indisociable de una poética de lo imaginario, puesto que esta última aporta una interpretación del símbolo y de las imágenes primordiales que subyacen en el inconsciente colectivo y que afloran en la obra literaria en forma de metáforas recurrentes. De acuerdo con esta teoría, toda obra de arte o literaria no se limita a contar una historia ambientada en un momento y lugar determinados desde un mero posicionamiento ante la vida o ante los personajes que la integran, sino que constituye todo un universo en el que se articulan conexiones «de procedencia numinosa» que requieren, forzosamente, encontrar el mito que subyace tras la apariencia de la historia y del personaje para poder ser entendidas en su totalidad; de otra forma, solo obtendremos visiones sesgadas del contenido narrado.

Una vez localizado el mito con el que puede identificarse al personaje y a la obra, Durand (1993 [1979]) propone una interpretación del mito a través de una crítica literaria basada en el análisis del «mitema» que se plantea, un análisis del personaje y del escenario y, por último, del mensaje que se desprende del mito y su conexión con otros mitos de una época determinada.

Dado que la perspectiva mitocrítica que plantea Durand está en consonancia a la Escuela de Eranos, de la que forman parte Eliade, Jung, Campbell y Neumann entre otros, hemos recurrido a dichos autores para fundamentar nuestro estudio.

Igualmente, y puesto que uno de nuestros objetivos, quizá el principal, es actualizar la visión denostada que muestra la crítica hacia el personaje de *Belle Cousine* a lo largo del tiempo, recurriremos a la «mitocrítica cultural» para ofrecer una nueva perspectiva sobre los personajes de *Jehan de Saintré*. Ante la complicación que presenta la interpretación de esta obra y al ser esta la lectura que cierra el ciclo y de la que se extraen las conclusiones finales, hemos optado por dedicarle un desarrollo especialmente extenso.

Dado que los mitos y las imágenes primordiales presentes en las obras analizadas han sido objeto de una abundante iconografía a lo largo de la historia, hemos considerado oportuno incluir un corpus iconográfico alusivo a las principales teorías expuestas en este trabajo, con fines ilustrativos.

Hemos dividido este estudio en tres partes en las que se ha llevado a cabo un análisis de la concepción del amor y de la mujer ligada a él, como destinador<sup>2</sup> y destinatario del mismo, en la etapa comprendida entre los siglos XII al XV. Como indicamos anteriormente, se parte del estudio del *lai Guigemar*, de María de Francia, para continuar con el análisis de una novela burguesa del siglo XIV, *Le Ménagier de Paris*, y finalizar con una novela cortesana, *Le petit Jehan de Saintré*, obra que presenta el arquetipo de héroe y la víctima propiciatoria sacrificada con un ceremonial ante un auditorio para retroalimentar al héroe.

### Objetivos particulares

1. El sentimiento humano está castrado por las leyes, por una falsa moral creada por el hombre de todas las épocas. El hombre es «un lobo para el hombre», pero no solamente para otros hombres, sino también, y esto es más terrible aún, es un lobo para él mismo. A través del sometimiento que sufrieron las mujeres medievales, los hombres creyeron sentirse superiores y ver reafirmada su hombría. Para ellos, su superioridad se basaba en el contraste con la inferioridad femenina, repetida hasta la

---

<sup>2</sup> Empleamos aquí el término de Urrutia (1987: 62-63) y Bargalló (1989: 773).

saciedad. Un primer objetivo de este trabajo será mostrar cómo los estados feudales, auspiciados por la Iglesia, establecieron unas redes de pensamiento inducido sobre hombres y mujeres para mantener el control del sistema. Dado que ese control estaba basado en el dominio ejercido sobre la mujer, empezaremos nuestro trabajo realizando una introducción de la condición femenina durante la Edad Media, desde el siglo V hasta mediados del siglo XV, época en que fue escrita *Jehan de Saintré* y que marca el cierre cronológico de este trabajo.

2. Nuestro siguiente objetivo es mostrar un acercamiento a la mujer real desde un punto de vista histórico, mostrando algunas de las circunstancias históricas y sociales que difundieron la creencia en la supremacía masculina a lo largo del período anteriormente citado. En el capítulo «La mujer y la Iglesia» expondremos la idea, tantas veces repetida, de su naturaleza «perversa» e «incompleta», que la sitúa desde su nacimiento en una posición de inferioridad frente al hombre y que marcará su destino para siempre. Para ello, nos basaremos principalmente, en la obra de Georges Duby, Silvana Vecchio, Carla Casagrande, Claudia Opitz y otros (2000), quienes muestran un amplio y claro panorama sobre este aspecto. Los capítulos dedicados al matrimonio y a la mujer casada, respectivamente, ponen de manifiesto los intentos moralizantes de esta institución respecto al sexo femenino y el control regulador que ejercía la Iglesia sobre la sociedad, basándose en una pretendida subordinación natural de la mujer al hombre.

3. Una vez sentados los precedentes históricos y las diversas teorías religiosas o laicas acerca del verdadero valor de la mujer, de la realidad femenina, analizaremos su posición en el entramado medieval desde un punto de vista social: sus tareas cotidianas en la casa, su acceso al mundo laboral o sus relaciones con el esposo, campo que nos abrirá la puerta al siguiente punto del trabajo, la mujer literaria. Este apartado comienza con un acercamiento al imaginario medieval, partiendo de la concepción del universo y de los conceptos *espacio* y *tiempo*, para lograr una mejor comprensión de la organización estamental, inamovible y cerrada,

de la sociedad feudal, cuya idea de jerarquía se veía reforzada por la jerarquía divina difundida por la Iglesia.

4. Establecidos esos conceptos y ayudados por el imaginario mítico, realizaremos un recorrido literario en el que la mujer es contemplada bajo distintas ópticas. Por un lado y, paralelamente al momento social en que la Iglesia empieza a encumbrar la imagen de la Virgen, aparece la *Dama* en el modelo Cortés, donde se produce una inversión de valores que sitúa a la mujer en una posición de superioridad frente al caballero, al que dirige y educa. En esa misma época, siglo XII, escritoras como Marie de France buscan otra vía de escape para la mujer a través del Mundo Maravilloso (*Monde Merveilleux*), mundo invisible que para ellos forma parte de su realidad, en que la mujer encuentra finalmente su conciliación en la dama anónima de *Guigemar*, donde hombre y mujer se unen desde una situación de iguales llevados por el amor; pero para ello, antes deben liberarse de toda imposición moral. De ese ambiente maravilloso y feérico del *Autre Monde*, volveremos a la realidad de finales del siglo XIV con el relato de *Le Ménagier de Paris*, obra que nos servirá de lazo de unión entre la mujer real y la imaginaria. Frente a la dama de *Guigemar*, aparece la mujer burguesa encarnada en la esposa del *ménagier*, cuya sumisión podría derivar en la aberración de Griselda. Concluiremos la exposición con el fracaso de *Belle Cousine* y del *seigneur de Saintré*.

5. Intentaremos ofrecer una nueva visión del personaje de *Belle Cousine*, invirtiendo la perspectiva con que es presentada habitualmente por la crítica, reinterpretándola como un ser en busca de su individuación. Asimismo, abordaremos la figura de *Saintré*, partiendo de su fracaso como héroe y como individuo, reflejo también del fracaso y del estancamiento de la sociedad decadente a la que pertenece y representa.

6. Un último objetivo será analizar si la mujer literaria sigue las pautas que marca la sociedad o si se aparta de ellas evolucionando de forma independiente. Se plantean, así, para la mujer dos caminos a seguir, que la llevarán a un mismo destino: la

sumisión a todo un sistema de creencias y valores representados por la Iglesia, la moral, las leyes, el padre, el esposo, y el de la rebelión para escapar de ellos. El de la mujer custodiada, la esposa del *ménagier*, Griselda, y el de la dama del Mundo Maravilloso y *Belle Cousine*, luchando por huir de él. Es la mujer burguesa frente a la cortesana que huye al bosque, una mujer que empieza a desligarse del ideal literario que propugna el amor cortés y que es reinsertada en el grupo para someterla a un castigo ejemplar que advierta de las consecuencias que esperan a todo aquel que decida seguir sus pasos. Pero, al mismo tiempo, es también un cambio de valores en el hombre, es el *ménagier* y *Meriadus* contra Guigemar; los viejos *seniores* contra el grupo de jóvenes caballeros deseosos de cambiar el sistema, pero que acaban siendo absorbidos, siglos después, tras el fracaso de *Jehan de Saintré*. El final es el mismo para todos ellos: la muerte de una época, el aparente final de un ideal caduco que abrirá las puertas a una renovación generacional portadora de una nueva forma de pensamiento, que acaba fracasando siglos después. Es el fracaso de *Saintré*, la imposible regeneración, el estancamiento de una sociedad que devora a sus hijos y en la que no existe huida posible, porque sus tentáculos se extienden atrapando a todo aquel que sueña su individualidad. El horizonte es plano. La huida imposible. La realidad, un reflejo.

# **Parte I**

## **La mujer en la Edad Media: Marco histórico y literario**



## I.1. La mujer en la Edad Media: marco histórico

### I.1.1. Estatus jurídico y social de la mujer en la Edad Media

Para la elaboración de este capítulo, nos hemos remitido, principalmente, a las obras de Wemple (2000) y L'Hermitte-Leclercq (2000) por lo interesante de sus aportaciones. La falta de citas de otros autores es debida a que este capítulo es una mera y breve introducción histórica al tema central de este trabajo y no hemos considerado oportuno extendernos en exceso en este punto. Incluimos, sin embargo, numerosas alusiones históricas, antropológicas, filosóficas o filológicas en otros capítulos para apoyar nuestra tesis. Aquí nos limitaremos a exponer, en líneas generales, el recorrido histórico de la mujer desde la consideración de su estatus en las antiguas tribus germanas hasta finales del siglo XV.

Wemple (2000: 225), basándose en *Germania* de Tácito, señala la importancia de la mujer en las antiguas tribus germanas del siglo I para crear auténticas redes de parentesco a través de la línea matrilineal, generando familias extensivas formadas tanto por los descendientes del esposo como por los de la esposa, que luchaban y defendían sus intereses de forma conjunta unidos por fuertes vínculos emocionales y sociales. El respeto que inspiraban se deriva del hecho de ser esposas, madres y nodrizas que generaban y perpetuaban el sistema de generación en generación. Por otro lado, ellas eran el descanso del guerrero cuando llegaba a casa prestándole apoyo y proporcionando paz en el hogar, aunque ese concepto de la mujer como «hacedora de la paz en la casa», respondiera más a una imposición ideológica a través del pensamiento inducido que a la verdadera naturaleza femenina.

Para Aurelia Martín Casares, la clásica imagen de la mujer «pacífica/pacifista/pacificadora» en la que la paz aparece como una cualidad



innata, natural y asociada a la maternidad, es una construcción social intrínsecamente ligada al patriarcado en las sociedades europeas cuyo objetivo es mantener la subordinación de las mujeres, precisamente con el objetivo de la regulación del conflicto de género, aunque sin que existiera una negociación activa entre hombres y mujeres, sino por medio de la imposición ideológica y la interiorización de los valores dominantes por parte del grupo dominado, las mujeres (Martín Casares, 2002: 218).

Además, cumplían la función de asistir a los hombres en el campo de batalla, suministrándoles víveres y atendiendo a los heridos y algunas de ellas «eran honradas como sacerdotisas y profetisas», pero su principal tarea era el cultivo de los campos, las labores domésticas y la crianza de los hijos. También podían fabricar tela, hilar y tejer, elaborar ropa y objetos de uso doméstico (Wemple, 2000: 225).

Las redes de parentesco de las tribus germanas se establecían a través de tres tipos de matrimonio: el matrimonio por compra (*Kaufehe*), el matrimonio por captura (*Raubheh*), y el matrimonio por consentimiento mutuo (*Friedelehe*). El precio de la novia podía ser el *Morgengabe*, o regalo de tornaboda, que se entregaba a la novia después de la consumación del matrimonio por compra o por consentimiento mutuo o a los *dos*, precio de la novia que se negociaba durante los esponsales y que después se le devolvía total o parcialmente. Si el novio era un rey, un cacique o un hombre acomodado, no tenía que pagar por la novia, ya que la esposa se le ofrecía sin ninguna compensación. Es decir, la mujer era una compañera, pero la hija era «un bien mueble» cuyo destino dependía de su pariente varón más próximo (*op. cit.*: 225-226). A todas ellas se les exigía castidad y las mujeres sorprendidas en adulterio eran azotadas y enterradas vivas por mancillar el honor de su esposo lo que conllevaba, como integrante de un clan, el mancillar el honor del grupo (*op. cit.*: 225).

En el Imperio romano, la posición de las mujeres experimentó un gran cambio, generalizándose la costumbre de los matrimonios *sine manu*, que no concedían al marido el dominio sobre su mujer (*op. cit.*: 226). Cuando la mujer alcanzaba la mayoría de edad, podía administrar sus bienes y casarse con quien quisiera, pero no gozaba de libertad para divorciarse o mantener

relaciones extramatrimoniales. El control ejercido por el hombre sobre la sexualidad femenina llegaba al extremo de que las mujeres de las clases bajas debían ceder a los requerimientos de su señor y convertirse en sus amantes o, simplemente, ceder a su apetito sexual si este así lo deseaba (Wemple, 2000: 226).

El Cristianismo contribuyó a ese control consagrando la santidad de la monogamia, mediante la cual, el hombre aseguraba la descendencia directa de su propia estirpe, sin que pudieran plantearse dudas sobre la paternidad (*ibid.*). Para conseguir controlar la voluntad femenina a las mujeres no se les permitía hablar, enseñar ni ejercer ningún tipo de autoridad en las congregaciones<sup>3</sup>; se trataba de anularlas por completo, si bien en los *Hechos de los apóstoles* (1: 14; 5: 14; 9: 2, 36, 39; 16: 13-18; 17: 4, 12) se les reconoce «la misma potencialidad que a los hombres para la perfección moral» (Wemple, 2000: 226).

Partiendo de esas premisas, la mujer es contemplada bajo una doble óptica en la que conviven en un mismo ser dos criaturas extremas, representantes, a un tiempo, de los instintos más bajos y deleznable del ser humano, y de la virtud más generosa y elevada del hombre. Como hijas de Eva y portadoras de su pecado, pueden arrastrar al hombre y consigo a la humanidad entera, al caos de la perdición. Como vírgenes, pueden seguir el camino de María y santificarse, salvando con ello al mundo. Prueba de este poder de seducción de la mujer sobre el hombre es el hecho de que en época merovingia, en el siglo VI, las mujeres germanas convirtieran a sus maridos al cristianismo haciendo que abandonaran la adoración de ídolos (*op. cit.*: 227). Por otra parte, la capacidad procreadora de la mujer era muy valorada<sup>4</sup> porque con ella se aseguraba la continuación de la estirpe y del grupo. De ahí que se velara por su seguridad haciendo que gozara de cierta protección en sus códigos de derecho mediante la redacción de leyes que, en cierta manera, trataban de ampararla, como prueba el hecho de que todo hombre que vejara a una mujer sería objeto de graves castigos que incluían el pago de multas elevadas. En esta línea proteccionista se inscribe el derecho burgundio,

---

<sup>3</sup> 1 Corintios, 14:34; 1 Timoteo, 2:8-14, (Wemple, 1992 [1981]: 210)

<sup>4</sup> Pactus legis Sal., 24.8-9, MGH Legum Sectio, I, 4/1.92; Lex Rib., 12-13, MGH Legum Sectio, I, 3/2, 78-79 (Wemple, 1992 [1981]: 212).

considerando la violación y el rapto de una mujer como algunos de los agravios más fuertes que podía cometer un hombre<sup>5</sup> (Wemple, 2000: 228-229).

Pese a que el *Digesto* difundió la práctica del matrimonio *sine manu*, no fue reconocido por los códigos visigótico y burgundio de derecho romano, es decir, en los siglos VI y VII las mujeres solteras estaban bajo el dominio del padre y las casadas bajo el del marido. Ese sometimiento al esposo implicaba que un marido debía representar a su mujer ante los tribunales y administrar su propiedad, aunque no se le permitía enajenarla sin el consentimiento de ella. Ello implica que las mujeres visigodas, regidas por el derecho germano, podían disponer de su propiedad y dejársela a quien quisieran si no tenían hijos, representarse a sí mismas ante los tribunales e incluso, si eran mayores de veinte años, concertar matrimonio por sí mismas. Cuando la mujer enviudaba, se convertía en cabeza de familia y controlaba la propiedad, convirtiéndose en la guía de sus hijos mientras duraba su minoría de edad. La mujer soltera seguía bajo la tutela de su familia hasta los veinticinco años, según el derecho romano de los burgundios<sup>6</sup> y, hasta los veinte, según el derecho visigótico, aunque las muchachas solían comprometerse a los once años y casarse a los quince. Los varones se casaban igualmente a los quince años, según el derecho sálico (*op. cit.*: 229-230).

Los jóvenes que se unían en matrimonio debían seguir tres pasos: el cortejo (*petitio*), los esponsales (*desponsatio*) y la boda (*nuptiae*). Por lo general, el pretendiente entregaba unas arras para sellar el acuerdo garantizando así, una vez aceptadas, la firmeza del compromiso que ya no podía romperse de forma unilateral. Para poder romperlo, la familia de la novia debía compensar económicamente al varón con el que iba a contraer matrimonio pero, si además la muchacha comprometida se casaba con otro, se la podía matar<sup>7</sup>. El novio simplemente tenía que pagar *el dos*, el

---

<sup>5</sup> Leges Burg., 12, 1-2, MGH Legum Sectio, I.2/1 (Wemple, 1992 [1981]: 212).

<sup>6</sup> Lex Rom, Burg., 37, 2, MGH Legum Sectio, I, 2/1, 113 (Wemple, 1992 [1981]: 213).

<sup>7</sup> Leges Burg., 52.1-4, MGH Legum Sectio, I, 2/1, 85-86 (Wemple, 1992 [1981]: 213).

regalo a la novia que entregaba cuando tuvieran lugar los esponsales<sup>8</sup> (Wemple, 2000: 230).

Tanto el derecho romano como el germano permitían el divorcio por consentimiento mutuo<sup>9</sup>. Bajo el derecho romano, solo el hombre podía disolver el matrimonio en caso de que su mujer cometiera adulterio, actos de hechicería, o fuera una alcahueta. Bajo el derecho germano, un hombre podía repudiar a su mujer por cualquier delito grave o por su incapacidad para engendrar hijos. Si no había nada que reprocharle, podía divorciarse si renunciaba al control de su propiedad y le pagaba una compensación igual al regalo de la novia. La mujer, sin embargo, debía serle fiel y obediente, incluso si su marido la maltrataba, era borracho o adúltero<sup>10</sup>, porque si intentaba divorciarse, se la ahogaba en un lodazal. La fidelidad en el matrimonio solo se le exigía a la mujer y no al marido, a él le bastaba con no cometer adulterio con la esposa de otro hombre, no por el daño que pudiera ocasionarle a la mujer casada, sino por la deshonra que suponía para el marido ultrajado y su parentela (*op. cit.*: 232).

La mujer que gozaba de un menor estatus social era la sierva, seguida de la manumisa semilibre y de la manumisa totalmente libre; después, estaban las mujeres de Iglesia y las nobles. Atendiendo a la clasificación de las mujeres en función del trabajo que realizaban en las tareas domésticas o artesanas, o en un gineceo, las menos valoradas eran las esclavas ordinarias (*op. cit.*: 233).

En cumplimiento del Código Franco Ripuario, «a los hijos de una mujer de clase alta se les negaba el rango de la madre en caso de que esta se casara con un hombre de una clase social inferior»<sup>11</sup>. En la época merovingia, los matrimonios se mantuvieron al margen de la influencia del Cristianismo pero, a

---

<sup>8</sup> Pactus legis Sal., 65a, MGH Legum Sectio, I, 4/1, 234; Lex Bai, 8.15, MGH Legum Sectio, I, 5/2, 359-360; Lex Alam., 52 (53), MGH Legum Sectio, I, 5/1, 110 (*ibid.*).

<sup>9</sup> Lex Rom. Burg, 21.1, MGH Legum Sectio, I, 2/1, 143; Pactus Alam., 34.3, MGH Legum Sectio, I, 5/1, 33 (*op. cit.*: 214).

<sup>10</sup> Leges Burg., 34.1, MGH Legum Sectio, I, 2/1, 68 (*op. cit.*: 215).

<sup>11</sup> Lex Rib., 61.11, MGH Legum Sectio, I, 3/2, 112.

principios del periodo carolingio, se buscó la unidad teocrática. Carlomagno, en el 789, prohibió el matrimonio en segundas nupcias de todo hombre o mujer divorciados, y declaró que el adulterio no podía disolver el vínculo matrimonial<sup>12</sup> (Wemple, 2000: 234-235). En la segunda mitad del siglo IX, se reconocieron los procedimientos tradicionales germanos basados en el consentimiento paterno y en el establecimiento de la propiedad, para legitimar las uniones (*op. cit.*: 236).

Los clérigos de la época de Carlomagno volvieron a introducir la idea de que la mujer era el sexo débil y tenía una mente inestable, en un intento por restaurar el antiguo sistema monástico. La prostitución era una profesión aceptada en el Imperio Romano aunque, seguramente, fuera un fenómeno marginal en las villas. Surgen entonces tratados con el propósito de advertir a los hombres, en especial a los de cuna, que no tuvieran contacto con mujeres de dudosa conducta<sup>13</sup> (*op. cit.*: 239).

Wemple (*op. cit.*: 238) recuerda cómo en época carolingia, los matrimonios entre iguales ofrecían cierta seguridad a la mujer, pero aumentaban sus obligaciones. La boda debía celebrarse públicamente y los contrayentes ser fieles física y mentalmente, en especial la mujer, dado que la verdadera virtud de una esposa era su recato. Se aconsejaba a las viudas no favorecer los placeres, ya que una viuda entregada a la complacencia de ella misma era como si hubiera muerto (*op. cit.*: 243). Aunque se juzga a todas las mujeres en términos generales por las deficiencias que presentan derivadas de su naturaleza femenina, existían claras diferencias entre ellas motivadas por su estatus social. Mientras que las esposas de familias nobles o de la familia real supervisaban el palacio y representaban al marido durante su ausencia, haciendo cumplir su voluntad a todos sus súbditos, incluyendo jueces, ministros y senescales (*op. cit.*: 238), en las propiedades rurales carolingias, la única actividad exclusiva de las mujeres era la fabricación de telas. Las mujeres de «sus dominios trabajaban en periodos fijos en la gran sala del castillo» para proveer de todo lo necesario al señor del que dependían y a su corte. Trabajaban el

---

<sup>12</sup> Admonitio generalis (789), 43, MGH Capit, 1, 56; Conc. Foroiuliense, 10, MGH Conc. 2, 192; Capit. missorum (802), 22, MGH Capit. 1, 103).

<sup>13</sup> Capit. de disc. Palatti, 3, MGH Legum Sectio II, I, 298.

lino o la lana aplicando las técnicas de lavado, carda y teñido que tenían a su alcance y, para ello, debían fabricar sus propios instrumentos, jabón, grasa, etcétera. Además, desempeñaban las tareas relacionadas con la provisión de alimentos y elaboraban carne semisalada o ahumada, manteca de cerdo, vino, mantequilla, harina o cera, que serían consumidos, posteriormente, por los miembros del dominio (Wemple, 2000: 240).

Es decir, el bienestar de las clases altas dependía del trabajo del campesinado, de ahí que Carlomagno ordenara que las mujeres trabajaran en espacios cercados por empalizadas cuyo acceso se vería protegido por una fuerte puerta y cuyo interior sería calentado con estufas para mitigar el frío. Además, estaban provistos de bodegas para guardar la producción (*ibid.*). Aparte de eso, la mujer campesina debía atender su casa y ayudar a su marido en el cuidado de las gallinas y en la recogida de sus huevos; debía esquilarse las ovejas, tejer, lavar y realizar todas aquellas tareas necesarias para el buen mantenimiento del hogar (*ibid.*).

En el siglo X, afirma la autora, «con la desaparición del Imperio Carolingio, el poder pasó a las familias nobles». Los bienes materiales, tierras, poder y títulos se perpetuaban de generación en generación a través de las sucesivas herencias y la familia aparecía entonces como la unidad más estable en medio de un mundo caótico (*op. cit.*: 241). Es en ese momento cuando la figura de la mujer empieza a cobrar mayor importancia por la labor social que desempeñaba en el seno familiar, llegando a reconocerle incluso, en ciertos casos, su capacidad para detentar un poder económico y político importante. Conocemos muy poco acerca de la infancia de las mujeres de esta época, pero sí sabemos que en este siglo, al menos teóricamente, las mujeres podían escoger su forma de vida y elegir entre el matrimonio o el claustro, en el que podían ingresar a partir de los seis o siete años (*ibid.*). En el caso de los nobles, las novias debían proceder de un medio similar al del hombre, tener buenos modales y gozar de buena salud. Si no se encontraba un candidato idóneo para la niña ingresaba en un convento. A las mujeres les estaba permitido heredar la tierra de sus maridos o de su familia, y ejercer la

autoridad del esposo durante su ausencia o tras su muerte, esa era la única manifestación de poder de que disponían (Wemple, 2000: 242).

La consideración social de una mujer dependía de su riqueza, de la situación económica de sus parientes y del poder de sus hijos<sup>14</sup>. La mujer se ocupaba de criar y educar a los hijos, así como de proporcionarles una formación religiosa.

A los siete años, los varones eran apartados de su madre y enviados a la corte de un señor, mientras que las niñas permanecían en su casa hasta que se casaban, normalmente entre los doce y los quince años. Además, la mujer debía ser una fiel compañera de su marido y ocuparse de la intendencia de la casa, ser generosa con los pobres y hacer donaciones a la Iglesia o hacer fundaciones religiosas a las que poder retirarse en caso de viudedad. Si su marido partía a la guerra, tenía la obligación de rezar por él para que no sufriera daño alguno y, tras su muerte, para mantener vivo su recuerdo (*op. cit.*: 243).

A lo largo de los siglos XI y XII, Occidente va unificándose al verse libre de las invasiones de siglos anteriores. Esa unificación se ve favorecida por los valores cristianos que le confieren cohesión y por territorios antes rebeldes, como Escandinavia, Hungría o las tierras más allá del Elba, que se van uniendo a la vieja Europa. La Iglesia se purifica y comienza una profunda labor evangelizadora en la que se generaliza la construcción de parroquias y monasterios. Paralelamente a este fenómeno, la población está creciendo y se hace necesario aumentar la superficie cultivada. Las ciudades y el comercio cobran una nueva vitalidad y ese escenario favorece la aparición de los «nuevos marcos de poder político» (L'Hermitte-Leclercq, 2000: 262).

Robert Fossier (1982: 321-324) sitúa en estos dos siglos el inicio de una «fase de matriarcado de la historia de Europa», ya que su situación económica, jurídica y social mejora considerablemente la situación de la mujer, en especial la de las campesinas, que eran la mayoría de ellas. Esas mejoras les confieren una excepcional libertad de costumbres, inimaginable

---

<sup>14</sup> Sobre mujeres solas, mujeres que ingresan en monasterios y herejías femeninas, ver Duby y Perrot (2000) y Wade Labarge (1986).

en el periodo anterior. Por su parte, Duby, Le Goff o Herlihy piensan justamente lo contrario: para ellos en este periodo se está llevando a cabo un proceso de degradación paulatina de la imagen teológica de la mujer y de su papel en la sociedad (L'Hermitte-Leclercq, 2000: 262-263), que constituye el mayor peligro para la historia de las mujeres: evocar su «invariable y universal naturaleza humana» (*op. cit.*: 266) que las predispone para la vida desde su nacimiento. Ciertamente, a lo largo de los siglos XI y XII

se produjo un movimiento reformista en el seno de la Iglesia, iniciado por el papa Gregorio VII, que afectó a las mujeres de dos maneras. En primer lugar, como consecuencia de la imposición del celibato eclesiástico, que se justificó considerando a la mujer como causa de todos los males: la mujer como aliada del demonio (*instrumento diaboli*); la mujer como puerta del infierno (*ianua inferni*). En segundo lugar, por la nueva definición del matrimonio que, desde principios del siglo XIII, será sacramento indisoluble y, en consecuencia se convertirá en monogámico y vitalicio (Santonja, 2015: 264).

En el ejercicio de la guerra y en el trabajo de la tierra se pone de manifiesto una admiración de la fuerza y destreza masculinas. Incluso se establece una distribución de las tareas agrícolas generada a partir de una jerarquía masculina, en la que se valora más el trabajo que realiza el hombre que el que realiza la mujer, cuya aportación parece carecer de importancia. De ahí que se considere una bendición de Dios engendrar a un hijo varón en lugar de a una hija, puesto que, además de ser inferior al hombre por naturaleza, las hijas son consideradas una carga al tener que someterlas a una vigilancia constante, al tener que dotarlas para casarlas y a la obligación de buscarles un marido, dada su inferioridad, para que continúe la custodia de ese ser considerado como «un macho imperfecto y dependiente» que no puede vivir sin la custodia masculina (L'Hermitte-Leclercq, 2000: 268-269).

Las hijas de las familias de la aristocracia eran «presas» muy codiciadas con las que todo caballero quería emparentar y a las que se hacía necesario proporcionar un hombre de su entorno para que fuera su esposo. Dado el elevado número de pretendientes que solicitaban su mano, los reyes iniciaban a sus



hijas en el matrimonio en edades cada vez más tempranas, a fin de negociar con ellas un feudo, alianzas políticas o intereses personales (*op. cit.*: 270)<sup>15</sup>.

En cuanto a la educación, y pese a la escasa documentación existente a este respecto, la autora concluye en que en este periodo la educación mixta estaba muy restringida, en especial entre la aristocracia, donde la niña era encerrada en el gineceo para realizar trabajos femeninos encaminados a su formación como futura esposa, o se la hacía ingresar en un monasterio para que permaneciera allí durante toda su vida. Si la hija se casaba antes de la pubertad, solía ser enviada «a la familia de su novio en espera de la consumación de la unión». Sin embargo, un hijo varón era entregado para el servicio militar (L'Hermitte-Leclercq, 2000: 272). Entre las capas más modestas de la sociedad, las hijas posiblemente se casarían menos jóvenes y la separación de sexos no sería tan acusada, ya que tanto los varones como las mujeres, ayudaban a sus padres campesinos y artesanos (*ibid.*).

Pero entre las clases favorecidas, «la primera pedagogía es la de la mirada». Al muchacho se le educaba para «mirar hacia adelante y a lo lejos», es decir, se le educaba en el coraje y en la libertad, expresión de los valores masculinos. Sin embargo, «la muchacha baja los ojos o los eleva al cielo»; a la muchacha se la educa en la modestia, dulzura y moderación de gestos y movimientos, verdadero adorno de las mujeres. Se la conmina a la inmovilidad de la rueca y la aguja, al cuidado de los hijos y del hogar, a las plegarias y a otras actividades consideradas propias de la esencia femenina (*op. cit.*: 274). Se las educa en la castidad y en mantener intacta su virginidad, sea cual sea su medio social. El Cristianismo, precisamente, se caracteriza por situar la virginidad en la cima de la perfección, presentando como modelo para la mujer a la Virgen María. Aunque el tema no es nuevo, en los siglos XI y XII la exaltación de la figura de la Virgen alcanza su máxima expresión, presentándola como modelo a imitar por las jóvenes, para justificar la importancia concedida a la virginidad como valor social y religioso. Siguiendo esta idea, se hizo recaer

---

<sup>15</sup> Para ejemplos de este tipo de uniones, ver Duby y Perrot (2000) y Wade Labarge (1986).

en la virginidad de la niña el honor de la familia y la salvación de su descendencia, de forma que de su conducta dependía la honra familiar. Por ello, se insta a la niña durante toda su infancia a proteger su tesoro. En francés, las palabras *pureté* ('pureza'), *vertu* ('virtud') y *honneur* ('honor') designan la virginidad que le son consustanciales mediante un uso metonímico de la parte por el todo en el que virtud, pureza y honor son equivalentes a virginidad. La sociedad entera está de acuerdo en educar a las hijas como ángeles y cultivar en ellas la inocencia, reproduciendo en ello un modelo virginal plenamente integrado (L'Hermitte-Leclercq, 2000: 274-275).

En el siglo XII, proliferan las escuelas y universidades y aumenta el número de estudiantes, pero las niñas tienen vetado el derecho a la educación. Si alguna de ellas es sabia como Eloísa, es porque ha recibido conocimientos en casa, ya que en este siglo, la mujer quedaba relegada a la ejecución de sus funciones tradicionales, a la reproducción de la especie y al servicio a Dios (*op. cit.*: 275). La célula del matrimonio perpetúa la especie de forma legítima y la Iglesia lo consolida en su estructura actual a lo largo de los siglos XI y XII. Hasta entonces, no había podido dar una definición de lo que era en esencia la unión en matrimonio de dos personas, ni de su finalidad. Tampoco había sabido darle el prestigio necesario como para elaborar sus propios principios y aplicarlos sin chocar con las costumbres laicas (*op. cit.*: 276), pero en este momento, la Iglesia impone un sistema de pensamiento en el que se considera el matrimonio como un sacramento. Hasta el siglo XII, el concepto había fluctuado constantemente y, aunque su práctica era indispensable para cualquier sociedad con el fin de que los hombres se multiplicasen sin lujuria, se hacía necesario someterlo a una regulación que garantizase unas condiciones muy estrictas de pureza y que evitase el incesto. Para ello, la Iglesia estableció la indisolubilidad de la unión a través del libre consentimiento de los esposos, equiparando así en determinación y libertad a ambos cónyuges, tal como aparecía en el derecho romano.

Tanto entre los privilegiados como entre las clases sociales más bajas, el matrimonio se presentaba como una institución al servicio del poder político y económico que era utilizado para

unificar reinos, fortunas o alianzas políticas o, como mera estrategia para adquirir una parcela o absorber la tienda vecina (L'Hermitte-Leclercq, 2000: 276-277)<sup>16</sup>.

En la aristocracia, la diferencia de edad entre los cónyuges a menudo es considerable, diez o veinte años y, a veces, incluso más. En las capas inferiores también se da esta diferencia de edad, pero no es tan acusada. Las mujeres se casan siendo más jóvenes que los hombres debido a los problemas anteriormente citados, concernientes a su mantenimiento y a su custodia. Su corta edad las obliga a acatar la voluntad de sus padres; por tanto, pese a la posibilidad legal de ejercer su derecho a la libre elección de esposo, existe la imposibilidad social de llevarlo a cabo (*op. cit.*: 281).

El obispo *Yves de Chartres*, siguiendo a Plutarco y a San Pablo, insta a los maridos a domar a sus mujeres, de la misma forma que el alma doma al cuerpo y el hombre al animal. Por eso la esposa debe ponerse cuanto antes bajo la tutela de su amo y señor (*ibid.*). Las niñas llegan muy jóvenes al matrimonio y al convento y, mientras para los hombres se sigue la corriente socrática de *conócete a ti mismo*, para la mujer no existe ningún pensamiento ni una frase que guíe su espíritu (*ibid.*).

L'Hermitte-Leclercq (*ibid.*), basándose en los estudios de Duby (1981: 141) sobre la vida de *San Arnoul*, pone un ejemplo del nuevo espíritu eclesiástico que recomendaba no llevar a los hijos al matrimonio. En el relato, una hija rechaza al marido elegido por sus padres, ya que ama a otro hombre y habla de suicidarse, como forma extrema de la impotencia y desesperación que sufre una mujer. *Arnoul* aconseja respetar la elección de la muchacha, y el santo tranquiliza a los padres, diciéndoles que la hija pronto enviudaría y que, tras ese hecho, estaría encantada de casarse con quien ellos le destinaran, al darse cuenta de que su elección no era buena y de que elección correcta era la de sus padres. De esa forma, sus progenitores solo debían esperar un poco para restaurar su autoridad y la armonía familiar (L'Hermitte-Leclercq, 2000: 282).

---

<sup>16</sup> Para profundizar sobre matrimonios entre siervos y matrimonios con infieles, ver Duby y Perrot (2000) y Wade Labarge (1986).

Las muchachas están bajo la tutela económica y jurídica de los padres o hermanos, cuando el progenitor muere. Ellos dotan a las hijas y deciden con quien casarlas. Si ellas eligen casarse con un joven diferente al designado por su padre o si lo rechazan, se les retira la dote y la manutención por llevar la deshonra a la familia. Si una mujer casada utiliza la facultad que le reconoce la Iglesia para protestar ante el tribunal episcopal, está cometiendo un agravio contra su familia, su marido, la familia del marido y contra su propia estima y modestia, ya que, como dirá el jurista Hostiensis en el siglo XIII: una muchacha que se opone a la voluntad de los suyos es acusada de «ingratitude» (*op. cit.*: 283). En ese caso, en el tribunal se le preguntaba por qué no escapó la misma noche de bodas antes de la consumación del matrimonio, si es que realmente no quería casarse, ya que si había cohabitado con su marido, se suponía que ella había consentido esa unión, puesto que debía producirse con el libre consentimiento de los esposos (*ibid.*).

Las relaciones lícitas habidas dentro del matrimonio contribuían a reducir las violaciones y los encuentros sexuales producidos fuera de él que amenazaban la estabilidad conyugal, al tiempo que garantizaban la descendencia directa del esposo.

Sin embargo, la Iglesia sentía repugnancia hacia lo carnal y presentaba como modelo a seguir la perfecta unión no consumada entre María y José (*op. cit.*: 293) porque, aunque el débito conyugal entraba dentro de las obligaciones jurídicas, el ideal a seguir es el matrimonio blanco o totalmente casto desde el momento en que la descendencia había quedado asegurada (*ibid.*). La Iglesia elogiaba la virginidad y la vida monástica para lograr adeptas, en detrimento de la maternidad y del papel de la esposa al servicio de la célula conyugal (*ibid.*). En este sentido, San Jerónimo advertía a los esposos de que amarse muy ardientemente en el matrimonio era un adulterio y San Agustín reducía a tres palabras la finalidad de la unión: progeneración, fidelidad y sacramento; expresado en otros términos: perpetuación de la especie y del patrimonio familiar por vía patrilínea y contribución al mantenimiento del orden del estado. La noción de afecto entre los esposos, tomada del derecho romano, se torna ambigua en este caso, asimilándola al cariño fraternal que une a

padres e hijos, hermanos y hermanas, o a la filantropía, no a una unión fruto del amor erótico. El matrimonio aparece así como «una prescripción, una especie de precepto moral (“¡Amaos!”)» al servicio del estado (L’Hermitte-Leclercq, 2000: 287)<sup>17</sup>.

La belleza femenina era peligrosa para la Iglesia «y, a veces, funesta», puesto que los mismos predicadores podían rendirse a sus encantos, faltando a su voto de castidad. Además, la belleza de la mujer conducía al hombre al matrimonio, pero al mismo tiempo, le atormentaba con los celos que le producía el miedo a su pérdida en brazos de otro o con el fuego amoroso que despertaba en él. Los padres casaban a sus hijas más guapas, mientras que las menos agraciadas, a quienes Bernardino de Siena calificaba como «vómitos de la tierra», solían ingresar en un monasterio (*op. cit.*: 288) y cubrirse con un velo para no incitar al pecado. Pese a su ocultación tras el velo y los muros de un convento, si la mujer era bella, su belleza seguía constituyendo un peligro porque podía despertar la lujuria en los hombres y el deseo en su propio corazón (*op. cit.*: 289).

Pero el caso más peligroso de belleza era el narcisismo; si la mujer se limitaba a la contemplación narcisista de sí misma solo corría peligro su alma, pero si utilizaba sus encantos para seducir al hombre, era considerada la encarnación del mal. El peligro para la Iglesia no residía en la belleza de la mujer en sí, puesto que la belleza es uno de los atributos de la perfección divina y si el hombre sucumbía a ella, él era el único responsable. El problema aparecía cuando, bajo un cuerpo hermoso y un rostro bello se escondía un alma perversa que sembraba el mal en un mundo que Dios quiso bueno y bello, porque ese hecho introducía «una incoherencia entre el signo y el sentido», haciendo de la belleza una trampa mortal «tanto más engañosa cuanto que no lo es siempre». Incluso, a veces Eva, siempre unida parcialmente al diablo, aparece en forma de serpiente enroscada alrededor del árbol de la vida. «La inocuidad de la belleza es atributo exclusivo de la Virgen» (L’Hermitte-Leclercq, 2000: 290-291).

Siguiendo la doctrina de San Pablo, los esposos ya no se

---

<sup>17</sup> Sobre separaciones matrimoniales en la Edad Media, ver Duby y Perrot (2000) y Wade Labarge (1986).

pertenecen, sino que cada uno tiene derecho sobre el cuerpo del otro; es decir, aparece una nueva definición del matrimonio que plantea la igualdad de los esposos en el intercambio de los sentimientos. La fidelidad debe ser bilateral, un compromiso de dos que compete solamente a los dos cónyuges, haciéndolo equiparable al contrato de vasallaje en que el señor es por naturaleza superior a su vasallo. Ambos aparecen unidos mediante un vínculo que los iguala en la reciprocidad de la prestación de un servicio (*op. cit.:* 291). En ese sentido, la institución del matrimonio se presenta como una transferencia del régimen señorial de los estados feudales a la célula de la familia.

Existe poca documentación de esta época acerca de la vida de la mujer en la ciudad. Las ciudades surgen gracias a la inmigración campesina y la vida en ellas supone una revolución, comparada con la vida del campo: vivir en el interior de un recinto amurallado confiere una importancia relativa a la población, promiscuidad, anonimato, las premisas del individualismo, formas de vida más abigarradas debido a la concentración de religiosos, usureros, estudiantes y ladrones; también cambia el hábitat familiar, el alimento, los gestos y los desplazamientos (*op. cit.:* 298). En París, hasta el siglo XIII, no existen datos sobre la mujer, y es imposible conocer la lista de actividades que desempeñaban ayudando a sus maridos, o de forma independiente. La escasa información de que disponemos acerca de las profesiones que desempeñaron en la Edad Media ha sido extraída del *Libro de los Oficios*, de *Étienne Boileau* y los registros de *Le livre de la taille*, de finales de siglo. Gracias a esas fuentes, hemos podido constatar que los salarios femeninos eran inferiores a los masculinos, pese a realizar el mismo trabajo; pero ignoramos lo esencial, es decir, los nuevos vínculos de aceptación o rechazo que surgieron del contacto de estas trabajadoras con la comunidad masculina, o los lazos que nacieron entre ellas. Igualmente, se carece de datos acerca de las cofradías femeninas (*op. cit.:* 298-299)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Para profundizar más sobre las cofradías femeninas, ver Duby y Perrot (1992).

IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Fig. 3

© Bibliothèque nationale de France, París

*Roman de la Rose*, Ms. BnF, Ms. fr. 25526, fols. 77r y 77v [detalle]

[En el pie de página de varios folios de este ejemplar manuscrito del *Roman de la Rose*, aparecen Richard y Jehanne de Montbaston, pareja de iluminadores parisinos del siglo XIV, trabajando ambos, en su taller de pintura. Una vez viuda, Jehanne aparece desde 1353 en los documentos parisinos como *illuminatrix libri jurata universitatis*. En el *Livre de la Taille*, en 1288, ya se cita igualmente la existencia de una mujer *enlumineresse* (sic), Ameline de Berrou]

Resumiendo, la Baja Edad Media es una época de enormes cambios y rupturas que ayudaron a conformar y modificar la posición de las mujeres, al empezar a influir sobre los aspectos económicos, legales, religiosos e ideológicos. En los tres últimos siglos del Medievo, las mujeres empezaron a restar autoridad al control absoluto que ejercía el hombre. Prueba de ello son los ataques que sufrían las mujeres por parte de maestros y oficiales de los gremios, empeñados en desbancar a sus rivales femeninas. Existe, por tanto, una ruptura y un peligro, una lucha por la dignidad y la posición social de las mujeres; una *querelle des femmes* que ya nunca acabará.

#### **I.1.1.1. La mujer y la Iglesia**

En un principio, Dios creó el Paraíso como un enclave seguro, sagrado, donde poner a sus antepasados para proteger a la tribu; ellos ponen en contacto los vivos con los muertos. Según el *Génesis* (2: 8-14), Dios plantó un jardín en el Edén al Oriente e hizo brotar en él todo tipo de árboles; entre ellos, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Un río regaba el jardín y se dividía formando cuatro brazos: Pisón, Guijón, Tigris y Eúfrates. El Paraíso es «la región suprema», el centro espiritual e inmutable que constituye una morada de inmortalidad; el corazón del mundo que es identificado con una montaña, porque abre la comunicación el cielo y la tierra (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 801). El Paraíso aparece en una claridad y primavera perpetuas: un día en el paraíso equivale a mil días terrenos (*op. cit.*: 802). Los gozos paradisiacos son inefables y no tienen ninguna comparación con los placeres terrenos.

Pero es inaccesible para el hombre, porque las relaciones entre cielo y tierra se rompen tras la caída en pecado de Adán y Eva. Encontrar el Paraíso, no es tanto encontrar un lugar geográfico, como alcanzar un estado espiritual en el que se empieza la ascensión a lo largo del eje tierra-cielo, un cielo jerarquizado siguiendo el orden medieval (*ibid.*). En él está la fuente del origen de la vida y del conocimiento (*op. cit.*: 801). Para



Eliade (1974: I, 166), nostalgia del Paraíso es «el deseo de estar siempre y sin esfuerzo en el corazón del mundo, de la realidad y de la sacralidad y de superar en sí mismo de una manera natural la condición humana y recobrar la condición divina», lo que equivale en el cristianismo al estado natural previo al pecado original.

Adán en el paraíso se encuentra en un estado de gracia sobrenatural, cuya única prohibición es la de comer del árbol de la ciencia del bien y del mal que está situado en medio del jardín (*Génesis 2: 15-17*). Pero la ambición de Eva y su curiosidad harán que Adán reniegue de su Dios cayendo en una desobediencia e ingratitud que marcarán el destino de la humanidad hasta el final de los tiempos. Desde el instante mismo en que Adán acepta morder la manzana, toda su descendencia estará condenada a arrastrar el pecado original provocado por Eva y aceptado por él (*Génesis 3: 1-24*). Por ese motivo, la mujer será contemplada por la Iglesia como un ser imperfecto que se dejó engañar por la serpiente maligna, convirtiéndose después ella misma en serpiente. Porque Eva es la portadora de pecado, la que sembró el mal y la inestabilidad en el mundo, la asimilación de la serpiente con su lengua viperina que envuelve y acaricia a su presa, lengua bífida, como doble es su intención. Ser telúrico que se esconde y aparece entre las sombras enredándose en un árbol o en un brazo de mujer, o quizás es la mujer quien está enredada en ella. Es un reflejo que busca su sombra, una sombra en busca de espejo. Difícil la distinción. Serpiente-mujer, mujer-serpiente unidas para siempre en el imaginario medieval. Dos caras del mal acechando al hombre bajo formas mutantes, sinuosas y frías, amenazantes, tenebrosas, responsables únicas de la pasión de Cristo y de la muerte del Salvador:

Este sexo ha envenenado a nuestro primer padre, que era también su marido y su padre [...] En cierto modo, también ha matado al Salvador, pues, si su falta no se lo hubiera exigido, nuestro Salvador no habría tenido que morir. ¡Ay de ese sexo en el que no hay temor ni bondad, ni amistad y al que más hay que temer cuando se lo ama que cuando se lo odia. (Dalarun, 2000: 45).

Así pues, desde el origen mismo de la Creación, la mujer es mostrada como enemiga del hombre, como una criatura inclinada

al pecado que representa un peligro constante para el varón, por lo que debe ser permanentemente controlada y sometida.

Dalarun (2000: 41-71) ofrece un interesante panorama sobre la visión de la mujer en la Edad Media, en su capítulo «La mujer a los ojos de los clérigos», por lo que hemos considerado oportuno tomarlo como referencia para este capítulo. Partiendo de la base de que la Edad Media es un periodo de luces y sombras en el que es frecuente encontrar una idea y su contrario encarnados en un mismo ser, podemos encontrar esa misma ambivalencia en el concepto de mujer:

La mujer podía representar desde la máxima pureza, con el símbolo de la virgen como estado de perfección, hasta la peor ruindad representada por el diablo. Ambas figuras, el diablo y la virgen, penetraron en el ideario colectivo de los europeos superponiéndose a antiguas tradiciones paganas similares relativas a la fertilidad o a la simbología del mal (Díaz de Rábago, 1999: 109).

A partir del siglo XI, la iconografía representa a la mujer saliendo de la costilla de Adán, pero la imagen más representada del *Génesis* es la de Adán y Eva desnudos y, principalmente, la de Eva mostrando su desobediencia hacia Dios en el acto de coger la manzana y ofrecérsela a su compañero (Dalarun, 2000: 46). La culpabilidad de Eva reside en el hecho de haberse dejado seducir por la serpiente, en su debilidad y curiosidad al ceder a la tentación y no saber controlar sus impulsos. En su soberbia y falta de docilidad al desobedecer a Dios, haciendo prevalecer su voluntad sobre la voluntad divina: en desear ser Dios.

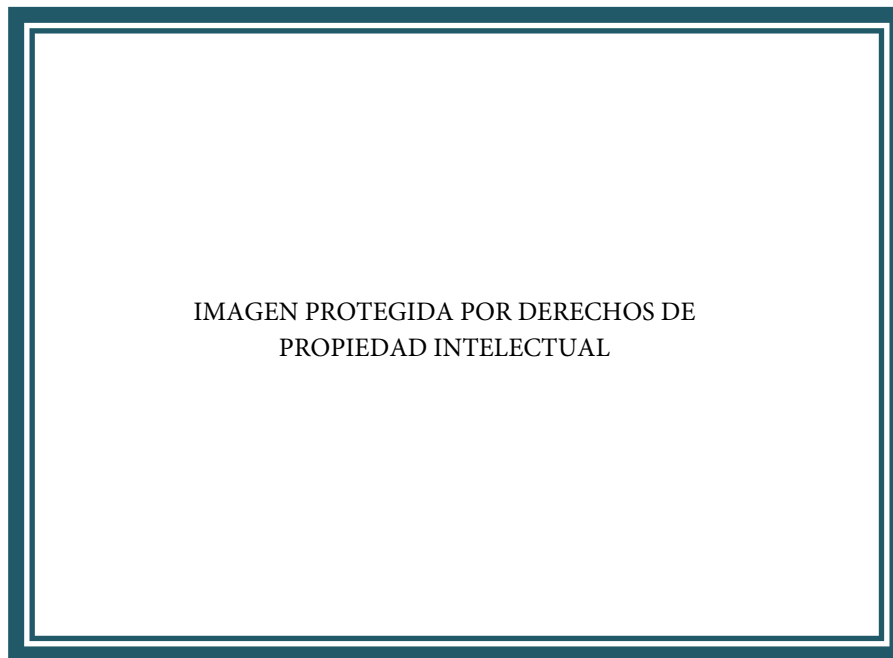


Fig. 4

© Biblioteca Pública del Estado, Burgos  
San Pedro de Cardena, ca. 1175, *Biblia de Burgos*, fol. 12v  
Iluminador anónimo.  
[Escena del *Génesis*. Eva le ofrece la manzana a Adán  
y ambos son expulsados del Paraíso]

Pese a todo, la mujer es necesaria para que no se extinga la especie; su cuerpo al menos, su vientre «vasija» (Solares, 2007), contenedor de la semilla que engendrará la descendencia reflejo del hombre, —su esposo—, quien se encargará de educar a la prole para impedir que el pecado vuelva a repetirse, mientras que la mujer deberá ser castigada por Dios y poseída por él: «Multiplicaré en gran manera tus dolores en tus embarazos; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti» (*Génesis*, 3: 16). Se trata de servirse del cuerpo femenino para perpetuar la especie y de anular el resto de su ser, puesto que es imposible la separación física de ambos para aprovechar solo su capacidad de procreación. De este modo, mediante el ejercicio de un riguroso control sobre su persona, la mujer seguirá conservando su cuerpo físico pero será anulada al

resto de niveles, viéndose convertida en un *golem* al servicio del hombre, marioneta a su vez del estado feudal, cómo veremos en otros capítulos.

«La palabra hebrea *golem* designa algo sin forma e imperfecto», aludiendo a una «materia informe, masa amorfa, persona torpe; larva, crisálida, embrión; capullo; robot; ignorante, estúpido; autómatas legendario de barro al que le fue insuflada la vida a través de nombres sagrados; materia bruta» (Nascimento, 2004: 17). Utilizaremos repetidamente el término, para aludir a la programación artificial a la que se vieron sometidos los miembros de la sociedad cortesana, —entre los que se encuentra *Belle Cousine*—, poniéndolo en oposición con la creación del *pantin de cire* de la que ella es acusada por la crítica. La leyenda del Golem hace referencia a un hombre de barro creado por el rabino Maharal en el siglo XVI, a través de rituales mágicos basados en la repetición de Nombres sagrados y de «misterios transmitidos de generación en generación» (Judensnaider, 2011: 68), que emulaban la creación de Adán por Dios. A ese *golem*, le fueron encomendadas tareas heroicas hasta que, pasado el tiempo, el hombre de barro empezó «a demostrar señales de madurez espiritual»; entonces había llegado el momento «de deshacer la magia» (*ibid.*) borrando la palabra *emet* (verdad) que lleva grabada en su frente, o borrando solamente la primera letra, dando como resultado la palabra *met* (muerto) (*op. cit.*: 77). De forma, que la figura del *golem* se presenta como un ser ambivalente poseedor de la verdad creadora de Dios y de una vida heroica, cuyos valores pueden transmutarse en su contrario: la negación de la Verdad y en una muerte no heroica. Como mujer, *Belle Cousine* es un instrumento de la sociedad feudal, un *golem* que será destruido, borrando su nombre, destruyendo su reputación, por haber deseado alcanzar una autonomía propia. Porque la mujer debe ser controlada y el primer paso hacia su control aparece en el momento mismo de su expulsión del Edén: «y llamó Adán el nombre de su mujer Eva, por cuanto ella fue la madre de todos los vivientes» (*Génesis*, 3: 20). La imposición de la voluntad del hombre sobre la de la mujer viene dada desde el origen mismo de la Creación. Es Adán y no Dios quien pone nombre a la mujer a la que, previamente, todavía en el Paraíso, había determinado

llamar «Varona»: «y dijo Adán: Esta es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; esta será llamada Varona, porque del varón fue tomada» (*Génesis*, 2: 23).

El plano de supuesta igualdad entre ambos se rompe tras la expulsión del Paraíso, al caer Eva en el pecado original arrastrando a Adán. En ese momento, su nombre pasa a ser Eva, adquiriendo entonces un apelativo que la diferencia del varón. Entendemos que existe una intencionalidad en hacer ver que la mujer destruyó la igualdad y el equilibrio reinantes entre ambos sexos en el Paraíso. Mientras que el varón quiso hacer de la mujer su equivalente femenino llamándola «Varona», ella no pudo alcanzar esa categoría, pese a portar el mismo nombre que el varón, y lo abocó a la desgracia y a la perdición. De ello se deduce que la mujer es incapaz de situarse en el mismo plano de igualdad que el hombre y que, por tanto, debe permitir que sea el varón quien tome las decisiones por ella.

Pero en ese pretendido estado de igualdad inicial, se evidencia una clara desigualdad entre ambos sexos manifiesta, incluso, antes de caer en pecado. Las palabras de Adán así lo expresan: «de mis huesos» y «de mi carne», «del varón fue tomada». Expresiones, todas ellas, que manifiestan una visión de la mujer como propiedad del hombre; una propiedad sobre la que puede ejercer el poder de poner nombre, quitárselo y volver a ponerle otro, en un alarde de manipulación y control absolutos. Solo se necesitaba justificar y hacer necesario ese control, es decir, legitimarlo mediante la fusión de Eva y la serpiente: «la mujer es quien ha sido autora de la falta para el hombre, no el hombre para la mujer», dirá Ambrosio de Milán (PL 14, col 303, cit. Dalarun, 2000: 46) en el siglo IV. Como Eva es el pecado y Eva es un a mujer, el pecado de Eva se hace extensivo a toda las mujeres: «¿no sabes que también tú eres Eva? La sentencia de Dios conserva aún hoy todo su vigor sobre este sexo, y es menester que su falta también subsista. Tú eres la puerta del diablo, tú has consentido a su árbol, tú has sido la primera en desertar de la ley divina», dirá Tertuliano en el siglo III (Dalarun, 2000: 46).

Geoffroy de Vendôme se dirigía a sus monjes insistiendo en el carácter pecaminoso de la mujer, en la necesidad de apartarse de ella y aborrecer la carne, porque la mujer es una criatura

moralmente horrible desde sus orígenes y su belleza superficial es la trampa más peligrosa (*ibid.*):

En efecto, con su persuasión, este sexo ha abusado del primer hombre y, con su pregunta ha circunscrito al Apóstol Pedro. Ha empujado al primer hombre a la transgresión y al segundo a la negación. Por esta razón al cumplir su oficio a la manera de una criada portera, a todos los que este sexo aduce, o bien los excluye de la vida como a Pedro de Cristo, o bien los incluye en la muerte, como Adán en el Paraíso (Geoffroy de Vendôme, cit. Dalarun, 2000: 47).

En el siglo X, Odón de Cluny se dirigía a sus monjes en los mismos términos:

La belleza del cuerpo solo reside en la piel; si los hombres vieran lo que hay debajo de la piel, la visión de las mujeres les daría náuseas. Puesto que ni con la punta de los dedos toleraríamos tocar un escupitajo o un excremento, ¿cómo podemos desear tocar este saco de heces? (Dalarun, 2000: 46).

Marbode de Rennes se refiere a la mujer en términos como «tentadora, hechicera, serpiente, peste, polilla, prurito, veneno, llama, embriaguez», y considera los vientres de las mujeres como «viejos odres cargados de vino nuevo» (Dalarun, 2000: 48).

Para Hildeberto de Lavardin de Lavardin, los tres mayores enemigos del hombre son la mujer, el dinero y los honores:

La mujer, una cosa frágil, nunca constante, salvo en el crimen, jamás deja de ser nociva espontáneamente. La mujer, llama voraz, locura extrema, enemiga íntima, aprende y enseña todo lo que puede perjudicar. La mujer, vil forum, cosa pública, nacida para engañar, piensa haber triunfado cuando puede ser culpable. Consumándolo todo en el vicio, es consumida por todos y, predatora de los hombres, se vuelve ella misma su presa (Hildeberto de Lavardin, cit. por Dalarun, 2000: 48-49).

La *Primera Epístola* de Pedro se dirige a los maridos instándoles a llevar «la vida común con comprensión, como junto a un ser más frágil, ¡la mujer! ¡Concededle su cuota de honor como coheredera de la gracia de la vida!» (Dalarun, 2000: 49).

Dalarun cita el poema «De la mala mujer» como una muestra de la recopilación de datos que llevaron a cabo los preladados en obras de tradición cristiana y clásica (*ibid.*).

En los siglos XI y XII, existe una preocupación por la atracción que puede despertar la belleza femenina en las distintas órdenes de clérigos, por lo que se hace necesario apartar de ellos a la mujer tentadora. En este sentido, Roger de Caen exclama: «Pastores, alejad de nuestro rebaño a las lobas rapaces» (*ibid.*). Lo innovador en estos autores no es el desprecio a la mujer, sino la violencia de sus ataques contra ellas y el hecho de no nombrar la tentación. Para estos hombres la mujer ya no es Eva, sino lo Innombrable (*op. cit.*: 50). Isidoro de Sevilla explica esta discreción en sus *Etimologías* diciendo que *Eva* es *vae*, la desgracia, pero también *vita*, la vida, porque en el himno *Ave maris stella* ya existente en el siglo IX, se lee en el anagrama del Ave que lanzara el arcángel Gabriel a la nueva Eva. Es decir, evocar a Eva es ahora invocar a María; y ahora Jerónimo exclama «muerte por Eva, vida por María», y San Agustín (sermón 232 [SC 116,260] (PL 38,1107)) «por la mujer la muerte, por la mujer la vida». Anselmo de Canterbury intenta dar consuelo a la mujer, que parece condenada por naturaleza, «para impedir que las mujeres desesperen de alcanzar una suerte de felicidad, puesto que una mujer ha sido el origen de un mal tan grande, es necesario para devolverles la esperanza que una mujer sea el origen de un bien igualmente grande» (Dalarun, 2000: 50). Esta visión de la mujer como ser ambivalente en el que todo lo bueno y todo lo malo es posible, ya aparece presente en el siglo XI, manifiesta en la dualidad Bien Supremo-Maldad absoluta asociada a la mujer.

El siglo XII, fue el siglo del surgimiento mariano, la época de las catedrales de «Nuestra Señora», de la alabanza a la Virgen-Madre, pero una alabanza que no es en absoluto un homenaje al resto de las mujeres, sino a una sola mujer. Multitud de autores se lanzan a la creación de escritos y poemas cantando la alabanza y gloria de Nuestra Señora, a la exaltación poética de la «virgen siempre preciosa», «*stella maris*», «puerta del Cielo». Se dirigen a Ella como «refugio del pecador», «esperanza de los hombres». María es la Madre por excelencia, en cuyo seno el hijo indigno

puede encontrar reposo y la Iglesia le otorga cuatro grandes dogmas: maternidad divina, virginidad, Inmaculada Concepción y Asunción. Cristo, plenamente hombre y plenamente Dios, fue engendrado por Dios en la carne de una mujer y esta merece por tanto, el título de «Madre de Dios». La maternidad virginal ya no se discute pero existen dudas acerca de su interpretación. En Dios todo es posible, sin embargo el nacimiento virginal es lo más difícil de admitir (*op. cit.*: 50-51).

Los tratados de clérigos como Geoffroy de Vendôme y Hildeberto de Lavardin alejan la imagen de María del resto de las mujeres por su maternidad virginal. Geoffroy de Vendôme se expresa en estos términos: «La buena María ha dado a luz a Cristo y, en Cristo ha dado a luz a los cristianos. Por eso la madre de Cristo es la madre de todos los cristianos y por ello, Cristo y los cristianos son hermanos. No solo Cristo es hermano de todos los cristianos, sino que es el padre de todos los hombres y, principalmente, de los cristianos». De lo que se desprende que «el Padre y esposo de esta Virgen es también su hijo» (Dalarun, 2000: 53-54). Dalarun (*op. cit.*: 54) destaca cómo ya en la Antigüedad Efraín y Pedro Crisólogo desarrollaron la idea de una María «hermana, esposa y sierva del Señor», «Madre de todos los que viven por la gracia», frente a una Eva, «Madre de todos los que mueren por la naturaleza». El autor establece una relación de verticalidad de Cristo como «padre esposo e hijo», frente a «la horizontalidad de sus hermanos, de la misma forma que a la verticalidad del torreón se opone la corte feudal». Todo tiene lugar en el vientre de una madre cerrada para todos salvo para uno.

Varios hagiógrafos intentan dar respuesta a la salvación de la mujer: ¿cómo puede una mujer alcanzar la salvación cuando ha dejado de ser virgen? En el siglo IX los moralistas carolingios propusieron un modelo que valorara el matrimonio de las parejas principescas, en los que la dama disponía de tiempo suficiente para realizar las tareas propias de su rango, la maternidad y su santificación. De ahí surgió una imagen positiva de la mujer, la Virgen María, que compensaba un poco la visión negativa que presentaba la figura de Eva. Para los autores eclesiásticos de la época, la posibilidad de salvación que tenían las mujeres casadas,



solo las damas más distinguidas, era la posibilidad de redención (*op. cit.*: 55-57) y el único camino para redimir la pérdida de la virginidad era la penitencia y el arrepentimiento de la pecadora, de la *meretrix* (*op. cit.*: 58).

El desprecio medieval por la sexualidad femenina se ve compensado por la figura de Magdalena, la prostituta arrepentida que escoge un camino de purificación y penitencia. Magdalena se convierte en agente de redención, porque «ella ha curado no solo sus heridas, sino las de muchos pecadores y no deja de curarlas cada día» (Dalarun, 2000: 60-61). Geoffroy de Vendôme la opone a Pedro y la pecadora supera al apóstol en el fervor de su amor a Cristo: ella es la primera a quien se aparece Cristo resucitado y a quien encarga anunciar la buena nueva de su victoria ante la muerte. Si la primera mujer, Eva, llevó el pecado y la muerte al mundo, a través de María Magdalena puede llegar la salvación. Con esta figura femenina se ofrece a la mujer la oportunidad de ser redimida: «de la mano de la mujer, la muerte; pero de su boca el anuncio de la Resurrección». Al igual que María, siempre Virgen, nos abre la puerta del Paraíso, que nos ha sido negado por la maldición de Eva, el sexo femenino se libera de su oprobio a través de Magdalena. Ella es la «piadosa lengua», la «portera del cielo» que abre las puertas del Paraíso a los penitentes que quieran arrepentirse (Dalarun, 2000: 61).

Los autores medievales de los siglos IX al XII, basándose en el *Génesis*, consideraban que Adán era «el espíritu y Eva la carne». Aunque en el *Génesis* se dice que hombre y mujer fueron creados a imagen de Dios, la *Primera Epístola a los Corintios* dice que solo fue creado a su imagen el hombre, afirmando que la mujer es «una criatura secundaria», reflejo del varón y no del Creador (*op. cit.*: 62). Esta dicotomía conduce a una contradicción entre los clérigos de mediados del siglo XII, momento en que empieza a desarrollarse una cierta preocupación por las meretrices, prostitutas profesionales o mujeres rechazadas por sus maridos según el precepto de clérigos reformadores, o por las concubinas de los sacerdotes (*op. cit.*: 63). Por la disciplina clerical, por la promoción de una nueva moral, en los siglos XI y XII, Eva es la mujer de la que es necesario apartar al clérigo, la mujer despreciable de la que hay que expurgar las uniones

principescas, «la hija del Diablo». La Virgen Madre, conforme se estrechan los linajes, es proyectada por los hombres fuera del alcance de las mujeres de este mundo.

Entre ambas surge la imagen de Magdalena, cuyo culto cobró gran fuerza a lo largo de estos dos siglos, ya que los clérigos la revisten de un sentimiento nuevo: la conciencia de culpa. Para las mujeres, la figura de María Magdalena se hace necesaria, puesto que para ellas alcanzar la salvación en esa época era prácticamente imposible. Magdalena es una puerta entreabierta a una posible redención; una redención que llegará a través de la confesión, el arrepentimiento y la penitencia, abriendo una vía al Purgatorio de la segunda mitad del siglo XII, al que alude Le Goff (1981); a un lugar de arrepentimiento, de esperanza y de temor (Dalarun, 2000: 64-65). Todo pecador debe redimirse del pecado que lo marca desde su nacimiento, pero la mujer debe redimirse dos veces, al igual que Magdalena: una por ser pecadora y otra por ser mujer (Dalarun, 2000: 65).

En el transcurso de los siglos siguientes se aprecia la continuidad de las tres imágenes dominantes de la mujer en la cultura de los clérigos: Eva, la tentadora; María-Madre, Reina del Cielo y Magdalena, la pecadora redimida. Es la época dorada de la devoción mariana, de los cantos de alabanza surgidos del ambiente monástico, en especial del Císter. A partir del siglo XIII, la mujer triunfa como madre al haber menos crispación sobre la virginidad (*ibid.*). Los autores mendicantes de este siglo sentarán las bases teóricas que permitirán la elaboración de los dos últimos dogmas marianos: la santificación de María, lo que supone su purificación, es decir, la reparación del pecado original subsanado por la Madre del Salvador, lo que dará lugar a la Inmaculada Concepción y su Asunción corporal al Cielo. Una Asunción que no excluye a la muerte, sino que es entendida como salvaguardia contra toda putrefacción. En esa concepción y en esa muerte, María escapa aún un poco más a la condición humana, pero se aproxima a la humanidad en su ternura de campesina que muestra hacia su hijo y en la intensidad de su duelo (*op. cit.*: 66-67).

Dalarun destaca la importancia del arte, tanto de la pintura como de la escultura, como vehículo difusor de unas formas «teatrales» que se extenderán por toda Europa y que «simbolizan

la religión de los nuevos tiempos; tardía alianza de la mujer y el sacerdote en una religión de la Madre y el Hijo, replegados sobre sí mismos en el abatimiento de una insoportable Pasión, cerrados al resto del mundo y celebrando la ausencia del Padre» (*ibid.*).

A finales de la Edad Media, los clérigos muestran gran interés en controlar el mundo de las mujeres; se las deja evolucionar libremente para promover modelos y controlarlas mejor. Se empieza por el control de las monjas y beguinas y se acaba en la caza de brujas. Muchas comunidades de mujeres redactaron y propagaron textos de inspiración mística, provocando con ello la ira de sus coetáneos: «hoy en día, incluso las mujeres opinan en materia de teología y algunas saben más de cuestiones religiosas que los hombres más doctos», dirá a finales del siglo XIII el franciscano Lamprecht de Ratisbona (Opitz, 2000: 407), y añadirá:

Cuando una mujer trata de llevar una vida agradable a los ojos de Dios, su dulce corazón y su fuerza de voluntad, menor a causa de sus escasas dotes intelectuales, le hacen comprender la sabiduría divina de lo que cualquier hombre, por naturaleza más duro, podría esperar, puesto que no está preparado para ello (Lamprecht de Ratisbona, cit. Opitz, 2000: 407).

#### **I.1.1.2. Clasificación de las mujeres**

La valoración de una mujer se llevaba a cabo determinando su «sustancia ética», es decir, analizando su conducta moral a través de dos signos femeninos enfrentados: su sexualidad y su maternidad. Lo que con el tiempo generaría dos tipos enfrentados de mujer: la prostituta y la madre.

En los textos de los siglos XII al XIV, se intenta crear un modelo ético femenino adaptado a las mujeres de una sociedad que estaba experimentando grandes cambios y adquiriendo nuevas formas de organización. Para ello, se utilizaron textos sacados de la Sagrada Escritura y textos exegéticos, morales, teológicos, hagiográficos y cualquier escrito, incluyendo los de épocas pasadas, que pudiera ser adaptado a la forma de vida de esa nueva organización social y a su pervivencia en el tiempo. El

resultado fue el surgimiento de una pastoral y una pedagogía femeninas que servirán de modelo e inspiración a toda la literatura didáctica y pastoral posterior dirigida a las mujeres (Casagrande, 2000 [1992]: 106-107).

Se trataba de elaborar modelos que pudieran adecuarse a todas las mujeres, no solo a las pertenecientes a una clase social alta o a las santas y virtuosas, describiendo y clasificando los diferentes tipos de mujer para, posteriormente, predicar la doctrina adaptándola a cada uno de las categorías establecidas. Las jovencitas núbiles en cuya figura, como decía Aristóteles (*op. cit.*: 112), se unía la débil racionalidad de su naturaleza femenina a su condición infantil serían las primeras destinatarias de una pedagogía que más tarde se haría extensiva al resto de las mujeres.

Otro criterio de clasificación era el estrato social al que pertenecen. La sociedad de las mujeres estaba sometida a una sociedad de hombres que había separado a las religiosas de las laicas. La relación de las mujeres laicas con la sociedad se establecía a través de la familia y de los roles sociales que desempeñaban en ella, como hija, futura esposa, esposa o viuda; tanto las mujeres nobles, como las burguesas y pobres. Solo las meretrices trabajaban fuera del hogar y se las instaba a seguir el casto ejemplo de Magdalena y a abandonar su trayectoria pecaminosa e iniciar una nueva vida a partir del arrepentimiento y la penitencia (Casagrande, 2000 [1992]: 114). Para entrar en una sociedad, la mujer debía seguir el principio aristotélico basado en entrar a formar parte de una familia y permanecer en ella, de lo contrario sería excluida socialmente. Pero unas familias son más importantes que otras y de ahí que las reinas, princesas o cortesanas sean las interlocutoras principales de todos estos discursos pastorales y pedagógicos. Ellas pueden convertirse en un modelo vivo para todas las mujeres porque la posición social y superioridad que Dios les ha concedido las obliga a respetar más estrictamente las normas morales (*op. cit.*: 116). De esta forma, una reina no es solo «una mujer, sino también ejemplo de santidad, forma acabada de las buenas costumbres, espejo de honestidad» y están «obligadas a un comportamiento elevado» al que nobles, burguesas y campesinas deben intentar emular salvando las distancias que su clase les impone (*ibid.*).

### I.1.1.3. Modelos de castidad

Casagrande (2000 [1992]: 121) destaca cómo en el periodo comprendido desde finales del siglo XII a principios del XIV, las mujeres vírgenes, viudas y casadas se perfilan como modelos de castidad en los tratados teológicos y en las obras de santos y sabios, porque son consideradas el «remedio para la concupiscencia» a la que está condenada la humanidad tras la caída en pecado de Adán y Eva. La castidad es una virtud del cuerpo, pero también lo es del alma (*op. cit.*: 117); si es posible implantarla en la mujer, ser libidinoso proclive a la lujuria, será posible hacerla extensiva a todos.

Mientras se alienta a viudas y a vírgenes a mantenerse puras en cuerpo y espíritu, rechazando todo deseo carnal, a la mujer casada se la insta a mantener relaciones íntimas en el seno del matrimonio con el único fin de procrear y perpetuar la especie (Casagrande, 2000 [1992]: 116-117).

La castidad de la viuda no reside únicamente en su falta de relaciones sexuales sino, principalmente, en su ausencia de deseo carnal al honrar la memoria de su fallecido esposo. «La mujer casada vive virtuosamente su sexualidad» en el seno del matrimonio, porque sus intenciones se mantienen puras y castas, orientadas al cumplimiento del débito conyugal y a la continuación de la especie (*ibid.*).

Predicadores y moralistas proclaman que la virtud y salvación de la mujer es la castidad y señalan que, de los tres tipos, el estado virginal es la condición más perfecta de castidad; el conyugal, el estado más bajo y peligroso. Tanto a vírgenes, a casadas, como a viudas, se las insta a orar, a rechazar el ornato corporal y a ser sobrias y parcas en palabras. Pero el nivel de perfección que alcanzarán las vírgenes les resulta inalcanzable a viudas y casadas, porque se piensa que la virgen ocupa en la jerarquía moral el mismo lugar que la reina en la jerarquía social. De hecho, se considera que la castidad de las niñas púberes, a menudo representadas como a la Virgen María, al considerar su belleza tan perfecta que les hace parecer criaturas irreales, tiene el doble de valor que el de la viuda y el triple que el de la mujer casada, para quien se elabora un modelo de conducta cuyas

enseñanzas deben ser imitadas y servirles de referente a todas las mujeres casadas y madres (*op. cit.*: 119-120).

Al grupo de jóvenes vírgenes se le añadió posteriormente un nuevo modelo a seguir: la virtud de las religiosas elogiada por Alain de Lille, Jacques de Vitry, Gilbert de Tournai, Vincent de Beauvais y Peraldo, haciendo de este grupo un corpus heterogéneo y ambiguo formado por religiosas y niñas (*op. cit.*: 120). Cualquier otro criterio de clasificación, como el trabajo que desempeñe, su poder, su riqueza, su cultura, clase social o el lugar en que vive son considerados criterios accesorios o no decisivos para comprender el mundo de las mujeres. En los siglos XIV y XV, la literatura didáctica y pastoral femenina sigue enfocándose, principalmente, a los tres grupos antes mencionados (Casagrande, 2000 [1992: 121]). Un ejemplo de ello lo encontramos en *Le Ménagier de Paris* (1353), novela burguesa que el autor dedica a su joven esposa para enseñarle su función en la vida, mediante la realización de las tareas propias de su sexo y condición. La mujer se concibe como un cuerpo que debe ser destinado a la Iglesia o a la familia: vírgenes puras dedicadas íntegramente al cuidado del alma, mujeres fecundas que garanticen la continuidad de la estirpe familiar, o viudas que puedan vivir en la vida del espíritu.

## **I.1.2. La mujer en la conciencia burguesa**

### **I.1.2.1. *Contexto social***

La imperfección de la mujer, su necesidad de custodia y de ser dirigida son características que la definen en todos los sistemas del Occidente cristiano de los siglos X y XII, donde se difunde la idea de una «inferioridad constitucional de la mujer». A partir de los doce años, el cuerpo femenino ya está formado; además a esa edad la mujer ya ha aprendido las tareas del hogar y no tiene nada nuevo que aprender, así que ya está preparada para darse en matrimonio. Se trataba de matrimonios indisolubles en los que no se imponía la sumisión femenina empleando la fuerza, sino que se persuadía a la joven con las palabras maternas. En estas sociedades, la mujer es pasiva: el padre casa, otorga, «monaquiza»

a su hija. Entre la aristocracia, el matrimonio se realizaba en función de la herencia de la esposa, ya que el noble no necesitaba ni compañera ni madre para sus hijos (L'Hermitte-Leclercq, 2000: 315-316).

Durante el siglo XII, como consecuencia de las estructuras laborales, surge un nuevo concepto de unión entre hombres y mujeres, que concibe el matrimonio como una sociedad laboral que centra su economía en los negocios familiares autónomos (Opitz, 2000: 376). Con el paso del tiempo, esos negocios se fueron especializando y desarrollando en las ciudades, donde el burgués quiere reafirmarse como clase emergente adoptando el protocolo social de la aristocracia, que basa su fuerza en la posesión, en la ostentación de la riqueza que está empezando a acuñar merced al comercio y a su trabajo. Y es ahí donde entra en juego la mujer, quien es contemplada como un objeto más, como una de las posesiones del burgués de turno, que luce y exhibe ante la sociedad para mostrar al mundo y demostrarse a sí mismo su propia valía personal, al haber sido capaz de modelar un ser de escaso valor hasta convertirlo en la imagen más parecida posible a la *dama* aristocrática a la que ellos envidian; como así lo expresa Wallerstein (1998: III, 60): «estos burgueses en auge en el *Ancien Régime* trataban de “aristocratizarse” lo más pronto posible, pues su idea era vivir *noblement*».

Pero, al mismo tiempo, asistimos a un momento de transición en que aparecen las monarquías autoritarias apoyándose en la burguesía. Este hecho hace que el rey asuma ciertos valores burgueses, entre ellos, la idea burguesa de posesión de la mujer, que no aceptaba la idea de matrimonio por consenso propugnada por la Iglesia y abogaba porque «la relación entre esposo y esposa no debía modificarse y convertirse en una relación entre iguales» (Opitz, 2000: 352), sino que debía prevalecer la doctrina del Antiguo Testamento, según la cual, la esposa es la sierva del marido y debe someterse a él y rendirle culto como se venera a Dios (*ibid.*). Entre la aristocracia, sin embargo, no existe ese concepto de posesión, porque las damas eran nobles, y entre la nobleza se está dando la libre elección de cónyuge (*op. cit.*: 349) como renovación de la idea caballeresca de vivir el presente en un mundo lleno de peligros, sin pensar en la perpetuidad, en la

descendencia, en los matrimonios fecundos de los burgueses.

Los escritos de la época referentes a la mujer no hacen sino incidir sobre su inferioridad y su naturaleza perversa, fuente de todos los pecados, todos los vicios y debilidades; sobre los peligros que representan para el hombre (Dalarun, 2000: 41-49).

Frente a estas fuentes de sabios, clérigos o literatos, aparecen otras que hablan de mujeres que aprenden un oficio para ganarse la vida, de mujeres que luchan por sacar adelante a sus hijos, de viudas que administran el patrimonio familiar o un taller. Estas fuentes son los estatutos y las ordenanzas reales, a las que también podrían unirse las listas fiscales, actas judiciales, ventas y todo tipo de contratos (Piponnier, 2000: 417-418). La mujer en esta época está representada en un mundo masculino, y en el canon de valores sociales de la burguesía, la mujer no es nadie por ella misma sin el hombre; por ello, debe ocupar el entorno doméstico mientras que el varón ocupa el entorno social. La ideología burguesa ensalza a «la mujer doméstica virtuosa que solo vive para su esposo y sus hijos» y se mantiene al margen de los negocios familiares (Opitz, 2000: 402). En el ámbito aristocrático, sin embargo, la mujer sí es alguien debido a su poder económico (*op. cit.*: 357), a su linaje, a que hereda título y posee una familia extensiva que se ha mantenido a lo largo de los siglos. No obstante, el burgués procede del pueblo y carece de raíces nobiliarias que le confieran seguridad y le garanticen su futuro económico, lo que le produce incertidumbre ante la posibilidad de perder lo que ha conseguido con su trabajo. Un miedo que lo hace muy celoso de sus posesiones, de su dinero, de su esposa.

### **I.1.2.2. La familia y el trabajo**

Independientemente de su estatus social y de su riqueza, el papel principal de la mujer consistía, según los designios de la naturaleza, en ocuparse de los miembros de la familia a la que pertenecía por nacimiento, matrimonio o servidumbre y en velar por los bienes del grupo familiar. Ese cuidado implicaba una serie de tareas que la mujer debía repetir indefinidamente a lo largo de su vida: alimentar, lavar, acunar y criar a los hijos, etcétera.



Además de esta función nutricia de los niños, debe preparar los alimentos de toda la casa y recoger madera seca para hacer el fuego, ya que el encender y mantener el fuego era tarea exclusiva de las mujeres de la casa. También es tarea de la mujer proveer de agua a la casa y conservarla en ella. Debía ir a buscarla a la fuente o pozo usando un tipo de vasija acorde a la distancia y características del mismo (Piponnier, 2000: 420-422).

La elaboración de pan era otra de sus tareas: amasaban el pan, lo horneaban y lo sacaban una vez cocido. Pese a que existía el oficio de panadero en villas y ciudades, se prefería que la mujer elaborara su propio pan. El ama de casa y las hijas sirven la mesa; solo los varones adultos se sientan a ella y los hijos varones menores comen sentados en un rincón junto al fuego. La limpieza de todos los enseres culinarios también era tarea femenina. La mujer se ocupaba de los cuidados corporales, de la limpieza de la ropa y de las tareas domésticas. El cuidado de toda la casa era una de las obligaciones de la mujer, pero el hombre debía ocuparse de la conservación y reparación de su estructura: paredes, techos, puertas, etcétera. También era tarea del hombre el mantenimiento y cuidado de los espacios anexos a la casa, donde se ejercía la actividad masculina, como las caballerizas, establos o talleres (*op. cit.*: 422-425).

Las salidas que realizaba la mujer fuera de su casa tenían la finalidad de realizar tareas domésticas, como el acarrear madera para avivar el fuego, o ir a buscar agua a fuentes o manantiales cercanos para abastecer el hogar, o lavar en ellos la vajilla o la ropa que habían transportado hasta allí. Por el camino las mujeres se cruzaban unas con otras y con niños que realizaban esas mismas tareas. Otras salidas de casa eran las que hacían al huerto para hacer plantaciones, recoger cosechas o abonar la tierra con desechos domésticos y ceniza (*op. cit.*: 428-429).



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Figs. 5a y 5b

© Morgan Library and Museum, Nueva York  
*Libro de Horas de Enrique VIII*. Miniaturas de Jean Poyer  
Ms. H. 8, fol. 3v y fol. 6v

Claudia Opitz (2000: 375) destaca la importancia de la mujer y su contribución al desarrollo económico de las ciudades, constituyendo una fuente de trabajo tan importante que no podría concebirse la economía de la Alta Edad Media sin su aportación. Con una burguesía en ascenso, el valor de la familia cobraba cada vez más fuerza y el matrimonio se constituyó en la base de una nueva economía familiar de artesanos, comerciantes y campesinos autónomos a cuyo progreso contribuían ambos cónyuges. La antigua familia extensiva dio paso a una familia reducida a dos

generaciones, a los padres y a los hijos. Se creó una normativa para regular los negocios familiares de la burguesía urbana que disolvía la antigua economía feudal, en la que un pequeño número de señores regían la forma de vida y el trabajo de las familias campesinas que dependían de ellos (Opitz, 2000: 376). Pero este sistema solo podía sobrevivir si lo llevaba a cabo una pareja cuyos cónyuges se apoyaran mutuamente y trabajaran de forma conjunta para el beneficio familiar y cuya descendencia continuara la labor emprendida por sus padres. Una persona sola carecía de esa posibilidad, de forma que los solteros seguirían dependiendo temporalmente o de por vida de alguna familia, ya que no contaban con un estado que garantizara su protección.

En esa época, empezó a desarrollarse en las ciudades un artesanado especializado y autónomo que fue introduciendo paulatinamente una mayor especialización y división del trabajo en función del sexo (*ibid.*). La agricultura experimentó un proceso paralelo, lo que generó la aparición de grandes diferencias en ambos espacios, basadas en la actividad económica y el espectro social que se estaba desarrollando en cada uno de ellos. Esta especialización del trabajo llevó a una economía familiar basada en un matrimonio unido en el terreno laboral, en el que la mujer debía ocuparse del espacio interior, es decir, de la casa, el huerto, los hijos, criados y ganado y, del comercio al por menor de alimentos y productos textiles (*op. cit.*: 377).

El sector agrícola era el que empleaba mayor número de mujeres, especialmente en épocas de cosecha, dado que su trabajo solía ser estacional. Allí trabajaba junto con el hombre, pero las funciones que realizaba cada uno eran acordes a su sexo: los hombres araban y sembraban, mientras que la mujer realizaba trabajos no especializados como cosechar, sembrar o cultivar la vid (Opitz, 2000: 378). Se consideraban tareas específicamente femeninas «esquilar ovejas, remover y escardar la tierra del huerto, recoger el lúpulo o segar» que, además, podían ser remuneradas, aparte de todas las tareas domésticas en las que también eran ayudadas por criadas, en el caso de familias burguesas que podían permitírselo. Para estas niñas jóvenes, a menudo huérfanas o procedentes de familias muy pobres que no podían mantenerlas, y que eran criadas por la familia a la que servían, consideraban ese

tiempo de servidumbre como un periodo de preparación antes de formar su propia familia (Opitz, 2000: 379).

En el medio rural, las mujeres, además de realizar las tareas domésticas, contribuían a los ingresos familiares realizando trabajos en el campo y vendiendo, posteriormente, los productos que ellas mismas elaboraban, recogían o criaban: mantequilla, leche, queso, huevos, ganado menor; así como bayas, fruta, verdura, paños de lino, jabón o mostaza (*ibid.*). Este comercio menor se desarrollaba en la ciudad y las vendedoras solían asociarse en una corporación. Comerciabán con toda clase de productos, incluso importados de lugares lejanos. Las mujeres se dedicaban a la venta al por menor y los maridos viajaban para realizar negocios de venta al por mayor (*op. cit.*: 380). El derecho artesanal de Adrian Beier, de 1688, confirma definitiva y claramente el desplazamiento de las mujeres de las actividades artesanales durante la Edad Media: «de acuerdo con la ley, ninguna mujer está autorizada a desarrollar una actividad artesanal, aunque esté tan capacitada para ello como un hombre». Con el tiempo, el volumen de trabajo realizado por las mujeres se redujo poco a poco para ir cediendo paso al hombre<sup>19</sup> (*op. cit.*: 390).

---

<sup>19</sup> Para un estudio más completo sobre los oficios de la mujer en la Edad Media, gremios, talleres, construcción, metalurgia, industria alimentaria, autónomas, ver Duby y Perrot (2000: 375-390 y 416-425).

### I.1.2.3. El espacio íntimo de la mujer

La mujer tiene voz y habla, pero solamente en el espacio privado y cerrado de su entorno doméstico, ya que se la exclúa de la esfera de los testimonios. La casa representa el espacio femenino por excelencia. La buena esposa está en su casa y cuida de ella; es un espacio interior, cerrado, frente al espacio exterior y abierto en que se mueve el hombre. La unión de marido y mujer es una unión complementaria porque el hombre desarrolla la función de la producción en el exterior y la mujer la de conservación en el interior. La mujer se aleja de la vida pública y exterior de la comunidad escondiéndose en el espacio privado e interior de la casa y del monasterio. Toda invitación que se le hace a mantener seguridad en el alimento, parquedad de palabra, abandono del maquillaje y del adorno, restricción de sus salidas y acceso limitado a la cultura y el trabajo son formas de reducción del mundo exterior y valoración del interior (Casagrande, 2000: 131).

Para la mujer que ingresa en un monasterio hay una separación total del mundo y una renuncia a los bienes y placeres del cuerpo. La que se queda en casa debe encontrar la fórmula para conciliar la vida en común y las exigencias sociales y de la carne con la hegemonía del espíritu sobre el cuerpo. Los ejemplos a imitar son Judith, Ana y la Virgen María; las mujeres que saben escucharlos y aplicarlos se alejan poco a poco de las tentaciones que ofrece el mundo y de los deseos del cuerpo para vivir tranquilas en el espacio cerrado de una casa o de un monasterio (*op. cit.*: 131-132). Se pone en marcha una lucha contra las mujeres que se visten con opulencia y se maquillan en exceso porque con ello la mujer inicia un proceso de exteriorización en el cuerpo y en la sociedad que se opone a la idea de custodia. La mujer maquillada y vestida lujosamente hace prevalecer la forma exterior de su cuerpo sobre la interioridad de su alma. Ese afán por dedicarse excesivamente a lo externo, al cuerpo, no deja espacio ni tiempo para el cuidado de la virtud. El maquillaje y el lujo en el vestir revelan una soberbia ilimitada, ya que el amor a la vestimenta y a los adornos demuestra un amor al cuerpo y un deseo de exhibición ante los demás. La mujer se viste

suntuosamente para salir y se adorna para hacerse ver y de esa forma ser apreciada, deseada y envidiada (*op. cit.*: 132-133). Es el inicio del «ventaneo»<sup>20</sup>, término al que aludimos anteriormente y que desarrolleremos en el capítulo dedicado al lai *Guigemar*:

La casa es el espacio de la actividad femenina, de la administración de los bienes conseguidos por el marido, donde tienen lugar la regulación del trabajo doméstico de criadas y sirvientes y las tareas que realiza la propia ama de casa como hilar, coser, limpiar la casa, alimentar a los animales domésticos, ofrecer hospitalidad a los amigos del marido, ocuparse de los hijos, etcétera. Es un trabajo duro y velado, nunca valorado por el hombre, que requiere poseer unas virtudes manifiestas en la humildad de las tareas cotidianas.

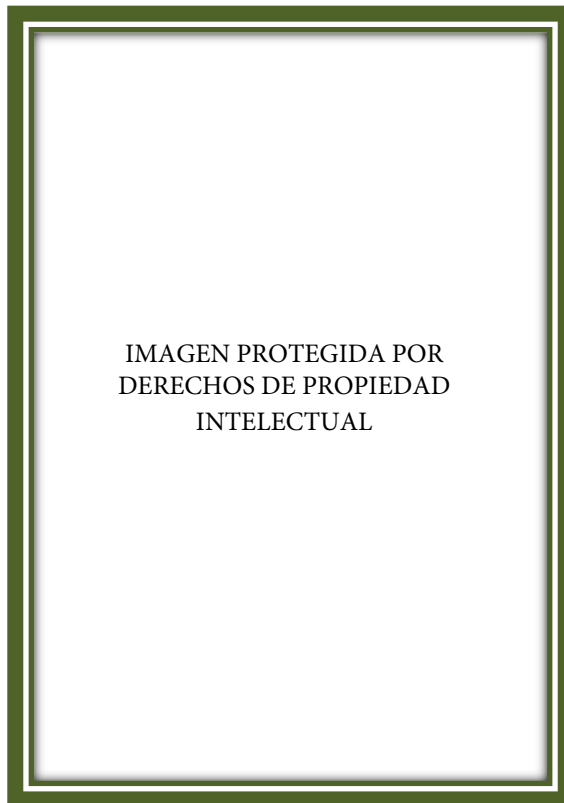


Fig. 6  
© Bibliothèque nationale de France, París  
Jean Bourdichon, *La famille du menuisier. Les états de la société* Francia, fin. siglo XIV BnF, Ms. Fr 2374, fol. 1v [Ebanista trabajando junto a su mujer, que está hilando, y a su hijo que recoge los restos de madera en una cesta]

Pero también, dentro de la casa, la autoridad recae en el

---

<sup>20</sup> Sobre el tema, Ruiz Doménec (1986).

marido como responsable de los bienes y personas que la integran. La mujer no puede tomar decisiones concernientes al patrimonio, no puede manejar el dinero del marido ni firmar contratos; es decir, sus tareas se reducen básicamente a la gestión de la pequeña economía doméstica y al mantenimiento del hogar (Vecchio, 2000: 171-172).

La casa es un espacio moral para la mujer, un espacio simbólico que evoca la seguridad y virtud femenina. Estar en casa tiene el mismo valor para una mujer casada que para la virgen estar protegida de los peligros; representa virtudes que alientan la tranquilidad del marido como fidelidad, continencia, pudor, vergüenza. Pero también es un espacio a custodiar, ya que la mujer es incapaz de administrarse sola y necesita la custodia y guía moral de su esposo. Debe velar por la moralidad de la casa cuidando de la moralidad de su esposo, hijos y sirvientes; solo su vigilancia evitará que la casa, lugar de la legítima sexualidad matrimonial, se convierta en un lugar de fornicación (*op. cit.*: 166). En ella, incluso, la mujer puede cumplir con sus deberes religiosos a imitación de Judith, ya que, además de sus obligaciones con los suegros, los hijos, el marido, los sirvientes y la casa, impuestas por la sociedad, la mujer también debe ser intachable a los ojos de Dios. Es decir, las virtudes que debía poseer una mujer para ser considerada una digna esposa, son las mismas que la santifican ante Dios (*op. cit.*: 173).

En este sentido se expresa Jacopo de Varazze, al considerar intachable a aquella mujer que «no tiene ninguna mancha ni en la vida, ni en la fama, ni en la conciencia». Para Vecchio (*op. cit.*: 174), la conducta femenina se veía sometida a un doble juicio: el religioso, condicionado por la conciencia de la propia mujer, que debía seguir los ejemplos conductuales proporcionados por las Escrituras y por las santas mujeres para expiar sus pecados, y el profano, encarnado en la sociedad. Es decir, la mujer debía aprender a conciliar lo sagrado y lo profano para alcanzar el equilibrio y mostrarse irreprochable. Se consideraba una esposa irreprochable a aquella que observaba un comportamiento honesto y evitaba cualquier rumor sobre ella, manteniendo limpia su imagen y la de toda su familia (Vecchio, 2000: 174).

En realidad, se ha producido una transferencia de las

necesidades sociales a la religión para proceder a su legitimación, normalización y difusión a través de ella, amparándose en los modelos de conducta que la Iglesia proporcionaba a la mujer. En otras palabras, los estados feudales se sirvieron de la religión y de la mujer para mantener y reforzar sus estructuras de poder.

A lo largo de todo el siglo XV, surge la moda de escribir manuales sobre la vida familiar dedicados a la mujer para que en ellos encuentren normas de comportamiento doméstico y consejos de vida espiritual (*op. cit.*: 175). En todos estos tratados, el marido aparece como una figura esencial a quien la mujer está obligada a prestar obediencia y sumisión, siguiendo el modelo aristotélico de patrón-amo. El *pater familiae* se ocupará de la administración del hogar, de los negocios y de la educación de los hijos, y su mujer será su compañera y le brindará apoyo en la intendencia doméstica, además de velar por el honor de la familia, manteniendo una conducta intachable. Ella perpetuará el linaje de su esposo, pariendo hijos sanos, fuertes, hermosos y varones

La esposa es el elemento máspreciado del patrimonio del marido «humanista», patrón, guía y maestro de la esposa (*op. cit.*: 177). La única excepción en que la mujer puede renunciar a someterse a las exigencias del marido es mantener relaciones sexuales contra natura. Según la *Regola de Dominici*, el marido es el dueño del cuerpo de su esposa y tiene sobre él más derechos que la esposa sobre el cuerpo del marido, aunque el alma escapa a la voluntad del marido, porque solo le pertenece a Dios, escapando de esa forma al control del marido. Ante la necesidad de compaginar las prácticas religiosas de la mujer con sus obligaciones familiares aparecen la admonición y la limosna, con las que la mujer puede controlar la moralidad del esposo y contribuir, de forma indirecta, a su salvación (Vecchio, 2000: 178-179).

Según la doctrina de san Jerónimo, la madre tiene el deber de impartir una educación religiosa a sus hijos, enseñándoles las oraciones básicas y corrigiendo sus faltas y mal comportamiento de forma rigurosa pero con amor, prohibiéndoles las blasfemias, mentiras o juramentos. De esa forma, la madre debe cultivar las almas de los niños introduciéndolos en las prácticas religiosas como un juevo, en el seno del espacio doméstico (*op. cit.*: 180-



181). En los tratados sobre la familia, se especifica que el cuidado de los hijos le corresponde al padre antes de la concepción, mediante la elección de una mujer idónea, robusta, que pueda alumbrar hijos sanos y fuertes; durante el embarazo, velando por la salud y ánimo de su esposa gestante para que nada perturbe su reposo y altere la salud de su futuro hijo. Solamente en los primeros años de vida, el cuidado del niño dependerá en mayor medida de la madre que del padre. Ella le colmará de afecto, cuidados y lo amamantará. La educación de la mujer se circunscribe especialmente a sus hijas, a quienes educa en el pudor con vistas a su futuro matrimonio y en la obediencia, ingenio, constancia, prudencia y modestia (*op. cit.*: 182). Mónica, la santa madre de Agustín, es el modelo de esta tarea pedagógica, que encarna todas las virtudes maternas, enseñando a través de su esfuerzo por la conversión del hijo y su éxito final que es posible la esperanza ante la desesperación; pero sus lágrimas y sus oraciones denotan lo duro de ese esfuerzo y el escaso valor de la palabra y el acto femeninos en el seno de la familia (*op. cit.*: 183).

### **I.1.3. El matrimonio**

El matrimonio dentro del sistema de valores feudal tiende un puente entre lo material y lo espiritual, ejerciendo una función salvadora y regulando la transmisión de la riqueza de una familia de generación en generación, contribuyendo a mantener las infraestructuras sociales (Duby, 2013: 13). Las fuentes para estudiar el matrimonio a lo largo de los siglos X y XI son escasas, ya que el uso de la escritura no estaba generalizado en esa época y se limitan, básicamente, a la descripción de rituales o textos de derecho o tratados morales. A ello hay que sumar que todos los testimonios registrados son de gentes de Iglesia, es decir, hombres célibes que no han vivido el matrimonio pero que, sin embargo, transmiten una idea peyorativa del mismo, condenando o denostando ciertas prácticas. Entre el año mil y principios del siglo XIII los textos son más numerosos (Duby, 2013: 14).

No existe una concepción de la institución matrimonial común a toda la comunidad eclesiástica. Dios creó al hombre a su

imagen y semejanza y después creó a la mujer para que le acompañase y sirviese de ayuda (*adjutorium*). La mujer es *carne de la carne de Adán* y, por tanto, aparece situada en un plano inferior al del hombre (*Génesis 2: 21-23*). Ya en la primitiva *ecclesia* se puso de manifiesto desde el momento de la creación la subordinación de la mujer al hombre. El matrimonio conduce a la unidad, reintegrando la unicidad perdida, a través de la unión del hombre y de la mujer, dos seres diferentes que vuelven a unirse a través de él en una sola carne. Pero el matrimonio no abole la desigualdad existente entre los sexos y la mujer continúa siendo inferior y más frágil que el hombre (Duby, 2013: 16). Sin embargo, sí pone orden en esa desigualdad. El hombre debe amar a la mujer y esta reverenciar al hombre. Pedro y Pablo llaman a la mujer a ser sumisa con el marido y se insta al marido a ser indulgente con su mujer, criatura inestable y frágil, y a amar a sus esposas como a su propio cuerpo; porque «el que ama a su esposa, a sí mismo se ama» (*Efesios, 5: 28*).

En la institución matrimonial, el marido es el jefe de su mujer como Cristo es el Jefe de la Iglesia y el matrimonio es entendido como una concesión en la que «el hombre está autorizado a tomar mujer para no pecar» (Duby, 2013: 17). Pero la corriente que más influyó en el pensamiento cristiano fue la que se estaba dando en las ciudades de Oriente, en las que los intelectuales imaginaban el universo como un campo de batalla entre el espíritu y la materia, entendiendo que todo lo carnal estaba bajo el imperio del mal. De esa forma, se acentuó cada vez más la repugnancia hacia la copulación y el cuerpo humano, así como el horror por la mujer como representación de todos los pecados y males del hombre. El apóstol Andrés y Tito, discípulo de Pablo, se encargaron de difundir esta moral de rechazo, celebrando la pureza de Santa Tecla a través de acoplamientos espirituales como los de los ángeles. Adán y Eva permanecieron vírgenes en el Paraíso, solo se unieron después de su caída en el pecado, de ahí que todas las nupcias sean malditas. La única justificación del matrimonio es la de «repoblar el cielo engendrando vírgenes» (Duby, 2013: 18).

En época carolingia se produce una eclosión cultural y empieza a meditar sobre lo que podía tener de bueno el

matrimonio. Los obispos no conseguían nada inculcando la aversión por el matrimonio a los laicos, así que propusieron el estado conyugal como posible marco de una existencia virtuosa y empezaron a moralizar la institución. En 829, Luis el Piadoso reunió en París a los obispos como iluminados por el espíritu de Dios, para redactar un memorándum en ocho proposiciones acerca del matrimonio, expresión de una moral de hombres predicada para los hombres (*op. cit.*: 19-20). Para el hombre vivir en pareja dentro del matrimonio suponía un estado de alerta constante, que requería una vigilancia permanente de la esposa, puesto que el marido imaginaba a su mujer como un ser ardiente y devorador y temía que se fuera con otros hombres si él no lograba satisfacerla. Además, sabía que la mujer finge en la cama y tenía miedo a la traición, por eso la despreciaba. Además, el honor doméstico dependía de la conducta de las mujeres. Existía el gran peligro de que se abandonasen al pecado de la carne llevadas por el temperamento propio de la mujer, de ahí que hubiera que controlar estrictamente la sexualidad femenina (*op. cit.*: 29).

El matrimonio era visto como un remedio a la temida fornicación de la mujer y los padres tenían el deber de casar a sus hijas para evitar la deshonra que podía hacer recaer en ellos la conducta inapropiada de su hija. Una vez casada, el deber de proteger a su esposa de la tentación recaía en el marido, siguiente instancia de control social sobre la mujer, ya que ella corría el peligro de verse tentada, al vivir rodeada de hombres, y podía ser fecundada por otro que no fuera el marido, trayendo al mundo hijos ilegítimos que, sin embargo, llevarían el apellido de los antepasados del esposo y heredarían su fortuna (*op. cit.*: 30).

Del matrimonio entre las gentes del pueblo se sabe muy poco; los inventarios del siglo IX muestran a los campesinos de los grandes dominios en células conyugales bien asentadas, cuyo matrimonio favorecía los intereses de los amos, ya que al formar una familia se fijaban a la tierra y con sus hijos aumentaban el número de siervos del señor, la producción de sus tierras y su capital comunal. Con lo cual, en este estrato social, la cristianización del matrimonio fortalecía las relaciones de producción (Duby, 2013: 30).

En el siglo XI, el matrimonio se concibe como un remedio al desenfreno sexual, imponiendo un orden y una disciplina a las relaciones entre hombres y mujeres (*op. cit.*: 38). Entre 1107 y 1112, Burchard, obispo de Worms (Renania), realizó una compilación de textos normativos, el *Decretum*, en el que dedica gran espacio al matrimonio. Es un cuestionario de intención moral que pretende ilustrar las conciencias y mantener en ellas el sentimiento del pecado. Para Burchard, el hombre y la mujer constituyen dos especies diferentes: el hombre es fuerte y la mujer, débil y flexible, por lo que no debe ser juzgada como se juzga a un hombre (*op. cit.*: 39). Incluso en asuntos judiciales, la mujer debe quedar bajo la estrecha tutela de su esposo: «Si después de un año o de seis meses tu esposa dice que todavía no la has poseído, si tú dices que es tu mujer, debes ser creído tú porque tú eres el jefe de la mujer». La mujer a los ojos de un hombre es charlatana, olvidadiza, ligera, es la frivolidad misma. El cuidado de la prole solo le incumbe a ella; si moría un hijo la madre era la responsable por negligencia verdadera o fingida. «Como es sabido, la mujer siempre está dispuesta a vender su cuerpo o el de su hija, su nieta o cualquier otra mujer, porque son lujuriosas y lúbricas» (*op. cit.*: 40).

### **I.1.3.1. Política matrimonial**

Opitz (2000: 348) recuerda cómo el matrimonio y la edad a la que se contraía no dependía de factores económicos ni demográficos sino de una serie de políticas de alianzas propias de cada clase social, en las que se reflejaban valores religiosos y morales. Se extendió la práctica de relaciones monógamas fundadas en Dios y en valores teológicos y eclesiásticos. A partir del siglo XIII, podía hablarse de un «modelo matrimonial cristiano» consistente en un matrimonio de por vida, indisoluble y basado en el consenso de los cónyuges. Un único matrimonio suponía la limitación del número de hijos y, con ello, del número de herederos legítimos. En siglos anteriores, el matrimonio era concertado por las familias para adquirir y mantener estructuras de poder y bienes (*ibid.*). A partir del siglo XIII, se encuentra más

libertad en este campo, pero solo entre las clases sociales más bajas de la ciudad y en el medio rural (*op. cit.*: 349).

La «patrilocalidad» estaba muy extendida entre la nobleza y el patriciado urbano y, una vez acordado el matrimonio, las niñas casaderas, de doce a quince años, debían abandonar su hogar para ir a vivir al de su futuro esposo, donde eran introducidas y educadas por la nueva familia de la que pasaba a formar parte. En otras ocasiones, ingresaba en un convento o iba a la corte, con el fin de garantizar su virginidad y, con ello, la descendencia de su esposo (*op. cit.*: 350). En la corte y entre la nobleza, el control sobre la esposa lo ejercían los parientes, hermanos, criados y todas las personas que vivían con ella, mientras que entre la burguesía urbana solo podía ejercer ese control el marido (Opitz, 2000: 362). Las jóvenes que no querían acatar la voluntad de sus padres y casarse, debían recurrir a estratagemas, mentiras, rezos o, en casos extremos, huir de sus casas (*op. cit.*: 350).

La doctrina del matrimonio por consenso propugnada por la Iglesia no pudo imponerse a los intereses económicos y, por tanto, la relación esposo-esposa no se modificó y no pudo convertirse en una relación de iguales: «como la Iglesia está sujeta a Cristo, así las mujeres a sus maridos en todo» (*Efesios*, 5: 31). La Iglesia solo consideraba que un matrimonio cumplía los preceptos divinos, cuando el marido gobernaba y la mujer obedecía de forma incondicional; de lo contrario, el marido podía ejercer la violencia y repudiarla en caso de esterilidad, como así lo atestiguan las actas del Tribunal de Oficio de París de los siglos XIV y XV, dedicadas principalmente a los «asuntos de familia». Por los datos que arrojan, se desprende que la mayoría de los litigios eran debidos al uso de la violencia en el seno del matrimonio, donde los esposos se afanaban en domesticar a sus mujeres empleando la violencia (Opitz, 2000: 352). La mayor parte de las denuncias fueron presentadas por las propias esposas o los familiares, en ocasiones junto con una solicitud de separación o nulidad matrimonial, lo que prueba que las esposas se negaban a acatar la autoridad del marido como preconizaban teólogos y moralistas. Si una mujer insultaba o maltrataba a su esposo era llevada a juicio, aunque esa situación apenas se produjo durante la Edad Media (*op. cit.*: 353). Como vemos, el matrimonio representaba una

estructura de poder patriarcal de dominación absoluta del hombre, que se veía legitimada por las autoridades eclesiásticas y laicas. La relación de sometimiento era tan dura para la mujer que, a veces, se utilizaba la hechicería o el veneno para librarse del esposo maltratador que podía llegar a matarlas (*op. cit.*: 354).

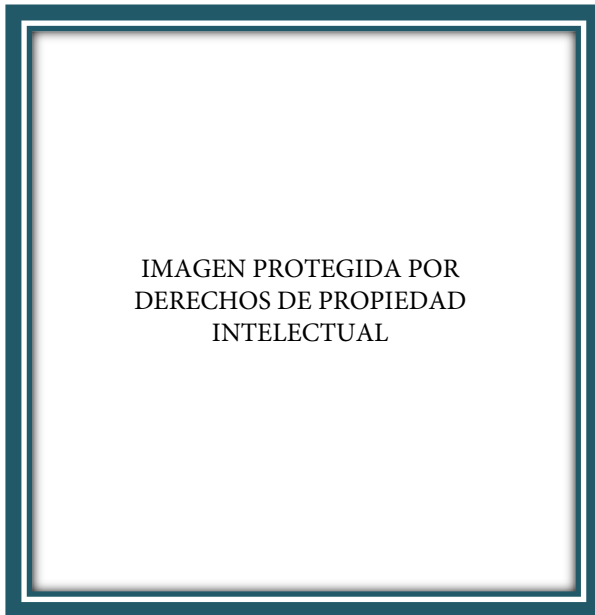


Fig. 7  
© Bibliothèque  
nationale de France,  
Paris  
*Le Roman de la Rose*,  
ca. 1350-1360  
Bibliothèque Sainte-  
Généviève, Ms. 1126,  
fol. 66r  
[Mujer maltratada por su  
marido]

### I.1.3.2. Labor social del matrimonio

El contrato matrimonial afecta no solo a los esposos sino también a la servidumbre y otros trabajadores de la casa, parientes, amigos y, en especial, a los suegros. Honrar a los suegros significa mostrar una actitud de reverencia hacia ellos, gestos respetuosos, ayuda en caso de necesidad, evitando toda agresividad hacia su persona, incluso verbal, haciéndoles extensivo las mismas formas de respeto que impone hacia los padres el cuarto mandamiento, «honrarás a tu padre y a tu madre» (Vecchio, 2000: 150).

El matrimonio es un vínculo que no une específicamente a dos esposos sino a dos familias (*op. cit.*: 151), de modo que crear un nuevo núcleo familiar es generar toda una red de alianzas y parentela, que modifica el estatus social y político de una

comunidad. La función política del matrimonio es la de mantener la paz y apaciguar los conflictos, ya que, a menudo, se produce entre miembros de familias rivales o enfrentadas; de esta manera, extiende una red de alianzas internas que favorecen la concordia social. En esta serie de sentimientos entrecruzados, la esposa aparece como un elemento esencial con una doble función: mantener la paz conyugal, que pasa por el sometimiento al esposo, y fomentar las buenas relaciones con los suegros y demás parientes del marido, defendiéndolos incluso ante él (*op. cit.*: 152).

La mujer es débil y blanda, por eso ablanda las almas y atenúa los conflictos dentro y fuera de la pareja; pero su función pacificadora es achacada a la docilidad y sumisión, innatas en la mujer, y no a una posible capacidad de mediación, puesto que por su inferioridad se presupone que carece de ella (*ibid.*). El matrimonio se justifica por la necesidad de garantizar a ambos cónyuges la posibilidad de ejercer de forma legítima la sexualidad: el débito conyugal es el único terreno en que marido y mujer tienen los mismos derechos para evitar el pecado. La polémica que surge a nivel teológico a partir del siglo XIII, es para definir la naturaleza y los límites de la sexualidad, que debe ser utilizada solamente como instrumento para engendrar una prole y evitar la fornicación. El control de la sexualidad conlleva una virtud específica, la castidad conyugal que, en virtud del sacramento, debe mantener esa actividad dentro de los límites fijados por la doctrina matrimonial. Para Jacques de Vitry (cit. Vecchio, 2000: 156), «la misma virtud que antes del matrimonio se llamaba virginidad, no se pierde, sino que se conserva y en los cónyuges adopta el nombre de castidad matrimonial». La reciprocidad de la deuda conyugal implica la concordia de ambos cónyuges en todo lo concerniente a la vida sexual y no puede prevalecer el derecho de un cónyuge sobre el otro (Vecchio, 2000: 156). Pero especialmente, lo que implica la mutua posesión de los cuerpos es la exclusividad de la relación, es decir, la mutua y absoluta fidelidad, que ambos deben profesarse de forma recíproca, puesto que es una obligación impuesta por el matrimonio, como lo son también la gracia sacramental y la descendencia (*ibid.*).

Pero se piensa que la mujer «sirve mejor a la fidelidad que el marido» (Jacopo, cit. *op. cit.*: 157), ya que está contenida por cuatro custodias, mientras que el esposo solamente por la primera: el temor de Dios, el control del marido, la vergüenza ante la gente y el temor de las leyes. Vecchio (2000: 157) recoge igualmente el pensamiento de Egidio Romano, para quien, por la praxis universal, la fidelidad debe ser más obligatoria para la mujer que para el varón. La mujer debe unirse a un solo hombre y su relación con más hombres alteraría la subordinación natural de la esposa al marido y rompería la estabilidad familiar, perjudicando a la prole, ya que se consideraba que la promiscuidad sexual «obstaculiza la generación de los hijos, como se aprecia en las meretrices, que son más estériles que las otras mujeres» (*ibid.*).

La procreación y los hijos constituyen la base de la relación conyugal, y el discurso moral sobre la pareja parte de la natural diferencia de roles que marido y mujer desempeñan en la reproducción. La abstinencia y la sobriedad moderan la natural lascivia femenina; su pudor, castidad y fidelidad ofrecen al varón las garantías de una paternidad legítima. La necesidad de custodia del cuerpo femenino se acrecienta cuando surge una nueva ideología matrimonial basada en la procreación de hijos legítimos. Castidad y fidelidad sustituyen al ideal de la virginidad y la custodia del cuerpo femenino ya no es responsabilidad de Dios, sino del marido. La fidelidad de la mujer es la única garantía de la legitimidad de la prole. De esta forma, la fidelidad acaba por ser una virtud femenina y la masculina es, en todo caso, una contrapartida al comportamiento sexual de la mujer. El hombre tiene una mayor responsabilidad moral que la mujer, puesto que es superior a ella, de ahí que esté obligado a observar una conducta más virtuosa e incurra en una culpabilidad más grave que ella (Vecchio, 2000: 158).

La mujer fiel también puede ser confesora del marido infiel, según reza la *Summa Confessorum* de Tomás de Chobham (1212, cit. *op. cit.*: 159), con lo que se asimila la palabra de la mujer a la palabra más eficaz, la del predicador (Vecchio, 2000: 159). De esta forma, «el marido infiel puede ser santificado por la mujer fiel», dando lugar al modelo de Santa Cecilia; esposa que logró convertir a su esposo infiel y perverso a través de su



persuasión, plegaria y ejemplo. Pero este modelo tuvo una corta duración al subordinar la voluntad del marido a la de su mujer (*op. cit.*: 160).

Hasta finales del siglo XV, no aparece como obligación de las esposas el amonestar al marido. Para la Iglesia, la mujer es la colaboradora del hombre en la gestión familiar y en la reproducción, pero también un remedio contra la lujuria que, de no estar casado, el hombre podría ejercer fuera del matrimonio, como afirman Vitry, Roberto de Sorbona y Guillermo Peraldo, (*cit. op. cit.*: 160). Para los laicos, las formas de ayuda de una mujer a su marido son más amplias y complejas, contemplando la posibilidad de que la mujer se convierta en guía y consejera espiritual de su esposo. El vínculo matrimonial se configura para las mujeres de toda condición social como un compromiso para ayudar al esposo en todos los aspectos de la vida, en las necesidades materiales y en las exigencias espirituales. Se le atribuye la función de reconfortar y alentar a su esposo. Es decir, «la palabra femenina se ha convertido en un instrumento para una pastoral doméstica» en la que las mujeres desempeñan la función de contribuir a la salvación de sus maridos (*op. cit.*: 161).

En lo concerniente a las relaciones extramatrimoniales, mientras que el marido gozaba del derecho de señorío que le permitía frecuentar otras mujeres fuera del matrimonio, la mujer era considerada adúltera y era castigada con la muerte. Las «casas de mujeres», que aparecen en todas las ciudades del siglo XIV, servían para canalizar las necesidades sexuales de los artesanos solteros, pero no podían ser frecuentadas por clérigos, hombres casados o judíos (Opitz, 2000: 354), aunque la ética laica sí permitía al marido gozar de otras mujeres fuera del matrimonio.

IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Fig. 8

© Staatsbibliothek, Berlín

Miniatura de Antoine de Bourgogne en  
*Valerius Maximus, Des faits et dits mémorables*  
traducido del latín al francés por Simon de Hesdin  
et Nicholas de Gonesse.

Ms. Dep. Breslau 2, vol. 2, fol. 244

[Casa de baños medieval con músico. Era frecuente  
Que en este tipo de locales se ofrecieran servicios sexuales,  
haciendo las veces de burdel]

Sin embargo, la Iglesia solo admitía como legítimas las relaciones habidas en el seno matrimonial, dado que la finalidad de la institución era la concepción y cría de herederos legítimos, que garantizasen la descendencia del esposo. De ahí, el control ejercido sobre el cuerpo femenino, que debía ser preservado para la fecundación exclusiva del marido, «su amo y señor», exigiendo fidelidad a la mujer para garantizar la paternidad del esposo (*op. cit.: 355*).

La mujer engañada no tenía derecho a reprocharle nada a su esposo, y, sin embargo, las mujeres adúlteras y las madres solteras podían ser condenadas a muerte por ahogamiento; como consecuencia de ello, la mayor parte de las denuncias por infidelidad las presentaban los maridos (Opitz, 2000: 356).

Las mujeres que morían en edad fértil solían dejar hijos menores de edad y sus viudos volvían a casarse rápidamente, normalmente con mujeres jóvenes, lo que generaba grandes diferencias de edad entre ellos. Si el esposo moría antes que su segunda o tercera mujer, ella solía casarse con un hombre joven por voluntad propia o por necesidades profesionales o corporativas, como ocurría con las viudas de los maestros de talleres artesanos (*op. cit.: 359*). De ahí que los matrimonios duraran entre diez y quince años y que se considerase esta institución como una unión temporal cuya base era la prole y la fidelidad. El amor no tenía importancia, podía nacer entre los cónyuges un afecto, *dilectio*, fruto de la convivencia, pero ese no era el fin de la institución (*op. cit.: 360*). En los matrimonios de la burguesía urbana, la mujer parecía gozar de más derechos legales y económicos que las mujeres de la nobleza, aunque también estaban sometidas a la voluntad del marido, puesto que podían disponer de los ingresos del *domus* y de un número de criados que dependía de la actividad y de la riqueza de la familia a la que pertenecía (*op. cit.: 361*).

Mientras que entre la nobleza empezaba a extenderse la costumbre de que las damas fueran las administradoras de sus esposos, en las ciudades, el esposo era quien llevaba la contabilidad doméstica, salvo en el caso de las grandes familias de comerciantes en que el hombre viajaba con frecuencia y la mujer debía ocupar su puesto en el negocio familiar (*op. cit.: 361-362*).

Entre las clases altas, la mujer detentaba el llamado «poder de llaves», ejerciendo un control casi absoluto sobre los bienes muebles; algunas nobles llegaron también a administrar otro tipo de bienes. En las cortes europeas, se impuso la costumbre de que el marido y la mujer gobernarán la casa de manera independiente, permitiendo a la esposa disponer de criados y de algunas dependencias y ejercer el señorío feudal (*op. cit.*: 358).

El creciente poder económico de las mujeres conllevó un aumento de los conflictos entre los sexos; al menos entre los artesanos, ya que, al morir el esposo, heredaba su hegemonía jurídica y social su viuda, que defendía sus intereses frente a otros artesanos, varones, a quienes no les gustaba que una mujer ocupase el lugar que estaba destinado para un hombre (Opitz, 2000: 363).

#### **I.1.4. La mujer casada**

##### **I.1.4.1. Modelos de conducta**

En el siglo XIII, la mujer ocupaba el último lugar en la escala de la perfección, pero las mujeres casadas, a pesar de su imperfección frente a las vírgenes, desempeñaban un papel primordial en la construcción del modelo social elaborado por los clérigos, ya que ellas eran el motor de todo el sistema, al engendrar hijos que seguirían las pautas de sus padres dentro del panorama jerárquico medieval. La literatura pastoral empieza a difundir y popularizar una nueva doctrina matrimonial libre de matices teológicos y basada en una pedagogía de la familia que valora la elección conyugal (Vecchio, 2000: 148). En esta época, el *Adversus Jovinianum* de San Jerónimo, que exponía los problemas y adversidades de la vida conyugal, empieza a convivir y a verse desplazado por un elogio del matrimonio concebido como punto de partida para elaborar una moral conyugal en la que el sacramento es instituido directamente por Dios en el Paraíso y «preservado de la destrucción por el diluvio». Además, está santificado por Cristo, la Virgen y los apóstoles en las bodas de Caná y en él se cumple «la triple función de engendrar la prole,

evitar la fornicación y conferir la gracia sacramental» (*ibid.*).

En la búsqueda de modelos de comportamiento para la pareja, la literatura teológico-pastoral volvió a revisar todo el repertorio literario de las escrituras; la condena de Adán y Eva tras el pecado original, basándose en la palabra de Dios para justificar las diferencias entre el marido y la mujer, y en sus diferentes destinos. Siguiendo las admoniciones paulinas que basan la moral conyugal en el sometimiento de la mujer a su marido, se difunden modelos de esposas santas y fieles sacados del Antiguo Testamento, como Rebeca, Lía o Raquel, y de los primeros siglos del cristianismo, como Cecilia o Inés, sobre los que destaca el modelo de María Virgen, esposa y madre perfecta.

A esos modelos, a mediados del siglo XIII, se suman los textos aristotélicos, traducidos y difundidos a un número de lectores cada vez mayor: la *Ética a Nicómaco* o la *Política*, que hablan de la familia en el seno del Estado o de las relaciones en torno al *pater familias*, hasta que a finales de siglo se traducen los *Oeconomica*, que hablan del espacio doméstico como un espacio femenino y fijan las tareas de la mujer en el interior de la casa, sentando las bases de un modelo de administración de la misma (Vecchio, 2000: 148-149).

De entre los diferentes tipos y categorías de mujeres que aparecen en la Edad Media, el modelo de esposa es el que sobresale del conjunto. Sara representa a ojos de la sociedad medieval el ideal de la buena esposa: obediente, casta y devota, que encarna los múltiples roles de la mujer en el seno familiar y las normas de comportamiento para cada uno de ellos (*op. cit.*: 149). De esta forma, surgen manuales de conducta para la mujer casada, presentando más un modelo ideal de lo que la mujer casada debería ser que lo que es en realidad: esposa fiel, nuera respetuosa, eficiente ama de casa, madre diligente y, en resumen, una mujer intachable a ojos de todo el mundo.

#### **I.1.4.2. Deberes de una esposa**

El marido es el eje central de la mujer casada; él es el destinatario de todas las acciones de la esposa y en torno a él gira

todo el universo y sistema de valores conyugales (Vecchio, 2000: 166). San Pablo incita a las esposas a ser sumisas a sus maridos «porque el marido es cabeza de la mujer, así como Cristo es cabeza de la Iglesia; y Él es el salvador del cuerpo. Así que, como la iglesia está sujeta a Cristo, así también las casadas lo estén a sus maridos en todo» (*Efesios, 5: 23-24*). Como veremos en el capítulo dedicado a *Le Ménagier de Paris*, a través de la palabra la mujer puede reconfortar al hombre y llevar la paz y la armonía al seno del hogar pero, por influencia aristotélica, se considera que las palabras de las mujeres, a menudo, son demasiado pasionales y mudables, carentes de coherencia y racionalidad. Por otro lado, la incapacidad femenina para guardar secretos debe obligar a sus familiares a no hacerles confidencias y a imponerles una actitud virtuosa que las oriente a hablar poco, mesuradamente y solo en caso de necesidad, siguiendo el ejemplo de las religiosas, que solo rompen el silencio monástico de forma momentánea y por motivos muy concretos (Casagrande, 2000 [1992]: 143). Así, las mujeres que viven en casa deben hablar solo en caso de necesidad y esperar de forma reverente a que se las interroga, dirigiéndose humildemente al marido o a los padres. La mujer debe ocuparse de la familia, es decir, de los hijos y sirvientes. En lo referente a la servidumbre, la esposa debe proporcionarles amor, instrucción y control moral. No debe organizar su trabajo, sino evitar la promiscuidad entre sirvientes de distinto sexo, salvaguardando así la moralidad de la familia y evitando todo potencial peligro, incluso con los dueños de la casa (Vecchio, 2000: 166).

Vecchio señala la importancia que suponía la maternidad en el seno de la Iglesia, dado que se consideraba que la primera obligación de la mujer casada era la de engendrar hijos de forma continuada y hasta la muerte, como predicaba el dominico Nicolás de Gorran en el siglo XIII. Para muchos clérigos, la maternidad era la única posibilidad de redención que tenía la mujer, tras el pecado de Eva (*ibid.*). De hecho, el término «matrimonio» alude al conjunto de funciones maternas en relación con los hijos, frente al término «patrimonio» que se refiere a la relación masculina con los bienes materiales, según Buenaventura de Bagnoregio (*ibid.*). La procreación es entendida como un compromiso continuado y no esporádico. Existe una permanente preocupación por la

esterilidad, contemplada como una condenación y un potencial elemento de ruptura de la unidad familiar; del mismo modo, existe un gran temor a engendrar hijos enfermos o deformes, que limita las relaciones sexuales (*op. cit.*: 166-167).

La maternidad jugaba un papel decisivo en la sociedad medieval. Concebir y educar a los hijos era una de las principales funciones de la mujer, aunque no se daba importancia al embarazo. La mujer aparece en la creación solamente porque el hombre no puede prescindir de su capacidad reproductora para continuar la procreación, dice Tomás de Aquino en la *Summa Theológica*. Dios ha creado a la mujer con el único propósito de engendrar hijos, es decir, herederos (Opitz, 2000: 364).

Un buen matrimonio engendraba muchos hijos y una esposa solo era buena si paría hijos que continuaran la saga; cualquier otra situación era anormal, incluidos los matrimonios sin descendencia, por mucho amor que se tuvieran los cónyuges. Santo Tomás de Aquino dirá que la madre ama a su hijo más que el padre y siente mayor placer en amar que en ser amada; es un amor compasivo y sacrificado que lleva a la madre a sufrir más que el padre por la adversidad de los hijos y a gozar menos por sus éxitos. El amor materno es más fuerte y constante que el paterno, pero es menos noble por ser menos racional (Vecchio, 2000: 168).

La madre debe ejercer el control de las costumbres morales y religiosas de sus hijos y, en especial, de las hijas, vigilando su conducta para preservarlas de las malas compañías y controlando su sexualidad, ejerciendo sobre ellas la misma custodia que ellas recibieron de sus esposos. Recordemos que muchas de las mujeres casadas habían sido esposas de hombres mucho mayores que ellas, que las habían programado para contraer unas segundas nupcias. Los *Oeconomica* establecen una clara división del trabajo para ambos progenitores: el padre debe educar a los hijos y la madre debe alimentarlos, quedando totalmente excluida de toda responsabilidad educativa (*op. cit.*: 170).

### I.1.4.3. El amor al esposo

«Marido y mujer deben amarse recíproca e intensamente, ayudándose a lograr la salvación»; pero al amor perfecto de la esposa, el marido debe ofrecer un amor moderado, *discretus*. El amor de la mujer es perfecto cuando se ve cegada por ese sentimiento y considera que no existe nadie en el mundo más perfecto que su esposo, a quien considera justo y bueno todo lo que él hace, dice o piensa. Es precisamente esta ceguera y desmesura lo que no está permitido en un esposo, a quien se exige un amor menos ardiente, más mesurado y temperado (Vecchio, 2000: 153).

El amor excesivo a la esposa es asimilado al adulterio, porque el hombre debe amar con juicio y no con afecto, sin perder nunca el control de la razón y sin dejarse arrastrar por el sentimiento, ya que un amor excesivo produce celos, pasión y locura, del mismo modo que Herodes mató a su esposa Mariana llevado por un amor excesivo hacia ella, y Adán desobedeció a Dios y arrastró al pecado a toda la humanidad por no contrariar a Eva. Según los principios aristotélicos, el matrimonio es una relación de amistad entre desiguales: si se ama más al marido es porque es más racional y virtuoso que la mujer, inferior por naturaleza al hombre, quien debe recibir una amistad menor «adecuada a su naturaleza» (*op. cit.*: 154). Juan Buridán afirmará:

El marido ama más que la esposa y ama con un amor más noble, puesto que, respecto de la mujer, el marido es como lo superior respecto de lo inferior, como lo perfecto respecto de lo imperfecto, como quien da respecto de quien recibe, como el benefactor respecto del beneficiado; en efecto, el marido da a la mujer la prole y ella la recibe de él (Vecchio, 2000: 154).

La mujer se ve en la obligación de amar a su esposo, ya que le es consustancial a su función de esposa y al mismo tiempo debe hacerse amar por su marido para evitar que este sea víctima de sus instintos para cuya contención se creó el matrimonio; pero debe tener cuidado en no hacerse amar demasiado para no excitar ella misma la libido. Es decir, debe amar sin medida pero imponer



moderación al amor de su esposo, una moderación que no le está permitida ejercer a ella misma en su propia afectividad, porque ella carece de capacidad para controlar dicha afectividad de forma racional (Vecchio, 2000: 154-155); está obligada a prestar una sumisión voluntaria a su esposo, a quien debe obediencia ciega, reverente y total. La exhortación a la obediencia es patente en toda la normativa para las mujeres; el acuerdo entre los cónyuges no es producto de una voluntad común, sino de un régimen bien ordenado en el que al gobierno del marido le corresponde la obediencia de la mujer, incluso para Christine de Pizan, para quien la obediencia y humildad forman una parte fundamental del amor al marido (*op. cit.*: 155).

## I.2. La mujer en la Edad Media: marco literario

### I.2.1. El imaginario medieval

#### I.2.1.1. Visión general del universo

El hombre y el cosmos han estado unidos desde el principio de los tiempos. La cosmogonía influyó en la concepción del mundo de las sociedades antiguas y el pensamiento medieval acabó adoptando las teorías de Platón (Azcárate, ed., 1872: VI) sobre la formación del universo, para explicar el origen del mundo y poner orden en todas las manifestaciones humanas, trasladando al plano social, político y religioso las leyes universales que rigen el ordenamiento del cosmos.

Debemos aclarar que el término cosmogonía debe entenderse en un sentido amplio que «no implica lo acabado sino lo que está en formación», y que aludiría a la forma que va adquiriendo el universo en función de «la visión del mundo que tiene un pueblo, una civilización» (Ramírez, 1997: 205). Atendiendo a esta definición, empezaremos por presentar una visión general del universo para dar sentido a la cosmovisión de los relatos objeto de este estudio.

En la concepción medieval del universo influye el mundo greco-latino. El cosmos de Cicerón, en el que los dioses están situados en un plano superior, mirando desde el cielo a los mortales y la gruta del infierno está en el inframundo, el mundo subterráneo al que se accede a través de un túnel. Las ideas de Platón son transmitidas a través de traducciones de versiones tardías de filósofos franceses, no directamente de las fuentes latinas. El *Timeo* es el texto de Platón que más influye en la concepción del mundo del hombre medieval, con su idea de degradación del universo, en la que el hombre es considerado «la parte más noble». Según el pensamiento de Platón, si el hombre se degrada se convierte en mujer, si la mujer se degrada se convierte en animal. Conforme se va descendiendo en las diferentes capas del universo se va pasando a estratos de mayor degradación hasta llegar a la degradación absoluta que estaría en los infiernos. «Las mujeres mismas no son más que hombres que fueron cobardes, y

pasaron su vida faltando a la justicia», dice Platón (Azcárate, ed., 1872: VI, 142):

Las almas, colocadas en aquel órgano del tiempo que más conviene a su naturaleza, producirían necesariamente el más religioso de los seres animados; y siendo la naturaleza humana doble, el sexo, que más tarde se llamará viril, será la parte más noble de aquella. Cuando por una ley fatal las almas estén unidas a cuerpos, y que estos cuerpos reciban y pierdan sin cesar nuevas partes, estas impresiones violentas producirán, en primer lugar, la sensación común a todos; en segundo lugar, el amor mezclado con todos; en segundo lugar, el amor mezclado con placer y con pena; y después, el temor, la cólera, y todas las pasiones que nacen de estas o son sus contrarias; que los que lleguen a dominarlas, vivirán en la justicia, así como en la injusticia los que se dejen dominar por ellas; que el que haga buen uso del tiempo, que se le haya concedido para vivir, volverá al astro que le sea propio, permanecerá allí y pasará una vida feliz; que el que delinquiese, será transformado en mujer en un segundo nacimiento, y si aun así no cesa de ser malo, será convertido en un nuevo nacimiento y según la naturaleza de sus vicios, en el animal, a cuyas costumbres se haya asemejado más; y en fin, que ni sus metamorfosis ni sus tormentos concluirán en tanto que, dejándose gobernar por la revolución de lo mismo y de lo semejante y domando mediante la razón esta masa irracional, esta oleada tumultuosa de las partes del fuego, agua, aire y tierra, añadidas más tarde a su naturaleza, no se haga digno de recobrar su primera y excelente condición (Platón, Azcárate, ed., 1872: VI, 183-184).

En la Edad Media existe una concepción axiológica del universo, del bien y del mal, una visión maniquea. Por influjo del Neoplatonismo, existe la idea de ángel protector, procedente del *daimon* griego, y de un demiurgo artesano que creó el universo, que aparece citado en varios diálogos de Platón, en especial, en el *Timeo*, que podría considerarse una cosmología, donde el autor expone su teoría sobre la formación y origen del cosmos. Ferrari (2013: 10) lo expresa en estos términos: «Timeo había afirmado que “Dios quiere que todas las cosas se vuelvan semejantes lo más posible a él (*paraplésia heautô*)”; esto permite entender que Dios mismo representa el modelo al que el cosmos se asemeja».

El cielo se concibe como un techo que puede caer sobre las cabezas de los hombres; de ahí el miedo a las tormentas que les

hacía pensar que el cielo se quebraba sobre ellos, como aparece reflejado en la travesía de San Brandán, en *Le voyage de Saint Brendan* (Benedeit, ca. 1120), basada en la *Navigatio Sancti Brendani abbatis* (ca. 900). Para ellos, el más allá estaba donde moría el sol; era la tierra de los muertos, la isla de Ávalos a la que parte Arturo al morir y de la que regresa para ayudar a los suyos. *Marie de France* lo llamará el *au-delà*, el país de los espíritus, de todos los seres que no son de este mundo, de los *longaevis*, seres no eternos pero que viven mucho tiempo aunque son mortales. Para los paganos eran inmortales (Lemarchand, 1986: 68-71).

El hombre medieval necesita tener su vida totalmente organizada y jerarquizada, debe respetarse el orden establecido para mantener el equilibrio; es una sociedad jerárquica dividida en *oratores*, *velatores* y *laboratores*, al igual que el universo está jerarquizado. Cicerón, con *El Sueño de Escipión*, ejerció una gran influencia en el pensamiento medieval. En él, Escipión muestra a su nieto cómo está conformado el universo en una jerarquía vertical de arriba abajo, de los cielos a la tierra. El universo se dibuja como una gran casa que los cobija, por influencia del Aristotelismo y del Platonismo:

Nueve esferas, o mejor globos, constituyen todo el universo, de los cuales uno, el último, es celestial, él encierra a todos los restantes, él mismo es el dios supremo que contiene y gobierna a los demás, y en él están fijas las estrellas que giran eternamente. A él están sujetos siete globos que dan vueltas con movimiento retrógrado, en sentido contrario al del cielo [...] Y más abajo, casi en el centro, tiene su esfera el Sol, jefe, príncipe y moderador de los astros restantes, alma y equilibrio del universo, tanta es su grandeza, que todo lo ilumina y llena con su luz [...] la tierra que es la novena esfera en el centro del universo, no se mueve, está en lo más bajo, y hacia ella tienden por su gravedad todos los cuerpos pesados (Cicerón, IV, 17, ed. Zaranka y Correa, 1963: 185).

Es necesario imponer un orden en el mundo por el miedo a lo desconocido, a una naturaleza indómita. «Todos los seres y los cuerpos tienen un lugar idóneo y tienden por naturaleza a ir a él», pensamiento antecedente de la ley de la gravitación universal. Para Tomás de Aquino, más allá del cielo no existe nada, ni espacio, ni vacío, ni tiempo. El centro del mundo es Jerusalén y el

Paraíso lo sitúan a la salida del sol, siguiendo el ciclo solar: Dios es la luz del mundo. En el cielo está la luz pura, intelectual. Dante (Besio Moreno, ed., 1922: 479, v. 44) habla de una «luz intelectual». Dios es la bondad y verdad supremas, luz, belleza que va degradándose a medida que se desciende hacia la tierra, donde reside el pecado, lo más corrupto. Existe una mezcla paradójica de valores opuestos: Dios y la Virgen, el Bien Supremo, se vengan de los pecadores, de la misma manera que existen demonios cómicos y los relatos hablan de *bons mauvais esprits*, que quieren reconciliarse con Dios.

Existe una jerarquía instituida por Dios, en la que la muerte y la vida son fenómenos reversibles: algunas personas solo mueren temporalmente y vuelven al reino de los vivos para relatarles sus tormentos infernales que esperan a los pecadores; vuelven con quemaduras en el cuerpo por los fuegos del infierno. Al morir, el alma se separa del cuerpo, pero conserva todas las características del cuerpo físico.

Pero ese tiempo divino, continuo y lineal, convive con el humano, haciendo que los hombres se vean «atrapados en una red de dependencias terrestres y celestes» (Le Goff, 1999b: 137). De esa forma, el tiempo lineal impuesto por el cristianismo, progresivo y de una dirección tendente a Dios, se superpone al tiempo pagano cíclico y a sus dioses, al «tiempo del eterno retorno», simbolizado en la rueda de la fortuna cuya mano hace girar los destinos de los hombres, haciendo que «quien hoy es grande, mañana estará por los suelos. Quien hoy es humilde, mañana la rueda de la Fortuna le llevará a la cumbre» (*op. cit.*: 139). Aunque Fortuna es una semidiosa, en el universo axiológico cristiano es Dios quien hace girar la fortuna del hombre.



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Fig. 9

© British Library, Londres

John Lydgate, *Troy Book*, Inglaterra ca. 1457-1460

Ms. Royal 18D II, fol. 30v

[La rueda de la Fortuna]

De ahí que la historia no se conciba como una sucesión de acontecimientos, sino desde el punto de vista de la eternidad y de los designios divinos en los que el tiempo aparece como un «ciclo repetible indefinidamente» (Ortega Cervigón, 1999: 2). Lo eterno se percibe en lo terreno y el hombre es la unión de todos los elementos que componen el mundo; es el fin último de la creación, un microcosmos réplica del macrocosmos del universo

(Le Goff, 1999b: 140). La sociedad y el mundo se conciben en términos teológicos, de forma que todo lo que hay en él solamente puede ser explicado por la intercesión divina, dando lugar al nacimiento de una teología arquitectónica que tiene su origen en la Historia Sagrada (*op. cit.*: 143).

### **I.2.1.2. Las categorías espacio y tiempo**

A finales de la Edad Media, la clase urbana se aleja totalmente de la clase rural, debido a su práctica económica que les imprime un ritmo y estilo de vida diferentes. A partir de ese momento, las categorías de espacio y tiempo empiezan a transformarse, perdiendo su contenido tradicional. «Le temps se brise», de forma que «le temps de marchands se libère du temps biblique que l'Église ne sait pas maintenir dans son ambivalence fondamentale» (Le Goff, 1960: 433), pasando progresivamente de un «tiempo bíblico» a un «tiempo de los mercaderes».

El hombre medieval concibe tiempo y espacio como «forces puissantes et mystérieuses régissant toutes choses, la vie des hommes et même celle des dieux» (Gourevitch, 1983 : 36). Espacio y tiempo están cargados de valores emocionales, pudiendo ser propicios o adversos para el hombre; existe un tiempo sagrado, un tiempo de festividad, de sacrificio, lo mismo que existe un espacio sagrado. El hombre medieval no diferencia entre hechos reales y fantásticos. Los hechos narrados por escritores y poetas se aceptaban como reales porque poesía y realidad no se habían dissociado aún y en literatura, tanto sagrada como profana, el tiempo real, el tiempo histórico, no se diferenciaba del tiempo subjetivo, artístico. Pasado y presente están en un mismo plano, de forma que hechos que ocurren en momentos diferentes se representan como acciones simultáneas en los frescos, porque creían en la Edad Media existía la creencia de «que todo cuanto era fundamental para la Humanidad les era contemporáneo» (Ortega Cervigón, 1999: 8).

### I.2.1.2.1. El espacio

Desde sus orígenes, el hombre siempre ha buscado la seguridad y ha transformado el espacio para crearse una realidad en la que pudiera sentirse seguro. «Ha intentado vencer el terror que le producen los objetos y las formas imprecisas, indeterminadas que le rodean, dándoles nombres, poniéndoles límites, materializándolas en realidades aprehensibles» (Aramburu, 1989: 11); es decir, ha creado un espacio humanizado «colonizando significativamente su espacio» (Cencillo, 1970: 66, cit. *ibid*). El mundo caótico de las sociedades arcaicas es articulado por el hombre tomando posesión del espacio, cosmificándolo. «Las cargas afectivas que unen al ser humano con su tierra natal son tan intensas, que para él es imposible sobrevivir fuera del ámbito heredado de sus antepasados» (Ruiz Capellán y Aramburu Riera, 1986-1987: 15), al que considera un espacio amable y beneficioso en el que se siente «seguro y al amparo frente a la hostilidad del espacio indeterminado, desconocido, que se extiende más allá de sus fronteras». El hombre primero cosmifica el espacio de la tribu para sentirse seguro; en él desarrolla sus funciones vitales: se alimenta, duerme, procrea. El campamento es un lugar seguro y, dentro de él, el refugio más seguro es la tienda. Es un espacio cosmificado asimilable a la cultura y opuesto al caos del espacio exterior, a los peligros desconocidos que acechan en la naturaleza fuera del campamento (*op. cit.*: 18).

El espacio de la aventura es el espacio del caos; Brandan se embarca en la aventura y vuelve igual de joven que cuando partió, porque «ita omni tempore permanet sine ulla umbra mortis. Lux enim illius Christus est», es decir, «aquí el tiempo permanece inalterable, sin sombra de muerte. La luz es la luz de Cristo» (Gil Chica, 2007: 79). Corbella (1991: 136) habla de un «tiempo sagrado» que aparece como «indestructible e indiferente a la duración profana de la existencia humana».

En los relatos de esta época coexisten una visión celta del mundo, con una concepción horizontal del universo en la que el más acá de los vivos y el más allá de los no vivos, están en un mismo plano espacial, en el que se entra, si se traspasa una frontera marcada por un accidente geográfico, ya sea un río, un



monte o un acantilado. En palabras de Ramírez (1997: 207), «el espacio se configura no en límites determinados sino por la misma acción del protagonista».

Fruto de esa influencia aparece una geografía cristiana y simbólica, creada por teólogos y no por cartógrafos:

Atendiendo más al dogma que a los detalles topográficos e interpretando las Sagradas Escrituras, los clérigos apuestan por la abstracción mística en sus *mappae mundi* y dan a la Tierra la forma simétrica interpretando las Sagradas Escrituras, los clérigos apuestan por la abstracción mística en sus *mappae mundi* y dan a la Tierra la forma simétrica y plana de una T inscrita en una O, que corresponden a las siglas *Orbis Terrarum*: en la parte más elevada estaba el Paraíso de donde brotaban los ríos sagrados, la división tripartita de los continentes (Europa, Asia y África) se correspondía con un reparto étnico de la humanidad (tribus de Jafet, Sem y Cam, hijos de Noé), los márgenes quedaban para las tierras ignotas y los pueblos monstruosos, y el centro del mundo era Jerusalén en tanto que Casa Santa que fuera escenario de la pasión de Cristo. El mar que estaba en medio, como su propio nombre indica, fue bautizado como Mediterráneo.

Esta cosmovisión es la que hallamos en obras y autores que gozarán de gran predicamento durante siglos, como Cosmas de Alejandría, los *Beatos*, San Isidoro de Sevilla y sus prestigiosas *Etimologías*, el discario de Hereford o Beda el Venerable (García Martín, 2001: 201).

En el siglo XII, la Galia ya está evangelizada y todos estos temas de raíz celta son retomados por el cristianismo medieval, «constitué en grande partie d'héritages païens, dont certains ont été délibérément tolérés durant la "christianisation"» (Guyénot, 2011: 18). Aunque «la Iglesia luchó contra las creencias precristianas, básicamente naturalistas, intentando eliminar el fondo de las mismas destruyendo la forma, los cultos», se mantuvieron las prácticas anteriores a la llegada del cristianismo (Lorenzo Martínez, 1998: 31) adoptando formas cristianizadas (*op. cit.*: 29). De ese modo, los temas paganos pasaron a ser temas maravillosos, fantásticos y atractivos para el público. A la visión horizontal del mundo, por influjo de la cultura celta, que aparece en la Materia de Bretaña se superpone una visión vertical del universo del hombre medieval, dando como resultado el

posibilitar la aparición simultánea o en un mismo plano de elementos situados en espacios diferentes (Ramírez, 1997: 206), puesto que «el tiempo y el espacio se encuentran en la junción de un presente que actualiza la situación dramática. Esta junción puede ser vista según una perspectiva orientada desde un futuro a un pasado o desde un pasado hacia un futuro» (*op. cit.*: 207), de forma que lo eterno puede percibirse en lo terreno (*op. cit.*: 206).

En los relatos pertenecientes a ese género, se establecen diferentes contrastes: lo eterno-temporal, lo sagrado-profano, el contraste cuerpo-alma o lo celestial-terrestre. Entre esos relatos figuran los *Mabinogion* del siglo XII, cuentos bárbaros de la Gran y de la pequeña Bretaña en los que, junto a otros elementos fantásticos, aparecen en un mismo plano espacial dos espacios diferentes que se comunican a través de accidentes naturales o de un túnel que conduce al mundo de los muertos.

En *Guigemar* el paso se produce a través del agua, que conduce al héroe a la deriva hasta el Mundo de lo Maravilloso. Es decir, existe una tendencia a la búsqueda, una necesidad de acercamiento al mundo espiritual por parte del hombre; de hacer tangible lo intangible, trasladando a escenarios reales los ansiados espacios imaginados, ya sean los distintos paraísos o los mundos maravillosos. El paso de uno a otro siempre viene delimitado por una frontera pero, como indica Caba (2012: 592), siguiendo a Le Goff (1985b: 18), «los teólogos doctos se esfuerzan por mantener a raya esa necesidad ‘popular’ de espacializar la vida espiritual, de localizar las creencias». Por todo lo expuesto, podemos concluir:

El espacio no es concebido como una magnitud dimensional, es decir, como un lugar limitado por parámetros sino como existencial. Este espacio existencial está directamente relacionado con la percepción que se tiene de él. En efecto, lo que interesa no son las características medibles o de situación sino cómo se capta un espacio. El mar, por ejemplo, no es visto como una extensión navegable de agua salada sino como el espacio que permite comunicar a este mundo con el del más allá. Este último tiene, en celta, el nombre de *Sidh*. Esta concepción existencial permite modificar el espacio (Ramírez, 1997: 206).

### I.2.1.2.2. El tiempo

En la Edad Media, el tiempo es concebido como una duración pura, como una secuencia irreversible del desarrollo de acontecimientos que conducen del pasado al futuro pasando por el presente, puesto que «la mentalidad colectiva —mágica y primitiva— confundía los planos del pasado, presente y futuro» y se pensaba que todo lo que «era fundamental para la Humanidad les era contemporáneo» (Ortega Cervigón, 1999: 8). El tiempo y espacio se concibían como una sola realidad y los hechos del pasado y los del presente eran percibidos en la misma secuencia temporal. Por ello, era frecuente que evocaran los hechos sin precisar la fecha o la hora exacta, por otra parte, innecesarias, puesto que se trataba de transmitir un contenido, de actualizar un hecho histórico otorgándole verosimilitud, utilizando expresiones como: «poco después» o «pasó mucho tiempo». Sin embargo, las crónicas bajomedievales son más precisas y delimitan mucho más la secuencia temporal, introduciendo alusiones a periodos concretos del día, «ocurrió al atardecer», o del año, «después de la Cuaresma». En cualquier caso, «las alusiones cronológicas no están unificadas, existen tiempos múltiples» en función de las horas canónicas o de los ritmos naturales (*ibid.*). En ese marco temporal, interactúan unos personajes anacrónicos que no envejecen, porque el tiempo no pasa por ellos.

Ramírez (1997: 205) señala cómo la cosmovisión celta no concibe el tiempo de forma cronológica, entendido como una sucesión de hechos que ocurren en un presente, pasado o futuro, sino que perciben un «tiempo vivencial» donde lo importante es la «intensidad» de la acción en un momento concreto en el que «el presente puede ser visto como pasado o el pasado como presente, pero lo más paradójicamente interesante es que el presente y el pasado pueden coincidir» a través de una superposición de los acontecimientos. Es decir, en el universo celta el paso del tiempo describiría un movimiento rotatorio similar al de la espiral.

Por otro lado, Almagro-Gorbea (2010: 29), siguiendo la tesis de Le Roux y Guyonvarc'h (1986: 143), habla del lento transcurso del tiempo en el Más Allá, que aparece de forma recurrente en los *immrama* bretones desde su aparición en el

*Viaje de Bran*, el más antiguo que se conoce: cuando *Bran* regresa a Irlanda tras pasar «en el *Paraíso de las mujeres* lo que él creía que había sido un año, descubre que han transcurrido centenares de años desde su salida» (Le Roux y Guyonvarc'h, 1986: 588-595, cit. Almagro-Gorbea, 2010: 29). Es decir, junto al tiempo real del mundo de los vivos, coexiste un no tiempo eterno en el mundo del Más Allá. Conforme avanza la Edad Media y la sociedad va evolucionando, tras la aparición de la burguesía, se hace necesario llevar un control más preciso del tiempo de trabajo y, en torno a los siglos XIII y XIV, se va perdiendo esa estricta visión del tiempo cíclico, transformándose en un tiempo lineal cuyo transcurso conduce a Dios. De esa forma, empieza a considerarse el tiempo como algo irreversible e irrecuperable que comienza a tener valor. Entonces se crea el reloj para medirlo, dando lugar a la aparición de las horas, cuando antes se tomaban como referencia los momentos del día y las estaciones (Le Goff, 1999b: 155).

El cristianismo introduce el tiempo histórico, que es un tiempo lineal e irreversible, porque en él los actos del hombre no tienen una marcha atrás; el hombre puede arrepentirse y ser perdonado pero no puede volver atrás. El hombre avanza hacia Cristo desde el pecado, pero no es un tiempo cíclico uniforme sino que es un tiempo helicoidal ascendente. Los celtas tienen una visión horizontal del espacio, frente a la verticalidad medieval de los cantares de gesta y tras un periodo de convivencia de ambos tiempos acaba por imponerse el tiempo histórico.

La noción del tiempo en Grecia estaba influida por la concepción mitológica de la realidad: el tiempo no tiene ni homogeneidad ni encadenamiento cronológico. Es un tiempo estático o con un movimiento circular en el interior de un gran círculo. Los acontecimientos no ocurren una sola vez, sino que se repiten en épocas sucesivas, tal como aparece el tiempo cíclico en San Brandán y en la *Navigatio Sancti Brendani*. No es un tiempo negativo porque es un tiempo que los lleva a Dios; el mundo terreno es terrible. Con el ascenso de la burguesía el tiempo empieza a ser considerado como algo pasajero *tempus fugit* (Ortega Cervigón, 1999: 2).

En el mito, los ancestros y sus descendientes no coexisten en el mismo plano temporal, pero las celebraciones y los rituales unen ambos planos; son dos niveles de conciencia y de realidad. Solo cuando hay una visión lineal del tiempo existe una separación entre el presente, el pasado y el futuro y una conciencia de que el tiempo es irreversible. Los acontecimientos se conciben de forma vaga y no se localizan bien en el tiempo, ya que tomaban como referente al sol y a las campanas y los datos que arrojaban no eran rigurosamente exactos (*op. cit.*: 3).

«Al igual que el espacio, el tiempo adopta esa figura circular y el ritual del calendario litúrgico marca la facultad de vuelta a empezar de los períodos temporales» (Corbella, 1991: 145). Existe una concepción cíclica del tiempo basada en la repetición de los ciclos estacionales cuyo inicio lo marca el despertar de la primavera. Esa idea de repetición temporal hace que el hombre viva más seguro y, al igual que se suceden anualmente los mismos ciclos, el hombre reproduce los ritos y tradiciones de sus antepasados para mantener esquemas conocidos basados en la repetición de actos ceremoniales que le proporcionan seguridad. Al igual que el tiempo repite los ciclos anuales y el hijo repite lo que hizo el padre, el padre lo que hizo el abuelo, etcétera. Los antepasados que repiten los hechos que hicieron los dioses. De forma que presente pasado y futuro se funden en un solo tiempo (Eliade, 2001b: 18). Con estos actos, «el hombre no hace más que repetir el acto de la Creación; su calendario religioso conmemora, en el espacio de un año, todas las fases cosmogónicas que ocurrieron *ab origine*» (*ibid.*).



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE  
PROPIEDAD INTELECTUAL

Fig. 10

© Musée Condé, Chantilly, Francia

Master of the Geneva Boccaccio, *Travaux des douze  
mois de l'année*, ca. 1470-1475

Ms. 340, fol. 303v

[Calendario agrícola en *Rustican*, Pietro Crescenzi  
ca. 1306]

Para Bajtín, en las sociedades antiguas existe una tendencia a invertir el orden establecido: lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano, que es característico del carnaval. De la misma manera que el tiempo real y el no tiempo o eternidad del otro mundo pueden coexistir en un mismo plano y en un mismo espacio separados apenas por livianas fronteras, en un mismo espacio, en un mismo tiempo, en un mismo ser, pueden aparecer unidos,

invertidos o trasgredidos conceptos morales o sexuales que abolirían las fronteras sociales que los separan. Para Bajtín, «the serious and the comic aspects of the world and of the deity were equally sacred, equally “official” (Bajtín, 1984: 6, cit. Taylor, 1995: 12). There was at this time, then, a synergy between the comic and the serious, and this relationship could be perceived in certain rituals even through to early Roman society» (Taylor, 1995: 12).

Entendemos que originariamente no se priorizaba lo serio frente a lo cómico, el espacio geográfico real del imaginario, ni el tiempo cronológico frente a la eternidad, puesto que la vida es ambivalente en sí misma y el propio imaginario hace que todos estos conceptos aparezcan interconectados en un plano de igualdad pero, como afirma Taylor (*ibid.*), «this equivalence could no longer be tolerated. In order to consolidate their position, the Church and the feudal class sought to surround themselves with a sense of awe and fear, and comic phenomena were not the most appropriate forms with which to achieve this aim». Era necesario conducir al hombre medieval para tenerlo controlado y generar todo un sistema propagandístico que legitimara la existencia el régimen feudal:

The very contents of medieval ideology –asceticism, sombre providentialism, sin, atonement, suffering, as well as the character of the feudal regime, with its oppression and intimidation– all these elements determined this tone of icy petrified seriousness. It was supposedly the only tone to express the true, the good, and all that was essential and meaningful (Bajtín, 1984: 73, cit. Taylor, 1995: 12-13).

«El cambio de estructura social del siglo XII reposa en última instancia en la superposición y el desplazamiento de los grupos sociales en base a sus ocupaciones» (Hauser, 2012: 46). Uno de esos mecanismos de control era el ideal cortés, que aunaba el servicio al Estado y a Dios a través de un proceso de sometimiento voluntario, por parte del caballero, conocido como *religio amoris*.

### I.2.1.3. El ideal cortés

#### I.2.1.3.1. ¿Amor cortés o sistema cortés?

Antes de referirnos al ideal cortés, haremos una breve introducción de lo que se entiende por ese amplio y complicado concepto, cuyos límites, nomenclatura y definición no están en absoluto definidos. Son muchos los autores que han querido dar respuesta al origen, definición y alcance real del término sin haber obtenido unanimidad en sus conclusiones. Ante todo, es necesario indicar que en la literatura medieval no aparece ningún sintagma que corresponda al término (*cortez'amors*) (Ferrante, 1980: 686-695, cit. Schnell [1989], 2012: 322), de ahí que los investigadores consideren la expresión *amour courtois*, acuñada por Gaston Paris en 1883, un «invento de la filología moderna».

A finales del siglo XIX, Gaston Paris publicó un artículo en el que designó el amor entre Lancelot y Ginebra en *El cuento de la carreta* de Chretien de Troyes (también llamado *El Caballero de la Carreta* o *Lancelot*) con la expresión *amour courtois* (Paris, 1883: 459-534, cit. Schnell, *op. cit.*: 254). A partir de entonces, el concepto «amor cortés» se define como una «invención de los siglos XI o XII; una forma especial de amor en la que el amante cortesano idealizaba a su amada y hablaba con ella o sobre ella en un lenguaje exaltado generalmente reservado a una deidad» (Schnell, [1989], 2012: 254-255).

Es el propio Paris (*op. cit.*: 518-519, cit. *ibid.*) quien define el término y, basándose en la obra citada, distingue cuatro características esenciales en este tipo de amor: «1) es ilegítimo y furtivo; 2) el amante es inferior e inseguro; la amada está en un rango más elevado, es altanera y hasta despectiva; 3) el amante debe ganarse el afecto de la dama sometándose a muchas pruebas de destreza, valor y devoción; 4) el amor es un arte y una ciencia, sujeto a muchas reglas y normas como la cortesía en general». El autor, en ocasiones, utiliza indistintamente los términos «amor cortés» y «amor caballeresco» (Paris, 1883: 520-521, cit. Schnell, [1989], 2012: 255). En palabras de Moore, «no sabemos si Paris había pretendido que su expresión se convirtiera en un término técnico con una definición precisa, pero después de él, el uso se



extendió y pronto se hizo muy popular» (Moore, cit. Schnell, *op. cit.*: 256) retomando el concepto otros autores.



Fig. 11

© Bibliothèque nationale de France, Paris  
Miniatura del taller de Evrard d'Espinques,  
en Bérout, *Lancelot en prose*, ca. 1475  
Ms. BnF, Ms. Fr 115, fol. 355r  
[Lancelot subido a la carreta infamante para  
Salvar a la reina Guenièvre].

Moshe Lazar (1964) añadió dos rasgos más en su tesis doctoral, *Amour courtois et fin'amors*, como característicos del amor cortés, al que él denominó «fin'amors» en alusión al amor adúltero de Lancelot. A los rasgos establecidos por Paris (*op. cit.*: 518-519) les sumó «el amor apasionado o tristaniano», también adúltero pero sin la idealización de la amada y sin el efecto ennoblecedor que produce el amor en el amante, y un «amor cortés conyugal», que aparece en numerosas historias de amor del siglo XII, en las que los amantes se casan y mantienen una feliz

convivencia (Lazar, 1964: 60-64, 189-193 et passim, cit. *op. cit.*: 260).

Freeman Mott (1896) y Neilson (1899) introdujeron la idea de un sistema de amor cortés con sus libros *The System of Courtly Love* (1896), y *Origins and Sources of the Courts of Love* (1899), respectivamente (Moore, 2012 [1989]: 256).

Para Bedier (1896: 172), lo que caracteriza a la poesía cortés es la cortesía, es decir, «l'idée d'une intime union de l'amour, de l'honneur et de la prouesse». Para Bedier, el amor cortés es concebido «comme un culte qui s'adresse à un objet excellent» y que, al igual que el amor cristiano, se basa «sur l'infinie disproportion du mérite au désir», presentándose «comme une école nécessaire d'honneur, qui fait *valoir* l'amant et transforme les vilains en courtois; comme un servage volontaire qui recèle un pouvoir ennoblissant, et fait consister dans la souffrance la dignité et la beauté de la passion».

Basándose en estas teorías, Moore (2012 [1979]: 260) establece tres condiciones que caracterizan el proceso amatorio en el amor cortés: «primero, el amor es la veneración de una amada excepcional; segundo, el amor da valor o ennoblece al amante; tercero, la persecución de la amada es “infinitamente ardua y sería imposible si no fuera por la gracia de la dama”».

Dronke (1968: 4-7) refuta las ideas de Bédier e introduce el término, «experiencia cortés» (*op. cit.*: I, vii-viii, 3-7 et passim, cit. Moore, *op. cit.*: 260), poniendo en duda que el sentimiento de veneración hacia la dama y el ennoblecimiento del amante a través del amor que se le atribuyen al amor cortés «fueran particularmente medievales o propios de la aristocracia». En su opinión, «los mismos temas se encontraban en la literatura antigua y en la poesía amorosa de culturas no occidentales; asimismo sostuvo que eran característicos tanto de la cultura popular como de la aristocracia (Moore, *ibid.*).

Moore (2012 [1979]: 256) expone las tesis de varios estudiosos del tema, como Jeanroy (1934: II, 94-113), para quien el amor cortés recuerda «la actitud del devoto en éxtasis ante la Virgen» (*op. cit.*: II, 102); la de Denis de Rougemont (1945 [1939]: 86-92, cit. Moore, *op. cit.*: 258), quien opina que es «una expresión críptica de la herejía de los cátaros»; o la de Denomy

(1947, cit. Moore, *op. cit.*: 258-259), quien afirma en *The Heresy of Courtly Love*, que el amor cortés es una expresión del averroísmo, «herejía musulmana que sostiene que dos proposiciones contrarias pueden ser verdaderas al mismo tiempo, una por la razón, otra por la fe», ya que para él los amantes corteses intentan aunar el «amor cortés que era acorde a la naturaleza y a la razón» con su contrario, el amor cristiano, «acorde a la fe y a la revelación».

Moore (2012 [1979]: 259) expone la teoría de Kelly (1957: 198-212), según la cual, Eleonor y su hija María, condesa de Champagne, son las verdaderas creadoras y patronas del amor cortés, cuyas reglas definieron y propagaron con la celebración de sus famosas cortes de amor. Moore (2012 [1979]: 259) señala que para Warner (1976: 134-154) es el culto a la Virgen María en Occidente lo que provoca la continuidad de la tradición. Moller (1960: 39-52, cit. Moore, *ibid.*) expone la teoría de que el amor cortés, al tratarse de un «amor no consumado, implicaba una regresión hacia la sexualidad infantil». Valency en su obra, *In Praise of Love*, (1958: 143, cit. Moore, *ibid.*) habla de una «gama de actitudes» basándose en la gran variedad de temas amorosos que aparecen en la poesía de los siglos XII y XIII. En *The Art of Courtly Love* (1941), Parry (1941, cit. Moore, [1979], 2002: 262) presenta un cuadro vívido de las cortes medievales como las de Troyes o Poitiers, en las que se enseñaba «ese extraño sistema social que Gaston Paris ha denominado “amor cortes”». Otros autores como Schlösser (1960: 375), Painter (1961:118) o Marrou (1966: 155-176), y varios simposios han tratado de dar respuesta al tema sin llegar a resultados concluyentes (Moore, 2012 [1979]: 262).

En el simposio celebrado en la State University of New York, en Binghamton, en 1967, se intentó encontrar el significado del amor cortés y varios investigadores expusieron sus estudios sobre el tema (Newman, 1968, cit. Moore, *op. cit.*: 264). Entre ellos, D. W. Robertson, hijo (1952-1953: 145-161), Talbot Donaldson (1965), John F. Benton (1961: 551-591) y W. T. H. Jackson, quien habló de «la reacción alemana frente al amor cortés», reconociendo que existió «un sistema de amor cortés, pero que fue rechazado por poetas alemanes como Wolfram von

Eschenbach y Gottfried von Strassburg» (Moore, 2012 [1979]: 265). Theodore Silverstein expuso como el término «amor cortés» no debía entenderse a partir de un «significado», sino «en función de sus diferentes usos» (*ibid.*).

Utley (1972: 299-324, cit. Moore, *op. cit.*: 266), acepta el «concepto de amor cortés», pero matiza que «los fenómenos y el aparato llamado “amor cortés” pueden caracterizarse como “la codificación estilizada del amor” (Utley, *ib.*: 319, cit. Moore, *ibid.*)». Para Utley (*ib.*: 322, cit. Moore, *ibid.*), «no hay un amor cortés, sino veinte o treinta» porque «como codificaciones, comparten el ideal y, por ello, su realidad no depende de que nadie, en efecto, lo lleve a cabo.

Moore (2012 [1979]: 267) recoge la teoría de Frappier (1972: 145-193), al afirmar que «amor cortés» es sinónimo de *fine amor*, «y dado que este último ciertamente existe, entonces existe también aquel». No entra a valorar la terminología, se limita a decir que «en el siglo XII existió una serie de temas específicos sobre el amor» (*ibid.*) porque, expresado con sus propias palabras: «¿Se puede restaurar el valor de una palabra de la que se ha abusado más de lo que se puede recuperar el valor de un dólar afectado por la inflación?».

Ferrante, Economou, Goldin *et al.* (1975: 3, cit. Moore, *op. cit.*: 270) inciden en la idea de que «el amor cortés es real» y no «una doctrina establecida, un sistema rígido de reglas de conducta, sino más bien de un conjunto de sentimientos personales y valores sociales».

Por todo lo expuesto y, retomando las palabras de Schnell (2012 [1989]: 327), debemos concluir que:

No nos enfrentamos a una teoría del amor de contornos claros y definidos, sino a una discusión cortés sobre formas corteses de conducta amorosa. Sin embargo, los diferentes puntos de vista de la mayoría de los poetas convergen en un objetivo: indicar una conducta ejemplar. Será cuestión de demostrar que el fenómeno literario del amor cortés se entiende más en términos de un discurso sobre el amor verdadero, el amor correcto, que como la reproducción de una convención ya establecida y claramente definida del amor (Schnell, 2012 [1989]: 327).

En este trabajo adoptaremos, por consiguiente, el término

«amor cortés», al ser el más utilizado por la mayoría de los estudiosos aunque, a pesar de las muchas teorías que intentan delimitar su alcance y establecer unas características comunes a todas las obras que podrían englobarse en este concepto, no se haya llegado a acuerdo alguno y, teniendo en cuenta que «el término no se encuentra en las fuentes, el debate no puede deslindarse mediante el recurso a las pruebas, por lo que nunca se resolverá» (Moore, *op. cit.*: 271).

### I.2.1.3.2. Teorías sobre la aparición del modelo cortés

Para entender cómo pudo producirse el paso de la mujer medieval, situada en la posición más baja de la escala de valores de su tiempo, a ser venerada como a un señor feudal a través de una ceremonia de servicio de amor al que se entregaba el caballero, y al que los poetas alemanes llamarán *Minnedienst*, tenemos que remitirnos a la estructura social y de pensamiento del régimen señorial. Hauser basa su teoría en la necesidad, por parte de la nobleza, de caballeros fieles y vasallos leales, a los que se remuneraba con feudos, al no existir aún un sistema monetario. En el siglo XI, empezaron las concesiones como pago a los servicios prestados; concesiones que, con el tiempo, acabaron siendo hereditarias, tras independizarse del señor feudal el dueño del feudo. De esa forma, los descendientes de ministeriales se convirtieron en la clase hereditaria de los caballeros, aunque continuaron siendo, «aun después de su acceso al estado nobiliario, una nobleza de segunda clase, una baja nobleza que conserva siempre un aire servil frente a la alta aristocracia». No pertenecían a la antigua nobleza feudal, pretendientes potenciales a la corona, por eso podían servir al partido enemigo, sin el menor escrúpulo, a cambio de una buena recompensa. «Su inconstancia explica el lugar preeminente que se concedía a la fidelidad del vasallo en el sistema ético de la caballería» (Hauser, 2012 [1993]: 47-48). Hauser insiste en la baja extracción social a la que pertenece esta clase de ministeriales, que antes «estaban en un escalón social más bajo que los labradores libres» y que, con esa política de privilegios emprendida por la nobleza y los monarcas,

«son ahora ennoblecidos y pasan de uno de los hemisferios del mundo medieval, en el que no tienen derecho alguno, al otro, ambicionado por todos, el de los privilegiados» (*op. cit.*: 49). Para él, «el hecho de que las barreras de la nobleza se abran y que el modesto integrante de una comitiva que posee un pequeño señorío pertenezca en lo sucesivo a la misma clase caballeresca que su rico y poderoso señor feudal constituye la gran novedad de la historia social de la época» (*op. cit.*: 48).

Por otro lado, los intereses de esta nueva caballería distan mucho de los intereses propugnados por la Iglesia, pese al proceso de cristianización de los antiguos caballeros, en quienes la Iglesia vio un vehículo para una rápida secularización de la religión, que acabará desembocando en la creación de órdenes militares al servicio de la institución eclesiástica. Pero «las tendencias mundanas eran tan fuertes en la caballería, —dice Hauser (2012 [1993]: 51)—, que siempre se manifestó la tensión entre la Iglesia y los caballeros: «todas las creaciones culturales de la caballería, tanto su sistema ético como su nueva concepción del amor y la poesía en la que esta se expresó, muestran el mismo antagonismo entre tendencias mundanas y supramundanas, sensuales y espirituales» (*ibid.*).

En opinión del autor, la ética caballeresca se basa en virtudes propiamente «caballerescas» y «señoriales», y estas son «la generosidad para con el vencido, la protección al débil y el respeto a las mujeres, la cortesía y la galantería», a las que hay que sumar «la liberalidad, la relativa indiferencia frente a la oportunidad de obtener un provecho, la justicia y la decencia a toda costa» (*op. cit.*: 52). En su opinión, la ética caballeresca retomó las formas amatorias existentes pero generó una nueva dimensión del amor; como él mismo dice, «la poesía caballeresca cortesana no ha descubierto el amor, pero le ha dado un sentido nuevo» (*op. cit.*: 56). Ese carácter novedoso del amor se hace patente también en Chambers:

En la poesía caballeresca es nuevo el culto del amor, el sentimiento de que debe ser alimentado y cultivado; es nueva la creencia de que el amor es la fuente de toda bondad y toda belleza y que todo acto torpe, todo sentimiento bajo significa una traición a la amada. Son nuevas la ternura e intimidad del sentimiento, la piadosa

devoción que el amante experimenta en todo pensamiento acerca de su amada. Es nueva la infinita sed de amor, nunca saciada e insaciable porque es ilimitada. Es nueva la felicidad del amor, independiente de la realización del deseo amoroso y que continúa siendo la suprema beatitud, incluso en el caso del más amargo fracaso. Es nuevo, finalmente, el modo por el cual el hombre se suaviza y se afemina por el amor. El hecho de que el varón sea quien corteja implica la inversión de las relaciones primitivas entre los sexos. Los periodos arcaicos y heroicos, cuando los botines de esclavas y los raptos de muchachas eran acontecimientos de todos los días, no conocen el cortejo de la mujer por parte del hombre. Esta costumbre está en oposición también al uso del pueblo, donde son las mujeres y no los hombres las que cantan las canciones de amor (Chambers, 1907: 260 y ss., cit. Hauser, 2012 [1993]: 58).

Esa «galantería» de la que habla Hauser, y esa «inversión de las relaciones primitivas entre los sexos» a la que se refiere Chambers serían, en opinión de ambos autores, las que acabarían derivando en «esta suerte de esclavitud erótica del hombre», que no responde sino a «la transposición de las relaciones de vasallaje político a las relaciones con la mujer». Es decir, es la propia base jurídica del aparato feudal y la noción cortesana caballeresca del amor es lo que provoca la aparición de este nuevo concepto de sentimiento amoroso. En este sentido, Hauser (2012 [1993]: 59) destaca los estudios críticos sobre la poesía trovadoresca de Fauriel (1847: 503 y ss.) y Henrici (1876), en los que ambos autores sostienen la idea de que la «servidumbre de amor», nace de la imitación de las relaciones de vasallaje.

Hauser (*op. cit.*: 60) expone, asimismo, la teoría de Wechsler (1909: 113), en la que el discurso amoroso es considerada «la expresión del homenaje del vasallo», que se presenta como «una variante del panegírico político», ya que «el “amor”, tanto al señor como a la señora, no es otra cosa que la sublimación de la subordinación social». Según su teoría, «el trovador no se declara únicamente siervo devoto y vasallo fiel de la mujer amada, sino que lleva la metáfora hasta el extremo de que él, a su vez, quiere hacer valer sus derechos de vasallo y reclama igualmente fidelidad, favor, protección y ayuda».

Dietz (1826: 126, cit. Hauser, 2012 [1993]: 61) defiende que todas las composiciones poéticas cantan a la misma mujer,

puesto que todas las mujeres a quienes van dirigidos los poemas presentan las mismas características, y los escritos repiten las mismas formas de expresión como si existiera un modelo estereotipado de mujer y de teoría amorosa que fuera reproducido por los trovadores, en vez de cantar a mujeres reales. Eso es lo que le llevó a Wechssler (1909: 214, cit. Hauser, 2012 [1993]: 62) a calificar al «amor cortesano caballeresco como una ficción», dado que rara vez se trataba de una verdadera «experiencia vivida», y a considerar la ceremonia cortés como una «ilusión consciente», un juego de sociedad convenido, convencionalismo vacío». Jeanroy, por su parte, rebate esta teoría aludiendo al amplio marco temporal, de varios siglos, en que se popularizó este tipo de literatura (Jeanroy, 1934: 89, cit. Hauser, *op. cit.*: 63). Burdach (1918, cit. Hauser, *op. cit.*: 67) encuentra motivos coincidentes en la lírica amorosa provenzal y en la poesía cortesana islámica, «sobre todo la entusiasta exaltación del amor sexual y el orgullo de la pena amorosa», argumento que es rebatido por Pillet (1928: 359) por no aportar pruebas de tal origen, y Hell (1927, cit. Hauser, *ibid.*), por considerar que no se da la identificación de la esclava a quien se dirige la poesía árabe, con la dama cortés.

Al margen de teorías y, en cualquier caso, esos ministeriales que servían de divertimento a los señores en los castillos, con el tiempo «aspiran a ser los maestros de sus protectores» (Bédier, 1925: 418 y 421, cit. Hauser, 2012 [1993]: 76) y empiezan a ser considerados «compañeros, confidentes y consejeros» de los príncipes para quienes trabajan), porque su ascenso social ha hecho que ahora puedan gozar «del prestigio social del caballero», y puedan expresar libremente su lirismo y subjetivismo poético. Su consideración como poetas les permite «hacer valer sus derechos de autor y de propiedad sobre su obra», lo que les diferencia de los juglares vulgares (Wechssler, 1909: 93, cit. Hauser, *op. cit.*: 73). Son los *menestrels*, «máxima autoridad en todas las cuestiones de buen gusto, usos cortesanos y honor caballeresco», «los auténticos precursores de los humanistas y de los poetas renacentistas» (Faral, 1910: 114, cit. Hauser, *op. cit.*: 76).



En opinión de Hauser (2012 [1993]: 63), «el hecho de que súbitamente este tema absorbiese todo el contenido sentimental de la poesía para revestirlo con sus formas sería inexplicable sin la elevación de los ministeriales al estado caballeresco y sin la nueva posición elevada del poeta en la corte», ya que la estructura jurídica del sistema feudal establecía un sistema hereditario en el que el feudo paterno pasaba al primogénito, mientras que los otros hijos debían buscar la manera de sobrevivir pasando a formar parte de la Iglesia, como sacerdotes o, como indica Kluckhohn (1910: 153, cit. Hauser, *op. cit.*: 63-64), «andaban por el mundo sin recursos, muchas veces ganándose la vida como cantores errantes o intentando conseguir, donde fuera posible, un puesto estable en la corte de un gran señor» En su opinión, un buen juglar, «con un noble protector podía alcanzar fácilmente el estado caballeresco». Teoría que es compartida por Fauriel (1847: 532) quien, a los factores sociales impuestos por el pacto de vasallaje trasladado al amor, en los que el propio poeta se presenta como vasallo del señor, encarnado ahora en una dama, añade el factor psicológico derivado de la visión de la princesa. La población en los castillos era predominantemente masculina y, según el autor, la contemplación de una mujer sola, «dama rica, culta y poderosa, y con mucha frecuencia joven y bella», en medio de un mundo de hombres debió de «suscitar una elevada tensión erótica que, dado que en la mayoría de los casos no podía hallar otra satisfacción, encontraba expresión en la forma sublimada del enamoramiento cortesano» (Hauser, 2012 [1993]: 64-65).



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE  
PROPIEDAD INTELECTUAL

Fig. 12

© Bibliothèque nationale de France, París  
Miniatura de la «Corte de Amor», en Guillaume de Machaut  
*Poésies, Remède de Fortune* (23-58v)  
ca. 1350-1355  
BnF, Ms. Fr. 1586, fol. 28v

Paralelamente a ellos, aparece una poesía de base clerical, creada por jóvenes decepcionados al no poder acceder a la educación que antes proporcionaba en las escuelas la Iglesia, o por no poder acabar sus estudios. Son los *vagantes*, juglares que no han conseguido su ansiado ascenso social formando parte de una corte y que vagan por los pueblos, llevando «una vida errabunda de mendigos y comediantes». Su resentimiento hacia la sociedad aflora en su poesía y muestran una gran falta de respeto «para con todo lo que por convencionalismo merece reverencia»; su obra es una forma de trasgresión de los cánones establecidos. En este sentido, Hauser (2012 [1993]: 77) alude a Bédier (1925: 395) para destacar las similitudes entre los *vagantes* y los juglares itinerantes, cuyas vidas no presentaban muchas diferencias; pero

Hauser (*op. cit.*: 78-79) opone al amor trovadoresco, en que la dama es elevada a la categoría de diosa, la visión peyorativa de la mujer que ofrecen los *vagantes*, cuyo influjo se deja sentir en la crudeza de las descripciones femeninas que aparecen en los *fabliaux*. En ellos se denuncian todos los vicios sociales, no solo los de la mujer, presentando a «los burgueses de manera imparcial y autocrítica».

El autor señala que la poesía clerical latina medieval ejerció una gran influencia en la lírica amorosa cortesana, ya que esta adoptó las formas y ritmos de los cantos litúrgicos (Hauser, *op. cit.*: 69-70); aunque matiza que, para Bezold (1918: 216), esos cambios responden más a transformaciones de orden social y a un nuevo concepto del hombre, que afectaron tanto a la literatura sacra como a la profana. Hauser (2012 [1993]: 70) señala, asimismo, que la teoría de Schelegel (1809: 14), basada en que el culto mariano dio lugar a la poesía trovadoresca, fue descartada, puesto que el amor cortés apareció antes de la gran expansión del culto a la Virgen; por tanto, «más que inspirar el nuevo concepto del amor, es el culto a la Virgen el que adopta las características del amor cortés caballeresco».

Para concluir, sea cual fuere el origen de este tipo de poesía, lo importante para Hauser (2012 [1993]: 71) es la aparición del «caballero como poeta», lo que supone «una novedad tan completa que este momento se debe considerar una de las rupturas más profundas en la historia de la literatura».

### **I.2.1.3.3. Función del amor cortés**

Para Duby (2000: 328-329), el amor en la Edad Media desempeñaba una función social, ejerciendo una labor de control sobre una población fácilmente manipulable y permanentemente conducida por los intereses de las clases dirigentes. Legitimado y bendecido por la Iglesia, garantizaba la continuidad de la familia a través de lazos patrilineales que aseguraban la descendencia directa del marido, lo que no podían garantizar las uniones habidas fuera de sus límites, en las que la mujer podía engendrar hijos de varios varones. Como vimos anteriormente, dentro de las

normas de conducta que imponía el contrato matrimonial estaba la de desarrollar un sentimiento de afecto hacia el cónyuge. Era conveniente que los esposos compartieran un sentimiento de afecto *dilectio* pero no de amor, ya que el amor conduce a la «búsqueda apasionada del placer» y eso desemboca en desorden. Solo la procreación justificaba la fornicación y le restaba parte de su carácter pecaminoso, considerando más culpable al marido que solicitaba con un excesivo ardor a su esposa que si fornicaba fuera. Los clérigos incitaban a que la virilidad de los hombres de guerra se desahogara fuera del marco conyugal, ya que el matrimonio era sagrado.

Por otra parte, se trataba de matrimonios de conveniencia, acordados por los *pater familias*, tras largas negociaciones basadas en intereses familiares y no en los sentimientos de la pareja. Al varón se le entregaba una niña con la que, a menudo, no quería unirse, dado que muchas veces ni siquiera la había visto antes. Lo único que él buscaba era abandonar su condición dependiente de los padres, y en el matrimonio veía una gran oportunidad para conseguirlo. La política de los linajes jóvenes tendía a limitar las divisiones sucesorias, de forma que se casaba solamente a uno de los hijos, normalmente al mayor; los otros hijos varones debían sobrevivir por sus propios medios. Algunos de ellos, a veces recibían del patrón para el que trabajaban, «una doncella de buena sangre sin hermano» y, por tanto, heredera de un señorío en el que podía establecer su propia dinastía, pero lo habitual era que la mayoría de ellos permaneciesen solteros y pasasen a engrosar las filas de la caballería.

A pesar de pertenecer a la clase caballeresca, se sentían frustrados por el hecho de carecer de esposa y desahogaban sus instintos sexuales con «prostitutas, sirvientas, bastardas» o campesinas que eran violadas a su paso. Pero todas ellas eran presas fáciles, el verdadero reto era apoderarse de la mujer de un hermano, tío o señor, pudiendo engendrar un hijo que rompería la cadena sucesoria. De ahí la constante vigilancia a que era sometida la conducta de la mujer; de su fidelidad dependía la garantía de la pureza de sangre en la descendencia del esposo y de la sucesión de su patrimonio. La mujer, no solo debía ser fecunda, sino también fiel, no pudiendo «recibir en sus entrañas otro semen

que el de su esposo». En este contexto, la corte se presentaba como un órgano de regulación y control, como una *scola*, término con el que designaban «los moralistas carolingios a la casa real, modelo de la casa de los príncipes feudales», donde los jóvenes iban a aprender un oficio (Duby, 2000: 329-330).

El papel de la dama en la corte gozaba de cierto poder. Ella vigilaba el guardarropa, la bodega, los alimentos; tenía autoridad sobre todo lo relativo a las muchachas de la casa, a quienes juzgaba, corregía y daba su opinión cuando su esposo quería entregarlas en matrimonio. Aportaban sabios consejos a su cónyuge y eran protectoras de los jóvenes cortesanos y de los parientes próximos del señor. A través de ella, los jóvenes buscaban poder influir sobre su poderoso esposo (*op. cit.*: 231). De esa forma la dama desempeñaba una función social como educadora y pacificadora sobre un caballero, más joven que ella y sin experiencia. Es decir, es una mujer mayor, experimentada quien va a disciplinar la actividad sexual masculina y reprimir los excesos de la brutalidad viril (*op. cit.*: 332).

#### I.2.1.3.4. La dama en el modelo cortés

No podemos obviar la influencia que ha ejercido la mujer en la literatura de todas las épocas, y que aún sigue ejerciendo. A este respecto, Mérida (1988: 141), siguiendo las teorías de la profesora Joan M. Ferrante (1975), observa que:

Tanto en la exégesis bíblica como en los corpus alegóricos latinos y en la literatura cortesana, la mujer personifica las fuerzas cosmológicas de la naturaleza o los ideales, aspiraciones y valores de la sociedad masculina. Desde esta perspectiva comprueba que «el mundo de ficción en el que se mueve el héroe del siglo XII, está dominado, para bien o para mal, por mujeres» (Mérida, 1988: 141).

La literatura cortés alentaba a los caballeros sin esposa a un código de comportamiento destinado a limitar en la aristocracia militar el desenfreno sexual (Mérida, 1988: 141). El modelo cortés aparece en Francia en el siglo XII y alude a un tipo de relación entre hombre y mujer que fue llamado en la época la *fin'amors*, es

decir, amor sublime. En este modelo la mujer es el elemento central, ocupando una posición de dominio sobre el hombre y poniendo de manifiesto su situación de mujer casada. El joven queda turbado ante su belleza y atrapado por el fuego de un deseo que le llevará a iniciar un ritual de conquista basado en la exaltación de la Dama y en la autohumillación del caballero. Si ella decide entrar en ese juego, se verá obligada a la entrega final, puesto que así está estipulado en el contrato vasallático que compromete a señor y vasallo en una relación de reciprocidad en la que «todo don merece un don a cambio» (Duby, 2000: 320). Hauser expresa este proceso de sumisión y sometimiento en el caso del hombre, y de dominio en el caso de la mujer mediante estas palabras:

Lo cortesano consiste, precisamente, en que la mujer desdeñe y el hombre se consuma en el amor; cortesanos y caballerosos son la infinita paciencia y la absoluta carencia de exigencias en el hombre, el abandono de su voluntad y de su propio ser ante la voluntad y el ser superior que es la mujer. Lo cortesano es la resignación ante la inaccesibilidad del objeto adorado, la entrega a la pena de amor, el exhibicionismo y el masoquismo sentimental del hombre (Hauser, 2012 [1993]: 58-59).

Por lo general, la dama es la esposa de un señor, a cuyo servicio se encuentra normalmente el caballero y se presenta como «dueña de la casa que él frecuenta». La posición jerárquica que se establece entre ambos es clara, y él comienza su acercamiento enfatizando su inferioridad mediante actos extraídos del ritual de vasallaje, y postrándose de rodillas ante ella como ante su señor, comprometiendo su fe y prometiendo «no llevar su servicio a ningún otro lugar» (Duby, 2000: 319-320).

Estos son para Jackson (1941, cit. Hauser, 2012 [1993]: 265) los «dos componentes básicos» del amor cortés, «el derecho de una mujer a solicitar servicio incondicional en cualquier trivialidad que desee y la necesidad de un caballero de ganar el honor de su dama embarcándose en una serie de aventuras sin sentido», es decir, el servicio de amor o *Minnedienst*. De esa forma, el caballero se entrega a sí mismo pasando a convertirse en un siervo de la dama y perdiendo con ello su libertad,

reproduciendo exactamente el esquema de sometimiento del vasallo a su señor. La mujer, en este tipo de amor, sí goza de la libertad de elegir entre aceptar o rechazar la ofrenda, pero si la acepta, también ella estará en deuda con el caballero, puesto que en esta sociedad aceptar un don implica ofrecer otro a cambio, conforme dictan las estipulaciones del contrato vasallático que obligan al señor a devolver al vasallo todo cuanto reciba de él. De ese modo, las reglas del amor cortés obligan a la elegida a entregarse totalmente tras recibir el servicio de amor del caballero.

Duby (2000: 320-321) entiende el ceremonial del amor cortés como un juego, y no como un amor platónico. Pese a la preponderancia y autonomía que le confiere el juego cortés, la Dama no puede disponer libremente de su cuerpo, propiedad siempre de un varón, primero de su padre y después de su esposo, ya que en él reside el honor del marido y el de todos los varones adultos de la casa. Por tanto, ese cuerpo es vigilado y custodiado atentamente y, ante la menor sospecha de haber mancillado su honor, será severamente castigada junto con el hombre con quien mantuvo la relación. El caballero que se lanzaba a la aventura de la *fin'amors* sabía a lo que se arriesgaba. Debía utilizar un código secreto mediante signos de diversa índole y se veía obligado a mantener la prudencia y la discreción, además de buscar un lugar secreto que le sirviera como espacio íntimo para estar con su dama:

El amor que presenta la obra de los trovadores es un «love in progress» (recordemos los pasos: «fenhedor», «pregador», «entendedor» y «drutz»), una relación que en muchos aspectos se constituye como una moral de construcción personal y ególatra, que no deja lugar ni puede permitir la intervención de una «ayuda» ajena a esta frágil edificación que únicamente puede ofrecer cobijo a dos, porque, claro, solo quiere dar cobijo a dos (aunque la dama deba ser, en tanto que dama, mujer casada y, por tanto, el diálogo, con frecuencia, se toma triángulo polifónico) (Mérida, 1988: 146).

El código amoroso imponía que la mujer se entregase por etapas: ella primero aceptaba que la abrazara, luego le ofrecía sus labios y se abandonaba después para inflamar el deseo del caballero. Cuando los dos yacían desnudos, el código obligaba al

hombre a contenerse pero sin apartarse para mostrar un pleno dominio de su cuerpo. Los poetas retrasaban indefinidamente el momento en que la amada sería tomada por el joven y el placer del hombre no era la satisfacción sexual sino la espera: el «placer culminaba en el deseo mismo» (Duby, 2000: 320-321). Pero, debemos tener en cuenta que:

Lo que los escritos de esa época llaman «amor», en latín o en los dialectos, es simplemente el deseo, el deseo de un hombre, y sus proezas sexuales. Incluso en las novelas que se dicen cortesas. Este género de constituye el tema de ellas. Violento, súbito, como una llamarada, se irradia, irresistible. Calentando la sangre, induciendo al varón a lograr por todos los medios lo que María de Francia llama «demasia» (Duby, 2013: 126).

Duby (2000: 323) concluye considerando que la verdadera naturaleza del amor cortés es onírica y que su poder reside en el campo de lo imaginario y del juego. Pero la *fin'amors* es «una creación literaria y un objeto cultural» cuyas formas fueron enriqueciéndose y evolucionando, acordes al momento histórico en que fueron producidas, cuyo refinamiento encierra un universo simbólico de gran complejidad en el que se hacen posibles varias lecturas. De hecho,

las damas que aparecen en estos escritos dirigidos expresamente a jóvenes y caballeros sirven para revalorizar a estos hombres y realzar sus cualidades viriles. Estos poemas no muestran a la mujer, sino a la imagen que el hombre tiene de ella. Fueron obras que tuvieron un gran éxito y muy bien acogidas, que ejercieron una gran influencia sobre los comportamientos, semejante a la ejercida por la literatura hagiográfica que ponía como modelo a seres ejemplares para que se los imitara. De la misma manera estos héroes practicaban virtudes que fueron imitadas. Es una sociedad dividida en dos clases sociales: los trabajadores, en su mayor parte campesinos que vivían en la aldea y, los señores que vivían del trabajo de éstos y que se reunían en las cortes. La corte de los príncipes de la Francia feudal eran reuniones festivas que todo señor estaba obligado a organizar periódicamente para desplegar en ella todo su poder y a las que estaban obligados a asistir todos sus hombres si no querían ser sospechosos de traición. Este fue el escenario del juego del *Fine Amour* (Duby, 2000: 325-326).



Para Duby (2000: 326), «la práctica del amor cortés fue, ante todo, un criterio de distinción de la sociedad masculina» en la que el caballero demostraba su habilidad para conquistar a la mujer no con la fuerza, sino con caricias verbales o manuales, tratándola con más refinamiento. De esta forma se diferenciaba del villano. De la misma manera, las mujeres estaban divididas en villanas, a las que el hombre cortés podía acosar y utilizar a su antojo, y damas y doncellas que tenían derecho a un refinamiento en la conquista y cierto poder sobre su compañero masculino (*ibid.*). Para Santonja Fernández, (2015: 272) este tipo de «amor caballeresco y galante idealizará a la mujer y la elevará hasta rendirle un culto casi religioso: la *femme idéalisée*», si bien reconoce que el fenómeno cortés solo se dio «en ciertas regiones y en ciertas capas privilegiadas de la población: los nobles, cortesanos y la alta burguesía, la nueva aristocracia del dinero» (Alba, 1974: 108, cit. Santonja Fernández, *op. cit.*: 272).

En estos poemas cortesés es donde más claramente aparece exaltado el amor profano y el deseo masculino hacia la mujer, pero el voto de castidad de los clérigos les impedía mantener relaciones con mujeres. Esa es, para Duby (2000: 327), «la distinción fundamental entre clérigos y caballeros»: la realización del amor carnal. En la corte, las costumbres creaban una cierta clausura de la mujer. Existía la costumbre de sacar del gineceo a todos los varones para incorporarlos a equipos de hombres que vivirían entre hombres, bien en escuelas donde se formaban los futuros clérigos o en cuarteles militares donde aprendían a domar caballos y a manejar las armas. Esto hacía nacer en ellos una nostalgia de la mujer inaccesible y consoladora a la que atribuían un poder misterioso y temible que los fascinaba. Para vencer esos temores, los caballeros empezaron a despreciar a la mujer ensalzando su superioridad natural. Temían no poder satisfacer a esos seres extraños que todo el sistema de valores medieval acusaba de insaciables y perversas. Otra forma de vencer esos temores era idealizar su deseo y sublimarlo en ese placer indecible del descubrimiento del «insondable misterio del goce femenino» (*op. cit.*: 327-328).



Fig. 13  
© Bibliothèque de l' Arsenal Paris.  
Loyset Liedet, «Maugis y Oriande en el jardín», en David Aubert,  
*Roman de Renaud de Montauban*, ca. 1462  
Ms. Arsenal 5072 fol. 71 v

#### I.2.1.3.5. *Belle Dame sans mercy*

Alain Chartier creó el concepto de *Belle Dame sans Mercy* (1424) que, siglos después, en 1820, será retomado por John Keats. En opinión de Piaget (1901: 26), no se trataría de un concepto nuevo, sino que se ajustaría «à toutes les dames chantées depuis deux siècles par les poètes»; de forma que, con esta denominación, Chartier simplemente habría puesto nombre a una larga tradición de damas «sans mercy» y de amantes «tous dolents et transis», que inundaban de súplicas y lamentos los poemas de la lírica francesa medieval. De hecho, no hay nada nuevo en este poema, que, además de mantener la estrofa de ocho versos con tres rimas entrelazadas, ababbcbc, tan utilizada en el siglo XV, recoge temas abordados anteriormente, como el del poeta triste y desgraciado que durante un paseo por el campo encuentra a un

enamorado que sigue con la mirada a una hermosa joven, —una situación muy similar aparece en el *Débat des deux amants*, de Christine de Pizan—, o el del poeta que escucha escondido el diálogo que se establece entre ambos (*ibid.*). De forma que *le poète malheureux* que escucha las quejas del amante parece convertirse en el trasunto del autor y *alter ego* del caballero, que es permanentemente rechazado por la dama, quien acaba declarando «qu'elle ne veut pas aimer parce que les vrais amoureux sont très rares et qu'il n'y a que faux amants au temps qui court» (*op. cit.*: 25). Lo novedoso en Chartier «c'est la façon assez peu respectueuse et parfois ironique avec laquelle la dame parle de l'amour. Le bon sens et l'esprit sont toujours de son côté, tandis que l'amant joue un rôle assez piteux» (*op. cit.*: 26-27).

Kageyama (2012: 121) expone la opinión generalizada de la crítica, considerando la obra «un défi aux valeurs de l'amour courtois», cuya clave reside en la desconfianza que muestra la dama ante los requiebros amorosos del caballero, e introduce los términos «défi» y «défiance» para definir el desafío que le manda, incitándolo a la guerra con sus ojos, «en lui envoyant un héraut représenté par *Doubz Regart*» (*op. cit.*: 123-124). El término *deffiance* adquiere, en este caso, el sentido de *défi*, un desafío que el caballero acepta, dando así comienzo a una guerra dialéctica amorosa en la que la dama muestra su continua desconfianza hacia la *faintise* y *belles paroles* que le dirige el enamorado, reflejo, —en su opinión—, de la «fausseté et la vanité de la parole» (*op. cit.*: 125). El caballero se defiende intentando manifestarle el amor que siente por ella, pero todas sus intervenciones son rebatidas tomándole, finalmente, por un *jangleur* (charlatán), que tiene calculada la estrategia para conquistarla. Kageyama (2012: 131-132) concluye en que «la guerre verbale entre l'amoureux et son "amoureuse ennemie" (Chartier, 1949: 24, v. 564) prend fin avec l'ultimatum de la Dame: "Une fois pour toutes croyez / Que vous demourrez escondit"» (Chartier, *op. cit.*: 32, vv. 765-766).

Beltrán Almería (2006: 9) hace equivalente ese concepto con el de *femme fatale*, si bien concreta que «la Bella dama suele tener un origen divino y la mujer fatal es humana», pero destaca cómo «ambas fórmulas se emplean para designar a la figura

femenina que lleva a la perdición a un colectivo que depende de ella o bien un castigo para el que se une a ella».

Duby (2000: 332) afirma que el amor cortés contribuyó a instaurar una moral fundada en dos virtudes: la medida y la amistad. Medida, porque es una invitación al caballero al autocontrol y a la contención, prohibiendo la captura brutal, el rapto y la violación, que fueron sustituidos por un ritual de cortejo, mucho más acorde a la condición de las mujeres de buena sociedad, y que distinguía al caballero que lo llevaba a cabo de otros tipos de amor menos dignos y elevados. El cortejo se iniciaba con la medida, a la que seguía la amistad, según el trovador Marcabru. Amistad referida a la dama, a la *amiga* a la que habían decidido servir en ese servicio de amor en el que, para conquistarla, el caballero se imponía el olvido de sí mismo y la fidelidad, las mismas virtudes que el vasallo ofrece a su señor. Lo novedoso en este caso es que, el amante no debe servir a un hombre sino a un ser considerado inferior, a una mujer (*ibid.*).

Por su parte, la mujer también debía responder al código y abandonar momentáneamente su condición natural de pasividad para desempeñar su papel con coraje y prudencia. «Debía reprimir sus impulsos, corregir sus defectos de mujer, la ligereza» o un exceso de codicia. No podía sustraerse a las leyes ni entregarse demasiado rápido porque entonces dejaría de ser *cortés*, caía en desgracia y era degradada (*op. cit.*: 333).

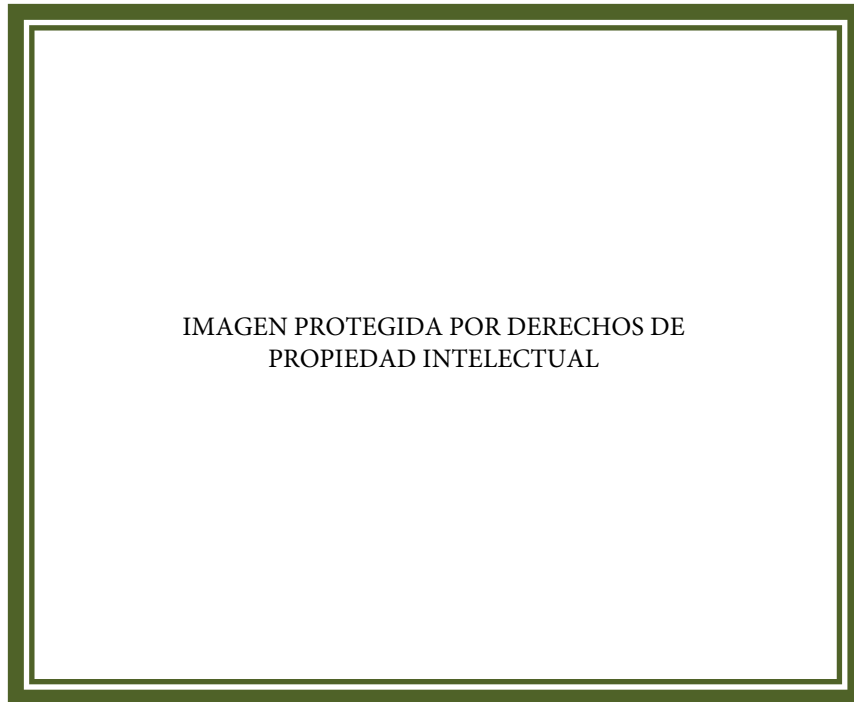


Fig. 14

© Bibliothèque nationale de France, Paris  
Maitre d'Antoine Rolin, «Le jardin de Déduit» [detalle], en  
Evrart de Conty, *Le Livre des échecs amoureux*, Francia, ca. 1495  
BnF, Ms. Fr. 9197, fol. 237

[El Actor se dispone a jugar una partida de ajedrez  
contra una hermosa dama. El tablero simboliza  
el campo de batalla donde entra en juego la estrategia  
de la conquista amorosa]

El juego amoroso no pretendía romper las relaciones jerárquicas que subordinan lo femenino a lo masculino y, cuando el encuentro acababa, la *amiga* volvía al rango «en que Dios había colocado a su especie» bajo el control del hombre. De esta forma la *fin'amors* sirvió para educar a mujeres de la alta sociedad (Duby, 2000: 334). Fue creado para el placer del caballero sin esposa y de ahí se extendió a las doncellas y a los maridos quienes, siguiendo sus modelos, intentaban conquistar el corazón de sus esposas la noche de bodas, en lugar de limitarse a un mero encuentro sexual (*op. cit.*: 335).

A los hombres casados, el modelo cortés les sirvió para poder justificar el «elegir una *amiga* y servirla como los jóvenes» (*ibid.*). A partir de ese momento, dice Duby (*ibid.*), «la sociedad de la corte empezó a cortejar»; de esa forma, se «distinguía a la gente bien de la común», de quien se pensaba hacían el amor como las bestias. Se trataba de conseguir el autocontrol y el dominio de las bajas pasiones a través de «su progresiva sofisticación». Ante esta sexualidad extraconyugal surgieron escritos que intentaron controlarla mediante una legislación matrimonial que recomendaba, a falta de «amor puro», un «amor mezclado»; es decir, posturas y técnicas durante el coito con las que se corriera un menor riesgo de dejar embarazadas a mujeres fuera del matrimonio, evitando así el nacimiento de herederos ilegítimos (Le Chapelain, cit. Duby, 2000: 337). Las mujeres se vieron beneficiadas con este tratado al encontrar en él prácticas que hacían menos brutal y doloroso el acto sexual.

Esta literatura amorosa provocó con el tiempo que las mujeres estuvieran menos vigiladas por su marido o su padre. Con los cantares de gesta el hombre tuvo que reconocer que «la mujer no era solo un cuerpo del que apoderarse para gozar un instante de él o al que fecundar» para continuar la estirpe (Duby, 2000: 338). Aprendieron que también era importante conquistar su corazón valorando su la inteligencia, sensibilidad y virtudes. Duby (*op. cit.*: 338-339) destaca la importancia del amor cortés para cambiar la visión de la mujer en el imaginario medieval, ya que los modelos implantados por la *fin'amors* en los textos literarios acabaron siendo incorporados por la sociedad, que acató las mismas formas de tratamiento a la mujer que aparecían en la literatura cortés.



## **Parte II**

### **El camino a la mujer mirada**





## II.1. El *lai Guigemar*

El *lai* es una de las primeras representaciones del relato corto medieval francés. Son narraciones breves compuestas entre 1160 y 1180, con una media de quinientos versos octosílabos, aunque algunos de ellos como el *Chèvrefeuille* tan solo tiene 118 versos y *Éliduc*, 1184. Tienen un origen musical; de hecho, el término *lai* significa ‘canción’ en bretón, e iban destinados a un público cortés. Cantan bellas historias de amor en mundos maravillosos y fantásticos en los que lo maravilloso participa de lo real y viceversa. A lo largo de los siglos XII y XIII se compusieron muchos *lais* en Francia, inspirados en leyendas y en el folklore bretón. Aparte de los *lais* anónimos como *Désiré*, *Graelent*, *Guingamor*, *Tyolet*, *Espine* o *Mélion*, destacan los *lais* de María de Francia, a finales del siglo XII, momento en que está apareciendo la novela con el *roman antique* y la obra de Chrétien de Troyes (García Pradas, 2004-2005: 111).

La mayoría de ellos llevan por título el nombre o el rasgo más característico del héroe que los protagoniza (*Yonec*, *Lanval*, *Guigemar*, *Éliduc*, *Bisclavaret*, *Chaitivel* o *Equitan*), puesto que los hombres tienen la identidad que les da su nombre: «el nombre y el hombre son la misma cosa para el salvaje», dirá Frazer (1981: 351). Pero la mujer no tiene nombre propio, es «Ella», la dueña de la acción. En este *lai* «la mujer propicia la evolución del caballero, situándolo en el corazón mismo de la aventura, tal y como ocurre en todos y cada uno de los *lais* de Marie de France» (García Pradas, 2002: 244, cit. García Pradas, 2004-2005: 112). Aunque algunos autores sostienen esta tesis de la feminidad que impregna los *lais*, en donde la mujer aparece como elemento central del relato (Huchet, 1981; Freeman, 1984; y Leyser, 1995), otros, como Pickens (1993: 1129), la discuten arguyendo que «les rôles des hommes et des femmes ne sont pas nettement définis et, en fin de compte, paraissent interchangeable» (Corral Díaz, 2005: 597).

*Guigemar* es uno de los doce *lais* de Marie de France,

extensos poemas compuestos entre 1160 y 1180 y escritos en un dialecto anglo-normando hablado en Normandía, en la Bretaña continental y en Gran Bretaña, tras ser conquistada por Guillaume le Conquérant (Prévost, 1820: 26). Tiene una extensión de 886 versos octosílabos y junto con *Eliduc* trata el tema del adulterio, presentando un amor adúltero cuyo desenlace propone un ideal de perfección equiparable al de la *fin'amors*, pero a través de la renuncia y no del sentimiento amoroso. El amor es el único tema recurrente que aparece en todos los *lais* de María de Francia. La *fin'amors* de la poesía trovadoresca de la primera mitad del siglo XII, un «amor cortés que sostenía que el amor no podía existir en el matrimonio: solo era posible entre un hombre soltero y una mujer casada, ya que ese amor exige la no-satisfacción del deseo y un esfuerzo continuo de perfección moral, dos condiciones que no suele imponer el amor conyugal» (Casas, 1993: 36).

En cualquier caso, el amor que propone María de Francia en sus *lais* se aleja de la moral cristiana y, por tanto, contraviene las leyes sociales al no condenar el adulterio y presentar como protagonistas a jóvenes que se aman libremente:

Her depiction of adultery in her *Lais* is not in the interest of irreverence, as it is for the writers of the *fabliaux*, not in doing away with morality itself; rather, it is in the interest of correcting that morality and making it more harmonious with human nature, desires and emotions. Marie offers a new morality that nourishes rather than represses human nature, making it less a state to be reviled and repressed, as theologians see it, than one to be embraced and nurtured (Willging, 1995-1996: 129).

Tampoco participa plenamente de la *fin'amors*, ya que en sus relatos sí existe la satisfacción del deseo y el triunfo del amor. En palabras de Corral Díaz (2005: 599): «María no parece que adopte la ideología del amor cortés para su obra, sino que más bien retiene los rasgos que coinciden con su concepción personal del amor». Es una moral amorosa basada en la sinceridad del sentimiento, concepto totalmente alejado de los convencionalismos sociales del siglo XII, mucho más próximo a la forma de entender el amor en la sociedad contemporánea. A este respecto, Flori señala:

Répudiant l'amour courtois ou libertin, elle prône l'amour vrai, conduisant à la formation du véritable couple, uni sur la base du libre choix réciproque, par la *dilectio* étendue à tous les aspects de l'amour, bousculant ainsi à la fois les structures traditionnelles des unions conjugales et les contre-valeurs de l'amour courtois (Flori, 1992: 34, cit. García Pradas, 2004: 85-86).

Además, «Marie no busca tanto el enfrentamiento contra lo maravilloso como sí la adecuación de esta categoría con el mundo de lo real» (García Pradas, 2004: 86).

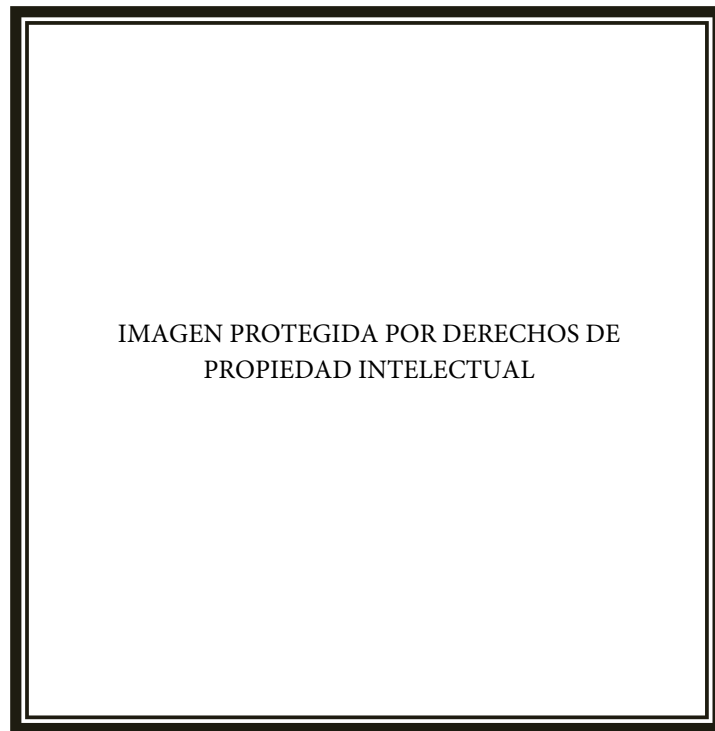


Fig. 15

© Musée du Louvre, París. Fin. siglo XIV  
[Escenas de amor cortés [reverso de un espejo en marfil]]

Teniendo en cuenta todo ello, este estudio parte de una consideración de la mujer como protagonista principal, situada siempre en el centro de la aventura y mediadora en el destino de

Guigemar. Ella es la *dame* que ejerce la función de *fée*, la responsable de su transformación, al constituirse en objeto y agente del cambio del hombre; no necesita ponerlo a prueba como las figuras literarias precedentes, sino que tiene el poder de transformarlo en esencia.

Gracias a ella, el protagonismo de Guigemar queda eclipsado; es un héroe pasivo, cuyas hazañas, asimiladas a su heroicidad, parecen quedar relegadas a un segundo plano, abandonando la concepción tradicional del héroe, conquistador, viril, como se presenta al personaje al principio de la historia. El retrato que se nos hace del héroe protagonista, similar al de los héroes de otros *lais*, no describe al personaje como individuo, sino a la clase social que representa, la nobleza cortés (García Pradas, 2004-2005: 114). Así lo afirma Sienaert:

Le qualificatif «beau» se rencontre le plus souvent dans des associations adjectivales morales «curteis», «pruz», «noble», «sage», «gent». Ces attributs ne se réfèrent pas à un individu, mais à une classe sociale [...]. Toujours signe d'élection, la beauté marque chez ces personnages l'appartenance à la classe (Sienaert, 1984: 189, cit. García Pradas, 2004-2005: 114).

De forma que los rasgos físicos y morales de Guigemar se hacen extensivos a la comunidad a la que pertenece y representarían las características propias de una clase social. No es el clásico héroe de la canción de gesta como Roland o de la novela cortés como Lancelot, vasallos de un rey cuyo reino defienden y que velan por el bien de la comunidad sintiéndose honrados por ello. En *Guigemar*, la aventura no está ligada a la proeza, sino a una búsqueda inconsciente de sí mismo, más allá de las imposiciones y convencionalismos sociales, una búsqueda que le llevará a encontrarse a través del amor. Aunque es un héroe plenamente integrado en su entorno, en la sociedad; es joven, valiente, noble, cortés, bello, admirado y querido por todos; solamente su deseo de no enamorarse y esa sensación de no querer a nadie rompe la imagen prototípica del héroe cortés y nos transmite una cierta idea de autoexclusión de la comunidad a la que pertenece.

En cel tens tint Hoëls la terre,  
 sovent en país, sovent en guerre.  
 Li reis aveit un suen barun,  
 30 ki esteit sire de Liün.  
 Oridials esteit apelez.  
 De sun seignur ert mult amez;  
 chevaliers ert pruz e vaillanz.  
 De sa moillier out dous enfanz,  
 35 un fiz e une fille bele.  
 Noguent ot nun la dameisele;  
 Guigemar noment le dancel:  
 el reialme nen out plus bel.  
 A merveille l'amot sa mere,  
 40 e mult esteit bien de sun pere.  
 Quant il le pout partir de sei,  
 si l'enveia servir le rei.  
 Li vadlez fu sages e pruz;  
 mult se faiseit amer de tuz.  
 (*Guigemar*, vv. 28-44)<sup>21</sup>

Nos encontramos ante un héroe muy reconocido socialmente, que se autoexcluye de la sociedad de forma voluntaria, en su deseo de hallar su propia individuación, no es la comunidad quien lo excluye. Pese a todos sus esfuerzos por someterse a las normas de la comunidad (guerrear, cazar con otros jóvenes para iniciarse en los valores caballerescos, continuar el ciclo generacional siguiendo las costumbres de sus antepasados), no puede someterse en lo más hondo, que es el amor; tal vez por la alta estima que tiene de sí mismo, tal vez por no encontrar una mujer a su medida en ese mundo al que él pertenece. Para Ribard (1995: 134, cit. García Pradas, 2004-2005: 119), «el héroe se encuentra sumido en una especie de bloqueo», del que solamente saldrá «cuando logre enamorarse». Guigemar se encuentra encerrado tras los muros del baluarte invisible que él mismo ha levantado para protegerse del amor; pero esa protección es también su tumba y su aislamiento, ya que le impide desarrollarse en toda su plenitud.

---

<sup>21</sup> Todas las citas de *Guigemar* corresponden a la edición de Warnke (1992).



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Fig. 16

© Bibliothèque nationale de France, París  
*La guerre de l'amour*, en Guillaume de Lorris y de Jean Meun, *Le  
Roman de la Rose*, Anjou ca. 1460  
BnF, Ms, Fr 19153, fol. 85v.  
[El dios del Amor asedia *le château de Jalousie*  
donde está encerrado Bel Accueil]

García Pradas (2004-2005: 119) señala cómo «el héroe está incompleto hasta el momento en que decide salir a cazar al bosque de noche» y, puesto que el tema central de todos los *lais* de Marie de France «es el amor entre un hombre y una mujer, es preciso que Guigemar encuentre la complementariedad y la reciprocidad con la mujer». Una mujer víctima también de un bloqueo pero, en este caso, impuesto, ya que «vive confinada por culpa de los celos de su marido, quien, por miedo a perderla le ha evitado el contacto con el mundo exterior». Es una mujer anónima, dama sin nombre, inserta en la tipología de *femina*

*inclusa* (Corral Díaz, 2005: 598), en la que se inscriben las mujeres jóvenes prisioneras, que han sido encerradas en contra de su voluntad por sus maridos viejos y celosos (*op. cit.*: 599). Siguiendo a Evans (1984) y a Brumlik (1996), Corral Díaz (*op. cit.*: 599) señala cómo en el *lai Guigemar*, Marie de France enfrenta a esa figura opresora y de cerrazón la imagen del «amigo joven, guapo y cortés» que aporta un rayo de luz y esperanza a su vida, retomando así la temática popular y personajes tipo de la *chanson de malmariée* (Bec, 1977: 69-90), en la que la mujer prisionera pertenece al mundo de la nobleza cortés y aparece «enfrentada al *gilós* y rodeada del *gardador* y a veces del *lausengier*» (Corral Díaz, 2005: 599).

### II.1.1. El mito del eterno retorno

El deseo de Guigemar de no enamorarse y su vacío interior, pese a la gran admiración y amor que despierta en las jóvenes, lo empujan a emprender un viaje sin retorno hacia lo desconocido. Viaje sin retorno porque, aunque se produzca un regreso en el espacio, aunque exista una vuelta al lugar de origen, ya nada será como antes. El espacio se verá transformado desde el momento en que el héroe perciba su auténtica realidad. El cronotopo espacio-tiempo aparecerá trastocado y su antiguo mundo real se le mostrará como una ilusión. En este relato, el joven héroe se aleja de un concepto social de «lo materno» encarnado por su entorno, su familia, su casa, la comunidad en la que vive, es decir, por todo aquello que le proporciona seguridad y protección, para emprender un viaje en solitario al fondo de sí mismo. Ese viaje culminará con su regreso a la *chora*, al origen, verdadero útero prístino donde se gestará un nuevo Guigemar del que renacerá transformado tras arrancarse la flecha, cordón umbilical invisible e hiriente, que le unía a sus falsas creencias. Solo tras cortar el cordón y sanar la herida del nacimiento logrará la individuación.

Para Propp (1974b: 46), la partida del héroe viene motivada por una situación de carencia y en Guigemar esa carencia se traduce en una ausencia de sentimiento amoroso, fruto de su inmadurez sexual. Una inmadurez de la que el héroe no es



consciente hasta que le es revelada por la cierva guía a las puertas del Mundo Maravilloso y la ve materializada en forma de herida; de la misma manera que Adán y Eva no fueron conscientes de la desnudez de sus cuerpos hasta que les fue revelada su auténtica realidad, tras comer de la fruta del árbol sagrado (*Génesis* 3: 7).

En el momento en que Guigemar es conocedor de esa carencia, opta

«pur sa plaie faire guarir;  
kar ne se volt laissier murir»  
(*Guigemar*, vv. 127-128)

De esa forma, comienza la búsqueda de su verdadero yo a través de un viaje iniciático en el que llevará a cabo un proceso de introspección. Es el mito del eterno retorno en el que el personaje deja sus orígenes para encontrar su propio destino. Un destino que, finalmente, acaba devolviéndolo al punto de partida tras haber sufrido una transformación a lo largo del viaje en el que el amante deberá someterse a la ceremonia del rito de iniciación y superar de una serie de pruebas con las que demostrará que ha alcanzado la madurez. «En el siglo XII, la mayoría de los muchachos se ven obligados a buscar fortuna. Vagan, de torneo en torneo, demostrando su valentía, arriesgando su vida con la esperanza de ganar la fama y, si superan a sus rivales, una mujer» (Duby, 2013: 127). Es un rito iniciático en el que se suele desear la mujer del otro, una mujer casada, normalmente la esposa de su señor o de su tío, personajes ambos situados en una jerarquía superior a la suya, a los que envidia y a los que el mito hace equivalente en el inconsciente a la figura dominante paterna que hay que suplantar para quedarse con la madre. Ella es su iniciadora en el amor.

Duby (*op. cit.*: 126) señala cómo la iniciación amorosa del joven soltero que ha abandonado el hogar paterno, se lleva a cabo, generalmente, en una casa, que suele ser la de algún tío de su madre. En este contexto, el tío materno ejerce la función de padre, los educa, arma y los casa como un padre, al igual que sus sobrinos le obedecen como hijos. Y de la misma manera que un hijo se siente atraído por su madre, los sobrinos se sienten atraídos

por la esposa de su tío. Ella tiene el deber de amar a su sobrino y de contribuir a su educación, ocupando una posición de dominio sobre él, a través de esa función pedagógica. Dominio que se ve reforzado, por la diferencia de edad entre ambos, siendo ella siempre mayor que el muchacho, aunque no mucho, lo que le otorga la condición de *senior* y a él la de «vasallo» (*ibid.*).

Así puede explicarse que los gestos, las posturas, las palabras de los rituales del vasallaje se hayan incorporado fácilmente al ritual del amor cortés. Invirtiendo la jerarquía de los sexos: Eva domina a Adán y tiene la responsabilidad de su caída. La novela es la historia de su pecado. Consumado, el adulterio permanece sin embargo estéril (Duby, 2013: 126).

De esa forma, los ritos del vasallaje se han trasladado al amor cortés, invirtiendo la jerarquía de los sexos. El joven que ha traicionado la confianza de su tío y la lealtad que le debe huye de su casa en busca de fortuna. A lo largo de esos viajes, el joven puede franquear fronteras invisibles y llegar a un universo maravilloso donde puede encontrarse con bellas doncellas, jóvenes también, bañándose desnudas, es decir, indefensas, a quienes posee llevado por su deseo masculino brutal (Duby, 2013: 127). Esa misma indefensión de las doncellas es asimilable en este *lai* a la del caballero que llega inconsciente, desnudo, conducido a la deriva por una nave asimilable al destino que lo ha de guiar de forma irrefrenable en este *lai*, al verdadero amor. Será la dama que lo encuentra quien está en una posición de superioridad frente a él.

Sin embargo, Guigemar es un héroe individual que no acomete proezas por salvar a su pueblo o por lealtad a su señor, sino porque está en conflicto con la sociedad, lo que lo diferencia del héroe de la gesta y de la novela cortés, guerreros al servicio de la colectividad a la que pertenecen y en la que se sienten acogidos. Incumple las leyes al no querer esposa y por ello se siente diferente, extranjero en su propia tierra, desgraciado hasta el punto de marcharse, pues para un extranjero es difícil mantenerse en una tierra que no es suya.

Con él aparece un nuevo concepto de «heroicidad» no basado en la alteridad sino en la marginalidad del grupo, al no

integrarse plenamente en la sociedad en que vive. Él intenta integrarse en esa sociedad, sometándose a las normas de conquista que esta impone.

De hecho, al principio del relato, sale de viaje para guerrear como otros hombres, pero su aventura no es la guerra, y regresa de su viaje tal como partió; no se aprecia una madurez en él porque solo se ha producido un mero cambio de escenario, un simple lapsus en su desarrollo en el que el joven sigue siendo joven; no se produce un avance. La verdadera aventura es el descubrimiento del sentimiento amoroso, sentimiento que turba, estremece y altera la voluntad del hombre desde el momento mismo en que lo descubre:

455 «Jeo sui de tel amur espris,  
bien me purra venir a pis,  
se jeo n'ai sucurs e aïe.  
Cunseilliez mei, ma dulce amie !  
Que ferai jeo de ceste amur?»  
(*Guigemar*, vv. 455-459).

Como hombre, busca un renombre asimilable a una victoria o una conquista, busca imponerse a otros hombres, es decir, el triunfo. Un triunfo en el inconsciente es un sometimiento, es someter la tierra, someter a la mujer, conquistar a la madre. Su valor viril hace que no ame a nadie sino a sí mismo; él es un hombre viril, valiente y no necesita de nadie, solo conquistar la tierra, ir de batalla en batalla para seguir conquistando y continuar en esa espiral de conquista y amor propio que le hace sentir hombre. Hombre, en tanto domina y ejerce su virilidad y su fuerza en la conquista; pero ningún territorio le basta para sofocar esa sed de dominio; tampoco le bastaría una sola mujer.

Después de rechazar durante toda su vida el amor de una mujer, acaba locamente enamorado de una joven casada y rendido al sufrimiento que ello le produce:

380 Mes amurs l'ot feru al vif;  
ja ert sis quers en grant estrif,  
kar la dame l'a si nafré,  
tut a sun païs ublié.  
De sa plaie nul mal ne sent;

mult suspire anguissusement.  
 385 La meschine, kil deit servir,  
 prie qu'ele le laist dormir.  
 Cele s'en part, si l'a laissié.  
 Puis qu'il li a duné cungié,  
 devant sa dame en est alee,  
 390 *ki alkes esteit reschalfee*  
 del feu dunt Guigemar se sent  
 que sun quer alume e esprent.

Li chevaliers fu remés sous.  
 Pensis esteit e anguissous;  
 395 ne set uncore que ceo deit;  
 mes nepurquant bien s'aparceit:  
 se par la dame n'est guariz,  
 de la mort est seürs e fiz.  
 (*Guigemar*, vv. 379-398).

La cierva lo hiere en el muslo aunque, en realidad, es él mismo quien se ha herido, puesto que fue él quien lanzó la flecha que mató al animal y, tras rebotar en ella, lo dejó herido a él. La cierva guía del bosque es reemplazada por la mujer sin nombre que le cura la herida en el espacio humanizado, y la magia de la frontera húmeda que separa el mundo real del mundo de lo maravilloso penetra en sus entrañas a través del agua vivificadora con que le lava la herida. Ahora su herida es de amor y la mujer su sanadora, pero al curarle lo mata y somete haciendo que se rinda al sueño, agotado de la batalla que se libra en su corazón. Y es el sueño el que le abre los ojos, al sentir el fuego que está encendiendo la dama. Guigemar cierra los ojos a su realidad cotidiana, abriéndolos a otra nueva y desconocida, paralela a aquella. El fuego real que enciende la dama encuentra su equivalente en el fuego amoroso que invade el corazón de Guigemar. La nebulosa del estado onírico hace que se superpongan dos realidades, una auténtica y otra maravillosa, que acaban fundiéndose y apoderándose la una de la otra durante toda la noche hasta que llega el día. Es un estado de confusión en el que la realidad y la fantasía se confunden, la flecha que penetra y duele, y el agua vivificadora que limpia la herida penetrando el muslo, doliendo, con la intensidad de una flecha. El fuego que se aviva y el amor que crece, paralelo a él, en el corazón de

Guigemar. La hermosa mujer cierva que hiere primero y sana después o mata.

«La imagen de la mujer sanadora aparece de manera recurrente en la literatura cortés» y los caballeros reciben los cuidados para sanar sus heridas (Salinero Cascante, 2004: 67). El héroe se entrega a ella y se deja llevar, como inicialmente se abandonó a una barca a la deriva; sabe que la fuerza el amor de la mujer puede «salvar o recuperar milagrosamente al caballero curándole el cuerpo y el alma (*op. cit.*: 69)». Es una nueva visión del héroe, cuya novedad reside en su sometimiento al dominio femenino, a una mujer que lo llevará a la verdadera aventura, al descubrimiento del verdadero amor y a los obstáculos que hay que vencer para conseguirlo. De esa forma, la autora humaniza la figura del héroe mostrando un hombre que sufre por amor y para quien la vida no tiene sentido sin la mujer amada que se entregó a él gratuitamente, a cambio de nada.

La visión del amor que plantea Marie de France contrasta con la idea del amor en el seno del matrimonio promulgada por la Iglesia y por el estado; un amor basado en el interés y entendido como afecto, *dilectio*, cuyo fin es la procreación legítima y el mantenimiento del orden feudal. Duby (2013: 123) se expresa en el mismo sentido, al entender que «el amor no puede desarrollar sus formas entre dos cónyuges, porque los amantes son mutuamente generosos en todo, gratuitamente, sin razón de necesidad, mientras que los cónyuges están obligados por deber a obedecer mutuamente a su voluntad y a no rehusarse nada».

### II.1.2. El personaje de Guigemar

En la trayectoria de su vida podrían distinguirse dos etapas: el Guigemar héroe épico, y el Guigemar enamorado. El triunfo del héroe reside en poder conciliar las dos facetas, inteligencia y sentimiento, ya que ambas son necesarias en la vida y de ambas hay que hacer un uso moderado. Al principio de la vida de Guigemar, existe un reconocimiento público del héroe, que consigue la gloria tras salir victorioso de numerosas batallas:

45 Quant fu venuz termes e tens  
 que il aveit eage e sens,  
 li reis l'adube richement;  
 armes li dune a sun talent.  
 Guigemar se part de la curt;  
 50 mult i dona ainz qu'il s'en turt.  
 En Flandres vait pur sun pris querre:  
 la out tuz jurs estrif e guerre.  
 En Lohereigne n'en Burguigne  
 ne en Anjou ne en Gascuigne  
 55 a cel tens ne pout hom truver  
 si bon chevalier ne sun per.  
 De tant i out mespris nature  
 que unc de nule amur n'out cure.  
 Suz ciel n'out dame ne pucele,  
 60 ki tant par fust noble ne bele,  
 se il d'amer la requeïst,  
 que volentiers nel retenist.  
 Plusurs l'en requistrent suvent,  
 mais il n'aveit de ceo talent;  
 65 riuls ne se pout aparceveir  
 que il volsist amur aveir.  
 Pur ceo le tienent a peri  
 e li estrange e si ami  
 (*Guigemar*, vv. 45-68).

Es una etapa activa en la que Guigemar aparece con virtudes combativas. Su rasgo principal es su valentía e invencibilidad, lo que lo aproxima mucho al héroe de la *chanson de geste*. No existe un conflicto entre el héroe y su mundo ni entre el héroe y la colectividad, ya que sirve sumisamente a su rey. No es un héroe individual, sino que es héroe en tanto que cumple un deber social, porque sus actos se guían por el bien de la comunidad. En esta etapa, el protagonista es un héroe para los demás, no para él. Al principio del *lai*, Guigemar infringe las leyes de su comunidad porque rechaza el amor, negándose a unirse a una mujer, lo que lleva a Aldazabal (2012: 106) a caracterizarlo como un «personaje de sexualidad no definida» que no muestra inclinación por el sexo opuesto:

«de tant i out mespris nature  
que une de nule amur n'out cure»  
(*Guigemar*, vv. 54-55).

Alvar (1994: 31) habla del «fallo» que, en este sentido, «había cometido Naturaleza». Guigemar es un héroe que no mueve la acción, no acciona sino que reacciona ante los acontecimientos que se van sucediendo a partir de su entrada en contacto con el bosque, espacio asimilable al útero materno, lo más profundo, recóndito, misterioso de la mujer. Se adentra en él durante la noche, con caballeros, monteros y ojeadores. Es una penetración nocturna en la naturaleza, un perturbar su paz, un quebrantar sus leyes, como un ladrón; es un acoso, una persecución, un ultraje asimilable a una conquista, a una violación del bosque, de una mujer. En los relatos celtas, aparece el tema de la «caza iniciática del ciervo», a través del cual, el joven alcanza la madurez y consigue el amor.

Ortuño (2015: 106) destaca que «este uso de la caza cobra especial significado en el *Mabinogi*, ya que enmarca el contacto con lo sobrenatural en dos momentos básicos de la historia», el principio y el fin de los contactos entre ambos mundos.

Un ejemplo de ello lo encontramos en el caballero Neisi, quien «descubre el amor con la bella Deirdre gracias a la persecución de un ciervo que le lleva a tierras allende a su reino» (Ramírez, 1997: 208). Aldazabal señala a este respecto:

En los *lais* bretones del siglo XII, la aparición del motivo de la caza del ciervo blanco señala la inmersión del protagonista en el mundo de lo maravilloso. El animal ejerce la función de guía hacia una aventura sobrenatural cuya superación suele constituir para el caballero una prueba iniciática; prueba que determina tanto su ingreso en el mundo de la caballería como su realización amorosa. Por esta razón, podría decirse que el ciervo también asume su funcionalidad en un sentido subjetivo, guiando al héroe hacia su maduración personal (Aldazabal, 2012: 0104).

IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Fig. 17

© British Library, Londres

Wolfgang Beurer, Calendario de Junio, la caza del ciervo, en *Book of Hours, Use of Worms, with elements of a Breviary*

Alemania, ca. 1475-85

BL, Egerton 1146, fol. 5v

En el *lai Guigemar*, un primer ciervo, macho, desaparece tras un matorral, puede evadir el peligro, es un mundo de hombres en el que el hombre más fuerte sobrevive; «on retrouve ici le thème mythique du chasseur passionné (Hippolyte): refusant l'amour des mortelles, le héros suscite l'amour d'une femme surnaturelle, émanation de la forêt. Mais le lai rationalise le conte merveilleux: à la femme biche se substitue la mal mariée» (Warnke, ed., 1990: 31). Es en ese bosque donde de forma extraña y misteriosa entrará en contacto con un mundo maravilloso que recompensará al héroe dándole todo aquello que el mundo real le negaba. En él emprenderá una aventura amorosa, de búsqueda en el corazón humano y por primera vez para él no guerrera, que acepta libremente cuando toma la decisión de subir a la nave atracada en el puerto. Una nave con la que iniciará una travesía a través del mar que recuerda los *Ímmrama* irlandeses:

*Ímmram* (en plural *Ímmrama*) es una palabra gaélica que suele traducirse como «viaje» y que denomina un género de relatos



característico de la literatura irlandesa, escritos tras la cristianización de Irlanda, pero que presentan aún elementos paganos procedentes de la mitología celta irlandesa. El *ímmram* es una gesta épica que relata un largo y peligroso viaje marítimo de un héroe al Más Allá (Almagro-Gorbea, 2010: 24).

El símbolo ambivalente del agua actúa como una frontera húmeda, como paso hacia el otro mundo y, en *Guigemar*, actúa como «barrera que cierra el castillo del marido celoso, al igual que acontece en el *Roman de Brut*, pero también es el medio sobre el que navega la nave maravillosa, que conduce al héroe herido, en marea alta, a los brazos del amor» (Corral Díaz, 2005: 606). Es decir, es un elemento conciliador que une y separa al mismo tiempo, volátil, en mutación y movimiento continuos, que guarda semejanza con el estado anímico de Guigemar, héroe perdido como todos los de *Marie de France*, con una personalidad cambiante, en proceso de maduración y de búsqueda. Una búsqueda que llevará a cabo a través del *llamado* a la aventura, porque «courir l'aventure, c'est souvent un acte gratuit où le chevalier témoigne seulement de son autonomie morale, de sa liberté» (Badel, 1997: 73). Pero, en este caso, la aventura más peligrosa es el encuentro con el amor; el belicismo es secundario en este *lai* (García Pradas, 2004-2005: 119) ya que, como indica Stanesco (1998: 84), los *lais* son una obra «poétiquement féminine».

Guigemar no tiene un talento natural ni habría buscado su destino si no ocurre el incidente de la cierva que hace que el destino llegue a él de forma accidental, aunque sí demuestra un acto de resolución cuando decide no esperar a sus hombres y subir solo a la nave:

Guigemar fu forment blesciez.  
De ceo qu'il ot est esmaiez.  
125 Comença sei a purpenser  
en quel terre purra aler  
pur sa plaie faire guarir;  
kar ne se volt laissier murir.  
Il set assez e bien le dit  
130 qu'unkes femme nule ne vit,  
a qui il aturnast s'amur

ne kil guaresist de dolur.  
 Sun vaslet apela avant.  
 ‘Amis’, fait il, ‘va tost poignant !  
 135 Fai mes compaignuns retourner;  
 kar jo voldrai a els parler’.  
 Cil point avant, e il remaint.  
 Mult anguissusement se pleint.  
 De sa chemise estreitement  
 140 bende sa plaie fermement.  
 Puis est muntez, d’iluec s’en part;  
 qu’esloigniez seit, muiit li est tart;  
 ne vult que nuls des suens i vienge,  
 kil disturbast ne kil retienge.  
 145 Le travers del bois est alé  
 un vert chemin, ki l’a mené  
 (*Guigemar*, vv. 123-146).

En ese momento, el héroe joven y soltero dejará la casa de su padre y su país, asimilado a la tierra, a lo materno, e iniciará un viaje iniciático en el que se encontrará a sí mismo a través del contacto con el Mundo Maravilloso que le mostrará las dos caras del amor.

Para Guyénot (2011), ese Mundo Maravilloso o Más Allá feérico de la literatura caballerescas que aparece en las novelas artúricas, en los doce *lais* de *Marie de France*, y en los llamados «*lais* feéricos» en francés, «se basa en el imaginario de la muerte permeado por las creencias paganas en los aparecidos o muertos vivos (de proveniencia celta, germánica o grecolatina)» que, aunque rechazados por la Iglesia, «permanecen entre las tradiciones más arraigadas, no solo del pueblo, sino también de la clase aristocrática», generando un imaginario funerario «esencialmente narrativo y laico (con respecto de la religión oficial), expresado claramente en la literatura vernácula» (Azuela, 2014: 93).

En los *lais*, afirma García Pradas (2004: 86), «lo maravilloso bretón, inspirado en las viejas raíces folklóricas celtas, conjuga la existencia de dos mundos paralelos y distintos a la vez, sin que exista una frontera bien delimitada entre ambos». La separación entre ambos mundos, entre el mundo real y el mundo de los

muertos y de lo maravilloso, puede, incluso, aparecer como una simple «bruma fácil de traspasar» (*ibid.*).

Guigemar llega, a través de una frontera acuática, al país donde tendrá lugar su curación. Está herido de muerte en el muslo. Las heridas que aparecen en partes del cuerpo relacionadas con la reproducción, como la cadera o el muslo, representan heridas sexuales. En este sentido, Alvar (1994: 33) asocia la herida de Guigemar con una herida sexual. Al desembarcar, el héroe lleva todos los signos de la muerte y no hay posible cura para esta herida, si no es el amor verdadero de una mujer.

Una dama, cuyo nombre no es mencionado en la obra, ve llegar la nave desde su ventana y sale a su encuentro junto a su doncella.

La ventana juega también un papel importante en obras narrativas más extensas y en la tipología lírica de la *chanson de toile*; en esta última se cristaliza la imagen de la *Belle* sentada, encerrada en la prisión de la intimidad del hogar, en donde todo el espacio del deseo se extiende más allá de la ventana por la que mira (Corral Díaz, 2005: 604).

Para Ruiz Doménech, la imagen de la mujer asomada a una ventana simboliza el germen de su liberación:

No es gratuito que la representación más habitual en las novelas de la época, y en las miniaturas que adornan los manuscritos, consista en una mujer asomada a una ventana, expectante de algo y, sobre todo, siendo observada con intención por parte de un caballero. La costumbre generaliza el uso, que hoy nos parece casi un topos literario. En su origen, naturalmente, es algo más. No rechacemos a la ligera las apreciaciones más obvias de los cambios cualitativos en la sociedad.

La mujer necesita «ventanearse» para representar su papel. Este es el principio del juego cortés. La presencia de la mujer en una ventana significa el reconocimiento de su liberación del control doméstico. Un sueño imaginario (Ruiz Doménech, 1986: 27).

Cuando la dama y su doncella llegan a la nave, en ella encuentran malherido a Guigemar y lo llevan al castillo donde cuidan y sanan al herido en contra de las leyes establecidas. Esta

vuelta a la vida será un segundo nacimiento para el héroe, que entronca con la concepción celta de la existencia humana, en la que no se produce «una muerte absoluta sino un viaje al más allá», del que el héroe regresa transformado (Ramírez, 1997: 207).

Esa transformación ocurrirá tras el encuentro con la dama, lo que producirá en el héroe una introspección en sí mismo que irá acompañada de una actitud de reposo. La unión de ambos será una unión entre iguales, de la que surgirá un amor que transformará sus vidas, de la misma forma que en Tristán el filtro es el elemento que desencadena la pasión amorosa entre él e Iseo.

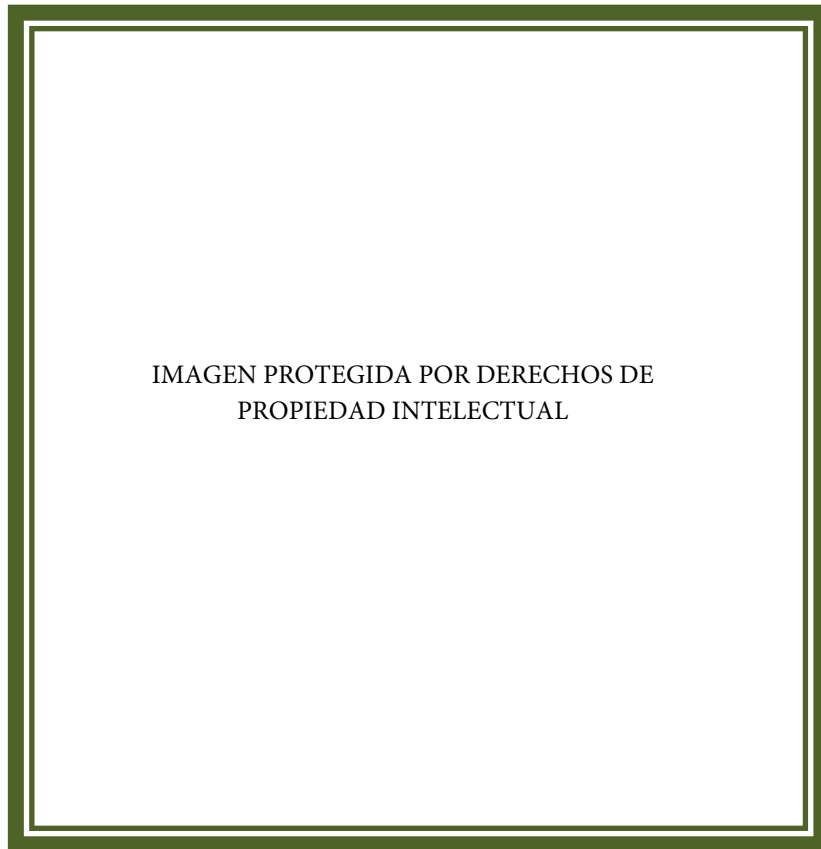


Fig. 18  
© City Art Centre de Edimburgo, Edimburgo  
John Duncan Fergusson, *Tristán e Iseo*, 1912  
[témpera sobre lienzo, 76,6x76,6 cm]

Los protagonistas se ven impotentes ante ese sentimiento, son víctimas de un encantamiento mágico contra el que nada pueden: *mon san i en folor changiee* («he mudado mi sentido por locura»), dirá Tristán (Lacroix y Walter, 1989: 234, v. 313). Los amantes viven la experiencia como una borrachera, como una alienación, un cambio de personalidad. A partir del momento de la ingestión del filtro, Tristán e Iseo cambian radicalmente sus vidas, el filtro y el amor son uno. Para Tristán, el amor es un dios todopoderoso, y la separación de su amada los conduciría a la muerte a ambos, lo mismo que a la madre selva y al avellano, que unidos pueden vivir mucho tiempo pero si se los separa mueren los dos<sup>22</sup>.

Al igual que en el bosque de Morois, Guigemar y su amada vivirán ajenos al mundo durante un año y medio. El retiro de los amantes es como una muerte social pero feliz, en tanto en ellos no aflora la consciencia, es decir, mientras estén bajo los efectos del filtro. La inocencia y la felicidad están ligadas a la ignorancia y al olvido. Adán y Eva fueron felices e inocentes mientras no conocieron el fruto del Árbol de la Ciencia. Los amantes de Cornualles volvieron la espalda al mundo e ignoraron sus pecados y sus responsabilidades cobijados bajo la casa-fuerte del bosque.

Su conciencia adormecida despierta cuando salen del sueño al dejar de surtir efecto el filtro, al cabo de tres años; es entonces cuando perciben la desnudez de sus cuerpos y la miseria de sus almas, al igual que Adán y Eva: «y fueron abiertos los ojos de ambos, y supieron que estaban desnudos» (*Génesis* 3: 1-13).

En el mismo instante en el que los ojos de los amantes se abrieron, descubrieron su infierno en forma de castigo, separación, sufrimiento y exilio, al igual que Adán y Eva.

---

<sup>22</sup> Sobre Tristán e Iseo, ver Beroul (1970), Ruiz Capellán, (1995), Thomas (1960).

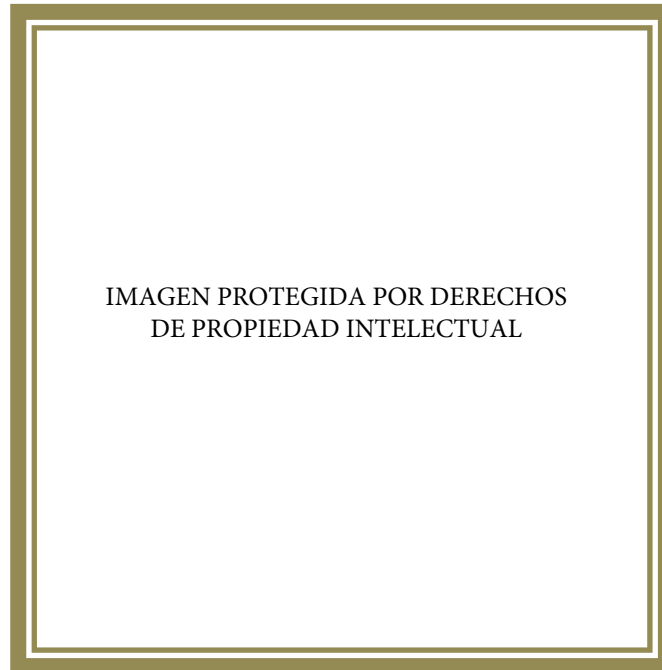


Fig. 19

© Bibliothèque nationale de France, Paris  
*Tristan et Iseut dans la forêt*, en Bérουλ, *Roman de Tristan*  
Paris, ca. Siglo XV  
BnF, Ms. Fr. 97, fol. 62  
[El bosque es concebido como un *espace hereux* que  
proporciona cobijo y protección a los amantes]

Sin embargo, en *Guigemar* produce el efecto contrario y el amor-mujer-filtro le abrirá los ojos a la dualidad de la vida, a la fragilidad de unos valores que, hasta entonces, él creía inalterables; le revelará su verdadera naturaleza, libre, fuerte y más valiosa que cualquier ley, que le dará la fuerza suficiente para conquistar una tierra y derrocar el antiguo régimen. La fidelidad vasallática del caballero en la batalla se torna en el segundo *Guigemar* en una fidelidad a su Dama, a la Tierra, cuyo señor ahora es el Amor:

480 il ne l'osot nient requerre;  
pur ceo qu'il ert d'estrangle terre,  
aveit poür, s'il li mustrast,  
qu'el l'enhaïst e esloignast.  
Mes ki ne mustre s'enferté,

a peine puet avoir santé.  
 Amurs est plaie dedenz cors  
 e si ne piert niënt defors;  
 485 ceo est uns mals ki lunges tient,  
 pur ceo que de nature vient.  
 Plusur le tienent a gabeis,  
 si cume cil vilain curteis,  
 ki jolivent par tut le mund,  
 490 puis s'avantent de ceo que funt;  
 N'est pas amurs, einz est folie  
 e malvaistiez e lecherie.  
 Ki un en puet leial trover,  
 mult le deit servir e amer  
 495 e estre a sun comandement.  
 Guigemar eíme durement:  
 u il avra hastif sucurs,  
 u li estuet vivre a reburs.  
 Amurs li dune hardement:  
 500 il li descuevre sun talent.  
 (*Guigemar*, vv. 477-500).

El relato empieza con un héroe joven y orgulloso que, tras entrar en contacto con el Mundo Maravilloso vuelve renovado y acaba con la esperanza de vivir el amor de su dama. Pero para ello deberá:

contar con la ayuda y el asentimiento de sus iguales, los caballeros que le ayudan a conquistar la ciudad en la que se encuentra la dama de nuevo prisionera [...] Guigemar parece estar destinado a los jóvenes «*bacheliers*» que se educan en la corte, aprendiendo a luchar y a respetar a las damas, esperando el momento de integrarse en el grupo de los adultos, mediante un matrimonio aprobado por el círculo al que pertenecen (Casas, 1993: 102).

La oposición a Guigemar procede de Meriadus, quien al igual que el viejo esposo de la *dama*, representa la autoridad civil, el espíritu positivo y racionalista y una moral represiva cargada de deseos ocultos que rechaza los misterios del amor y propugna la decencia y el bien del estado y del rey, por lo que rechazan a los amantes. El agua ha transformado lo real en ficción, el reflejo incierto en realidad; de esta forma el esposo de la dama y Meriadus se asimilan y los papeles de víctima y verdugo se

invierten en este mundo del revés en el que ninguno de los dos consigue ver esta suprarrealidad.

Los adversarios del héroe, enemigos del amor, perecen. Los nobles caballeros, representantes del grupo juvenil, son partidarios de los amantes y nadie se atreve a reprocharles nada. Los varones celosos, hipócritas, representantes de los viejos valores, defienden una postura moral exigente y de reconocimiento opuesto a los instintos y al principio del placer. Es la regeneración de un ciclo, un tiempo circular en que el punto de partida será también el de llegada. Se pasa de un mundo real que representa los viejos valores caducos, de un mundo muerto, a uno que nace al acabar con el tirano estéril que los representa. El grupo juvenil se enfrenta al antiguo régimen en una disputa por la posesión de la mujer que conllevará también la posesión de la tierra.

Para que la unión pueda realizarse felizmente, parece exigir Marie de la futura esposa una entrega sin límites, una renuncia total sin otra aspiración que la de agradar y servir a su señor. Al futuro marido se le pide fidelidad, pero también contar con la aprobación y la ayuda del grupo al que pertenece. Ni la *fin'amor* ni el amor cortés son válidos para nuestra autora, quien parece estar de acuerdo con la moral eclesiástica vigente y el orden social establecido (Casas, 1993: 103).

Cuando Guigemar regresa a su patria es aceptado socialmente tal como lo era antes de partir, pero él sabe que ha transgredido las leyes, que se ha enamorado y ha seducido a una mujer casada que ha consentido en ello. Todos lo aceptan, pero él continúa con esa insatisfacción de que hacía gala al inicio del relato:

Li chevaliers suspire e plure;  
la dame regrete sovent,  
e prie Deu omnipotent  
625 que il li doinst hastive mort  
e que ja mes ne vienge a port,  
s'il ne repuet aveir s'amie,  
qu'il desire plus que sa vie.  
Tant a cele dolur tenue,  
6)0 que la nes est a port venue



u ele fu primes trovee.  
 Asez ert pres de sa cuntree.  
 Al plus tost qu'il pout s'en issi  
 Uns damisels, qu'il ot nurri,  
 635 errot après un chevalier;  
 en sa mein menot un destrier.  
 Il le conut, si l'apla,  
 e li vaslez: se regarda.  
 Sun seignur veit, a pié descent  
 640 le cheval li met en present.  
 Od lui s'en vait; joius en sunt  
 tuit si ami ki trové l'unt.  
 Mult fu preisiez en sun païs;  
 mes tuz jurs ert maz e pensis.  
 645 Femme voleient qu'il presist;  
 mes il del tut les escundist:  
 ja ne prendra femme nul jur,  
 ne pur aveu ne pur amur,  
 se ele ne puet despleier  
 650 sa chemise senz depescier.  
 Par Bretaigne vait la novele;  
 il n'i a dame ne pucele  
 ki n'i alast pur asaier:  
 unc ne la porent despleier.  
 (*Guigemar*, 622-659)

Una insatisfacción nacida de sus propios temores: al principio temor a enamorarse y, después, miedo a vivir ese amor que contraviene las normas establecidas.

Al final del relato, Guigemar sufre tremendamente por amor; paradójicamente, al principio del mismo se negaba a rendirse a ese sentimiento, pero no hace nada por remediar ese sufrimiento e ir en busca de su amada. Tal vez las leyes morales tengan demasiado peso en él. Se rinde a su dolor y es la propia dama, de quien ni siquiera sabemos el nombre, quien toma la iniciativa escapando de la prisión en la que la confinó su esposo para ir en busca de su amado:

655 De la dame vus vueil mustrer,  
 que Guigemar puet tant amer.  
 Par le cunseil d'un suen barun  
 sis sire l'a mise en prisun  
 en une tur de marbre bis.

660 Le jur a mal e la nuit pis.  
 Nuls huem el mund ne purreit dire  
 la grant peine ne le martire  
 ne l'anguisse ne la dolur  
 que la dame suefre en la tur.  
 665 Dous anz i fu e plus, ceo quit;  
 unc n'i ot joie ne deduit.  
 Sovent regrete sun ami:  
 «Guigemar, sire, mar vus vi!  
 Mielz vueil hastivement murir  
 670 que lungement cest mal souffrir!  
 Amis, se jeo puis eschaper,  
 la u vus fustes mis en mer  
 me neierai!» Dunc Iieve sus;  
 tute esbaïe vient a l'us;  
 675 n'i trueve clef ne serreüre:  
 fors s'en eissi par aventure.  
 Unques nuls ne la disturba.  
 Al hafne vint, la nef trova;  
 atachiee fu al rochier,  
 680 u ele se voleit neier.  
 (*Guigemar*, vv. 655-680).

Es el retrato de una evolución por parte de los dos protagonistas: el héroe finalmente alcanza la madurez anteponiendo el amor, las pulsiones más íntimas y vitales del ser humano, a los convencionalismos sociales cuando son injustos e irracionales. Aldazabal (2012: 0105) destaca el papel del elemento mágico encarnado en la cierva blanca, como impulsora de un cambio, que supondrá «el fin de una etapa de inmadurez» en Guigemar y su iniciación en el amor, frente al simbolismo iniciático caballeresco que supone la cacería en los *lais* bretones anteriormente mencionados.

Este *lai* plantea una inversión de valores manifiesto en el «ventaneo» medieval del que habla Ruiz Doménec (1986: 27). En él, la mujer contempla el mundo a su alrededor a través de una ventana, siendo ella misma observada a su vez por un caballero. Un ser relegado al ámbito doméstico como es la mujer, ocupada en sus mil obligaciones y sometida a las innumerables leyes morales que justifican su enclaustramiento entre las cuatro paredes de su casa, de pronto toma la decisión de realizar un acto tan

sencillo como asomarse a una ventana y contemplar el mundo, iniciando así un proceso de «desocultación de lo prohibido mediante su representación distante». Es decir, dar visibilidad a lo que debe permanecer oculto pero manteniendo una distancia que lo hace inaccesible. Para Ruiz Doménec (*ibid.*), «la imaginación creadora de estos escritores cortesés fragua la manera de presentar a la mujer dentro del mundo masculino. Este brillante ejercicio es justamente el “ventaneo”» o *Fensterhaftigkeit*, usando la terminología de Fink (1974 [1930]).

Este proceso aparece invertido en el *lai* de *Guigemar* donde es la mujer quien es observada desde una ventana y es ella la que actúa abandonando su posición de observadora pasiva que es observada. En *Guigemar*, el observador está escondido, a diferencia de las representaciones femeninas medievales en las que con frecuencia aparece una dama que mira a través de una ventana sin ocultarse, mostrando plenamente su cuerpo. El chambelán receloso del viejo esposo de la dama sin nombre, la descubre sin ser visto en compañía del héroe, lo que contraviene las órdenes de su marido, representante del orden social establecido, y se lo transmite a su señor:

Ce l jur furent aparceü,  
 descovert, trové e veü  
 d'un chamberlenc mal vezié,  
 580 que sis sire i out enveié.  
 A la dame voleit parler,  
 ne pout dedenz la chambre entrer.  
 Par une fenestre les vit;  
 vait a sun seignur, si li dit.  
 585 Quant li sire l'a entendu,  
 unques mes tant dolenz ne fu.  
 De ses privez demande treis.  
 A la chambre vait demaneis;  
 il en a fet l'us depescier:  
 590 dedenz trova le chevalier.  
 (*Guigemar*, vv. 577-590)

A este respecto, Corral Díaz (2005: 605) destaca «el papel discursivo ambivalente» de la ventana, «puesto que también representa una señal negativa en el relato, al ser un cuerpo

traslúcido que desvela la intimidad de los amantes al exterior». El cristal actúa como frontera húmeda entre el mundo de los *seniores*, decadente, estancado e infértil y la intimidad del espacio de los amantes. Esta vez, el mensajero es el *lausengier*, un pérfido chamberlán que, al encontrar «par une fenestre les vit; / vait a sun seignur, si li dit» (v. 583-584).

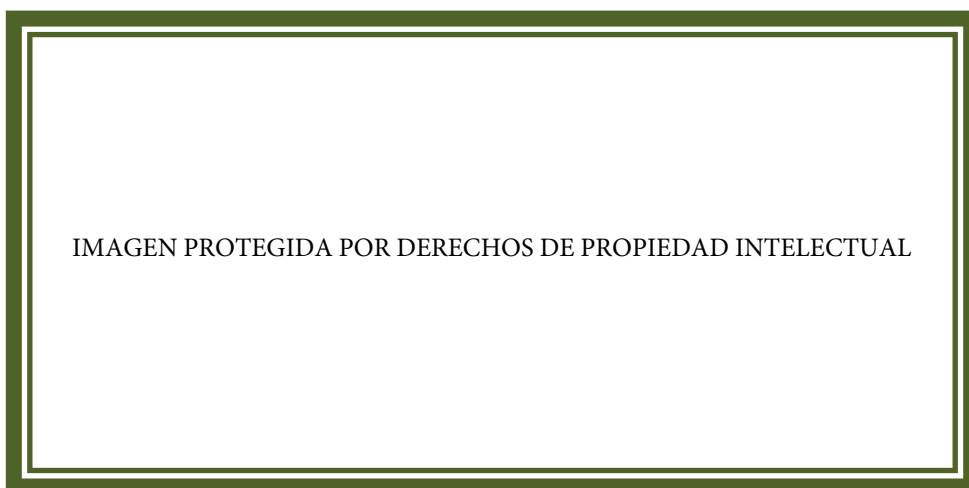


Fig. 20

© Bibliothèque nationale de France, París  
Miniatura de iluminador anónimo, ca 1400-1425 [Detalle],  
en Bérout, *Tristan en Prose*, ca. 1230-1235  
Ms. BnF, Ms. Fr. 100, fol. 91r  
[El rey Marc sorprende a Tristán en la habitación de Iseo.  
Escena prototípica en la iluminación medieval francesa,  
de los amantes descubiertos]

Igualmente, Meriadus, otro *senior* representante de los valores tradicionales del ideario feudal, ve llegar la nave de la dama a través de una ventana sin que ella lo vea a él:



Fig. 21

© British Library Royal Collection, Londres

Jean de Wavrin, *Anciennes et nouvelles chroniques d'Angleterre*, vol. 1

Francia, ca. 1471-83

BL, Royal 15E IV, fol. 36

[Vista de Inglaterra]

100      A une fenestre s'estot  
            e vit la nef ki arivot.  
            il descendi par un degré;  
            sun chamberlein a apelé.  
            Hastivement a la nef vunt;  
            (*Guigemar*, vv. 97-101).

La ley y el orden velan por mantener el estatus inalterable, la paz y seguridad del reino en un intenso deseo de asimilarse a Dios Todopoderoso, que todo lo ve aunque no lo veamos y que tiene poder para castigar las malas acciones. Las cosas son como son por designio divino y no deben cambiar. Pero los viejos valores están en crisis y la mujer empieza a rebelarse, a no aceptar las órdenes establecidas, a dejarse llevar por una fuerza más

poderosa que ella misma, a rendirse a la atracción del amor. Los *seniores* quieren mantener el harén, el gineceo, el dominio sobre la mujer, pero el grupo juvenil tiende a romper con ese esquema; se basan en su valentía para enfrentarse a la vida, en la fuerza necesaria para romper los viejos moldes y crear un nuevo sistema de valores en el que el joven guerrero derroca al viejo estéril y castrante con quien la más bella mujer sería una simple tierra baldía.

Pero, ¿de dónde nace esa fuerza capaz de derrocar toda una forma de entender el mundo? Nace, precisamente, del seno de su propia naturaleza, porque es la mujer, encerrada en su harén, quien un día tomó la decisión de romper con la vida que le estaban imponiendo y escapó. ¿Qué habría sido del hombre si ella no hubiese tomado esa decisión? Por parte de la protagonista femenina, la evolución viene determinada por el cambio en su conducta: de acatar sumisamente las normas del esposo, de seguir el modelo ideal de Griselda al principio del relato, pasa a revelarse contra el marido, la comunidad, las leyes, en el momento en que entra en contacto con ese mundo maravilloso que es el amor; en el momento en que descubre que existe algo más allá de los muros del jardín en el que se encuentra encerrada y de las personas por quienes es custodiada. Entra en juego, de esa forma, el factor psicológico, el sufrimiento, el goce que aboca a los protagonistas a ser dueños de su destino.

El escenario irreal es una alegoría que no puede existir en el caso del *ménagier* porque ni existe el amor erótico, ni el poder de decisión; ambos cónyuges se someten a las leyes y, ella además, a su esposo, asimilado en este caso a la autoridad de la comunidad.

El episodio en que Meriadus manda llamar a Guigemar para que desate el nudo y pueda comprobar que la dama que él posee es su amada, nos recuerda el *Iai* anónimo de *Graelent*, en que el rey Arturo desnuda a su esposa Ginebra en presencia del grupo de jóvenes caballeros, en un nuevo proceso de «desocultación de lo prohibido mediante su representación distante», para provocar en ellos el deseo y la búsqueda de la mujer. Es un acto de ostentación de un bien suyo que ellos, con toda su juventud y valentía, ni poseen ni podrán poseer jamás:

Issi remest bien lungement  
 de ci qu'a un torneiement,  
 745 que Meriadus afia  
 cuntre celui qu'il guerreia.  
 Mult i ot semuns chevaliers;  
 Guigemar fu tuz li primiers.  
 Il l'i manda par gueredun  
 750 si cum ami e cumpaignun,  
 Qu'a cel busuin ne li faillist  
 e en s'aïe a lui venist.  
 Alez i est mult richement  
 chevaliers meïne plus de cent.  
 755 Meriadus dedenz sa tur  
 le herberja a grant honur.  
 Encuntre lui sa serur mande;  
 par dous chevaliers li comande  
 qu'ele s'aturt e vienge avant,  
 760 la dame meint qu'il eime tant.  
 Cele a fet sun comandement.  
 Vestues furent richement,  
 main a main vienent en la sale;  
 (*Guigemar*, vv. 743-763).

Es una provocación en una época en que los valores están cambiando y Guigemar se enfrentará al desafío de aquel que le llamaba amigo y compañero, por los muchos y leales servicios que le prestó. Es un acto de traición y tiranía, reflejo de la decadencia de todo un ideario que está perdiendo su razón de ser y en el que el hombre y, en especial la mujer, se ven atrapados y poseídos. Corral Díaz (2005: 604) expresa la falta de escapatoria para la mujer medieval; por mucho que ella rompa sus cadenas dejando atrás su cautiverio para lanzarse a perseguir sus sueños de libertad y realizarse como mujer, siempre encontrará una nueva forma de esclavitud:

En *Guigemar*, la protagonista, apenas llega a Bretaña, es hallada por Mériaduc, quien «la saisit par le mantel» (símbolo del derecho feudal de «saisine»), quiere guardarla para él y la confía a su hermana, rechaza dársela a Guigemar e incluso se dispone a defenderla por las armas (vv. 851-852). Así pues, la dueña no ha escapado de su prisión más que para precipitarse en otra, en la que se manifiesta la brutalidad del mundo feudal (Corral Díaz, 2005: 604).

Esa pertenencia o atadura a alguien puede aparecer simbolizada en un nudo, elemento ambivalente en cuyo enredo se entrecruzan el principio y el final de la cuerda, manteniendo en tensión todas las posibilidades. «Deshacerlo corresponde, ya sea a la crisis o a la muerte, ya a la solución y a la liberación» (Chevalier, 1991: 757). Para Chevalier (*ibid.*) «puede simbolizar la unión de dos seres o un vínculo social», pero también apunta a que es el mismo símbolo que el de «la deglución por el monstruo», cuyas mandíbulas se cierran como el nudo, atrapando y devorando a su víctima, o se abren permitiendo el paso a un estado superior de liberación, tras recorrer una especie de laberinto y alcanzar su centro.

Cuando la dama sin nombre, «pensive e pale» (v. 764) por su amor perdido y el cautiverio al que se está viendo sometida, es presentada ante Guigemar, él cree reconocerla, pero no dice nada:

«dunc vet avant li chevaliers  
 785 Il la baisa, lez lui l'asist;  
 unques nul altre mot ne dist  
 fors tant que seeir la rova»  
 (*Guigemar*, vv. 784-787).

Mientras, Meriadus contempla la escena y pretende burlarse de Guigemar:

Meriadus les esguarda;  
 mult li pesa de cel semblant.  
 790 Guigemar apele en riant.  
 'Sire', fet il, 'se vus plaiseit,  
 ceste pucele essaieroit  
 vostre chemise a despleier,  
 s'ele i purreit rien espleitier'.  
 795 Il li respunt: 'E jeo l'otrei !',  
 Un chamberlenc apele a sei,  
 ki la chemise ot a garder;  
 il li comande a apporter.  
 A la pucele fu bailliee  
 800 mes ne l'a mie despleiee.  
 (*Guigemar*, vv. 788-800).

Tras el fracaso de la joven, Meriadus le pide a la dama que



intente deshacer el nudo y ella lo desata sin la menor dificultad:

La dame conut bien le pleit.  
Mult est sis quers en grant destreit;  
kar volentiers s'i essaiaist,  
s'ele peüst u ele osast.  
805 Bien s'aparceit Meriadus;  
dolenz en fu, ainz ne fu plus.  
'Dame', fait il, 'kar assaiez,  
se desfaire le purriëz !'  
Quant ele ot le comandement,  
810 le pan de la chemise prent;  
legierement le despleia.  
Li chevaliers s'esmerveilla.  
Bien la conut; mes nequedent  
nel poeit creire fermement.  
815 A li parla en tel mesure:  
'Amie, dulce creature,  
estes vus ceo? Di tes mei veir!  
Laissez mei vostre cors veir,  
la ceinture dunt jeo vus ceins!  
(*Guigemar*, vv. 801-819).

### II.1.3. La dama del Mundo Maravilloso

En el seno de esta sociedad plenamente jerarquizada y estructurada, en el que se ha hecho una clasificación de la mujer que la divide en distintas categorías, a tenor de su estatus social o comportamiento moral, aparecen unas mujeres que sí tienen nombre propio, una posición social privilegiada y, normalmente, una gran belleza. Son las mujeres de los relatos literarios que se perfilan para la mujer burguesa, la campesina, la costurera, la panadera, para la mujer anónima, —en suma—, como una balsa de luz en mitad del océano.

Posiblemente, estos textos jamás llegaron a sus manos, de la misma manera que de haberlo hecho la mayor parte de ellas tampoco habría sabido o podido leerlos. Sin embargo, esta nueva categoría de mujer, estas mujeres *resolutas y enamoradas* existieron, aunque tan solo fuera en el imaginario del hombre. Mujeres como Dido e Iseo; la primera, por mostrar una

trascendencia de la mujer más allá de los preceptos morales, asimilando el destino de una ciudad al destino de una mujer, la posesión de la tierra a la posesión de la mujer; la rendición voluntaria de una reina, a la conquista de un reino. La segunda, por servir como contrapunto para ensalzar los valores viriles de un héroe: su fuerza, su valor, su ingenio; pero también su fidelidad, una fidelidad a su rey que se ve traicionada, una vez más, por la intervención de una mujer.

Lo original en este caso es la fusión entre dos amantes contraviniendo todo precepto moral o eclesiástico, una unión hombre-mujer, bastante alejada de la medida amorosa propugnada por la Iglesia en los matrimonios de conveniencia, entendiendo la palabra *conveniencia* no solamente en términos materiales sino en su pleno significado: era conveniente para una mujer sola el encontrar un hombre que le proporcionase estabilidad económica y respeto social; era conveniente para un hombre solo encontrar una mujer que se ocupara de la limpieza y mantenimiento del hogar y le sirviera como concubina. El amor era algo accesorio.

El país al que llega Guigemar estaba gobernado por un hombre muy viejo que se había casado con

une dame de halt parage,  
franche, curteise, bele e sage.  
Gelus esteit a desmesure;  
car ceo purporte la nature  
215 que tuit li vieil seient gelus;  
mult het chascuns que il seit cus  
tels est d'eage li trespas  
(*Guigemar*, vv. 211-217).

La belleza y virtudes de la joven esposa, junto con la avanzada edad del hombre, hacen nacer en él una desconfianza que lo lleva a mantenerla encerrada en una torre de mármol verde con un solo acceso vigilado día y noche, de forma que «nadie podía entrar o salir de allí, si no era en barca» (Corral Díaz, 2005: 601).

Corral Díaz (*op. cit.*: 600) insiste en la atmósfera de opresión y cerramiento a la que se ven sometidas estas mujeres pertenecientes a la tipología de la *malmaríée*, cuyas protagonistas,

«celosamente guardadas por sus maridos viejos» (*op. cit.*: 607), «viven recluidas en una *tur* (*Yonec*, vv. 27, 39, 69; *Guigemar*, vv. 659, 664), y dentro de esta en su *chambre*», que emerge «en el medio de un *vergiér*, cercado por unos muros *espés e halz de vert marbre* (vv. 221-222)». Corral Díaz (2005: 600) señala cómo, tras partir su enamorado, la joven esposa es de nuevo

*mise en prisun*  
*en une tur de marbre bis*  
(*Guigemar*, vv. 658-659)

La autora destaca las cualidades del mármol como «material ciertamente rico, pero al mismo tiempo gélido, en consonancia con los sentimientos del dueño al que pertenece la morada» y plantea las similitudes que guarda este suntuoso cerramiento con otros *lais* y obras narrativas del mismo periodo (*op. cit.*: 601). Marie de France se sirve igualmente del léxico para acrecentar esa sensación de cerramiento a través de la reiteración de registros como *chambre*, la repetición nueve veces del término *tur*; la noción de *prisun* (*Guig.*, v. 658), y de expresiones de su campo sémico, las diferentes formas verbales de *enserer* (*Gui.*, v. 345), *garder* (*Guig.*, v. 218) y *encloure/clore* (*Guig.*, vv. 345, 349, 220, 225) (*op. cit.*: 603). La autora habla de «la *cleif* y la *sereüre* que atrancaban la entrada (*Gui.* v. 675)» y de la única llave de acceso que guardaba «el viejo *preste* (v. 245)», lo que produce una sensación de cerrazón que se ve reforzada por el hecho de que «las dueñas no permanecían solas en sus aposentos, sino que estaban custodiadas en la misma habitación por las guardianas (según el prototipo poético del género de la *mal mariée*)» (Corral Díaz, 2005: 602). Todo ello ofrece una percepción del espacio como «estructura maciza, impenetrable incluso para la mirada; un lugar de clausura y de terror, pero también de encuentro de los enamorados que logran franquear los obstáculos, cuando proceden o se relacionan con el más allá» (*op. cit.*: 601). En este sentido, Ribard (1995: 136, cit. *op. cit.*: 603) habla de «emprisonnement castrateur». Castración y cerramiento que se intensifican al ser un viejo sacerdote quien guardaba la llave de su libertad, y que

«les plus bas membres out perduz:  
altrement ne fust pas creüz»  
(*Guigemar*, vv. 257-258)

Él oficiaba la misa para la dama y le daba de comer (vv. 259-260), mientras ella se encontraba aislada de la vida real, en un enclaustramiento absoluto, prisionera en una lujosa estancia:

Li sire out fait dedenz le mur,  
230 pur metre i sa femme a seür,  
chambre; suz ciel n'aveit plus bele.  
A l'entree fu la chapele.  
La chambre ert peinte tut en tur.  
Venus, la deuesse d'amur,  
235 fu tresbien mise en la peinture;  
les traiz mustrot e la nature  
cument hom deit amur tenir  
e leialment e bien servir.  
Le livre Ovide, u il enseigne  
240 coment chascuns s'amur estreigne,  
en un fu ardant le getout,  
e tuz icels escumenjout,  
ki ja mais cel livre lirreient  
ne sun enseignement fereient.  
245 La fu la dame enclose e mise.  
(*Guigemar*, 229-245).

Corral Díaz (2005: 601) destaca la «intrincada significación mitológica y alegórica» de estas pinturas, cuya temática alusiva a Venus entronca con el amor ideal al que aspira la dama<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Para un resumen de las diferentes interpretaciones, ver Holzbacher (1993: 372-373).



Fig. 22  
© Bibliothèque nationale de France, Paris  
Venus en una Miniatura de Robinet  
Testard,  
en Évrard de Conty, *Livre des échecs  
amoureux*, ca. 1495  
France, Cognac, siglo XV [detalle]  
Ms. Fr. 9197, fol. 104v

Para tener un control absoluto sobre la dama y no dejar de custodiarla un solo segundo, *Meriadus* pone al servicio de su esposa a su propia sobrina, hija de su hermana, joven bien educada y de noble linaje. Ambas se amaban y paseaban juntas; ni hombres ni mujeres podían estar en el vergel al pie de la torre hasta que las dos no regresaban. La *dama* está sufriendo una forma de custodia que la mantiene aislada del mundo por el temor a perderla que tiene su esposo, por el miedo a que le sea infiel. El adulterio suponía el repudio inmediato de la mujer casada, que era estrangulada y arrojada a una ciénaga porque solo la muerte podía purificar el honor de la familia. El hombre sí podía cometer adulterio, no era culpable y sus aventuras sexuales no mancillaban el honor familiar. La mujer era una propiedad sexual del hombre cuyo valor disminuía si la usaba alguien que no fuera su propietario legal, con lo que el honor masculino dependía de la castidad femenina.

El honor de la familia era un bien sagrado que dependía, exclusivamente, de la sexualidad de la mujer. Se intentaba controlar la castidad de las mujeres y si no mantenían una conducta honrosa se las podía castigar e incluso asesinar. Los crímenes de honor eran tan naturales que no eran perseguidos por la justicia. La mujer debe quedar relegada al espacio reducido de

la casa; el espacio abierto, desconocido y caótico al que se aventura el hombre para apacentar su ganado, para guerrear o para poseer nuevas tierras está vedado a la mujer, ser imperfecto e inferior por naturaleza a él.

Sin embargo, y pese a todo el empeño por parte del celoso marido en mantener a su joven esposa alejada de todo lo que no signifique enclaustramiento y sumisión, los amantes consiguen tener intimidad y mantener relaciones amorosas en la misma habitación en la que ella está recluida y custodiada por su guardiana (Corral Díaz, 2005: 601). Es decir, los viejos valores pueden ser derrotados y sustituidos de raíz por savia nueva desde su propio germen, por hombres y mujeres jóvenes, como la joven dama de nombre desconocido que demuestra su poder de decisión al abandonar su Mundo Maravilloso traspasando la *frontera húmeda* para ir al mundo de los mortales en busca de Guigemar, quebrantando nuevamente los esquemas y temores medievales. El espacio de la mujer es el espacio interior, el de la casa, el del castillo, donde debe permanecer esperando el regreso del guerrero. El espacio del hombre es el espacio exterior, el de la aventura, de la conquista, del viaje. Y es en ese espacio en el que se adentra la dama del Mundo de lo Maravilloso produciendo una permutación de sexos, una confusión sexual en la que los valores viriles son asumidos por la mujer, en tanto que los femeninos, pasivos, lo son por el hombre.

Esta nivelación de sexos también aparece en Tristán por medio de la borrachera producida por la ingestión del filtro y de la unión amorosa que borra los límites de los cuerpos e intercambia los caracteres. Al cabo de los tres años de haber bebido el filtro, Tristán toma una actitud pasiva, en tanto que Iseo se muestra resoluta. La imagen más llamativa de esta inversión será cuando la reina sea transportada sobre los hombros de Tristán como si ella estuviese cabalgando sobre él, no como una mujer sino como un hombre, generando la oposición activo-pasivo, orden-sumisión y el sentido sexual macho-hembra, ejerciendo Iseo el papel de macho. Tristán se afemina e Iseo se viriliza. Al abandonar el lugar que le ha sido asignado *por naturaleza*, la *dama* desempeña una función masculina, una función que no le corresponde y debería morir, al igual que Camila y Dido en *Le Roman d'Éneas*, para que

todo vuelva a su lugar y cada elemento cumpla con la función para la que ha sido creado. Dido es una mujer sola que no tiene el apoyo de un hombre, por tanto es estéril ya que no procrea, y carece de fuerza e impulsos viriles para emprender nuevas conquistas. En consecuencia, Cartago no se regenerará tras su muerte. Sin embargo, en *Guigemar*, la *dama* no muere sino que se une al héroe al final del *lai*, haciendo posible el milagro de la regeneración. No existe superioridad por parte de ninguno de ellos, ni deseo alguno de posesión de bienes, en esa concepción de igualdad ante el amor de *Marie de France*.

#### II.1.4. Simbología amorosa

La simbología en María de Francia es de una riqueza extraordinaria: los escenarios, el color, la naturaleza, los objetos, todo en ella parece tener un simbolismo inconsciente. El amor ideal en los *lais* de María de Francia es el que culmina en el matrimonio. El *Conte du manteau* habla de un objeto mágico capaz de desenmascarar a la mujer infiel; en este caso el objeto solo reconoce a la persona ideal que está hecha para su portador.

La vida de *Guigemar* cambia desde el instante mismo en que penetra en el bosque y hiere a la cierva. En el bosque muere la primera etapa de *Guigemar* y del bosque nacerá un nuevo héroe. El bosque con sus árboles simboliza la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo; es un símbolo de muerte y regeneración porque cada año el árbol pierde sus hojas y renace. Pone en comunicación los tres niveles del cosmos: el mundo subterráneo con sus raíces hundidas en el fondo de la tierra, la superficie terrestre a través de su tronco, y lo alto, el cielo con las ramas superiores. Pone en conexión las aves con los animales que reptan (serpientes, cocodrilos). Es un compendio de todos los elementos: el agua que circula en su sabia, la tierra que se une a él a través de las raíces, el aire que alimenta sus hojas y el fuego que produce su frotamiento. Es un «eje del mundo»; por él suben y bajan los mediadores entre el cielo y la tierra. Es un símbolo de regeneración perpetua y, por tanto, de la vida. Va de los infiernos a los cielos. El hueco de los árboles muchas veces actúa como una

matriz análoga a la gruta. Los altaicos dicen que «antes de venir sobre la tierra, las almas humanas residen en el cielo o sobre cimas celestiales del árbol cósmico en forma de pajaritos» (Roux, 1966: 376, cit. Chevalier, 1991: 121). Simboliza la vida del espíritu. El árbol se compara al pilar que sostiene el templo y la casa, a la columna vertebral del cuerpo. «El árbol se asimila a la madre, al manantial, al agua primordial» (Chevalier, 1991: 127).

En el mito de Jonás, la ballena es el arca; cuando entra en el vientre de la ballena simboliza el germen de la inmortalidad en el huevo, en la matriz cósmica. Cuando sale es la resurrección, un nuevo nacimiento. La salida de las tinieblas constituye un mito de iniciación, es un descenso a los infiernos seguido de una resurrección. El simbolismo de la ballena es dual, por una parte simboliza la muerte y por otra el renacimiento a un estado superior. La ballena es el símbolo del *continente*, del tesoro oculto o del mal amenazante. Simboliza el mundo de arriba y el de abajo, el cielo y la tierra a través de su masa ovoide similar a dos arcos de círculo, es una semicircunferencia que representa también una copa que puede asimilarse a la matriz. Contiene el germen de la inmortalidad en su centro. La ballena es un símbolo del soporte del mundo. La entrada de Guigemar en el bosque produce en él una ruptura con su vida anterior; una muerte seguida de una resurrección, una nueva forma de ver la vida al despojarse de sus viejos valores y adquirir otros nuevos, al igual que los árboles mudan sus hojas muertas para retoñar con más fuerza con otras nuevas:

El bosque es el espacio iniciático, frontera con el Otro Mundo donde los seres normales pueden transformarse y llenarse de extraños simbolismos. El animal perseguido por el mortal es un cebo que le conduce al Otro Mundo; es un animal-guía que una vez cumplida su misión desaparece o se metamorfosea en un ser sobrenatural (Riquer, 1988: 51).

En este caso, es una cierva blanca, porque el blanco es la ausencia de color, el color de los encantamientos y de la magia, de la túnica que porta la víctima del sacrificio, quien sirve de guía a al héroe abriéndole los ojos a la luz cuando ella cierra los suyos al morir. Guigemar hiere a la cierva y él a su vez es herido por ella.



Cierva blanca, símbolo del amor puro y virginal, de la pureza, de la mujer. Va acompañada de un cervatillo, lo que realza aún más su indefensión y un sentimiento de ternura. Aldazaba destaca la intencionalidad por parte de la autora en enfatizar ese sentimiento de desprotección, aludiendo a la brevedad de los poemas de Marie de France:

Si, como sabemos, la poética de la brevedad presente en los *lais* de Marie de France exige la condensación del sentido en unos pocos elementos, cabe preguntarse qué papel juega en la obra el énfasis puesto en una caracterización que aleja al ciervo del arquetipo masculino y solitario, otorgándole además una cualidad única en una criatura de su sexo (Aldazabal, 2012: 0105).

Guigemar hiere a la cierva y él mismo es herido por ella, como si ambos compartieran el mismo destino, como si ambos fueran uno, indefensos en las manos del otro:

Il tent sun arc, si trait a li.  
95 En l'esclot la feri devant;  
ele chai demeintenant.  
La saiete resort ariere:  
Guigemar fiert en tel maniere  
en la quisse desqu'al cheval,  
100 que tost l'estuet descendre a val.  
A terre chiet sur l'erbe drue  
delez la bisse qu'out ferue.  
La bisse, ki nafree esteit,  
anguissuse ert, si se plaigneit.  
(*Guigemar*, vv. 94-104).

Él, caballero armado, cree dominar a la cierva, *mater nutritia* (Hera) e indefensa, al dispararle y herirla mortalmente con una flecha. La flecha es el hombre, y el hombre es la herida, la penetración, el ultraje, la violación, la masacre en el bosque, el ocultamiento, lo oscuro. Pero al mismo tiempo, la flecha es la cierva cuando ella también lo hiere a él de forma mortal, la virginidad femenina castradora que, a partir de ese instante, hará que cambie su antigua percepción del mundo; él habrá de convertirse en una nueva persona a la que todavía desconoce. La flecha es la cierva y la cierva es la mujer, es el amor que hiere a

Guigemar en el muslo, miembro viril, asimilable a su hombría, la flecha es la herida en el hombre, es el hombre y es la mujer. Ambos comparten el mismo destino, doncel y presa moribunda ruedan sobre la hierba ambos heridos por la misma flecha, ambos con la misma herida.

- 105   Aprés parla en itel guise:  
       'Oï, lasse ! Jo sui ocise!  
       E tu, vassal, ki m'as nafree,  
       tels seit la tue destinee:  
       ja mais n'aies tu medecine!
- 110   Ne par herbe ne par racine,  
       ne par mire ne par poisun  
       n'avras tu ja mes guarisun  
       de la plaie qu'as en la quisse,  
       de si que cele te guarisse,
- 115   ki suferra pur tue amur  
       si grant peine e si grant dolur,  
       qu'unkes femme tant ne sufri;  
       e tu referas tant pur li,  
       dunt tuit cil s'esmerveillerunt,
- 120   ki aiment e amé avrunt  
       u ki puis amerunt après.  
       Va t'en de ci! Lai m'aveir pes!  
       Guigemar fu forment blesciez.  
       De ceo qu'il ot est esmaiez.
- 125   Comença sei a purpenser  
       en quel terre purra aler  
       pur sa plaie faire guarir;  
       kar ne se volt laissier murir.  
       Il set assez e bien le dit
- 130   qu'unkes femme nule ne vit,  
       a qui il aturnast s'amur  
       ne kil guaresist de dolur.  
       (*Guigemar*, vv. 105-132).

El cazador se convierte también en la presa y la presa en cazador, en un estadio de transposición de términos, en un proceso de igualdad que podría representar la unión sexual mítica de macho y hembra. Guigemar podría asimilarse a Artemis, diosa viril y libre del amor fecundo, de la fertilidad que corre por el bosque con sus compañeras al igual que Guigemar con los suyos.

Artemisa es la hermana gemela de Apolo, dios solar, femenino, cuya asimilación a veces llega a confundirlos. Es la diosa del alumbramiento. Guigemar al final es iluminado. Es el polo opuesto a Afrodita con cuya unión formaría la mujer perfecta.

Guigemar se une a la cierva en remolino loco que trasfiere al uno los valores del otro. Aunque se trata de una hembra, Alvar (1994: 32) matiza que tiene una «cornamenta de ciervo en la cabeza», lo que hace que ambos compartan la misma indefinición sexual. Aldazabal (2012: 106) comparte la tesis de Alvar (*op. cit.*: 35), al considerar a la cierva como «la ambigüedad sexual del héroe», personificada en su doble femenino, que «debe morir» para poder alcanzar la madurez.

Ortuño (2015: 107) señala cómo la «conversión en cierva/ciervo» es un tema recurrente en los *Mabinogi*, en donde este tipo de «animales relacionados con la caza y lo mágico-sobrenatural se circunscribe a los personajes masculinos» (*ibid.*). A este respecto, Salinero Cascante, (1994: 226) advierte que el hermafroditismo de la cierva representa «una proyección de la unión armoniosa de contrarios, del “Sí mismo”, que aparece ante Guigemar como el objetivo de la aventura y, al mismo tiempo, como un anticipo del éxito final de la empresa». Mikhaïlova (1997: 146) destaca cómo «l’être surnaturel qui vient des légendes celtiques, bien qu’il ressemble aux chevaliers et aux dames de la société courtoise, habite près de l’eau. Guigemar rencontre la biche blanche près d’un bras de mer». La presencia del agua y del sacrificio aparecen como elementos indispensables para dar paso a una regeneración.

Regeneración cuyo camino emprende Guigemar a lomos de su caballo, arquetipo «ligado al agua, alimentadora y asfixiante» (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 208); recordemos además, que «la mayor parte de los accesorios del trance chamánico están en relación con el caballo» (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 210) y que, para volverse al otro mundo, los chamanes se montan en «un bastón acodado en forma de cabeza de caballo, que se dice bastón caballar y que usan como un caballo vivo, lo que puede relacionarse con el palo de escoba de nuestras brujas» (*ibid.*).

Al rebotar en la cierva, la flecha penetra tan profundamente en el muslo de Guigemar que alcanza a su caballo, siendo ambos

heridos al mismo tiempo por la misma flecha, puesto que el destino del caballo es «inseparable del humano» (*op. cit.*: 209). Así, herido, conducirá a Guigemar hasta el puerto donde se encuentra atracada la nave; porque él «es la montura, el vehículo, el navío» (*ibid.*) que guía al jinete ciego en la noche, asumiendo el mando y convirtiéndose en vidente y guía, «pues solo él puede rebasar impunemente las puertas del misterio inaccesible a la razón» (*ibid.*). El caballo es además un «arquetipo próximo al de la Madre, memoria del mundo, o bien del tiempo» (*op. cit.*: 208); de forma que al descabalar, Guigemar se estaría desprendiendo de la custodia materna, de la temporalidad y de los valores impuestos por la sociedad a la que pertenece. Es decir, se estaría despojando de todo lo que no le es consustancial, de todo lo adquirido, para subir puro a la barca.

Por otra parte, la cierva muere sola y esto hace recapacitar al héroe: su vida no puede ser un camino estéril, él no puede convertirse en el rey estéril de un reino igualmente estéril. Según los pueblos turcos y mongoles, cuando «la cierva pare, una luz sagrada ilumina la tierra» (Roux, 1966: 321, cit. Chevalier y Gheerbrant, 1991: 286). Es en ese momento cuando la luz llega a su alma y un verde camino lo lleva a través del bosque hasta una llanura. Es como si de pronto la vida se abriera ante él, tras vivir un momento de transición, de ocultación, de caos en un frondoso bosque, asimilable a un estado de enajenación y desesperación. Tras esa desesperación llega la claridad, ve una llanura y desde ella una montaña en acantilado sobre el mar que puede simbolizar una ruptura. Son las dos caras de la materia volviéndose la espalda la una a la otra, pero unidas inseparablemente produciendo el paso de la etapa oscura y tenebrosa del bosque en el que está a punto de morir a una etapa germinal en la que el héroe aparece transformado tras su encuentro con la *dama*.

Lods (1956: 495) destaca la precisión de Marie de France al presentar el paisaje que recorre Guigemar desde que decide dejar a sus compañeros hasta que llega al mar (vv. 145-148), momento en el que el paisaje habitual aparece modificado: «la lande, la plaine, la falaise, la montagne n'ont pas changé mais un cours d'eau qui coulait au pied de la *muntaigne* s'est transformé en bras de mer; d'une *ewe ki desus cureit bras fu de mer*, il y a maintenant

un port, assez grand pour abriter plusieurs vaisseaux puisqu'on nous dit au vers suivant *une sule nef i avoit*.

Es decir, se trata de una aventura individual reservada al héroe que debe ser vivida en soledad, en donde «le merveilleux commence, non avec le thème traditionnel de la nef sans pilote, mais avec l'anomalie qui transforme l'aspect du rivage connu et dépayse le héros» (*op. cit.*: 496); de donde inferimos que es el poder regenerador del agua el que propicia el cambio.

Salinero Cascante (1994: 228) compara a Guigemar con Lancelot y destaca cómo en ambos personajes el paso al Más Allá se produce tras el abandono de la propia voluntad para someterse a la voluntad del otro, puesto que ambos héroes dejan de «conducir su propio destino, simbolizado por el caballo, para ser conducidos por la nave o la carreta». Es decir, en ambos casos se produce un abandono del yo social, consciente, para iniciar una búsqueda del yo interior, inconsciente, del «componente femenino de la personalidad» reflejo de la mística amorosa del siglo XII Francés (*op. cit.*: 227).

Tras el bosque aparece la *frontera húmeda* de la que habla Jean Frappier (1961: 31), el elemento acuático, que separa y une a la vez el mundo con el Mundo de lo Maravilloso. De la misma forma que la noche es el camino hacia el día y la muerte está seguida de una resurrección, es necesario el viaje, el cambio, y la nave tiene la vela desplegada y está lista para partir invitando a subir con sus riquezas, porque «le navire est un fait d'habitat avant d'être un moyen de transport» (Barthes, 1957: 77); es la *mater nutritia* que sustituirá «le mythe enfantin de la cabane, par l'approche difficile de la maison refuge, défendue par l'eau même, comme un château fort ou un palais vénitien» (*op. cit.*: 59). Es un universo flotante cerrado y protegido, y aunque, como afirma Barthes (*op. cit.*: 76) «le bateau peut bien être symbole de départ; il est, plus profondément, chiffre de la clôture».

Para Whalen (2008: 3), se trata de un «navire merveilleux» que reconcilia o une dos mundos, «celui de stérilité du vient le héros et celui de fécondité vers lequel il est poussé par cet objet mystérieux», en el que alcanzará «la guérison de sa blessure corporelle, mais aussi la guérison à sa maladie psychologique de l'incapacité d'aimer». La barca representa, por tanto, un estado de

transición en la vida del héroe, un momento de indefinición sexual y de cambio.

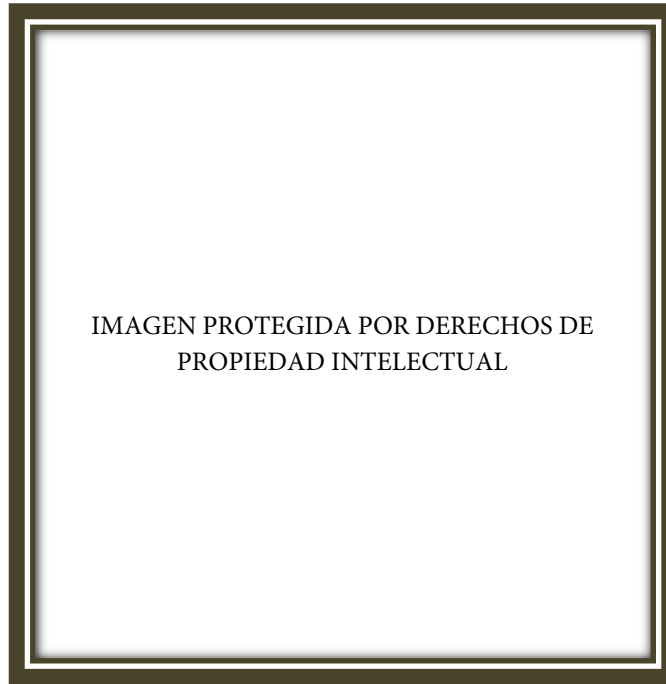


Fig. 23

© British Library, Londres  
Autor anónimo, *El arca de Noé*, en  
*Miscelánea de textos bíblicos y de otros textos*  
Francia, ca. 1277-1286  
BL, Additional, 11639, fol. 521r

El espacio representado por la barca también es un espacio simbólico ambivalente, que representa el «viaje o travesía cumplida por vivos o muertos» (Chevalier, 1991: 178). Como expresan los autores, la barca de los muertos aparece en todas las civilizaciones y pone en comunicación el mundo de los vivos con el de los muertos o el Más Allá (*ibid.*). Es un símbolo que puede ir asociado a la muerte, puesto que conduce a ella, en este sentido, se asimilaría al estado de semimuerte en que se encuentra Guigemar pero, al mismo tiempo, es un símbolo de vida que

ofrece protección a quien se sube a ella durante el tránsito de un mundo al otro. En su interior, se almacenan los alimentos que nutren a los viajeros; es por tanto un arca alimenticia que los contiene a ellos y a sus alimentos, igual que una madre; etimológicamente también tiene ese sentido de recipiente, *arceo*, «contengo». Es una casa flotante, un universo cerrado, un orden frente al caos de lo desconocido. «En la tradición cristiana la barca donde los cristianos se acomodan para vencer las acechanzas de este mundo y las tentaciones de las pasiones, es la Iglesia», en ese sentido el arca de Noé sería su prefiguración (Chevalier, 1991: 179). La vida aparece como una peregrinación terrenal sustentada en el alimento divino de la fe en la que Dios aparece como el Gran Proveedor. Pero para emprender el viaje, primero es necesario tomar la decisión de partir y desatar la cuerda que la une a tierra y a la realidad que eso implica para alcanzar una vida nueva al otro lado: «desatada está la ligadura. He echado por tierra todo el mal que está sobre mí ¡Oh, Osiris poderoso! ¡Acabo de nacer! ¡Mírame, acabo de nacer!» (Champdor, 1963: 156, cit. *ibid.*).

Con la barca, Guigemar inicia un viaje hacia lo desconocido y en su interior experimentará una muerte simbólica (Alvar 1994: 35) en la que dejará atrás su etapa de inmadurez para renacer «completamente masculinizado por el amor de su dama» (Aldazabal, 2012: 106).

Desde un planteamiento mítico, psicoanalítico o social, Guigemar y Lancelot *se sacrifican* (mueren) en el bosque para *renacer* a otra forma de vida más plena (la lírica de trovadores asocia la falta de amor con la muerte: «il est bien mort, le coeur insensible», decía Bernart de Ventadour) porque *subir* a la nave y a la carreta significa en realidad *descender* suavemente al universo femenino. La barca y la carreta, símbolos maternos por el valor de su material (madera-madre) y de su forma (oquedad), representan la dualidad de este proceso: la barca y la carreta son vehículos funerarios que conducen al muerto al Más Allá (Salinero Cascante, 1994: 226).

El viaje simboliza la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, el descubrimiento de un centro espiritual. El viaje que es una huida de sí mismo no termina nunca. Este centro

inaccesible también se simboliza con la copa o el grial, cuya búsqueda generará toda la saga de aventuras del *Graal*. Es una búsqueda del conocimiento, al igual que el viaje de Eneas, con el que Guigemar guarda un gran parecido. Los viajes también son una serie de pruebas iniciáticas, una progresión espiritual que se expresa como un desplazamiento a lo largo del eje del mundo. La búsqueda de la tierra prometida es una marcha hacia el centro, una peregrinación hacia el interior de uno mismo. Esta idea aparece también en algunas cofradías musulmanas donde el Viajero es *Al sâlik*, «el que vuelve la cara hacia el Dâ'i (hacia el profeta). Viaja en ti mismo» (Chevalier, 1991: 1066), porque es en uno mismo donde se alcanza la paz.

El viaje expresa un profundo deseo de cambio interior, de experiencias nuevas. Para Jung, manifiesta una insatisfacción que hace que el hombre se lance a la búsqueda y descubrimiento de nuevos horizontes, la búsqueda de la madre perdida (*op. cit.*: 1067). El viaje al infierno es un descenso a los orígenes, como el *descensus ad inferos* de Eneas, o al inconsciente (*ibid.*). Es también una búsqueda del paraíso.

En ese paraíso, en ese Mundo Maravilloso, las hadas ofrecen todo tipo de dones al caballero, de acuerdo al mundo cortés y caballeresco. Sin embargo, en *Guigemar*, la dama no le da sino una camisa anudada en prueba de fidelidad y a cambio de un cinturón que ella ceñirá:

Los amantes también están sujetos en cierta forma a un encierro psicológico e, incluso, sexual entre ellos, al vivir un amor exclusivo y mutuo, en un mundo aparte. Simbólicamente, las prendas que intercambian Guigemar y su enamorada, esto es, el nudo de la camisa y el cinto (w. 558-75), son ataduras que encierran, evocando la imposible infidelidad, el vínculo voluntario que los une, más poderoso que el conyugal (Corral Díaz, 2005: 604).

En la literatura cortés, de la que *Guigemar* forma parte, el hada aparece humanizada bajo la apariencia de una «dama» que sigue conservando los poderes del hada pero transformados. El poder de la dama en este espacio maravilloso estriba en la influencia que ejercerá sobre el héroe marcando su destino para siempre, al igual que la *fata* de la que deriva esta figura era dueña y



señora del destino del hombre. Su figura va unida al culto de la fertilidad y de la abundancia.

En los *lais* bretones, el ser sobrenatural que habita en el Otro Mundo impone a su amante una serie de prohibiciones que, al ser desobedecidas por este, le hacen perder todos los bienes concedidos anteriormente, con lo que queda empobrecido, se siente extraño en su propia patria, sin amigos y sin amor. Esto no sucede en *Guigemar*, porque es un amor de verdad y el amor verdadero no necesita bienes materiales ni leyes para subsistir, porque este amor ennoblece y nace en un plano de igualdad entre los amantes. Por eso, al final del *lai*, ambos mundos se confunden.

El amor convencional sometido a normas establecidas, la sumisión que conlleva toda prohibición es un amor empobrecedor basado en falsas promesas y ataduras, un amor estéril condenado a la muerte, al igual que los valores caducos. Necesariamente, al final del *lai*, Guigemar y sus jóvenes caballeros, habían de ser jóvenes para que se produjera una regeneración, toman la ciudad donde vive el tirano, lo que constituye una ruptura del vínculo de vasallaje. La rebeldía y el orgullo de los jóvenes se imponen, por fin, a la obediencia y humildad del régimen feudal. Guigemar ha vivido sin quererlo o, ¿tal vez sí?, una doble aventura en lo personal y en lo social, en la que la barca ha sido el lazo de unión entre los dos mundos, ejerciendo la función de «pont éphémère entre la mort et la vie, entre l’Ancienne Loi et la Nouvelle Loi», invitando al público medieval «à réfléchir à leur destin, à leur condition dans ce monde du *hic et nunc* et à l’espérance de l’Au-delà» (Whalen, 2008: 2).

Para Aldazabal (2012: 0107), tras atravesar una muerte aparente, el héroe «retornará de manera triunfal y plenamente humanizado, consiguiendo establecerse por completo entre los de su especie como rey y como esposo». Tal vez ese sea su paraíso. El rey viejo, estéril, debe ser sustituido por uno joven para que se produzca una regeneración, al igual que el *Rey Pescador* de *Marie de France*, porque un rey estéril esteriliza al país.

La ciudad fortificada tiene el mismo valor que un castillo, porque ambos representan el poder, la presa, el botín, al igual que la mujer. Para el guerrero, la ciudad es un botín; para el burgués un lugar de intercambio. La ciudad representa un orden, es lo

contrario al caos. Aporta refugio y seguridad al hombre, proporcionándole calor y alimento como una madre, como una mujer que lo acoge y protege frente a los fantasmas que acechan en lo desconocido del espacio no colonizado, frente al caos representado en el inconsciente colectivo por el dragón o el cocodrilo. La ciudad es el símbolo de la madre con su ambivalencia como protección y límite; es asimilable al útero materno; la madre acoge en su seno a los hijos y la ciudad a sus moradores.

El espacio de la ciudad es el espacio de la tribu, el espacio íntimo, conocido, cosificado, en el que se encuentra la protección; es la cristiandad frente al espacio desconocido y caótico, frente a la paganía que hay que combatir para que no siembre el caos en ella. Guigemar es un extranjero cuando llega al castillo llamado por Meriadus y entra en un espacio ajeno a él en el que encuentra a su dama ciñendo su cinturón. Chevalier y Gheerbrant (1991: 297) destacan el significado simbólico del cinturón, que «protege de los malos espíritus, de la misma manera que los cinturones amurallados de las ciudades las protegen de los enemigos». De esa forma, ciudad y mujer son una en ese momento y el destino de una regirá el destino de la otra. Ambas están custodiadas por el mismo rey estéril y sujetas por la misma cadena. Solo cuando el cinturón sea desatado la dama será libre, solo cuando caigan las murallas se producirá el cambio.

La muralla delimita los espacios y proporciona defensa y protección al núcleo urbano, separando el orden de la ciudad, espacio conocido y organizado, del caos. Proporciona un *espace hereux* (Bachelard, 1961: 26) en su interior y aísla de un exterior desconocido y hostil donde reinan el caos y los monstruos. Bachelard habla de un espacio mágico de protección contra los demonios. Es un cinturón protector, el cascarón del huevo que encierra en su interior el germen de la vida de la misma manera que el cinturón de Guigemar ciñe la cintura de la dama. Tras desatar el cinturón, la ciudad es tomada, la muralla cae y el hombre conquista a la mujer y sus caballeros la tierra:

La nuit sunt al chastel venu,  
ki guerreiout Meriadu.  
865 Li sire les a herbergiez,

ki mult en fu joius e liez  
 de Guigemar e de s'aïe;  
 bien set que sa guerre est finie.  
 El demain par matin leverent,  
 870 par les ostels se cunreerent.  
 De la vile issent a grant bruit;  
 Guigemar primes les cunduit.  
 Al chastel vienent, si l'asailent;  
 mes forz esteit, al prendre faillent.  
 875 Guigemar a la vile assise;  
 n'en turnera, si sera prise.  
 Tant li crurent ami e genz,  
 que tuz les afama dedenz.  
 Le chastel a destruit e pris  
 880 e le seignur dedenz ocis.  
 A grant joie s'amie en meine.  
 Ore a trespassee sa peine.  
 (*Guigemar*, vv. 863-882).

Al conquistar la ciudad y tener la mujer, Guigemar cumple la tarea que tenía pendiente, se reconcilia plenamente con la sociedad y regresa al útero para volver a nacer renovado. La ciudad es el fundamento de una civilización y tras su conquista nacerá un nuevo orden. Es el *centre* de Elíade, punto de intersección entre cielo, tierra e infierno, la representación de una sociedad en un *microcosmos* en el interior de un *cosmos* que reproduce el esquema aristotélico de un universo formado por esferas concéntricas. La conquista no acaba en la toma de esta ciudad; será un fenómeno que se extenderá de forma universal de unas ciudades a otras, de unas esferas a otras amplificando sus consecuencias como la piedra caída en un estanque. Es el inicio de un cambio, el germen de una nueva civilización.

## I.2. *Le Ménagier de Paris*

### II.2.1. El autor

Antes de abordar la obra, empezaremos por fijar su datación. En la introducción a la primera edición llevada a cabo por Jérôme Pichon, en 1846 se indica que:

*Le Ménagier de Paris* fut donc écrit entre Juin 1392 et Septembre 1394, et rien dans le texte ne contredit cette date qui me semble établie d'ailleurs sur des bases certaines. Ainsi l'auteur parle de la maison de la reine et —des enfans—, et en effet Isabeau de Bavière avoit en 1392 trois enfans; ainsi encore il pourroit résulter d'un passage du livre que l'année où il fut écrit commençoit en Avril, et les années 1392, 1393 et 1394 commencèrent toutes trois en Avril (Pichon, ed., 1846: xxii).

Sin embargo, la fecha que se menciona en el título es la de 1393: «*Le Ménagier de Paris*, traité de morale et d'économie domestique composé vers 1393, par un bourgeois parisien». No ahondaremos en la cuestión, dado que el margen temporal entre ambas fechas es de solo dos años y no es un tema relevante para este trabajo.

Centrándonos ya en el autor, consideramos reseñable la importancia que parece tener en esta obra la edad, tanto la del autor como la de su esposa. De hecho, en la introducción, el primer dato que se menciona acerca de él es su avanzada edad, que ya debía «toucher à la vieillesse» en 1358, dado que ese motivo le impidió «avoir été admis dans la société du seigneur d'Andresel» (Pichon, 1846: xxiii). Posteriormente, se dice que contrajo matrimonio:

Avec une jeune femme de quinze ans qui étoit de meilleure maison que lui, d'une province différente et orpheline. Elle lui avoit demandé peu de jours après son mariage de ne pas la reprendre publiquement de ses —décontenances et simplesses—, mais de

réserver ses réprimandes pour le soir ou tout autre moment dans lequel ils seroient seuls. L'auteur, heureux des bonnes intentions de sa femme, pensa qu'il valoit mieux prévenir ses fautes que d'avoir à les lui reprocher, et fit à son usage un traité général des devoirs d'une femme mariée, avec l'idée que cet ouvrage pourrait aussi être utile à ses filles et à ses amies (Pichon, ed., 1846: xxiii).

Entendemos que la diferencia de edad es una circunstancia lo suficientemente relevante como para ser el primer dato que se ofrece del autor, porque pone de manifiesto desde el primer instante la experiencia y madurez del esposo, frente a la inexperiencia y falta de madurez de la joven esposa. Como vimos en capítulos anteriores, el matrimonio en la Edad Media era utilizado como «método para consolidar alianzas y haciendas entre los círculos elevados. En general, sobre todo en las familias de alta alcurnia, las mujeres se casaban jóvenes con hombres bastante mayores», estableciéndose así una relación de dominio que no venía determinada solamente «por el sexo, sino también por la edad» (Santonja Hernández, 2015: 271).

Era, pues, frecuente que hombres mayores se casaran con niñas y las formaran para desempeñar su función social atendiendo las tareas domésticas, sirviendo de reposo al marido y, sobre todo, transmitiendo la honra familiar de generación en generación, puesto que de lo correcto de su educación y de su conducta dependía la reputación del marido. Una mujer bien aleccionada era el resultado de la diligencia y sabiduría de su esposo (Vecchio, 2000: 163-165), cuya memoria sería digna de ser honrada por ello y, al contrario, si la mujer hacía su voluntad y era negligente se debía a que el marido había sido incapaz de someterla, con lo cual no habría sabido contribuir al mantenimiento del estado y su memoria no sería digna de ser honrada. La trascendencia de estos esposos se basaba en su contribución a la causa estatal, a través de la formación de sus jóvenes esposas. En este sentido, Pichon (1846: I, xxiii) observa que el autor de *Le ménagier* concibe la obra para que pudiera «aussi être utile à ses filles et à ses amies».

Pichon (*op. cit.*: xix) alude a ese deseo de engrandecimiento de la patria en la introducción a *Le Ménagier*, diciendo que la obra «est évidemment un des résultats du

mouvement littéraire du règne de Charles V et de la tendance qu'avoit alors éprouvée chacun, par suite des encouragemens du roi, à écrire sur le sujet qui lui plaisoit le plus et qu'il connoissoit le mieux» (*op. cit.*: xix). Es decir, el propio rey «oblige à écrire tous ceux qui lui semblent capables de donner les meilleurs traités d'une science ou d'un art quelconque. Aucun sujet si humble qu'il soit en apparence n'échappe à son attention» (*op. cit.*: xviii). La difícil situación económica y política por la que atravesaba Francia durante la Regencia de Charles V, habiéndose convertido en «un pays désuni et factieux, attaqué victorieusement par un ennemi formidable, sans argent, sans soldats» (*op. cit.*: xxvii), motivó la aparición de una oleada de obras literarias auspiciadas por la iniciativa real, con las que el monarca pretendía devolver el antiguo esplendor a su país:

Après avoir rendu à la France sa confiance en elle-même et son territoire, il veut encore lui donner la supériorité de l'intelligence et des lettres, et commence dans sa —bibliothèque— de la Tour du Louvre la reunion des meilleures productions historiques et littéraires. Là encore il veut être entouré d'esprits d'élite: il veut avoir Cicéron, Tite Live, saint Augustin dans sa bibliothèque, comme il a du Guesclin, Sancerre et Clisson dans ses armées, Bureau de La Rivière et Jean Le Mercier dans son conseil, Arnault de Corbie et Pierre d'Orgemont dans son parlement (Pichon, ed., 1846: xxviii)

Es en este contexto, donde nacen obras como la que nos ocupa, todas ellas orientadas al engrandecimiento de Francia. Se trata, en muchos casos, de temas considerados triviales que han sido escritos por hombres anónimos, fieles representantes de una nueva sociedad emergente, y no por científicos u hombres de letras. Porque, como señala Pichon (ed.) (1846: xxviii), «non content de recueillir les meilleurs ouvrages déjà connus, le Roi, par sa munificence et souvent même par ses ordres exprès», obligó a escribir a todo aquel que estuviera capacitado para ello con el fin de propiciar el engrandecimiento del país.

Lo importante era el buen funcionamiento de un sistema social en el que ambos esposos eran meros instrumentos, seres anónimos, representantes de una masa social burguesa destinada a

reproducir unos esquemas que lo distinguirían de la clase caballeresca:

On ne trouve dans *Le Ménagier* aucun trait qui indique le gentilhomme, l'homme de guerre: on voit, au contraire, qu'il engage sa femme à ne pas fréquenter les grands seigneurs dont la société — n'est afférente ni convenable— pour elle ni pour lui: ailleurs, il parle légèrement, et seulement en passant, d'un plat compliqué et dispendieux, parce que, dit-il, —ce n'est pas ouvrage pour le queueux d'un bourgeois, non mie d'un chevalier simple—. Il est donc évident qu'il appartenait par sa naissance à la bourgeoisie, à cette bourgeoisie éclairée, intelligente et riche dans laquelle se recrutoient l'Église, le parlement et les finances; Charles V sut y trouver bien des magistrats savans et intègres, bien des administrateurs habiles élevés ultérieurement par lui à la noblesse et même à la dignité de chevalier: nous rencontrerions probablement l'auteur du *Ménagier* parmi ces hommes éminens, si son nom ne nous étoit pas resté inconnu (Pichon, ed., 1846: xxv).

Quizá el anonimato del autor solo intente reflejar la vida cotidiana y aspiraciones de un corpus social que esperaba cambiar la mentalidad de un país, cuyos nombres —a diferencia de los cortesanos o caballeros—, carecieran de importancia. Sea como fuere, Jérôme Pichon, en su introducción a *Le Ménagier* (1846) opina que el autor debió de pertenecer a la magistratura:

Il me paroît en effet certain que notre auteur fut mêlé d'une manière active aux affaires politiques de son temps. Outre qu'il semble peu croyable qu'un simple bourgeois occupé seulement d'affaires de commerce ou de gestion de propriétés, ait pu avoir l'instruction littéraire que prouvent les citations de l'auteur et le nombre des volumes de sa bibliothèque, et qu'une sagesse reconnue de son temps, qu'un mérite signalé à chaque page de son livre par l'élévation et la justesse de ses idées, par la clarté et l'expression de son style, aient pu échapper à l'attention de Charles V, il seroit assez étonnant qu'un bourgeois étranger au gouvernement eût eu occasion de citer Bureau de la Rivière, et surtout si souvent le duc de Berry (Pichon, ed., 1846: xxvii).

De la obra se desprende que el autor residía habitualmente en París, aunque había viajado a diversas ciudades de Francia por motivos de trabajo y «qu'il avoit ensuite appartenu ou appartenoit

encore lorsqu'il écrivoit, à un corps judiciaire résidant à Paris et mêlé à la police, au gouvernement de la ville, tel que le parlement et le Châtelet, dont les membres étoient fréquemment envoyés comme commissaires dans les provinces» (Pichon, ed., 1846: xxviii). Además, al parecer era un hombre culto, a juzgar por el número de volúmenes que integraba su biblioteca y por las fuentes en que se inspiró para escribir el tratado, todas ellas piezas clave en la cultura medieval, que le sirvieron de guía para confeccionar un compendio de ideas extraídas de las diversas ramas del saber, con las que constituyó todo un corpus normativo destinado a la formación de su joven esposa, aunque «la grande majorité des récits exemplaires utilisés dans *Le Ménagier de Paris* ne sont pas originaux mais puisés dans de différentes sources» (Bahillo, 2015: 205).

El autor debió consultar las fuentes teológicas que circulaban en su época que mostraban una imagen peyorativa de la mujer; entre ellas citaremos a San Jerónimo (¿342?-420), San Agustín (354-430), los tratados de Cipriano de Cartago (¿200?-258), de Gregorio de Nisa (335-395), de Graciano o la teología de Tomás de Aquino (1225-1274) (Escudero, 2004: 277). También manejó fuentes educativas, como *la vida de los padres, los siete sabios de Roma* y *la leyenda dorada*; también se basó en críticas, glosas y comentarios, como la *Historia de la Biblia* de Pierre Le Mangeur, o el *Catholicon*; obras en lengua vernácula como *la Somme Le Roi*, *Le Roman de la Rose* y tratados especializados como el *Libro de la Caza*, de Gaston Phébus y autores antiguos como Tito Livio. Asimismo, extrajo algunas recetas del tratado de cocina de *Taillevant*. El hecho de que consultara todo este material refleja una inquietud por la multidisciplinaridad que presagia la aproximación del humanismo.

## II.2.2. Decálogo de la perfecta esposa

### II.2.2.1. La educación de la mujer

Como vimos en anteriores capítulos, todo en la Edad Media parece tener un carácter propagandístico encaminado al



mantenimiento del régimen feudal. La alusión constante, por parte del clero, a un orden natural establecido por Dios, que no debe ser alterado en modo alguno por el hombre, puesto que cada elemento ocupa el lugar que le ha sido otorgado por designio divino y contravenir la voluntad de Dios suponía pecar contra las leyes naturales e incurrir en pecado mortal; la visión del mundo de Aristóteles (I, García Valdés, trad., 1988: 81), según la cual «por naturaleza la mayoría de las cosas tienen elementos regentes y elementos regidos» o, posteriormente, el Neoplatonismo, en el que los cuerpos descienden hasta encontrar su lugar idóneo empujados por su propia naturaleza, son formas de pensamiento que no hacen sino respaldar una teoría política que tiende sus tentáculos hasta el mismo núcleo familiar de una sociedad jerarquizada en la que cada elemento que la compone debe desempeñar la función para la que ha sido creado. La contribución de la Iglesia a este respecto es notable, puesto que con sus sermones reforzaba las decisiones políticas y el orden social establecido.

El matrimonio se concibe como «la célula social fundamental de la Edad Media» (Salinero Cascante, 2004: 65) y la función que se le asigna a la mujer dentro de él es la de «ocuparse de su familia y de su hogar (*ibid.*). Desde niñas, las mujeres eran constantemente aleccionadas respecto a su inferioridad frente al hombre y su pecado heredado de Eva, lo que permitía al varón de cualquier posición social golpear a su esposa sin matarla si se revelaba contra él. A las niñas se les inculcaba un ideal femenino de pasividad y sumisión a sus padres y, posteriormente, al marido que pasaba a ejercer su custodia.

La Iglesia instaba a la mujer casada para que se sometiera a su marido «como al Señor», puesto que el marido es «cabeza de la mujer, así como Cristo es cabeza de la Iglesia» (Efesios, 5: 22); y de la misma manera que «la Iglesia está sujeta a Cristo, así también las casadas lo estén a sus maridos en todo» (Efesios, 5: 24). De esa forma, desde el momento de su matrimonio, normalmente a edad muy temprana, el marido pasaba a ejercer todos los derechos sobre su mujer y ella perdía sus derechos legales mientras durara el enlace. «“Educating” women to fill a certain role in medieval culture, educating them for capitalism, for finding their sphere in

the private, in the home; educating them for chastity, and compliance above all, delineates either the avowed purpose or the subtext of such books as *Le ménagier*» (Rose, 2002: 395).

Rose (2002: 394) apunta a que la forma de sentir o de pensar en «the desires of late-medieval women might have been manipulated and constructed by the paradigms articulated for them in popular conduct/courtesy/advice books, manuals usually written by men for an audience of women». Es decir, a través de la educación de la mujer y de su control, se mantiene el orden en el estado. Es necesario educar a las mujeres para que desempeñen un papel en la cultura medieval; el papel que ha diseñado para ellas el hombre, decidiendo qué contenidos deben aprender y de qué manera deben hacerlo. Es preciso educarlas para el capitalismo y para que aprendan a desenvolverse en el ámbito privado del hogar; pero es especialmente importante, educarlas para preservar su castidad y en la aceptación y cumplimiento de toda norma que le sea impuesta. Con ese fin, se redactan manuales como *Le Ménagier de Paris*. En opinión de Rose (*ibid.*), los deseos de las mujeres medievales tardías podrían haber sido manipulados y contruidos por los paradigmas articulados para ellas en manuales didácticos, en la poesía cortés, o de otra índole, escritos generalmente por hombres, pero destinados a una audiencia de mujer.

Salinero Cascante (2004: 65) considera que la educación de la esposa era fundamental para evitar el fracaso del matrimonio, ya que, la mayor parte de las veces, se trataba de un matrimonio de conveniencia en el que los cónyuges se casaban sin amor en el que se hacía necesario educar a las hijas y a las esposas para afrontar la situación. Con ese fin se redactaron tratados como el *Miroir des bonnes femmes* (ca. 1300), el *Livre du chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles* (1371), *Castigos y doctrinas que vn sabio daua a sus hijas* (finales del siglo XV), o *Le Ménagier de Paris* (1393), que instruían a las mujeres en todo lo referente al tema, sobre cómo encontrar un buen marido o cómo conservarlo (Salinero Cascante, 2004: 64). La honra de la mujer representa la honra de la familia y de su diligencia y buena formación dependen la honorabilidad del esposo, de la familia y, por extensión del estado.

El padre sabio que adoctrina a sus hijas en *Castigos y doctrinas* recuerda que una mala gestión financiera por parte de la mujer o su despilfarro en bienes superfluos es motivo de descrédito para ella y para su familia, puesto que, aunque la mujer quede relegada al ámbito doméstico, la administración de sus bienes e intendencia de su casa acaba revelándose públicamente (Bollo-Panadero, 2014: 69), por eso es tan importante proporcionar a la mujer una buena educación que la capacite para regentar adecuadamente su casa y engrandecer la fama familiar.

Las obras bajomedievales con frecuencia trascienden la práctica religiosa con el fin de regular el mayor número posible de facetas de la vida de la mujer desde el punto de vista cristiano. Se va dibujando progresivamente un ideal de dama más doméstico, más íntimo, que cobra todo su significado dentro de la nueva reflexión sobre la familia y dentro del mundo urbano. La formación tiene doble vertiente, por una parte se ocupa del fortalecimiento moral, por otra de la preparación para el desempeño de las funciones de esposa y madre. Los términos familia y ciudad son claves para enmarcar el pensamiento y ánimo que subyace en estas obras (García Herrero, 1990: I, 108-109).

En este mismo sentido, *Le Ménagier de Paris* es un tratado didáctico escrito por un burgués anciano para la formación e instrucción de su joven esposa de tan solo quince años, a fin de introducirla en sus deberes religiosos, en la piedad, enseñarle los siete pecados capitales y la vida de casada. Fue escrito en una época de ascenso de la burguesía adinerada de las grandes ciudades y es un retrato perfecto de una casa burguesa de la época. Muestra cómo el primer deber y máxima obligación de una esposa es cuidar a su marido por encima de todas las cosas y buscar su bienestar. El texto puede servirnos de base para analizar las relaciones de una dama burguesa con sus criados y el control que le era permitido ejercer sobre la pequeña economía doméstica.

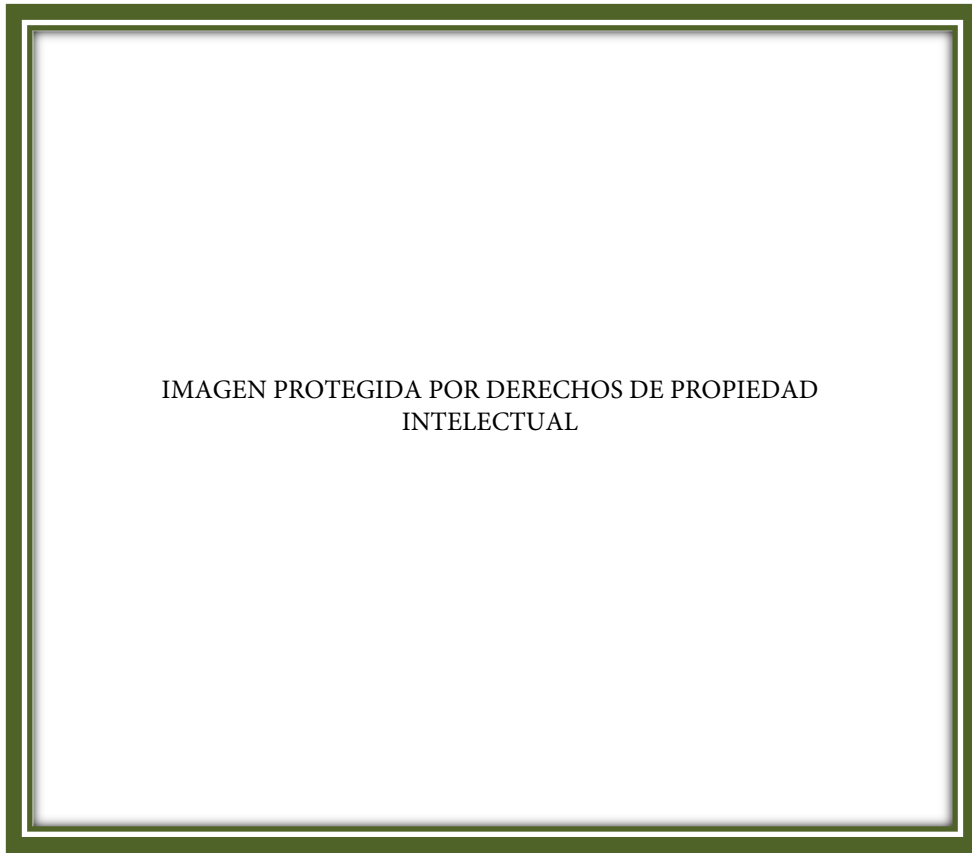


Fig. 24  
© Museo del Prado, Madrid  
El Bosco, *Mesa de los siete Pecados Capitales*, ca. 1505-1510  
[Óleo sobre tabla de madera de chopo, 119,5 x 139,5 cm]  
Sala 056A.

El momento que nos ocupa es una época en la que «la mujer no debe aprender a leer ni a escribir, sino a convertirse en monja, porque muchos son los males que han derivado del leer y escribir de las mujeres», dirá Felipe de Novara, y en la que se pensaba que solamente las mujeres de elevado linaje y las religiosas podían tener acceso a la lectura y a la escritura (Casagrande, 2000 [1992]: 143). El desconocimiento otorga el poder a aquel que posee el conocimiento y mantener a la mujer sumisa e ignorante, lo mismo que se somete al siervo de la gleba, era una forma cómoda, efectiva y rápida de dominio y servicio al sistema. Con el tiempo, sí se concederá a las mujeres que viven en

casa la posibilidad de aprender a leer, pero la lectura será utilizada como un nuevo instrumento de custodia encauzado a incrementar la religiosidad y acabar con el ocio y las tentaciones femeninas. En este sentido, Casagrande (2000 [1992]: 144) destaca la contundencia de los mensajes de los clérigos, resumiendo su pensamiento parafraseando a Beauvais (1250): «conviene instruir a las mujeres en las cartas para que, asiduamente dedicadas a esta honesta ocupación, sepan evitar los malos pensamientos y las veleidades de la carne y alejarse de toda vanidad».

La formación de la mujer casada debe venir de manos de su marido, quien se ocupará de proporcionarle los conocimientos necesarios y supervisará su aprendizaje, hasta convertirla en un engranaje más al servicio de la sociedad feudal, capaz de dirigir por sí misma la intendencia del hogar, de proporcionar solaz y descanso a su aguerrido marido, de educar a los hijos y legitimar la descendencia del esposo, de contribuir a la no propagación de enfermedades venéreas al evitar, al menos teóricamente, que el esposo mantuviese relaciones con otras mujeres cuya descendencia, en caso de producirse, no podría garantizar que fuera suya, lo que podría traer graves repercusiones para el futuro.

Si no se ejercía una rigurosa regulación de la natalidad era posible que se produjesen matrimonios entre hermanos, «tomando por mujer a la que él cree una extraña, ¿no va a desposar a su hermana? El primer deber de los maridos es, por tanto, mostrarse vigilantes: que no permitan a su mujer emperifollarse de manera muy seductora, porque atizaría el deseo de otro. A la menor sospecha, que la rechacen, para librarse de la falta» (Duby, 2013: 121). Pese a todas las restricciones a las que se vio sometida y a su vituperio, la labor social de la mujer dentro del matrimonio fue esencial para el mantenimiento del sistema. En los cimientos del estado feudal aparece la figura femenina como elemento clave y, por ello mismo, desvalorizado y anónimo; sin su intervención, tal vez, el resultado habría sido otro.

Dado que muchos de los matrimonios eran concertados o estaban formados por niñas de apenas quince años casadas con hombres mayores, era frecuente educar a la esposa en el recato, la sumisión y la fidelidad. Lacarra (1979: 160) recuerda cómo «los cuentos orientales y —en especial el *Sendebär*— presentan una

imagen de la mujer centrada solo en su habilidad para engañar a los que la rodean, y en particular a su marido». Son cuentos que se acogen a la corriente misógina imperante desde el *Génesis*, en los que se considera a «la mujer suma de todos los vicios, pero destacan como principal de ellos su concupiscencia que la convierte en instrumento de tentación» (*op. cit.*: 161).

La mujer era más visible en los núcleos urbanos y casi toda la información que se tiene de las mujeres en la Edad Media está extraída de vidas de reinas, santas o abadesas que no pueden considerarse representativas de la población femenina medieval. En la sociedad no había cabida para la mujer soltera que pertenecía a una posición social elevada, considerando inapropiado que se dedicara a la agricultura o al comercio. Es decir, que tomara ella misma las riendas de su vida sin la supervisión y la autoridad de un varón. A las mujeres se las consideraba de naturaleza inferior al hombre y con humores melancólicos que las llevaban a conductas neuróticas.

Los pensadores medievales<sup>24</sup> concebían a la mujer como un ser que aceptaba su esencial inferioridad, resultado natural del pecado de Eva. Todas las mujeres heredan el pecado de Eva y pueden, al igual que ella, arrastrar al hombre a su perdición, puesto que en el paraíso es Eva quien cedió a la tentación de la serpiente y quien después hizo pecar a Adán (*Génesis*, 3: 1-7). Por tanto, es necesario adoctrinarlas, educarlas, reconducirlas, ya que «por variadas que sean las leyes, jamás ha habido ley o costumbre que exima a la mujer, no solo de la obediencia, sino de la reverencia que debe al marido» (Bodin, 1997 [1577]: 23). Su custodia y control se convirtieron, así, en una cuestión de Estado: «no hay nada en este mundo, como dice Eurípides, tan importante y necesario para la conservación de las repúblicas como la obediencia de la mujer al marido» (*ibid.*), aunque matiza que ese sometimiento no debía alcanzar la categoría de esclavitud (*ibid.*).

Retomando la idea de Bodin, Martín Casares (2002: 223) ve en el sometimiento de mujer al hombre como «una condición esencial e indispensable para el buen funcionamiento de la

---

<sup>24</sup> Ver capítulo, I. 1.1.1. La mujer y la Iglesia.

nación», de ahí la importancia concedida a la educación de la mujer. Es necesario educarla en el mantenimiento y administración del hogar, microcosmos dentro del macrocosmos estatal, y en su dedicación a la institución familiar:

El interés por la educación de la mujer irá aumentando a medida que se desarrollen las actividades no agrarias y vaya asentándose la nueva estructura familiar con su base en el matrimonio. Dentro de la familia conyugal no agraria, la mujer ocupa un papel distinto al jugado por ella en las estructuras amplias de parentesco. A su función principal, la reproducción, se suma el interés por su tarea como esposa en el sentido novedoso de compañera, de asociada. Participa activamente la mujer en el funcionamiento adecuado de la familia asumiendo dos tareas de importancia capital: la administración y la formación de los hijos. De esta manera, la reflexión que los humanistas van a hacer sobre la preparación de la mujer y su educación no se dirige a la mujer en ella misma, sino que se inserta en el campo de la nueva atención concedida al matrimonio y a la institución familiar (García Herrero, 1990: I, 120).

Si el pecado de una sola mujer condenó a toda la humanidad al pecado original, ¿qué ocurriría si no fuese una sola, sino varias las que incurrieran en la misma falta? Por eso, es imprescindible dirigir a la mujer y reconducir sus deseos: «if redefining female desire revises the basis of sexual relations, then this redefinition of desire must be the basis of political power, because changes in marital and familial relations inevitably have profound effects upon the official institutions of state» (Rose, 2002: 396). Es decir, controlando la sexualidad femenina se controla el estado, puesto que los cambios en las relaciones conyugales y familiares inevitablemente tienen profundos efectos sobre las instituciones estatales. En función de esa idea, los tratados didácticos educan, y adoctrinan, tanto a la mujer como al hombre, para que ambos desempeñen la función que les ha sido encomendada en función de su sexo: él la de ejercer el dominio sobre ella, y ella la de acatar ese dominio.

Ambos son integrantes de un sistema inteligente y minuciosamente calculado que se servirá de la diferencia de sexos para completar el ejercicio de control que pudiera escapársele por las vías política y judicial. Rose (*op. cit.*: 395) destaca la utilidad del

género didáctico, en ese sentido, para adoctrinar, tanto a hombres como a mujeres, a través de manuales de conducta que los orienten hacia el rol que deben desempeñar en la vida y en cómo desempeñarlo: «conduct books as a genre seem to be based upon the assumption, like saints' lives or confession manuals, that men and women can be produced, changed, trained for different roles».

Rivera Medina (2011: 255) habla de un «corpus ideológico, perfectamente estructurado entre el Estado, la Iglesia y la realidad imperante», cuyo fin último es la contribución al mantenimiento del sistema. Para ello, se crea una forma de pensamiento que traslada al seno familiar la misma jerarquía política del régimen feudal, estableciendo así redes de pensamiento basadas en relaciones de dependencia de algunos integrantes respecto a los otros. De esa forma, la familia podría ser entendida como un pequeño estado, un microcosmos dentro del cosmos estatal, en el que a cada uno de sus miembros le es asignado un trabajo para el correcto funcionamiento del hogar.

En la cúspide, por supuesto, se encuentra el *dominus*, el *pater familias*, que debe velar por la seguridad de todos, al igual que el señor feudal proporciona seguridad y protección a sus siervos. Descendiendo en orden jerárquico aparece la esposa, como intendente del hogar, responsable de la educación de la prole y trasmisora, junto con el marido, de redes de pensamiento que perpetuarán el sistema de generación en generación. Redes de pensamiento que son entendidas como una forma legitimada de vida; para ello cuentan con el beneplácito del Estado y del clero, que serán después transmitidas de madres a hijos perpetuando el ciclo. Preparar al individuo para desempeñar el rol que le ha sido asignado para garantizar el orden del entramado social es una tarea crucial en el universo medieval: «trained far different roles. Proper instruction is crucial to their satisfactorily as suming their places in the social system» (Rose, 2002: 395).

Sin duda, era un sistema perfectamente articulado; no en vano la abolición de los señoríos jurisdiccionales no se produjo hasta el siglo XIX, 1811, aunque algunas de sus concepciones persisten todavía:



Ce système dichotomique de vices et de vertus pose les fondements de l'enseignement du bourgeois. L'auteur intègre la pensée contemporaine et considère donc la femme comme un être redoutable, autrement dit un être enclin aux vices. En adoptant une longue tradition à ce sujet, il s'attache à préserver sa jeune épouse des vices qui, d'après lui, pourraient lui porter préjudice. Mais pas seulement à lui car le Mal s'étendrait à toute la société bourgeois. Cette notion est essentielle car il paraît indispensable de construire en cette fin du Moyen Âge un statut bourgeois, ce qui revient à *tenir son estat* (Bahillo, 2017: 19).

*Le Ménagier de Paris* parte de esa base, de que a la mujer, ser imperfecto, hay que controlarla y enseñárselo todo. Por tanto, el tratado expone una completa y minuciosa recopilación de normas y consejos morales y sociales que le servirán de guía para llevar la intendencia de la casa y conducirse en sociedad. En él se aborda el sistema de los vicios y virtudes, el problema de la elección de compañías, las normas de comportamiento en las diversas circunstancias, los deberes conyugales y las tareas de un ama de casa perfecta, con el cuidado de la cocina y el jardín. La instrucción, custodia y corrección de la mujer por parte del marido es un signo de verdadero amor, de *maritalis affectio*, y ella debe acatar sus preceptos sin indignación y de buen grado. «L'époux est le maitre de l'épouse et, pour cette raison, il lui revient de prendre en charge son éducation. D'ailleurs, tout enseigner est le principe du bourgeois. C'est ainsi qu'il propose un enseignement qui s'étend sur plusieurs domaines» (Bahillo, 2017: 198).

Pero la educación de la mujer no se limita a la trasmisión de conocimientos por parte del hombre, sino que además y, quizá en mayor medida, debe lograr la aceptación de su custodia, convencer a la mujer de que su sometimiento es justo, natural y necesario para un buen funcionamiento del entramado feudal. El esposo, amparado en el código social y en los preceptos religiosos encargados de difundir esta idea, continúa en el seno del hogar la difícil tarea de reprogramar la psique femenina anulándola hasta convertirla en un ente al servicio del esposo-estado, hasta

conseguir su «dicha en la esclavitud<sup>25</sup>», hasta lograr en ella una fidelidad equiparable a la de un perro por su amo:

Numerous instances in this narrative recreate for us a good woman who resembles a dog, a bird, a horse, in her obedience and loyalty to her “master”. Tales of loyal dogs who guard the graves or bodies of their dead masters provide ample evidence of the devotion of beasts. The treatise on obedience to the husband, by far the most elaborate section (although all the book is actually about obedience), stresses the analogy between women and beasts and birds of prey, who are taught to love their owners and naturally love their mates (Rose, 2002: 400-401).

La comparación entre la mujer y los animales a la que hace referencia Rose, aludiendo a los numerosos ejemplos literarios en los que se equipara a la mujer con un perro, un pájaro o un caballo, y en los que su valía está en función de la obediencia y lealtad que muestre hacia su esposo, alcanza su punto culminante en el *exemplum* desgarrador de *Grisilidis*, en que la mujer manifiesta una devoción total y absoluta por su marido, acatando su voluntad —sea cual sea—, puesto que «el hombre es por naturaleza más apto para mandar que la mujer —a no ser que se dé una situación antinatural—» (García Valdés, 1988: 79), como se acepta la voluntad divina, equiparando de esta forma al esposo con el mismo Dios y a la esposa con el esclavo. «En efecto, el que es capaz de prever con la mente es un jefe por naturaleza y un señor natural, y el que puede con su cuerpo realizar estas cosas es súbdito y esclavo por naturaleza» (*op. cit.*: 47). Lo que diferencia a la mujer del esclavo, con quien guarda similitud por su sometimiento a una entidad considerada superior, es que el esclavo carece de «la facultad deliberativa», mientras que la mujer la tiene, pero carece de autoridad (*op. cit.*: 82).

En este sentido, el autor de *Le Ménagier* quiere dejar claro que, aunque espera humildad y sumisión por parte de su esposa,

---

<sup>25</sup> Esta expresión de Paulhan (1984: 9) alude a una revuelta en Barbados (1838), en la que cerca de doscientos esclavos negros manumitidos se rebelaron porque querían recuperar su esclavitud y volver a trabajar para su antiguo amo. No sabían vivir en libertad porque estaban acostumbrados a actuar en función de las órdenes recibidas y no movidos por iniciativa propia.

no le exigirá llegar a los límites de la esclavitud a la que se vio sometida La Paciente Griselda, porque él no se consideraba digno de ello:

À l'amour du souverain immortel, éternel et pardurable seigneur, par l'exemple de ceste povre femme née en povreté, de menues gens sans honneur et science, qui tant souffri pour son mortel ami.

Et je qui seulement pour vous endoctriner l'ay mise cy, ne l'y ay pas mise pour l'appliquer à vous, ne pour ce que je vueille de vous telle obéissance, car je n'en suis mie digne, et aussi je ne suis mie marquis ne ne vous ay prise bergière, ne je ne suis si fol, si outrecuidié, ne si jeune de sens, que je ne doie bien savoir que ce n'appartient pas à moy de vous faire tels assaulx, ne essais ou semblables. Dieu me gart de vous, par ceste manière ne par autres, soubz couleur de faulses simulations, vous en essayer! ne vous vueil-je point essayer, car à moy souffist bien l'espreuve jà faicte par la bonne renommée de vos prédécesseurs et de vous, avecques ce que je sens et voy à l'ueil et congnois par vraie expérience (*Le Ménagier de Paris*: 126).

Por otro lado, la obra refleja bajo una óptica burguesa la población urbana de París de finales del siglo XIV. A través de las críticas, de las llamadas de atención y de las prácticas instrucciones que el autor facilita a su mujer para enseñarle a moverse en sociedad, descubrimos la forma en que estaba compuesta y los distintos oficios que la integraban. Se trata de una *mesnie* burguesa parisina con una granja que cuenta con un importante número de criados que son llamados por su nombre y considerados miembros de la familia. Se trata de una familia extensiva, de un microcosmos dentro de un cosmos, reproducción exacta de las leyes morales que rigen la sociedad, aplicadas al ámbito doméstico de una *mesnie* donde el esposo supervisa e instruye a la mujer para su intendencia. En este marco aparecen definidos dos espacios muy diferentes, dando lugar a una «contraposición entre un espacio interior, cerrado, custodiado, en que se coloca a la mujer, y un espacio exterior y abierto, en que el hombre se mueve libremente» (Vecchio, 2000: 171). Espacios surgidos en función de la actividad que se desarrolla en ellos:

La producción, tarea del varón; y la conservación, tarea típicamente femenina. La unidad de marido y mujer es también complementariedad económica, en la que cada uno de los dos desarrolla su natural función con vistas al bienestar común; conservar y administrar lo que el varón produce, gana, acumula, se convierte, para la mujer, en la contribución específica a la buena marcha del *ménage* y una ulterior y concreta forma de ayuda al marido (Vecchio, 2000: 171).

Es decir, la obra es una muestra de cómo el hogar era concebido como un pequeño estado dentro del propio estado, a cuya cabeza se encontraba el *pater familias* como dirigente de una *mesnie*. Para entender el término *mesnie* nos hemos remitido a la definición de Jean Favier, miembro de l'Institut Encyclopédie Universalis y director general des Archives de France:

Le terme de mesnie (maisonnée, famille), peu utilisé depuis le Moyen Âge, désigne les gens vivant ensemble, qu'ils soient ou non du même sang. Cette notion s'oppose à celle de lignage. Déjà, au Moyen Âge, la mesnie est une notion assez vague, et l'administration fiscale préfère compter les feux, c'est-à-dire les foyers allumés. Le feu étant rapidement devenu (au cours du XIV<sup>e</sup> siècle) une unité fictive de taxation des communautés urbaines ou villageoises, sans rapport avec la réalité des «faisant feu», on garde le mot *mesnie* pour qualifier dans la langue courante ceux qui vivent dans la même maison. L'ensemble de leurs biens meubles forme le «mesnage». C'est ce mot qui l'emporte pour distinguer la famille conjugale, étroite, vivant sous le même toit, de la famille élargie, constituée des personnes unies par un lien naturel ou sacramentel. Le chef d'une famille étroite est couramment appelé «ménagier», ou ménager, à la fin du Moyen Âge, et la ménagère est la maîtresse de maison (ce dernier terme a survécu) (Favier, 1975: 1256).

Así pues, *ménagier* o *mesnagier* es el esposo, dueño y responsable de todo lo que contiene la *mesnie*. La primera definición de *ménagier* la proporciona Godefroy (1888: V, 293-294), aportando tres acepciones. La primera, como habitante o residente: *habitant*, durante los siglos XIV y XV; la segunda como obrero o trabajador: *ouvrier*; y la tercera como economista o administrador: *économe, administrateur*.

El excesivo trabajo que ocasionaba el mantenimiento de la *mesnie* hacía necesaria la ayuda de otra persona, que solía ser la

esposa. Pero para que ella pudiera desempeñar su trabajo, primero había que formarla en el gobierno del hogar. Con ese fin, el tratado de *Le Ménagier de Paris* expone de forma clara y ordenada varios temas, empezando por dar instrucciones sobre cómo «avoir soin de son mesnage: Le chemin de pauvreté et de richesse» (pp. 1-42). Seguidamente, dedica un capítulo a la jardinería (pp. 43-53), otro a cómo «Choisir les valets» (pp. 53-59), «Des domestiques» (59-72), «Des chevaux» (72-79), «Le fait des bouchers» (80-84), «Le fait des bouchers et poulailliers» (85-86), «Termes généraux de cuisine» (87-90), «Deviser diners et soupers» (91-103), «Repas de l'abbé de Lagny» (104-107), bodas (108-124), términos generales de cocina (124-134), recetas (134-237), «*Breuveges et potages*» para enfermos (237-242), «Menues choses qui ne sont de nécessité» (243-272), caza (279-326).

El aspecto culinario ocupa un lugar destacado abarcando una tercera parte de la obra, puesto que «en las costumbres de las clases altas, en general, la comida tenía una función simbólica, además de la nutritiva; se interpreta como un ejercicio del poder» (Castellano Gutiérrez, 1992: 590). No se trata, pues, de elaborar unas simples recetas para ser degustadas en casa, sino de crear un símbolo que contribuyese al prestigio familiar, puesto que a través de una cuidada y variada elaboración de los alimentos se distinguía la clase social y la relevancia de la familia. La comida contribuía a acrecentar y a reforzar la apariencia de poder de la ascendente burguesía que, en el caso de grandes celebraciones a las que acudían altas personalidades, se hacía acompañar de un estricto protocolo. De hecho, muchas de las «recetas están orientadas a ese fin. Jérôme Pichon señala lo fácil que resulta imaginarse «le cérémonial et l'ordre d'un grand repas en examinant et rapprochant entre eux certains passages de l'article IV (p. 114 et suiv.)» (*Le Ménagier de Paris*: xxxix)

Représentons-nous maintenant une vaste salle tendue de tapisseries ou d'autres étoffes brillantes. Les tables sont recouvertes de nappes à franges, jonchées d'herbes (odoriférantes?); une d'entre elles, dite —grande table—, est destinée aux personnes les plus notables. Les convives sont conduits à leurs places par deux maîtres d'hôtel qui leur apportent à laver. La grande table est garnie par un maître d'hôtel, de salières d'argent, de gobelets couverts dorés pour

les plus grands personnages, de cuillers et de quarts d'argent. Les convives mangent (au moins certains mets) sur des tranchoirs ou grandes tartines de gros pain jetés ensuite dans des vases dits couloueres (*Le Ménagier de Paris*: xl).

En este sentido, Castellano Gutiérrez (1992: 591) observa la importancia del «servicio de las mesas y la colocación de los manjares, así como el turno de los diversos alimentos. Era acostumbrada la llegada de los guisos a la mesa en grandes calderos; en fuentes y bandejas se servían carnes y pescados». En estos casos, a la esmerada preparación de los platos se sumaba una buena organización y un buen servicio por parte de los criados que eran «controlados por los maestros del “oficio”», mientras «el personal auxiliar servía desde la cocina y además pasaba manjares a los platos individuales, cuando eran requeridos»:

Dans la salle est un dressoir garni de vaisselle et de différentes espèces de vins; deux écuyers placés auprès de ce dressoir donnent aux convives des cuillers propres, leur versent le vin qu'ils demandent, et retirent de la table la vaisselle salie; deux autres écuyers font porter les vins au dressoir de salle: un valet placé sous leurs ordres est uniquement occupé à tirer le vin des tonneaux. Les plats sont posés sur les tables par un —asséur— assisté de deux serviteurs. Ces derniers enlèvent les restes et les remettent aux écuyers de cuisine qui doivent les mettre à part et les conserver. Après les mets ou assiettes, les tables sont couvertes de nouvelles nappes, et l'entremets est alors apporté. Ce service, le plus brillant du repas, se compose de plats sucrés, de gelées de couleur avec armoiries, etc., puis d'un cigne, de paons ou de faisans revêtus de leurs plumes, ayant le bec et les pattes dorés, et placés au milieu de la table sur une sorte d'estrade. A l'entremets qui ne figure pas dans tous les menus, et à son défaut, au dernier mets ou service, succède la —desserte— (compotes, fruits, dessert); —l'issue— ou sortie de table, composée le plus souvent d'ypocras et d'une sorte d'oublie dite —mestier—, ou, en été, l'ypocras étant hors de saison à cause de sa force, de pommes, de fromages, et quelquefois encore d'autres pâtisseries et sucreries. Le —boute-hors— (vin et épices) termine le repas; on se lave les mains, on dit les grâces, puis on passe dans la —chambre de parement— ou salon. Les domestiques succèdent alors aux maîtres et dînent après eux. On apporte ensuite aux convives du vin et les —épices de chambre— (dragées, sucre rosat, écorces d'oranges confites, etc. V. p. 122, 265 et 274), et chacun se retire alors chez lui (*Le Ménagier de Paris*: xli-xliii).

Como vemos, la comida y el vino tienen un papel relevante como elementos de comunicación social; no solo sirven para facilitar las relaciones humanas, sino que además transmiten un mensaje sobre la categoría social y generosidad del anfitrión que los ofrece, de forma que «la alimentación de los “señores” supone el motivo principal para manifestar su superioridad. En el dominio esencial del prestigio, el lujo alimenticio es el primer lujo» (Castellano Gutiérrez, 1992: 584).

La preparación, por tanto, que debía tener la mujer a cargo de estas tareas debía ser rigurosa y esmerada para honra de su esposo, no es extraño que quisiera desempeñar él mismo la función de educador. Por otra parte, la obra es una fuente valiosa de términos culinarios usuales en la Edad Media, verbos, útiles de cocina, guisos, en cuyo análisis no nos detendremos puesto que no son objeto de este trabajo.

Así pues, *Le ménagier de Paris* es un testimonio preciso sobre el mundo burgués en emergencia y sus valores, en el que se señalan los lugares de «pecado de la mujer». Ya vimos cómo cualquier incursión al exterior por parte de la mujer, era considerada peligrosa. Las plazas y mercados son lugares donde las mujeres se demoran en charlas inútiles, y en las danzas y espectáculos puede aparecer su deseo de exhibirse como criaturas tentadoras que son; porque allí, en su camino a casa o a la iglesia, la mujer puede despertar el deseo de los hombres que la contemplan; por eso debe ocultar su atractivo y cubrirse con un velo, «porque si la mujer no se cubre la cabeza, córtese también el cabello; y si le es vergonzoso a la mujer cortarse el cabello o raparse, cúbrase» (1 Corintios 11: 6). En *Proverbios* (7: 11-12) se la define como «habladora y callejera, voluntariosa, sus pies no pueden parar en casa, al acecho, ya fuera, ya en las plazas, ya en las esquinas» (Casagrande, 2000 [1992]: 122-123). La mujer corre el peligro de comprometer o perder su castidad, que es considerada su bien supremo. La doncella que acostumbra a andar por las calles y a tener relaciones sociales ha perdido la vergüenza natural ante los hombres, ha perdido su timidez y es como «los animales salvajes que, una vez habituados a la compañía del hombre, se vuelven domésticos y se dejan tocar y acariciar», dirá Egidio Romano (*op. cit.*: 123). Toda salida a la calle es

peligrosa, ya sea a pasear, a una fiesta, a un espectáculo o a la iglesia, porque en esos lugares las mujeres se exhiben y exhiben su riqueza, prestigio y honor de la familia a la que pertenecen. Las que van a fiestas y espectáculos son consideradas las más imprudentes, porque en ello el hombre puede verse confundido y más tentado a sus encantos.

Para evitar estos peligros y al mismo tiempo mantener la representación de la mujer en estos eventos, los escritores laicos se esfuerzan por instar a la mujer a mantener un comportamiento público comedido y recatado, no divertirse en exceso, mostrarse desdeñosas, comer poco, moverse con moderación y bailar con compostura. Incluso el asomarse a una puerta o ventana era considerado como una «salida» moderada al mundo exterior de la sociedad de los hombres, «el escenario en el que actúan las mujeres demasiado curiosas, incautas y maliciosas» (Casagrande, 2000 [1992: 124]).

Es decir, una gran parte de la educación femenina consistía en enseñar a la esposa y a la hija el recato y la aceptación de su custodia, apoyándose en dictados bíblicos. Su formación se completaba enseñándoles tareas útiles para la familia-estado. Ambas debían aprender a reconocer y a aceptar sus limitaciones naturales, impuestas por el hecho de ser mujeres, y a acatar la custodia masculina que de ello se deriva, puesto que es ejercida en su propio beneficio. Aceptar la custodia supone aceptar la vigilancia impuesta en sus costumbres para preservarla de toda ocasión de pecado y corregir sus actos reprochables y fatuos. A este respecto, Bollo-Panadero (2014: 67) añade: «la mujer respetuosa es aquella notada por su ausencia, siendo su lugar “público” preferente la privacidad de la vivienda», puesto que se le aconseja no salir de casa, no ser vista en la ventana, no mirar la calle para, una vez totalmente aislada y excluida de la vida social, darse a su marido por entero como uno más de sus bienes. La autora cita algunos de los refranes recogidos por Combet (1971) para ilustrar la preocupación por el tema: «Muxer en ventana, o puta o enamorada»; «moza ventanera, o puta o pederá»; «a la muxer ventanera, tuérzela el cuello si la kieres buena»; «la muxer ke a la ventana se pone de rrato en rrato, venderse kiere barato» (Bollo-Panadero, 2014: 68).



Pero el verdadero temor de predicadores y moralistas es la *vagatio*, el reprobable deseo que siente la mujer de salir y pasearse por el mundo, ya que en él ven una analogía con la irreflexiva curiosidad de Eva en su afán por conocer la ciencia del bien y del mal, y el irracional impulso de algunas mujeres que jamás se sacian con lo que poseen y desean ropas y joyas cada vez más caras y hermosas. Para ellos, la mujer es un ser inestable y desordenado, inconstante y caprichoso. Casagrande (2000 [1992]: 126) expone cómo a mediados del siglo XIII, siguiendo los preceptos aristotélicos, se las define como hombres frustrados e imperfectos, privadas de una racionalidad que pueda poner freno a sus pasiones. Son frágiles, maleables, irracionales, pasionales, húmedas, blandas, móviles, y vagan continuamente buscando algo nuevo. Pero esa inquietud e inestabilidad de la mujer son, para un filósofo aristotélico como Egidio Romano, la consecuencia científica del silogismo: «el alma sigue la constitución del cuerpo, las mujeres tienen un cuerpo muelle e inestable, las mujeres son inestables y mudables en la voluntad y en el deseo». Dada su extrema incapacidad, el marido tiene la potestad de ejercer un castigo físico sobre su mujer para corregirla y llevarla por la senda correcta o de abandonarla y buscar el consuelo fuera del hogar, tras lo cual,

se il se desfruit, retrait ou eslonge de vous par vostre inobédience ou autre quelque cause que ce soit, à tort ou à droit, vous demourrez seule et despariée, et si vous en sera donné le blasme et en serez moins prisée, et se une seule fois il ait ce mal de vous, à paine le pourriez-vous jamais rappaisier que la tache du maltalent ne luy demeure en son cuer pourtraicte et escripte tellement que jasoit-ce qu'il n'en monstre rien, ne ne die, elle ne pourra estre de long temps planée ou effaciée (*Le Ménagier de Paris*: 144-145).

Como expresa el autor de *Le Ménagier*, a la mujer no le es permitido obrar en contra de los deseos de su esposo ni una sola vez, quedando así relegada a la condición de esclavo, con quien — como vimos anteriormente— la compara Aristóteles. Por otra parte, sobre la imagen femenina planea el miedo al descrédito y a la soledad que conlleva el abandono del esposo. Si una mujer es abandonada por su marido, después no encontrará a nadie que

desea estar con ella, puesto que su abandono ha sido producto de su falta de obediencia; de ahí que las mujeres «ne pevent-elles retraire les cuers de leurs maris, quant iceulx maris ont essayé et trouvé meilleure obéissance ailleurs, et icelles en donnent à leurs maris la coulpe qui est à elles mesmes» (*Le Ménagier de Paris*: 143-144). Se justifica así, que el marido pueda tener relaciones extramatrimoniales haciendo creer a la mujer, pero no solo a ella, sino a toda la sociedad, que ella es la responsable y la única culpable de la conducta masculina:

Il n'est nul si meschant mary qui ne vueille estre obéy et esjoy de sa femme, et quant les maris se treuvent mieulx obéis autre part que devant n'estoient en leurs hostels, si laissent comme fols à nonchalance leurs espouses pour les haultesses et désobéissances d'icelles, lesquelles en sont depuis courroucées après, quant icelles mariées voient que en toutes compaignies elles ne sont mie si honnorées comme celles qui sont accompaignées de leurs maris qui jà, comme fols, sont si fort par le cuer enlassiés que l'en ne les peut descharner (*Le Ménagier de Paris*: 143).

En una forma de pensamiento inducido a través de la Iglesia y de lo consuetudinario, en el que se ha llevado a cabo un gran esfuerzo para generar una dependencia absoluta de la mujer hacia su esposo, como queda de manifiesto en las palabras del autor a su esposa, fiel reflejo de la situación social que se estaba viviendo: «savez-vous bien que vostre principal manoir, vostre principal labour et amour et vostre principal compaignie est de vostre mary, pour l'amour et compaignie duquel vous estes riche et honorée» (*Le Ménagier de Paris*: 144). Primero se crea la dependencia y después se genera el miedo a la pérdida del objeto amado para mantener al sujeto en un estado de permanente alerta y de un sometimiento absoluto:

Mesmes ès très petites choses d'esbatement, car aucunes fois essaie-l'en en très petites choses, bien petites, d'esbatement, et qui semblent de nulle valeur pour ce que la désobéissance d'icelles porte petit dommaige, pour essayer, et par ce scet l'en comment l'en se doit attendre d'estre obéy ès grans ou désobéy; voire mesmement ès choses bien estranges et sauvaiges et dont vostre mary vous fera

commandement soit par jeu ou à certes, si di-je que vous devez incontinent obéir (*Le Ménagier de Paris*: 145).

Es una estrategia perfecta que lleva a Rose (2002: 394) a considerar la obra como un compendio de técnicas físico-políticas en el que la voluntad de la mujer aparece totalmente anulada y modelada conforme a los deseos del hombre: «what woman's desire was educated to be in this bourgeois Parisian book, and concomitantly what men were led to desire in women»? (*ibid.*). Es decir, se transmite una idea del deseo femenino distorsionada, manipulada por el varón, acorde a sus propios deseos y presentada, no como la sienten las mujeres, sino tal como los hombres desearían que fuera :

Padres, maridos, hermanos, predicadores, directores espirituales comparten con Dios y los ordenamientos jurídicos la difícil, pero necesaria tarea de custodiar a las mujeres; las cuales, afortunadamente, gracias a una sabia disposición de la naturaleza debida a una oportuna intervención de la divina providencia, aparecen sometidas desde siempre a la autoridad de sus compañeros y, por tanto, en condiciones, aunque no exactamente bien dispuestas, a acatar su custodia (Casagrande, 2000 [1992]: 128).

Cuando la mujer pierde el referente masculino, «incapaces como son de decisión en las opiniones y de estabilidad en las situaciones» (Casagrande, 2000 [1992]: 126), puede perder la vergüenza y el recato que la hace tímida y temerosa; esa vergüenza que «le fue dada por Dios tras el pecado original para defenderla mejor de las vilezas de la carne» (*op. cit.*: 127). Por ello, la autoridad antes ejercida por un varón, debe ser reemplazada por la autoridad de otro varón. Así, a la muerte del marido o durante su ausencia, la mujer debe recibir de forma inmediata una nueva custodia porque, de otro modo, «corre el riesgo de comprometer o directamente perder la castidad que todos, padres, maridos y clérigos, consideran el bien supremo de las mujeres» (*op. cit.*: 123). Por ello, el marido, a menudo de edad mucho más avanzada que su esposa, previendo que morirá antes que ella, debe adoctrinarla y prepararla para unirse a un segundo esposo que

perpetúe el sistema mediante la transferencia de todo un legado ideológico propiciado por la mujer:

This possible future husband's praise and approbation, actively sought and discussed throughout the sections on the moral training of the wife, constructs a homosocial bond between the two men, with the re-made woman as the pledge of the transfer of power and honor between them (Rose, 2002: 398).

De esa forma, se establece un vínculo social entre los dos hombres, continuadores del sistema, en el que la mujer aparece como garante del de la transferencia de poder y de honor entre ellos. En este sistema, la labor social del esposo es la de preservar el mantenimiento de ese legado para generaciones venideras que, a su vez, lo transmitirán a otras futuras:

The continuance of the cultural model perpetrated by the first husband is secured, and, further, the wife must indoctrinate her own children, from either husband, according to the book's precepts of female obedience to male authority. In an intriguing elision, the *Menagier* author displaces the notion of her obeying *him* to her obedience to her husband-that-will-be, who might expect such submission. This wife comes complete with an Owner's Manual (Rose, 2002: 398).

Opitz (2000: 398) recuerda cómo la Iglesia alentaba a las viudas jóvenes adineradas a mantener una «casta viudedad», contraria a los intereses familiares y «prueba de un desmesurado egoísmo» ya que, en caso de que la mujer no volviera a contraer matrimonio, las propiedades familiares corrían el riesgo de perderse al ser donadas a instituciones religiosas. San Pablo insta a las mujeres a seguir su ejemplo, guardando celibato al enviudar, dado que «la mujer casada está ligada por la ley a su marido mientras él vive; pero si su marido muere, queda libre para casarse con quien quiera, con tal que sea en el Señor. Pero, a mi juicio, más venturosa será si se queda así; y pienso que también yo tengo el Espíritu de Dios» (1 Corintios 7: 39-40).

La mujer burguesa de clase media, se veía sometida constantemente a este tipo de restricciones sociales y eclesiásticas, mientras que la mujer noble, por razones obvias, gozaba de mayor

libertad, al igual que las mujeres pobres, cuyas relaciones amorosas eran más libres «tanto en el campo como en la ciudad. Estas, generalmente, no estaban sometidas a un matrimonio de conveniencia y se hallaban preocupadas, ante todo, por el control de la natalidad» (Guirao, 2015: 71).

### II.2.2.2. *Le ménagier*

Anteriormente, abordamos la figura del *ménagier* como autor del libro, ahora lo haremos bajo la óptica de un esposo burgués tipo. Como ya vimos, debía de ser un hombre acomodado, letrado y generoso, irónico pero con sentido del humor, cuidadoso en su desempeño de la función social que como marido burgués le había sido encomendada. Debía velar por el orden y buen funcionamiento de su casa, puesto que de ello dependían el orden y buen funcionamiento de la ciudad, dado que toda casa formaba parte de una ciudad:

La virtud de la parte debe examinarse en relación con la virtud del todo, es necesario educar a los hijos y a las mujeres con vistas al régimen de gobierno, si es que precisamente tiene alguna importancia para que la ciudad sea perfecta que sean perfectos los hijos y las mujeres. Y necesariamente tiene importancia, pues las mujeres son la mitad de la población libre, y de los niños salen los miembros de la comunidad política (García Valdés, 1988: 84-85).

En sus relaciones con su esposa, el autor se mostraba como un hombre bastante delicado, con un temor permanente a molestarla, manifiesto en el cuidado y cariño con que le da consejos. No olvidemos la enorme diferencia de edad en este tipo de uniones y el hecho probable de que el autor contemplara a su esposa como a una hija a la que trata tiernamente pero con la que se equipara mediante el término *seur*, en un intento inconsciente de hacerla partícipe de la misión conjunta que ambos tienen encomendada:

Chère seur, pour ce que vous estant en l'aage de quinze ans et la sepmaine que vous et moy feusmes espousés, me priastes que je

espargnasse à vostre jeunesse et à vostre petit et ygnorant servicejusques à ce que vous eussiez plus veu et appris; à laquelle appresure vous me prometiez de entendre songneusement et mettre toute vostre cure et diligence pour ma paix et amour garder, si comme vous disiez bien saignement par plus sage conseil, ce croy-je bien, que le vostre, en moy priant humblement en nostre lit, comme en suis recors, que pour l'amour de Dieu je ne vous voulsisse mie laidement corrigier devant la gent estrange ne devant nostre gent aussy, mais vous corrigasse chascune nuit ou de jour en jour en nostre chambre et vous ramentússe les descontentances ou simplesses de la journée ou journées passées et vous chastiasse se il me plaisoit, et lors vous ne fauldriez point à vous amender selon ma doctrine et correction et feriez tout vostre povoir selon ma volenté, si comme vous disiez. Si ay tenu à grant bien et vous loe et sçay bon gré de ce que vous m'en avez dit et m'en est depuis souventes fois souvenu. Et sachez sur ce, chère seur, que tout quanques je sçay que vous aiez fait puis que nous fusmes mariés jusques cy et tout quanques vous ferez en bonne intention m'a esté et est bon et me plaist et m'a bien pleu et plaira. Car vostre jeunesse vous excuse d'estre bien saige et vous excusera encores en toutes choses que vous ferez en intention de faire bien et sans mon desplaisir (*Le Ménagier de Paris*: 2).

Posiblemente, en este tipo de uniones en las que un hombre de edad avanzada contraía matrimonio con una niña, no pudiera evitar mirarla como a una hija a la que educar y transmitir el legado de la honra familiar a generaciones venideras. De ahí la ternura con que en ocasiones se dirige a ella y el que esté dispuesto a excusarle los errores que pudiera cometer, dada su juventud. Pero es una mujer y debe ser tratada como tal, eliminando en ella cualquier rasgo de individualidad. Parece que los sentimientos espontáneos del hombre se ven frustrados por la impronta social, programado él también para actuar y sentir de una forma determinada. El padre-estado alecciona a sus hijas para que sigan perpetuando el sistema de generación en generación y, siguiendo su dictados, «les recommandations du bourgeois pour son épouse réduisent à néant sa capacité à agir et l'empêchent de mener une existence autonome» (Bahillo, 2015: 158).

Se trata de un sistema en el que el esposo aparece como un mero mediador, un instrumento programado para ejercer una labor pedagógica con este tipo de jóvenes, siendo consciente de que su paso por la vida de su esposa es solo un tránsito; en

condiciones normales, él debía morir mucho antes que ella y desaparecer del escenario social una vez cumplida su misión. Pero su felicidad radicaba en eso, en la satisfacción del deber cumplido, sabiendo que, tras su muerte, su nombre continuará sonando mientras su esposa siguiera honrándolo con sus actos y en su contribución al mantenimiento del estado feudal. Él la ha dejado programada para que otro hombre, su nuevo esposo, recoja el testigo y continúe el ciclo: «si vous pry, chère seur, que de tels essais et entreprinses à faire à autre mary que à moy, se vous l'avez, vous vous gaittiez et gardez très espécialement, mais vostre courage et le sien soient tout un, comme vous et moy sommes à présent» (*Le Ménagier*: 168). Quedando así, ambos hombres fundidos en uno solo, eterno continuador, como eterna es la custodia femenina. Recordemos que no es el individuo lo que importa en esta sociedad, sino la transmisión y mantenimiento del sistema. Por eso, insta a su mujer a contribuir a ese mantenimiento: «chère seur, je vous pry que le mary que vous arez vous le vueillez ainsi ensorceller et rensorceller et le gardez de maison maucouverte et de cheminée fumeuse et ne luy soyez pas rioteuse, mais doulice, amiable et paisible» (*Le Ménagier*: 171).

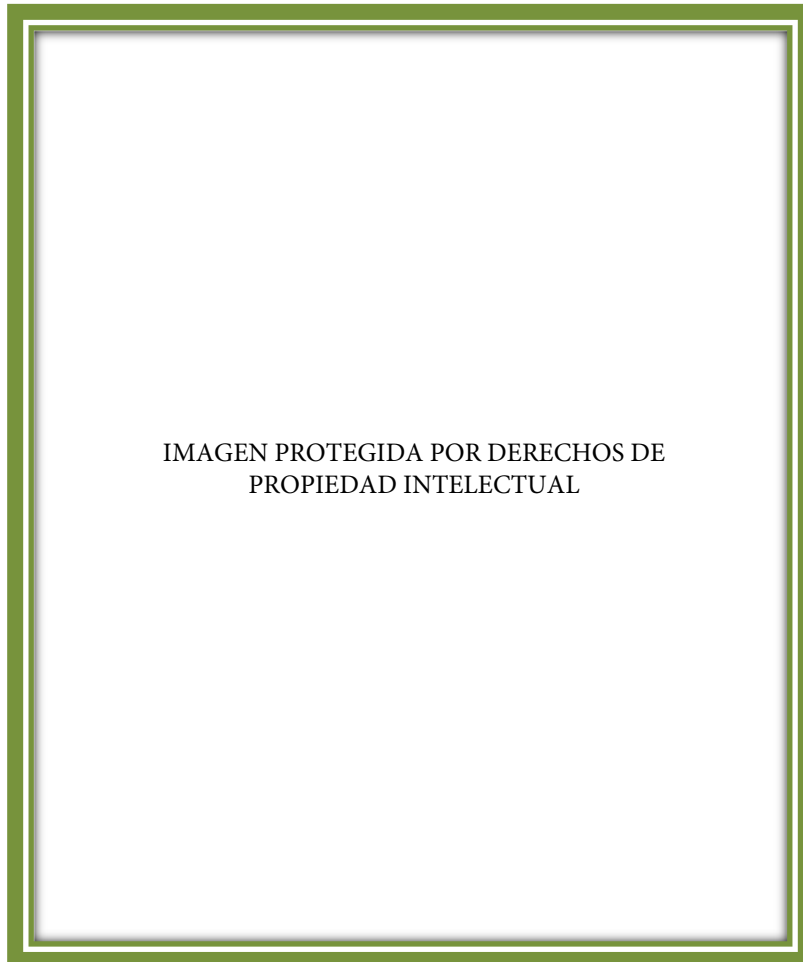


Fig. 25

© Koninklijke Bibliotheek (Biblioteca Real Neerlandesa), La Haya  
Jehan de Luc, *Livre d'heures de Françoise Brinnon*, París, ca. 1524

[Jehan de Luc y su esposa, Françoise Brinnon,  
calentándose ante la chimenea]

KB, MMW 10 F 33, fol. 3r

La formación de la mujer no parece llevarse a cabo con el fin de atender las necesidades concretas de individuos aislados, sino que da la impresión de ser una doctrina constituida para proporcionar orden en las familias y en el propio individuo, con el fin de hacerlo extensivo después al resto del estado. De ahí que su formación en diversos ámbitos domésticos incluya también un



manual de conducta para regular su comportamiento con su futuro esposo.

Et toutesvoies, jasoit-ce, comme j'ay dit, que à moy ne appartiengne fors un petit de service, si vouldroie-je bien que vous sceussiez du bien et de l'onneur et de service à grant planté et foison et plus que à moy n'appartient, ou pour servir autre mary se vous l'avez après moy, ou pour donner plus grant doctrine à vos filles, amies ou autres, se il vous plaist et en ont besoing (*Le Ménagier de Paris*: 3).

En capítulos anteriores, mencionamos la importancia de la honra familiar en este periodo y el papel que jugaba la mujer respecto a ese tema. La honra familiar dependía en gran medida de su conducta, por tanto la formación sentimental que recibían las jóvenes iba encaminada en este sentido, a preservar la honra de su esposo y de su linaje y su memoria, en caso de que ella enviudara y volviera a casarse:

Et tant plus saurez, tant plus d'onneur y aurez et plus loés en seront vos parens et moy aussi et autres entour qui vous aurez esté nourrie. Et pour vostre onneur et amour, et non mie pour moy servir, (car à moy ne convient mie service fors le commun, encores sur le moins) ayant piteuse et charitable compassion de vous qui n'avez, de long temps a, père ne mère, ne icy aucunes de vos parentes près de vous, ne à qui de vos privées nécessités vous puissiez avoir conseil ne recours fors à moy seul pour qui vous avez esté traicte de vostre parenté et du país de vostre nativité, ay pensé plusieurs fois et intervalles se je peusse ou sceusse trouver de moy mesmes aucune générale introduction légère pour vous aprendre et par laquelle, sans moy donner telle charge comme dessus est dit, par vous mesmes vous peussiez introduire parmy vostre paine et labour (*Le Ménagier*: 3-4).

#### **II.2.2.2.1. La dama burguesa**

Ya vimos cómo «la esencia de la mujer viene definida en el discurso y la ideología dominante en función de su relación con los hombres a través de la institución del matrimonio y de manera más amplia según sus capacidades de reproducción, es decir, según puedan convertirse o no en madres» (Martín Casares, 2002:

219). Atendiendo a esa premisa, la joven mujer del *ménagier* va a ser reprogramada, como toda dama burguesa, hasta convertirla en lo que en la época se consideraba la esposa perfecta, depositaria de todo un corpus ideológico aprendido de su esposo-estado que, posteriormente, transmitirá a sus propios hijos y, estos, a su vez, transmitirán a los suyos en una espiral que recuerda el mecanismo de la «caja china». Pero, a diferencia de esta, en donde el personaje de un relato cuenta otro que, «a su vez, contiene otro» y este último otro más al que se le pueden ir sumando historias nuevas hasta el infinito (Lacarra, 1979: 60), en este caso, siempre se trata la misma historia, el ordenamiento feudal.

El ideal femenino que se persigue con ello es la *prudefemme*, mujer casada que observa todas las reglas morales, religiosas y sociales de «obediencia, silencio, soledad, reatrimiento y enclaustramiento» propias de las mujeres que encarnan el ideal burgués. Para el pensamiento de la época, el enclaustramiento femenino era algo natural y especialmente beneficioso para el varón de la casa (Martín Casares, 2002: 219), puesto que la reclusión de la mujer permitía ejercer fácilmente el control sobre ella proporcionándoles con ello seguridad. Además, con su silencio, las mujeres se convertían «en hacedoras de la “paz en casa”», concepto importantísimo para alcanzar una estabilidad en el hogar que se hará extensible al estado y a todos los ámbitos de la vida (*op. cit.*: 223).

El autor dirigirá a una mujer real, su esposa, toda una doctrina ideológica basada en los modelos de conducta que debe seguir la mujer casada para ser digna de respeto y honrar con ello a su marido y a su familia. La observación de esas normas la llevará a la consecución de la felicidad, como en el *exemplum* de *Griselidis*, en contraposición a la vida trágica o episodios dolorosos vividos por la mala mujer que, carente de custodia, se deja arrastrar al pecado por sus instintos incontrolables.

Para ello, opone modelos de mujeres castas a vicios considerados femeninos como la glotonería, la ociosidad o los pecados carnales, que son presentados como ejemplo de todo lo que no debe hacer una mujer honesta. La esposa debe aprender a través de ellos la obediencia y sumisión al marido, principales virtudes de la mujer casada, puesto que debe aceptar la

incuestionable superioridad masculina, patente ya en el mismo momento de la Creación al crear Dios al hombre en primer lugar y después, a partir de él, a la mujer (Casagrande, 2000 [1992]: 129). La jerarquía entre ambos, por tanto, viene impuesta desde el principio de los tiempos y esa subordinación establecida por naturaleza se verá legitimada en el *Génesis* (3: 16): «estarás bajo la potestad de tu marido y él te dominará» y en los sermones de los clérigos (Casagrande, 2000 [1992]: 130).

La autora insiste en el hecho de que la mujer debía acatar la custodia masculina con humildad y obediencia, y ser comedida en su lenguaje corporal, a menudo fuente de corrupción y desorden en la comunidad (*op. cit.*: 129). Asimismo, las mujeres debían controlar el uso abusivo de «vestidos fastuosos y adornos preciosos para parecer más nobles y ricas» de lo que eran en realidad, porque con su vanidad podían arrastrar «a la familia a la ruina económica». Su gusto por el decoro y los adornos introduce en la sociedad «una especie de sociedad de las mujeres, cimentada en la envidia, el deseo de emulación, la complicidad y el cambio» (*op. cit.*: 133). Además su tendencia natural a la apariencia, al saberse inferior al hombre, y su falta de racionalidad y firmeza le hacen valorar más los bienes perecederos e imperfectos de lo exterior que los «perfectos y duraderos de la virtud» (*op. cit.*: 134):

La mujer maquillada y lujosamente vestida privilegia, contrariamente al orden querido por Dios, la vil exterioridad de su cuerpo por encima de la preciosa interioridad de su alma; la complacencia excesiva de que hace gala por un vestido que le aprieta el cuerpo, por el color de una tela que realza su belleza y un peinado que la favorece, denuncia un interés íntegramente volcado al cuidado externo del cuerpo, que no deja espacio ni tiempo para el cuidado amoroso de la virtud (Casagrande, 2000 [1992]: 132).

Porque así lo dicta la Biblia: que «las mujeres se atavíen con vestimenta decorosa, con pudor y modestia; no con peinados ostentosos, ni oro, ni perlas ni vestidos costosos, sino con buenas obras, como corresponde a mujeres que profesan piedad» (1 Timoteo 2: 9-10). Es necesario vigilar y reprimir un excesivo cuidado de su cuerpo, aunque le esté permitido vestir con cierto refinamiento para placer y deleite de su esposo quien, por otra

parte, podía así exhibirla como uno más de sus bienes alardeando de su estatus (Casagrande, 2000 [1992]: 134-135).

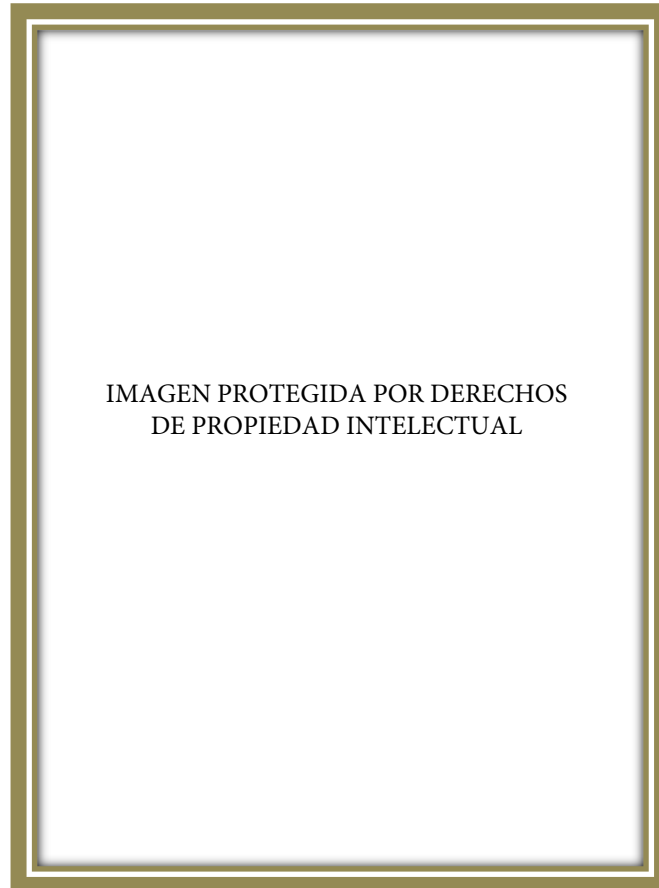


Fig. 26  
© Château d'Angers, Angers  
*La grande prostitué. Tapiz del apocalipsis de Angers,*  
ca. 1380 [detalle]

En este sentido el *ménagier* insta a su mujer a guardar el recato en el vestir:

Gardez que vous soiez honnestement vestue, sans induire nouvelles devises et sans trop ou pou de bouban. Et avant que vous partiez de vostre chambre ou ostel aiez paravant avisé que le collet de vostre chemise, de vostre blanchet ou de vostre coste ou surcot ne

saillent l'un sur l'autre, comme il est d'aucunes yvrongnes, foles ou non sachans qui ne tiennent compte de leur honneur ne de l'onnesteté de leur estat ne de leurs maris, et vont les yeulx ouvers, la teste espoventablement levée comme un lyon, leurs cheveux saillans hors de leurs coiffes, et les colez de leurs chemises et cottes l'un sur l'autre et marchent hommassement et se maintiennent laidement devant la gent sans en avoir honte [...]. Gardez donc, belle seur, que vos cheveux, vostre coiffe, vostre cueuvrechief et vostre chapperon et le surplus de vos atours soient bien arengéement et simplement ordenés et telement que aucuns de ceulx qui vous verront ne s'en puissent rire ne moquer, mais doit-l'en faire de vous exemple de bon arroy, de simplesse et de honnesteté à toutes les autres; et ce vous doit souffire quant à ce premier article (*Le Ménagier de Paris*: 13-5).

Sin embargo, ese cuidado corporal —tan denostado en la mujer—, parece ser digno de alabanza en el caso del hombre, como veremos más adelante en *Jehan de Saintré*, cuyo autor dedica abundantes líneas para describir su elegancia en el vestir.

Casagrande (2000 [1992]: 135-136) recuerda una serie de normas concernientes a la gestualidad, que debían ser observadas por toda mujer considerada respetable, como «no reír sino sonreír sin mostrar los dientes, no abrir demasiado los ojos sino tenerlos bajos y entrecerrados, llorar sin hacer ruido, no agitar las manos, no mover excesivamente la cabeza, etcétera». En sus paseos debían ir siempre acompañadas de familiares o sirvientes y no mirar a los lados. En la Iglesia debían permanecer «tranquilas y silenciosas» y mostrar «reverencia y pudor».

En resumen, la mujer debía observar «modestia en los gestos y moderación en los adornos», como manifestación exterior y pública de la castidad de su cuerpo, como así lo expresa también el autor de *Le Ménagier*:

Le second article dit que à l'aler en ville ou au moustier vous accompaigniez convenablement selon vostre estat et par espécial avec preudes femmes et fuez compaignie souspeçonneuse et jamais femme souspeçonneuse ne approchiez, ne ne souffrez en vostre compaignie; et en alant ayant la teste droite, les paupières basses et arrestées et la veue droit devant vous quatre toises et bas à terre, sans regarder ou esprendre vostre regard à homme ne à femme qui soit à destre ou à senestre, ne regarder hault, ne vostre regard changer en divers lieux muablement, ne rire, ne arrester à parler à aucun sur les

rues. Et se vous estes venue à l'église, eslisez un lieu secret et solitaire devant un bel autel ou bel ymaige, et illec prenez place et vous y arrestez sans changer divers lieux, ne aler çà ne là, et aiez lateste droite et les bolièvres tousjours mouvans en disant oroisons ou prières. Aiez aussi continuellement vostre regart sur vostre livre ou au visaige de l'imaige sans regarder homme ne femme, peinture ne autre chose, et sans papelardie ou fiction, ayez le cuer au ciel et aourez de tout vostre cuer; et en faisant ainsi oyez messe chascun jour et vous confessez souvent; et s'ainsi le faites et persévérez, honneur vous sourdra et tout bien vous vendra. Et ce que dit est dessus doit souffire quant à ce commencement, car les bonnes preudes femmes entour qui vous repairez, les bons exemples que vous prendrez à elles tant par leurs fais comme par leur doctrine, les bons vieulz prestres saiges et preudomes à qui vous vous confesserez et le bon sens naturel que Dieu vous a donné vous attirera et donra le remenant quant à ce second article (*Le Ménagier de Paris*: 15-16).

A todo ello hay que añadir el pecado en el que más insisten los moralistas de la época, la lujuria femenina que «enciende la lujuria de los hombres» haciéndoles perder la castidad, destruyendo así la paz familiar y provocando enfrentamientos entre distintas familias (Casagrande, 2000 [1992]: 133). Casagrande (*op. cit.*: 136-137) habla de las prescripciones alimenticias a las que estaba sometida la mujer medieval, a quien se le hacía evitar el vino y las comidas copiosas que pudieran «encender en ella una irrefrenable lujuria». Prescripciones dirigidas a todas las mujeres pero, en especial, a las religiosas y viudas, para quienes se incluía la práctica del ayuno. A finales del siglo XIV, esa práctica se hizo extensiva también a las mujeres casadas, estableciéndose cuándo, cuánto y cómo debían comer, puesto que sus cuerpos debían reservarse para Dios o para sus esposos. Si la mujer comía o bebía en exceso, o se entregaba a la lujuria, su cuerpo se debilitaba y dejaba de agradar a Dios y no podría servir al marido.



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Fig. 27

© British Library, Londres

Página de calendario de septiembre [detalle] perteneciente al

Queen Mary's Psalter (salterio de la reina Mary)

Inglaterra, ca. 1310-20

BL. Ms. Royal 2. B. VII, fol 79v

A este respecto, Duhart (2007: 96) señala la preocupación del autor de *Le ménagier* ante el consumo excesivo de vino, ya que puede acarrear desórdenes sociales y arrastrar a la mujer al pecado, destacando la concepción burguesa del vino como simple bebida, sin reparar en su simbolismo religioso:

Cierta distancia se mantiene en efecto entre el autor de *Le ménagier* y este vino que constituye un elemento central del ritual católico. La percepción de la misa que consignó en su tratado es la de un fiel quien queda como un espectador distante de la realización del consumo ritual de vino por el oficiante (págs. 55-57). Por consiguiente, si describió precisamente lo que los participantes a la misa tenían que hacer mientras que el sacerdote celebraba la eucaristía, no mencionó precisamente el vino que se convertía en la sangre del Cristo (Duhart (2007: 96).

Detalle que hace pensar en que lo exterior y terrenal primaba sobre lo interior y espiritual en la mentalidad burguesa,

como si todo el corpus ideológico que esa sociedad se empeñaba incesantemente en reproducir hasta el infinito fuera una red de conjuntos anormales, reflejos de un espejo sin trasfondo alguno que se contienen los unos en los otros; una sombra, una apariencia de realidades y conceptos que, quizá, no entiende o no le importa. Se educaba en la práctica religiosa, pero no se explicaba el sentido de la religión; no interesaba, se utilizaba como un mero instrumento, de gran utilidad para mantener el orden en los estados feudales. No era conveniente que el hombre pensara, sino que repitiera de forma mecánica esquemas previamente establecidos sin otra preocupación que mostrarse correcto en sociedad para sentirse integrado en ella.

De esa forma, se entiende que cada individuo debe contribuir a un correcto funcionamiento del estado y corregir las conductas inadecuadas. «Beber y comer demasiado es pecado del diablo» (Duhart, 2007: 97), dirá el autor de *Le Ménagier de Paris* a su esposa: «le péchié de trop boire et de trop mengier est le pechié au Deable» (I, iii, 941-942), porque «quant la meschant personne a bien beu et mengié et plus qu'elle ne doit, les membres qui sont voisins et près du ventre sont esmeus à ce péchié et eschauffés, et puis viennent désordonnées pensées et cogitations mauvaises, et puis du penser vient-on au fait» (*Le Ménagier de Paris*: 50). También asociada al vino aparece la avaricia, puesto que un dueño que restringe «el consumo de alimentos y de bebidas en su casa se consideraba ya como un avaro que el diablo dominaba» por eso y, siguiendo la doctrina cristiana, aconseja alimentar correctamente a los criados suministrándoles una bebida nutritiva, «sea vino u otra cosa» y ofrecer ese vino a los pobres «en nombre de la misericordia» (Duhart, 2007: 97).

El ocio es considerado como un peligro para la mujer, porque su natural inconstancia y mutabilidad pueden hacer que encuentre en los momentos de ocio una liberación para sus pensamientos y deseos, a menudo obscenos e ilícitos. El remedio para este mal es el trabajo mediante acciones lícitas y honestas como hilar, tejer, coser, bordar, que mantengan ocupadas sus manos y su mente. Para alentar a la realización de estas tareas, se lleva a cabo una continua alabanza de la laboriosidad de las



mujeres y de su habilidad manual, que propicia la aparición de un ideal de mujer siempre activa y laboriosa, que supera así las tentaciones del ocio (Casagrande, 2000 [1992]: 136-137). A las mujeres pobres se las enseñaba a coser e hilar desde niñas para poder conseguir un trabajo; a las nobles o burguesas, para superar su melancolía y no permanecer ociosas, ya que el ocio constituía un peligro para la integridad femenina y del hogar porque dejaba tiempo libre a la mujer, lo que le permitía pensar y experimentar deseos y fantasías que le recordasen que era un ser con vida interior propia. En este caso, por tanto, el trabajo era utilizado como un mecanismo de control mediante el cual se instaba a las mujeres a mantenerse ocupadas en el hilado o en la costura para alejar los malos pensamientos (*op. cit.*: 138), al tiempo que se las acostumbraba a adoptar una posición de servilismo, al verse obligadas a mantenerse agachadas, con la cabeza y la mirada orientadas hacia abajo, para poder llevar a cabo su tarea.



Fig. 28

© British Library, Londres

Miniatura de autor anónimo, en Giovanni Boccaccio  
*De claris mulieribus* (*Le livre de femmes nobles et renommées*) Francia,  
Rouen, ca. 1440, BL MS Royal 16 Gv, fol. 56r  
[Gaia Caecilia o Tanaquil con tres mujeres tejiendo, hilando,  
cardando lana y peinando lino]

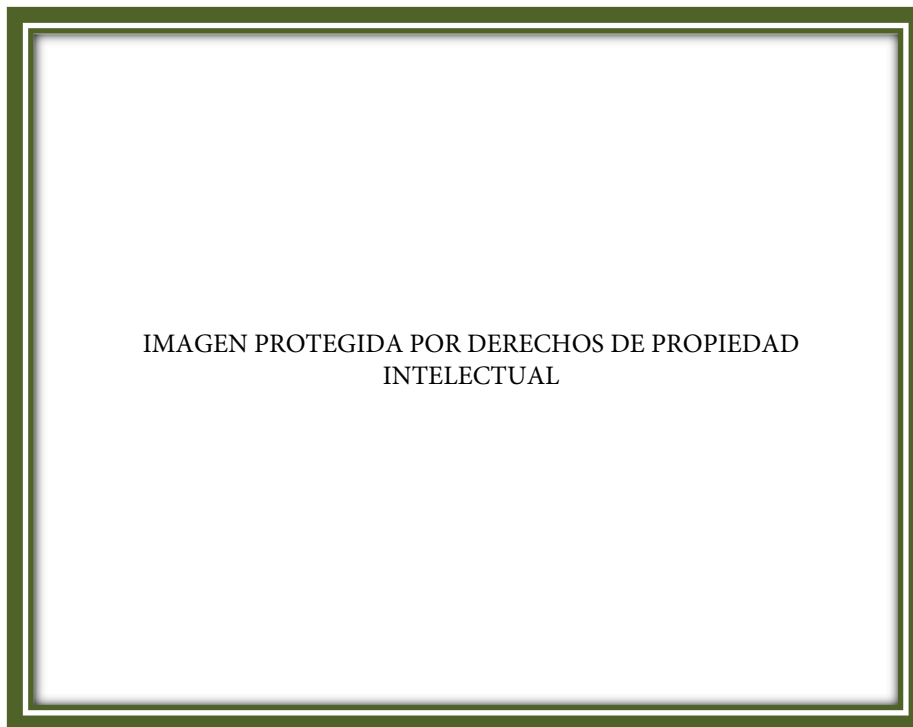


Fig. 29  
© Koninklijke Bibliotheek, La Haya  
Miniatura de Maître François, en Agustín, *La Cité de Dieu* (Vol. I). Traducción del latín por Raoul de Presles, París, ca. 1475  
RMMW, 10 A 11, fol. 69v  
[Mujeres hilando]

Para luchar contra las tentaciones que acechan a la mujer menconadas anteriormente, el tratado dedica algunos de sus capítulos a la enseñanza moral, conyugal y catequística de su esposa, incluyendo numerosos *exempla* cuya figura central es una mujer. La clave de todos ellos es el recato para no poner en duda la honorabilidad de la familia, la discreción para saber guardar los secretos y, a veces, no querer saber; y la castidad, que resume todas las cualidades de la *prudefemme*. Es un largo camino de aprendizaje para la mujer, que se inicia siendo niña.

Bahillo (2017: 10) señala cómo la esposa del *ménagier*, una niña de apenas quince años, «consciente de son incapacité, c'est

elle qui prend l'initiative et sollicite son époux pour corriger ses erreurs dans l'intimité de la chambre conjugale:

[...] en moy priant humblement en nostre lit, comme en suis recors, que pour l'amour de Dieu je ne vous voulsisse mie laidement corrigier devant la gent estrange ne devant nostre gent aussi, mais vous corrigasse chascune nuit, ou de jour en jour, en nostre chambre et vous ramenteusses les descontentances ou simplesses de la journée ou journées passees et vous chastiasse s'il me plaisoit (Prologue, *Le Ménagier de Paris*: 9-16, cit. Bahílllo, 2017: 10)<sup>26</sup>.

Y, a continuación, insiste en el gran miedo que siente «de ne pas satisfaire aux devoirs d'épouse et des conséquences que cela entraînerait, comme l'humiliation par son mari en public» (Bahílllo, 2015: 196). Bahílllo insiste en la importancia de esa función de control ejercida en el seno familiar para mantener el orden social:

En réalité, à travers son projet d'écriture le ménagier exprime le désir de contrôler sa jeune épouse. Et, comme l'explique Georges Duby, contrôler revient à «surveiller sa conduite, l'entourer d'une attention répressive qui pallie sa faiblesse physique et sa légèreté morale, l'écarter de toute occasion de péché, corriger ses comportements vaniteux et répréhensibles» (Duby y Perrot, 2002: 161, cit. Bahílllo, 2015: 198).

Para Bahílllo (2017: 12) «son intention est sans ambages: il veut écarter son épouse des comportements nuisibles propres aux femmes» así que, cumpliendo con la función formativa que la sociedad le impone:

L'auteur l'introduit dans un but clairement didactique, c'est-à-dire montrer à son épouse les conduites condamnables qui constituent un péché, dans la mesure où il s'agit de l'acte volontairement commis qui découle du vice. À côté, les vertus «sont propres medicines et remede contre iceulx pechiez quant le pechié est advenu, et si contraires a iceulx pechiez que tantost que la vertu vient, le pechié s'en fuit du tout» (I, iii, 353-356) (Bahílllo, 2017: 13).

---

<sup>26</sup> Las citas son de la edición de Karin Ueltschi (1994).

De esa forma, el esposo se convierte en creador emulando a Dios, modelando a su esposa conforme a sus deseos para preservar su propia honra y la de toda la sociedad, perpetuando un ideario social, pero «no obstante querer a la mujer totalmente sometida a las directivas y a los deseos del marido, también le confía la posibilidad de reprenderlo con dulzura y discreción cuando su comportamiento se vuelve “loco” e injusto para con ella» (Vecchio, 2000: 161).

Bahillo (2017: 20) concluye en que «en gros, il souhaite que l'attitude de sa jeune épouse soit conforme aux modèles de conduite, imposés par une société bourgeoise très codée, qui conduisent à sauvegarder l'honneur de cette classe».

#### II.2.2.2. El amor visto por un burgués

En la mentalidad medieval, la palabra *amor* no se emplea en sentido positivo, sino que designaba relaciones extraconyugales donde existía una pasión sensual y destructiva. Saber escoger una buena esposa es el primer requisito para establecer una vida matrimonial, tarea nada fácil si no se hace a través de la intervención divina solicitada a través de plegarias y limosnas pero, en cualquier caso abocada al fracaso, ya que toda mujer es siempre fuente de problemas. «Era conveniente que la unión de los esposos se apoyara en el acuerdo de los sentimientos. Pero a este respecto los clérigos hablaban de “afecto”, que en latín se dice *dilectio*. No de *amor*, es decir, la búsqueda apasionada del placer que conducía naturalmente al desorden» (Duby, 2000: 328). La dote no importaba tanto como el pertenecer a una buena familia, tener muchos amigos o una buena reputación de sanas costumbres, cuya mejor garantía es el comportamiento de la madre o de la abuela. Tampoco son importantes el aspecto físico o la edad de la mujer para garantizar la homogeneidad de la pareja, indispensable para su concordia y estabilidad.

Jacopo de Varezze propone una mujer mediocre, no demasiado bella para facilitar su custodia ni con una fealdad exagerada que sea difícil de soportar por el marido. Egidio Romano propone una mujer bella y alta que transmita sus

encantos naturales a su prole, quien recibe gran parte de sus características físicas de la madre (Vecchio, 2000: 162). Pero todos coinciden, siguiendo la doctrina de Aristóteles, en que la esposa debe ser joven o al menos virgen antes que viuda. La ingenuidad e inexperiencia de la esposa no son consideradas defectos sino una garantía de plasticidad para el futuro esposo, a diferencia de la viuda, que transfiere a la nueva familia hábitos y costumbres ya aprendidos o hijos habidos en el matrimonio anterior, elementos potenciales de discordia entre la pareja; mientras que la virgen llega al matrimonio con unos escasos conocimientos de la vida conyugal, centrados, básicamente, en la preservación de su cuerpo, apareciendo así totalmente disponible para aprender del marido todo lo concerniente a su nuevo estatus de mujer casada (*ibid.*).

El marido tiene, ante todo, la obligación de mantener a la mujer que no realiza una función productora, sino una función doméstica de conservación, recibiendo del hombre todo lo necesario para su subsistencia. Pero ese esfuerzo del esposo debe ser correspondido por la mujer, y el marido debe controlar que los requerimientos de la esposa correspondan a necesidades reales; recordemos que en el pensamiento medieval todo don que se ofrecía debía ser recompensado dando otro a cambio. Se exige que la mujer se vista y adorne de forma adecuada a su condición y es obligación del marido satisfacer las necesidades que el decoro impone. El marido que no vigila y reprime un adorno excesivo y superfluo es culpable, porque es el responsable indirecto de aquella ligereza.

Como ya vimos, los predicadores previenen contra las mujeres que dicen embellecerse y maquillarse para sus maridos, cuando permanecen desaliñadas y descuidadas en sus hogares y, sin embargo, solo se embellecen para mostrarse en público, alimentando así la vanidad y lujuria en cuantos las contemplan. Los adornos son el elemento más peligroso, ya que sin el freno del marido pueden conducir a toda la familia a la ruina y a la mujer a la prostitución. La función pedagógica en el control de la vestimenta, de las joyas y el maquillaje se traduce en una instrucción del marido hacia su mujer (Vecchio, 2000: 163-164).

La mujer debe aprenderlo todo del marido porque según el

precepto paulino, el esposo desempeña la función de guía religioso e intermediario ente la asamblea de los fieles y la esposa; los *Oeconomica* dotan al hombre de una función pedagógica para la educación de los hijos, es el esposo-maestro de los siglos XIII al XV. Es una tarea primordial enseñar la economía doméstica a la esposa para que administre la casa y los bienes, los conserve y multiplique. Debe velar por la instrucción moral y religiosa de su esposa y controlar sus costumbres (*op. cit.*: 149).

En este contexto, el *mesnage* aparece como un alegato al amor conyugal y al matrimonio como institución social, como un marco de vida ideal y propicio al desarrollo de todas las virtudes, frente a todo lo que está al margen de él que es dudoso e incierto.

Wemple (2000: 241) destaca la importancia que se le daba a la familia en esta época como elemento que confería seguridad y estabilidad al grupo: «de las ruinas del estado carolingio, la familia emergió como la unidad más estable del mundo, y, sacando provecho del poder de sus familias, durante dos siglos las mujeres pudieron desempeñar un papel económico, social y político significativo». En este sentido, el *ménagier* muestra agradables frescos de la vida conyugal, como los reconfortantes cuidados que recibirá de su mujer a su regreso a casa, sus caricias, alegrías y placeres:

(Elle) luy fera ou fera faire devant elle; d'estre deschaux à bon feu, d'estre lavé les piés, avoir chausses et soulers frais, bien peu, bien abeuuré, bien servi, bien seignouri, bien couchié en blans draps, et cueuvrechiefs blans, bien couvert de bonnes fourrures et assouvi des autres joies et esbatements, privetés, amours et secrets dont je me tais. Et l'endemain, robes-linges et vestements nouveaulx (*Le Ménagier de Paris*: 168-169).

Es decir, le cuidará como una madre cuida a su hijo, aunque en esta obra, la mujer no aparece asimilada a la madre, pese a reproducir sus esquemas, ejerciendo la protección y el mimo que una madre propicia a su hijo, sino que aparece en una situación de equivalencia femenina respecto al esposo. No podemos hablar de igualdad, puesto que existen evidentes desigualdades entre los cónyuges, pero sí de equivalencia, manifiesta incluso en el apelativo *chère seur* con que se dirige a

ella su esposo. Una hermana destinada, como él, al mismo propósito, hijos ambos de la patria.

Es curioso y magnífico pero, por otra parte lógico, que coexistan dos conceptos opuestos del amor y que ambos sean igual de reconocidos y valorados: el *eros* enfrentándose al *anteros*, el amor erótico frente a la *dilectio*, como así lo expresa Ruiz Doménec (1986: 70): «la estética cortés impone una paradoja absoluta en la sociedad europea, pues mientras se instala el matrimonio eclesiástico como medio de orden y control de la mujer, se expanden las novelas cuyo eje temático se basa en la exaltación de la mujer y la condena del matrimonio». Por otra parte, ambos parten de la misma idea, de la concepción de la mujer como «vasija» (Solares, 2007), es decir, de un ser con la capacidad de engendrar, de la mujer como madre. Anteriormente, citamos el amor cortés y abordamos la figura de la *Dame*, cuya visión completaremos en los capítulos dedicados a *Jehan de Saintré*; no ahondaremos, por tanto, ahora en la cuestión.

En cuanto a la esposa vista como madre y hermana de su marido, nos lleva a ello el trato que el esposo exige de su esposa, cuyos cuidados se asemejan a los de una madre por sus hijos. De hecho, el propio autor alecciona a su esposa en este sentido, advirtiéndole de los peligros que entraña el tener desatendido al marido, tomando como ejemplo a los hijos huérfanos que, faltos de cuidados por parte de sus madrastras, buscaron el amor fuera de sus casas:

Chère seur, je vous prie que pour vous tenir en l'amour et grâce de vostre mary, soyez luy douce amiable et débonnaire. Faictes-luy ce que les bonnes simples femmes de nostre país dient que l'en a fait à leurs fils quant ils sont enamorés autre part et elles n'en pevent chevir. Il est certain que quant les pères ou les mères sont morts, et les parrastres et marrastres qui ont fillastres les arguent, tencent et estrangent, et ne pensent de leur couchier, de leur boire ou mengier, de leur chausses, chemises, ne autres nécessités ou affaires, et iceulx enfans trouvent ailleurs aucun bon retrait et conseil d'aucune autre femme qui les recueille avecques elle et laquelle pense de leur chauffer à aucun povre tison avec elles, de leur couchier, de les tenir nettement, à faire rappareiller leurs chausses, brayes, chemises et autres vestemens, iceulx enfans les suivent et désirent leur compaignie et estre couchiés et eschauffés entre leurs mamelles, et du tout en tout

s'estrangent de leurs mères ou pères qui par avant n'en tenoient compte, et maintenant les voulsissent retraire et ravoïr, mais ce ne peut estre, car iceulx enfans ont plus cher la compagnie des plus estranges qui de eux pensent et aient soing que de leurs plus prouchains qui d'eulx ne tiennent compte. Et puis brayent et crient, et dient que icelles femmes ont leurs enfans ensorcellés, et sont enchantés, et ne les pevent laisser, ne ne sont aises se ils ne sont avecques elles. Mais, quoy que l'en die, ce n'est point ensorcellement, c'est pour les amours, les curialités, les privetés, joies et plaisirs qu'elles leur font en toutes manières, et par m'âme, il n'est autre ensorcellement (*Le Ménagier de Paris*: 169-170).

La identificación de la esposa con la madre y del esposo con los hijos aparece de forma explícita en este fragmento.

En lo que se refiere a los criados que forman parte de la *mesnie*, el autor también experimentará una mezcla de sentimientos. Por un lado, se muestra benévolo dando muestra de su humanismo, y por otro, muestra una actitud clasista, menospreciándolos, siguiendo las pautas burguesas. Quizás sea este uno de los aspectos más llamativos de la obra, que pone de manifiesto las contradicciones de la época. Por un lado, se valora a la mujer como «hacedora de la paz en casa», apoyo y reposo del hombre, engendradora de su prole y, por otro, se la desprecia por considerarla un ser imperfecto y se la anula, equiparándola a un esclavo. De esa forma, se establece un conflicto entre lo tradicional, consuetudinario, que obliga a considerar a la mujer como un ser inferior, y lo personal, en que se la asimila a la madre y a la hermana, señor y señora de la casa.

Junto a ellos y, aportando también su contribución al buen nombre de la familia, aparecen los criados, gobernados por un intendente —*maistre Jehan*—, y por una gobernanta —*Agnès la Béguine*— y todos ellos, a su vez, a cargo de la esposa de la casa. De ahí la importancia de la mujer en el hogar del burgués y los tratados didácticos escritos para su formación. En este caso, para ejercer el control sobre la servidumbre el *ménagier* empieza por hacerle distinguir tres categorías de sirvientes en función el trabajo que realicen y en función de su sexo (*Le Ménagier de Paris*: 118):

Ou cas que vous vouldriez entreprendre à estre mesnagière, ou introduire une autre vostre amie, sachiez que serviteurs sont de



trois manières. Les uns qui sont prins comme aides pour certaine heure, à un besoing hastif, comme porteurs à l'enfeutreure, brouetiers, lieurs de fardeaux et les semblables; ou pour un jour ou deux, une sepmaine ou une saison, en un cas nécessaire ou pénible ou de fort labour, comme soieurs, faucheurs, bateurs en granche ou vendangeurs, hottiers, fouleurs, tonneliers et les semblables. Les autres à temps et pour certain mistère, comme cousturiers, fourreurs, boulangiers, bouchiers, cordoenniers et les semblables qui euvrent à la pièce ou en tâche pour certain euvre. Et les autres sont pris pour estre serviteurs domestiques pour servir à l'année et demourer à l'ostel. Et de tous les dessusdis aucun n'est qui volentiers ne quière besongne et maistre (*Le Ménagier de Paris*, Tomo II: 53-54).

Tras lo cual, le expone las características de cada uno de ellos y le encomienda la vigilancia de las criadas jóvenes, tanto en lo concerniente a su trabajo como a su moralidad, y el mantenimiento de la paz entre ellos. Como citamos anteriormente, no todas las mujeres estaban sometidas a las mismas normas de control impuestas por el matrimonio, «más libres eran las relaciones amorosas de las mujeres pobres, tanto en el campo como en la ciudad. Estas, generalmente, no estaban sometidas a un matrimonio de conveniencia y se hallaban preocupadas, ante todo, por el control de la natalidad» (Guirao, 2015: 71).

Como vemos, tanto el esposo como la esposa tienen encomendada una labor social que les ha sido transmitida por sus predecesores y que, a su vez, transmitirán a las nuevas generaciones, contribuyendo al mantenimiento del orden social, pero también al estancamiento.

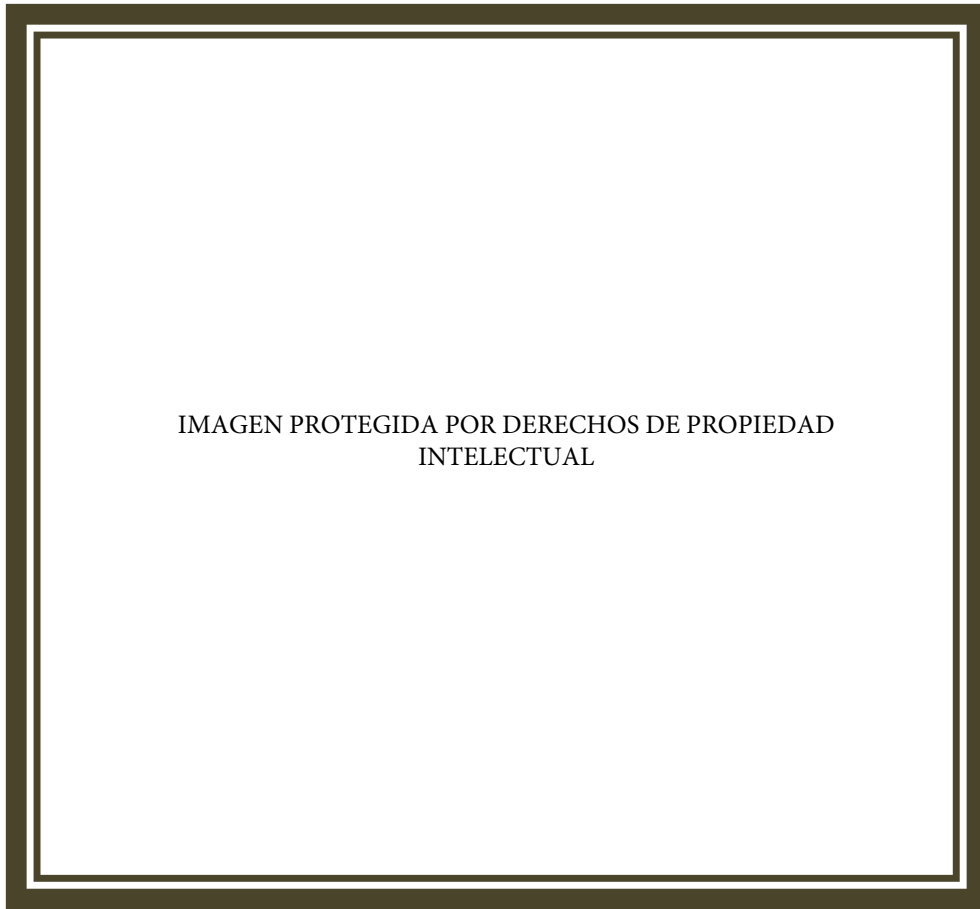


IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Fig. 30

© Bibliothèque nationale de France, París  
*Le Ménagier de Paris* (1393), ca. siglo XV  
BnF, Ms. Fr. 12477, fol. 1r

[Matrimonio burgués en la intimidad. Nótese cómo la posición de sus cuerpos, inclinados el uno hacia el otro, y la expresión de sus manos, interactuando, sitúan a ambos cónyuges en un plano de igualdad que los mantiene unidos y los hace complementarios en la difícil tarea de regentar una *mesnie*]

### II.2.2.2.3. El *exemplum de Grisilidis*

#### II.2.2.2.3.1. El medio rural

En la economía señorial, campesinos y artesanos, hombres y mujeres de estatus servil, estaban fijados al dominio y en él desarrollaban toda su vida, con la obligación de permanecer y casarse allí. Con el auge urbano y la emancipación de los siervos, gozaron de una movilidad cada vez mayor, pero en todos los niveles de la sociedad, la mujer tenía mucha menos libertad de desplazamiento y de acción que el hombre. En el medio rural encontramos a la mujer en muchas tareas del campo, como la siega de granos con la hoz, la henificación, el atado de las gavillas cosechadas o la manipulación de la paja con horquillas.

El cuidado y mantenimiento de las vides también formaba parte de las tareas femeninas, junto con el atado de los sarmientos o la recolección de la uva o los frutales que rodeaban las residencias señoriales y las aldeas. La fruta era recogida en cestos, en un lienzo o en un mandil para después ser transportados al lugar donde se prensaban o conservaban. Así mismo, recogían legumbres, forrajeras o plantas medicinales pero sus representaciones iconográficas aparecieron de forma tardía, seguramente ante el rechazo a representar a la mujer fuera de sus aspectos morales estereotipados como santa o pecadora. También se dedicaba a la cría de animales domésticos, dando de comer a cerdos y aves de corral o esquilando los corderos. Se ocupaba de las vaquerías recogiendo la leche en cubos de madera y realizaba el descremado, batido de la mantequilla y elaboración de quesos, tareas todas ellas próximas al domicilio, así como el cuidado del huerto (Piponnier 2000 [1977]: 416-417).

Pero el apacentamiento de ganado y puercos en el bosque o la trashumancia de rebaños eran un trabajo de hombres, ya que se desarrollaban lejos de casa. Durante estos siglos, cerca del noventa por ciento de la población era campesina, pero la situación de cada familia variaba en función del lugar en el que estaba, su estatus jurídico y su nivel económico. La mujer de los campesinos sin tierra no gozaba de los mismos derechos que la mujer de un campesino rico que contara con sirvientas y criados.

Por otra parte, el mundo de la tierra cambió mucho, especialmente en los siglos XI y XII, en que todo el hábitat rural se remodela con encastillamientos, formación de células, colonizaciones y ordenación de territorios nuevos, que influyeron en la vida de la mujer. No se sabe prácticamente nada de la vida de las mujeres en la aldea y sus estructuras comunitarias, las tareas colectivas, las fiestas. Por los escasos datos que tenemos a este respecto, la mujer se dedicaba a la producción doméstica, la conservación de las cosechas en el granero, el cultivo del huerto, el mantenimiento del fuego, ahora situado en el interior de la casa y no fuera, mientras que el ordeño y elaboración de quesos eran realizados por varones. Las relaciones afectivas que mantenían en la casa el villano y la villana nos son desconocidas, porque su figura no interesaba y no se alude a ellos como individuos, aunque sí aparecen en textos literarios. En estos casos, los datos que los definen aparecen desfigurados, describiéndolos con un cierto salvajismo animal que sirve de contraste al mundo de gentes bien nacidas, constituyendo una subhumanidad anónima (L'Hermitte-Leclercq, 2000: 296-297).

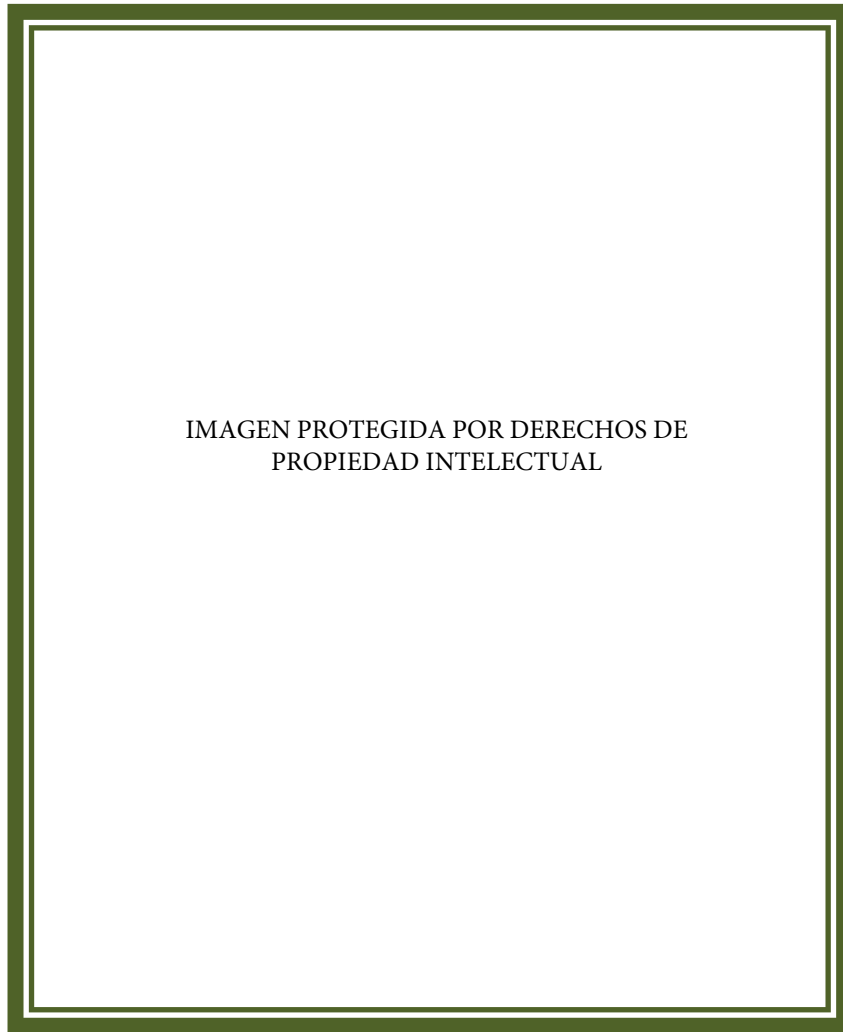


Fig. 31  
© Musée Condé, Chantilly  
Hermanos Limbourg, calendario de Marzo [detalle], en  
*Les très riches heures du Duc de Berry*, ca. 1412-1416  
Ms 65, fol. 3v

Es en este contexto donde está ambientado el *exemplum* *De patientia Grisilidis* del que se sirve el *ménagier* para educar en la obediencia a su esposa:

Chère seur, ceste histoire fut translatée par maistre François Pétrac poëte couronné à Rome, non mie pour mouvoir les bonnes dames à avoir patience ès tribulations que leur font leurs maris pour

l'amour d'iceulx maris tant seulement, mais fut translâtée pour monstrier que puisque ainsi est que Dieu, l'Église et raison veullent qu'elles soient obéissans, et que leurs maris veullent qu'elles aient tant à souffrir, et que pour pis eschever il leur est nécessité de eulx soubmettre du tout à la voullenté de leurs maris et endurer patiemment ce que iceux maris veulent, et que encores et néantmoins icelles bonnes dames les doient celer et taire et nonobstant ce les rappaisier, rappeller, et elles retraire et raprouchier tousjours joyeusement à la grâce et amour d'iceulx maris qui sont mortels, par plus forte raison doivent hommes et femmes souffrir patiemment les tribulations que Dieu qui est immortel, éternel et pardurable leur envoie, et nonobstant mortalité d'amis, perte de biens, d'enfans, ne de lignage, desconfiture par ennemis, prises, occisions, pertes, feu, tempestes, orage de temps, ravine d'eau ou autres tribulations soudaines, tousjours le doit-on souffrir patiemment et retourner joindre et rappeller amoureusement et attraiement à l'amour du souverain immortel, éternel et pardurable seigneur, par l'exemple de ceste povre femme née en povreté, de menues gens sans honneur et science, qui tant souffri pour son mortel ami (*Le Ménagier de Paris*: 124-125).

La historia presenta a una joven prudente, «assez belle de corps, mais trop plus belle de vie et de bonnes meurs», con un «courage vertueux», ayudando en las labores del campo a su anciano padre, cuya vejez «en très grant humilité, doucement supportoit» (*Le Ménagier de Paris*: 103)

Assez près du chastel de Saluces avoit une petite villette en laquelle demouroient un peu de laboureurs, par laquelle villette le marquis passoit souventesfois, et entre les dessusdis laboureurs avoit un vieil homme et povre qui ne se pavoit aidier et estoit appellé Jehannicola. A cellui povre homme estoit demourée une fille appellée Grisilidis, assez belle de corps, mais trop plus belle de vie et de bonnes meurs: nourrie avoit esté de petite vie, comme du labour de son père; oncques à sa congnoissance n'estoient venues viandes délicieuses ne choses délicatives. Un courage vertueux plein de toute meurté en son pis virginal doucement habitoit; la vieillesse de son père, en très grant humilité, doucement supportoit et soustenoit, et icelluy nourrissoit; et un peu de brebis que son père avoit, diligemment gardoit et avecques icelles aux champs sa quenaille filoit continuellement. Et quant Grisilidis au vespre revenoit et ramenoit ses bestes à l'hostel de son père, elle les affouragoit, et appareilloit à son père et à elle les viandes que Dieu leur donnoit. Et briefment toutes

les curialités et services qu'elle pouvoit faire à son père doucement faisoit (*Le Ménagier de Paris*: 102-103).

En la sociedad medieval, el rango de una esposa y su familia debía ajustarse al de su marido. Griselda no posee el «grupo natural de apoyo que la protegiera de las deliberadas humillaciones a las que la sometía su marido» del que habla Wade Labarge (2003: 72), porque procede de un origen inferior al suyo, lo que propiciaba aún más su situación de inferioridad frente a su esposo. El dominio que va a ejercer Gautier sobre Griselda será un dominio total desde el primer instante que entra en casa de la joven:

Le marquis adreça ses paroles à elle et si lui dist: Grisilidis, à ton père et à moy plaist que tu soies m'espouse, et je pense bien que tu ne me refuseras pas, mais je t'ay à demander une chose devant ton père; c'est assavoir que ou cas que je te prendray à femme, laquelle chose sera de présent, je vueil savoir se tu voudras encliner ton couraige entièrement à toute ma voullenté, en telle manière que je puisse faire de toy et de ce qui touchera à toy, à ma voullenté, sans résonance ne contredit par toy, en fait ne en dit, en signe ne en pensée. Lors Grisilidis, non sans merveille de si grant fait esbahie, respondi: Monseigneur, je congnoy bien que je ne suis pas digne, non tant seulement de estre appelée t'espouse, mais d'estre appelée ton ancelle; mais s'il te plaist et fortune le me présente, jamais je ne sauray faire chose, ne ne feray, ne ne penseray, que je puisse sentir qui soit encontre ta voullenté, ne tu ne feras jamais riens envers moy que je contredie (*Le Ménagier de Paris*: 105).

Gautier toma la mano de Griselda y la conduce al exterior para hacerle romper con todo lo que significaba su mundo hasta ese momento. Ruptura que se manifiesta de forma explícita en el acto de despojarla de sus antiguas ropas, teñidas de sus vivencias y de su mentalidad campesinas, para hacerla renacer a una nueva forma de vida. Hace que la bañen, la peinen, que la vistan con nuevos ropajes llenos de bordados y pedrerías acordes a la posición que pasará a ocupar de aquí en adelante, llevando a cabo con ello una ceremonia de investidura e iniciación a la vida social, tras su presentación pública. Pero esa transformación debe realizarse en su antigua casa, no debe quedar en ella ni una brizna de su pasado que pueda manchar el espacio social en el que la

joven va a adentrarse. Su salida al exterior, una vez eliminada toda marca que pueda recordar el ámbito campesino, supondrá el nacimiento de la crisálida a un nuevo mundo de riquezas y poder, pero también de estrictas normas sociales a las que no estaba acostumbrada en el campo:

—Il souffist, dit le marquis qui prist la pucelle par la main et la mena hors de la maison ou milieu de ses barons et de son peuple et dist ainsi: Mes amis vééz cy ma femme, vostre dame, ceste amez, doutez et honnourez, et se vous m'amez, ceste très chièremment amez. Et à ce que Grisilidis n'apportast avecques soy aucunes reliques de la vile fortune de povreté, le marquis commanda que par les dames et matrones la pucelle fust despouilliée toute nue, dès les piés jusques à la teste, et tantost revestue de riches draps et paremens de nopces. On veist lors les dames embesognées: les unes la vestoient, et les autres la chaussoient, et les autres la ceignoient: les autres lui mettoient les fermaulx et cousoient sur ly les perles et pierres précieuses: les autres pignoient leur dame et appareilloient son chief et lui mettoient une riche couronne par dessus qu'elle n'avoit pas apris, et ce n'estoit pas merveille s'elle estoit esbahie. Qui veist lors une povre vierge tainte du soleil et ainsi maigre de povreté si noblement parée et si richement couronnée et soudainement transformée par telle manière que à peine le peuple la reconnoissoit, bien se pouvoit-on de ce merveillier (*Le Ménagier de Paris*: 105-106).

Griselda acepta pacientemente todas las pruebas a que la somete su esposo, porque así lo quiere Dios. Recordemos las palabras de San Pablo (1 Timoteo 2: 11-12): «la mujer aprenda en silencio, con toda sujeción, porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio». Su condición de mujer la obliga a acatar calladamente la voluntad de su esposo, al igual que este la de su señor o el rey, estableciendo con ello un sistema basado en redes de dependencia que, partiendo de la jerarquía celestial, se hacen extensivas a todo el estado feudal, desde el monarca hasta el interior de los hogares, en donde el esposo gobierna como rey. Las exageradas pretensiones de Gautier hacia su esposa se muestran como modelo de sumisión al esposo, cuya voluntad toda mujer debe anteponer a la suya propia:



Entendez-cy, roynes, princesses et marquises et toutes autres femmes, que la dame à son seigneur respondi et y prenez exemple. Monseigneur, dit-elle, je t'ay autresfois dit et encores je le répète, que nulle chose je ne vueil, ne ne desvueil fors ce que je sçay qu'il te plaist. De moy et des enfans tu es seigneur! En tes choses doncques use de ton droit sans demander mon consentement. Quant je entray premièrement en ton palais, à l'entrée je me dévestis de mes povres robes et de ma propre volenté et affection et vestis les tiennes, pour laquelle cause tout ce que tu veulx je vueil. Certainement s'il estoit possible que je feusse enformée de tes pensées et vouloirs avant que tu les deisses, quelles qu'elles feussent je les acompliroie à mon pouvoir, car il n'est chose en ce monde, ne parens, ne amis, ne ma propre vie, qui à vostre amour se puisse comparer (*Le Ménagier de Paris*: 112).

Asimismo, Martín Casares (2002: 231) señala cómo Fray Antonio de Guevara (1994: 381) insta a las mujeres a aguantar los abusos y los vicios del marido, porque si intentaban hacer que corriera su mala conducta, podían ser maltratadas, a veces, incluso, hasta la muerte:

No hay cosa en que más una mujer muestre prudencia que es en sufrir un marido imprudente, no hay en qué más muestre cordura que en disimular con un marido loco, no hay en que más muestre su honestidad que es en sufrir un marido disoluto, no hay cosa en que más muestre su habilidad que es compadecerse con un marido inábil. [...] Parece muy mal a las mujeres poner lengua a sus maridos, ca no pueden a ellos amagar sin que hieran a sí mismas, conviene a saber, que si llaman al marido borracho, dirán que ella es mujer de borracho, y si le llaman loco, dicen que ella es mujer de loco; (y lo que es más de todo) que podrá ser que al marido veamos con la enmienda y a la mujer privada de la vida, porque la mujer cuando dice una palabra descomedida paga con la bofetada, pero cuanto toca en lo vivo la honra a las veces paga con la cabeza. (Fray Antonio de Guevara, 1994: 381, cit. Martín Casares, 2002: 231).

Como manda la ley de la Iglesia, Griselda concede dos hijos a su marido, puesto que pese a haber pecado y conducido a la perdición a toda la humanidad, puede salvarse creando una nueva humanidad a través de la maternidad, «engendrando hijos, si permanece en fe, amor y santidad, con modestia» (1 Timoteo 2: 15). A pesar de tener descendencia, el suyo es un amor estéril

dado que cada vez que da a luz su marido le arrebató los hijos y le impone una nueva prueba. Son hijos que no van a ser disfrutados y que siembran la esterilidad en el seno del hombre, ante su temor a perder o a no ejercer el suficiente control sobre su esposa, que supone su llegada. Tal vez, ante el temor de tener que compartir su amor con el hijo recién nacido, elemento disruptor que rompe la paz de la casa y que, quizá un día, lo destrone:

Un peu de temps après, la marquise Grisilidis fut ençainte et puis se délivra d'une belle fille, dont le marquis et tous ceux du pays, combien qu'ils amassent mieulx qu'elle eust eu un fils, toutesfois ils en eurent grant joye et furent réconfortés. Passé le temps, les jours passèrent que la fille du marquis fut sevrée. Lors le marquis qui tant amoit s'espouse pour les grans vertus qu'il véoit tous les jours croistre en elle, pensa de elle esprouver et de la fort tempter. Il entra en sa chambre montrant face troublée et ainsi comme couroucié lui dist ces paroles: O tu, Grisilidis, combien que tu soies à présent eslevée en ceste plaisant fortune, je pense bien que tu n'as pas oublié ton estat du temps passé, et comment et en quelle manière tu entras en cestui palais; tu y as esté bien honnorée, et es encores de moy chérie et amée; mais il n'est pas ainsi du courage de mes vassaulx comme tu cuides, et par espécial depuis que tu eus lignée. Car ils ont grant desdaing d'estre subjects à dame yssue de petis parens et de base lignée, et à moy qui désire, comme sire, avoir paix avecques eux, me convient obtempérer aux jugemens et consentir d'aucuns et pas aux miens, et faire de ta fille telle chose que nulle ne me pourroit estre plus douloureuse au cuer, laquelle chose je ne vueil pas faire que tu ne le saches. Si vueil que à ce faire tu t'acordes et prestes ta franche volenté et ayes patience de ce qui se fera, et telle patience que tu me promis au commencement de nostre mariage (*Le Ménagier de Paris*, 107-108).

Su mujer le ama con ese afecto que le es propio al matrimonio, con ese amor medido, esa *dilectio*, dirigido a hacer nacer la paz en el hogar. Pero él tiene miedo de vivirlo, por su avanzada edad, por considerarse un mero instrumento del estado, por extralimitarse en el desempeño de sus funciones ejerciendo un excesivo control sobre la esposa, porque, como a Alonso Quijano, la situación le supera y quiere llevar al extremo su contribución al progreso del país; por temor a compartir la mujer con otro, aunque ese otro sea su propio hijo. Antes hablamos de la comparativa que establecía entre ambas figuras el autor,

haciéndolas equivalentes en la necesidad de atenciones que debía propiciarles la esposa-madre. Por eso, Saturno devora a sus hijos apartándolos de ella. No quiere ser devorado por ellos. En cualquier caso, Gautier siente miedo a la libertad, al igual que *Grisilidis*. Aunque le estuviese permitido, él tampoco sabría amar en libertad y confianza, porque no ha sido programado para ello.

Tristán muere por su falta de fe en el amor de Iseo, quien acude a su lado pese a la tormenta para sanar sus heridas. Pero sus heridas de muerte no se ven, yacen ocultas en el fondo de su ego masculino. Tristán cree en el poder de su amada, pero no confía en ella y esa falta de confianza en la autenticidad de sus sentimientos lo conducirá a su trágico destino. Su pecado de amor no engendrará hijos, sino que le impondrá una implacable penitencia, la duda y, el nacimiento de la duda, su muerte. Es un suicidio, es el doble de Narciso arrojándose al estanque donde aparece reflejado solo su rostro. La soledad de Tristán es el miedo a la libertad de amar desde el otro. Su muerte, su negación.

La mujer asusta, porque crea sentimientos confusos y desconocidos, incontrolables en el hombre, que pueden llevarle a la perdición. El varón debe obrar con cautela, dominando a la mujer y teniendo cuidado de no amarla más allá de lo deseable, según lo estipulado en las normas que rigen el matrimonio:

Como enseña la ley de la Iglesia, a aquel que ama a su mujer con excesivo ardor se le considera culpable de adulterio. Tal es, en efecto, la doctrina enunciada por san Jerónimo, y recientemente por Pedro Lombardo: «La obra de alumbramiento está permitida en el matrimonio, pero las voluptuosidades al modo de las ramera están condenadas» (Duby, 2013: 124).

A lo que Alain de Lille añade: «El *amator* (amador, amante) apasionado por su esposa es adúltero» (Duby, 2013: 124). Para esta sociedad, apunta Duby (*ibid.*), «el matrimonio no es un juego: es fuera de él donde se juega. El matrimonio es orden y por consiguiente, obligación. Al margen de ese orden, en la parte exterior de la vida, se sitúa, como la prostitución, el juego amoroso».

Por tanto, no se debe tener más consideración hacia una mujer que la que se tiene por un animal o por un esclavo. No

debe experimentarse ningún tipo de amor hacia ella, aparte del anteriormente señalado como recomendable por la Iglesia. El dominio del hombre sobre la mujer es el dominio del hombre sobre sí mismo y debe verse reforzado a través de la aceptación y reconocimiento, por parte de la mujer, de la legitimidad de esa dominación. Es lo que Bourdieu (1995: 120) llama una «violencia simbólica», es decir, una «violencia que se ejerce precisamente en la medida en que se le desconozca como violencia», en la medida en que se acepta un «conjunto de premisas fundamentales, prerreflexivas, que los agentes sociales confirman al considerar el mundo como autoevidente, es decir, tal como es», percibiendo como algo natural las «estructuras cognoscitivas surgidas de las estructuras mismas de dicho mundo».

El mero hecho de nacer en un determinado contexto hace que aceptemos unos postulados y unos axiomas «que no se cuestionan y no requieren ser inculcados». De esa forma, se establece una supremacía masculina a través de creencias y sentimientos inducidos a lo largo de los siglos, haciendo que la mujer medieval viera como natural una situación de dominación extrema cuyos patrones fueron creados por los hombres para poder ejercer libremente su control sobre ellas.

Pero no culpemos al hombre, él es un instrumento del sistema al igual que lo es la mujer, y cada uno de ellos debe desempeñar su papel. Un papel mucho más sencillo y cómodo para el varón, puesto que había que mantenerlo contento haciéndole creer que él era el rey de la casa al que se debía pleitesía, para que no prestara atención a otras cuestiones de diversa índole. Las evidentes diferencias sexuales entre ambos cuerpos fueron la excusa perfecta para justificar la superioridad masculina y empezar a edificar sobre esa base un sistema al que solamente habría que revestir con argumentos irrefutables, como el cumplimiento de las leyes o la palabra de Dios.

La sumisión de Griselda es fruto de esas creencias, de una dominación no evidente por parte de su esposo. No se ejerce a través de coacciones ni del consentimiento ni la sumisión voluntaria de la mujer, sino a través de la percepción, de los hábitos cotidianos impuestos por la cultura y la religión. Es una dominación espontánea, resultado del orden social establecido al

que ambos pertenecen. La cultura acentúa esa desigualdad entre el hombre y la mujer, favoreciendo la aceptación de esas creencias patriarcales en la sociedad. Griselda acepta de buen grado todas las pruebas que le impone su esposo, porque está inmersa en una sociedad donde ese sometimiento al esposo es contemplado como un hecho connatural a la mujer; no en vano ha sido educada para ello desde su nacimiento. De hecho:

El análisis de la aceptación dóxica del mundo que resulta del acuerdo inmediato de las estructuras objetivas con las estructuras cognoscitivas, es el verdadero fundamento de una teoría realista de la dominación y de la política. De todas las formas de «persuasión clandestina», la más implacable es la ejercida simplemente por el orden de las cosas (Bourdieu, 1995: 120).

Su sumisión, aparentemente voluntaria, es realmente una sumisión inducida por las leyes morales de la época. La esencia del código patriarcal establece una jerarquía sexual en la que se identifica la virilidad a través de la supremacía masculina y el dominio sobre la mujer. Es legítimo imponer la autoridad a la mujer, ya que es considerada un ser inferior al que se puede despreciar e incluso maltratar. Cuanto más se ejerza ese dominio, más fuerte se sentirá el hombre y más inferior y merecedora de ser dominada se sentirá la mujer.



Fig. 32  
© Bibliothèque  
nationale de France,  
París.  
*La esposa maltratada*, en  
*Le Roman de la Rose*,  
París (Francia), ca. 1400  
BnF, Ms. Fr. 380,  
fol. 62v

Bahillo (2015: 232) señala cómo Griselda acaba totalmente rendida ante su esposo, quien primero la destruye como madre y después como esposa arrebatándole su esencia de mujer: «la chute de la femme se fait en deux étapes: dépourvue d’abord de son statut de mère puis de celui d’épouse, c’est-à-dire, les rôles principaux qu’assume la femme. La soumission au devoir d’obéissance provoque donc la négation des fonctions féminines traditionnelles».

Existe una retroalimentación inversa en ese proceso. El hombre debe demostrar que es hombre porque así lo determina la sociedad, y lo hace desplegando sus cualidades viriles, como la fuerza y la agresividad. Sin embargo, ni el *marquis* de Griselda ni el *ménagier* hacen alarde de esa cualidad, como si el hombre empezase a estar domesticado o *ensorcellé* por su esposa. Tal vez, solo sea indicador de la esterilidad de su amor, hombres mayores ambos, destinados a educar a niñas jóvenes que otros desposarán haciéndolas madres. Parece que la fuerza está en manos del viejo ideario caduco que rige los destinos de hombres y mujeres jóvenes, de los que se sirve ante la incapacidad de continuarse a sí mismo. El viejo ideal caduco, *senior* o burgués, que nunca morirá mientras existan jóvenes hombres y mujeres que lo sustenten. Pero los hombres y las mujeres no pueden unirse porque uno debe mandar y la otra debe obedecer, imposible la unión. Las relaciones entre ambos se vieron sometidas a la ideología burguesa que ensalzaba una mujer doméstica y virtuosa dedicada en exclusiva a su esposo e hijos y que no participa en la gestión de los negocios familiares.

Como vimos anteriormente, tanto la cultura como las leyes establecieron la inferioridad de la mujer y la legitimaron a través de la doctrina de la Iglesia, que controlaba la vida cotidiana a través de sus sermones, pero también a través de censos, escuelas parroquiales, tribunales e inquisidores.

La mujer debía someterse a su esposo como Griselda, «haultement et sagement, à genoux» (*Le Ménagier de Paris*: 122), y debe dirigirse a él como «monseigneur». Domínguez Ortiz (1976: 324), habla de la «inalterable subordinación que las mujeres deben guardar respecto a sus maridos» en todo cuanto deseen y recuerda cómo se insta a la mujeres a «que no se atreven

a llamar a sus maridos por sus nombres, debiendo llamarles señores», estableciendo así una jerarquía patriarcal creada a imitación de la jerarquía que establece la Iglesia entre Dios y los hombres. Siguiendo estos dictados, encontraremos a una *Grisilidis* que «remettoit tout à la volenté de son seigneur» (*op. cit.*: 114).

No podía separarse porque, como vimos, a una mujer no se le permite hacerlo ni en casos de crueldad extrema, nadie sino Dios podía separar lo que Dios ha unido. La única posibilidad que tenía de verse libre del lazo del matrimonio era declararlo nulo, ante la imposibilidad de tener hijos. Pero si había descendencia, el marido ejercía, igualmente, el control sobre los hijos, puesto que la mujer no tenía potestad sobre ellos, ni tenía el control sobre su propiedad, ni gozaba de independencia económica. Debía limitarse a desempeñar su papel de esposa sumisa impuesto por la Iglesia, tolerando, incluso, la infidelidad y la violencia de su esposo como un comportamiento habitualmente aceptado. Si un marido obraba de una determinada manera era porque así lo quería Dios y solo cabía rezar para que él cambiara. «El matrimonio es orden y por consiguiente, obligación» (Duby, 2013: 124).

El hombre pone las reglas en una ética fundamentada sobre el miedo a las mujeres, en la que el amor cortés y la prostitución benefician al matrimonio porque, a través de ellos, el hombre puede sofocar su exceso de ardor amoroso. El hombre puede practicar el amor cortés fuera del matrimonio, la mujer no, siempre que esa práctica no ponga en peligro la unión conyugal. «Esto se tolera en los hombres porque está en sus hábitos y porque es privilegio de su sexo realizar todo lo que en este mundo es deshonesto por naturaleza» (*ibid.*).

A la mujer se la consideraba un ser cósmico, lunar, nocturno. Era un misterio y un peligro porque podía provocar un impulso irracional en el hombre que arruinara el honor de la familia. La mujer es la fuente y el origen del amor, una locura destructora de los sentidos a la que, a través del sometimiento, había que arrancarle su naturaleza perversa para que pudiera mantener una relación conyugal y maternal digna y constructora de la sociedad. Pero de esa forma, lo único que conseguían eran nuevas Afroditas en brazos de Hefesto, mujeres hermosas y

perfectas para provocar la admiración del mundo y jactarse de su obra, con todas las virtudes de una gran dama, de «bonnes meurs», «grant humilité», de «courage vertueux» (*Le ménagier de Paris*: 113), de «doulces et sages paroles» (*op. cit.*: 122), «loyauté» (*op. cit.*: 117), «constant obédience» (*op. cit.*: 123) como Griselda, quien «remettoit tout a la volonté de son seigneur» (*op. cit.*: 114). Pero esposas estériles al fin, infecundas porque han sido castradas por esposos castradores por ser ellos mismos castrados. Esposas infecundas porque sus frutos continuarán perteneciendo a un universo cerrado e inamovible en el que la mujer llevará en sus espaldas la mácula del castigo por no saber decir «no» a su sumisión, y que seguirán aguantando su destino hasta el final de sus días.

Al final del relato, el *ménagier* reconforta a su esposa diciéndole que la historia de *Griselidis* es solo un ejemplo del que se ha servido para ilustrarla sobre la obediencia total que una mujer debe rendir a su esposo:

Et je qui seulement pour vous endoctriner l'ay mise cy, ne l'y ay pas mise pour l'appliquer à vous, ne pour ce que je vueille de vous telle obéissance, car je n'en suis mie digne, et aussi je ne suis mie marquis ne ne vous ay prise bergière, ne je ne suis si fol, si outrecuidié, ne si jeune de sens, que je ne doie bien savoir que ce n'appartient pas à moy de vous faire tels assaulx, ne essais ou semblables. Dieu me gart de vous, par ceste manière ne par autres, soubz couleur de faulses simulations, vous en essayer! Ne autrement en quelque manière ne vous vueil-je point essayer, car à moy souffist bien l'espreuve jà faicte par la bonne renommée de vos prédécesseurs et de vous, avecques ce que je sens et voy à l'ueil et congnois par vraie expérience (*Le Ménagier de Paris*: 125-126).

Y, posteriormente, se disculpa por la crudeza de la historia, «et me excuse se l'histoire parle de trop grant cruaulté, à mon advis, plus que de raison. Et croy que ce ne fust oncques vray, mais l'histoire est telle et ne la doy pas corriger ne faire autre, car plus sage de moy la compila et intitula» (*Le Ménagier d Paris*: 126), pero se justifica diciendo que esa historia formaba parte de la tradición pedagógica dirigida a la mujer y que él «désire bien que puisque autres l'ont veue, que aussi vous la véez et sachiez de tout parler comme les autres» (*ibid.*).



### II.2.2.3.2. La mujer custodiada

A través del matrimonio, la mujer pasa a formar parte de un grupo familiar distinto al suyo, donde se le exigirá acatar la custodia y la voluntad de su nuevo esposo, puesto que, como vimos, la vida de la mujer de este periodo está marcada por la sumisión al hombre, el terror a las leyes y el temor de Dios.

En un principio, Griselda aparece sometida a su padre, puesto que la custodia forma parte de la naturaleza femenina y, de su mano dejará su casa para pasar a la de *Gautier*, estableciendo así una simbiosis de retroalimentación en la que la mujer obedece y se somete por naturaleza al hombre y él, a su vez, gobierna a la mujer y toma decisiones, también por naturaleza. Es decir, la sumisión de Griselda forma parte de la ordenación jerárquica que regula las relaciones entre Dios, Cristo y la Humanidad. El cuerpo del hombre fue creado antes que el de la mujer y por eso el cuerpo masculino es superior al femenino. Además «Adán fue formado primero, después Eva; y Adán no fue engañado, sino la mujer, siendo engañada, incurrió en transgresión» (1 Timoteo 2: 13-14). Por tanto, el hombre recibió de Dios a la mujer como una ayuda, como un instrumento para ayudarle en la procreación, pero siempre sometida al varón.

De ahí que Griselda necesite ser custodiada. La custodia es necesaria para indicar a la mujer todo lo que debe hacer y educarla en los buenos hábitos para salvar su alma. Las mujeres custodiadas son amadas y protegidas como el bien más preciado, ocultadas como un tesoro y vigiladas como un peligro constante porque en cualquier momento puede despertar en ellas el deseo de *desocultación de lo prohibido*.

Esta contradicción que va de la más rígida represión a la veneración más absoluta del amor cortés acompañará a la mujer durante toda su vida, mientras el varón modela imágenes de mujer a su antojo, pequeños *pantín de cire*, en los que proyectar su ego. Sometiéndolas o ensalzándolas, todas se convertirán en espejos de Narciso por la magia de Merlín o de Morgana porque, tal vez, no solo la mujer puede ser bruja o escultor.

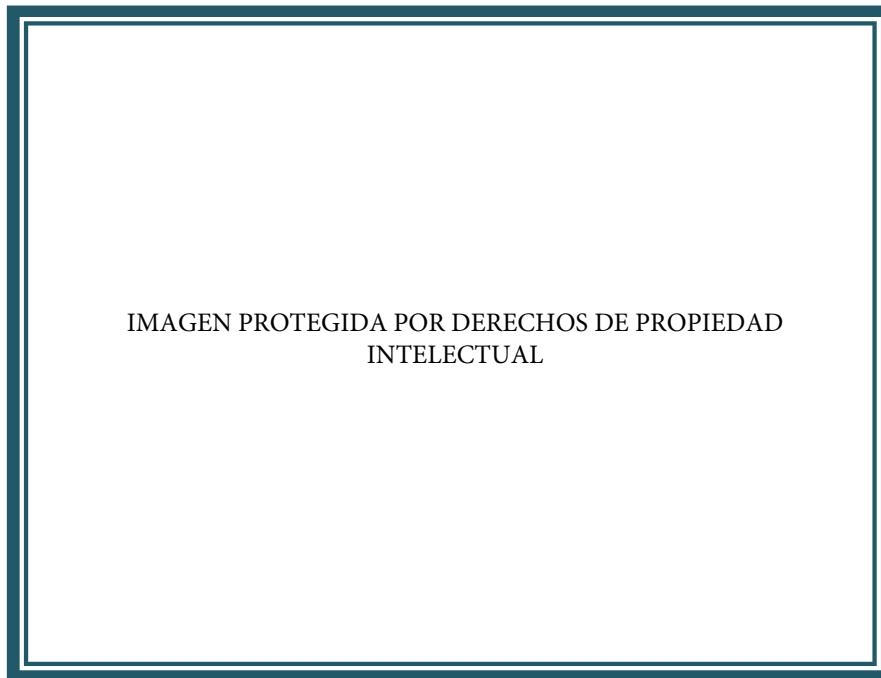


Fig. 33  
© Bodleian Library, Oxford  
*Pygmalion* [detalle]  
*Roman de la Rose*, Francia, ca. siglo XV  
Ms. Douce 195, fol. 149v

#### II.2.2.2.3.3. Consejos morales

La mujer ideal de predicadores y moralistas se mueve en una atmósfera de silencio interrumpida con pocas y medidas palabras: humildes preguntas a maridos y padres, algunos consejos y admoniciones a familiares y sirvientes y una repetición incesante de textos sagrados. Para ellas es obligatoria la confesión y la plegaria, porque la mujer que ora se aleja de las tentaciones del mundo optando por la tranquilidad, el recogimiento y la custodia de su virtud. La mujer se entrega a la plegaria en las iglesias, las casas y los monasterios. Castidad, humildad, modestia, silencio, laboriosidad, misericordia o custodia. Son los modelos de virtud que debe seguir Griselda, justificados por las exégesis de la Escritura y confirmadas por las teorías aristotélicas.

Una *mujer custodiada* en las casas y monasterios, controlada en sus gestos, palabras y hábitos podía conducir a la salvación eterna y garantizaba el honor y la continuidad de las familias si seguía las pautas marcadas por los hombres que velan por su custodia. El modelo fue tan esmeradamente creado e introducido en el ideario medieval que aún perdura en nuestros días.

La mujer casada fue incluida por teóricos y retóricos entre los modelos de *mujer custodiada*, ya que tenía que ocuparse de la casa, la familia, complacer al marido, engendrar y crear hijos y para ella no era fácil ofrecer una imagen de mujer alejada de las perturbaciones de la carne y preocupaciones mundanas. Practicar la misericordia y hacer obras benéficas practicando la caridad, ser generosa para ser admirada y recordada por todos después de su muerte, dar comida a los pobres, medicina a los enfermos y visitar a las parturientas eran sabios consejos que el marido debía transmitir a su esposa. A los trabajos que realiza la mujer puede unirse la caridad, ya que la mujer es compasiva por naturaleza e incapaz de soportar la visión del sufrimiento ajeno.

Esa tendencia natural a la misericordia podía manifestarse en forma de limosnas, como recomiendan a la mujer los textos pastorales y didácticos como un deber específico de su sexo. A través de la caridad, la mujer entra en contacto con el mundo exterior, un mundo de marginados, pobres, enfermos, vagabundos, mendigos, pero siempre un mundo que la arranca del inmovilismo doméstico y le impone contactos ajenos a la familia. La caridad cumple una función de control de la fogosa pasión femenina, dirigiéndola a un fin justo impidiendo que se pierda en deseos vanos. La caridad está sometida a una serie de reglas controladas por el marido o director espiritual para evitar que un exceso de limosnas haga peligrar el bienestar de la familia. Es decir, a través de la caridad, la mujer entra en contacto con la sociedad pero es un contacto parcial y, en cualquier caso, custodiado (Casagrande, 2000 [1992]: 138-139).

Pese al control ejercido en sus gestos, indumentaria, alimentos, actividades, obras de caridad, sexualidad, en su esencia misma de mujer, las mujeres siguen teniendo la capacidad de hablar y esa capacidad es peligrosa porque pueden hacer un uso

indebido de ella. Los predicadores consideran que la mujer habla demasiado y mal, miente con habilidad, se pelea continuamente con otras mujeres, es quejica y no deja de parlotear porque es algo innato en ellas. Su tendencia natural a hablar indebida e imprudentemente es fruto de su irracionalidad y su torpeza, por lo que son incapaces de mantenerse calladas, hablando con facilidad de cosas estúpidas e inconvenientes arrastradas por su pasión incontrollable a la charlatanería. Esta perversa locuacidad puede ser una fuente de desorden en la comunidad familiar y social y un peligro para la castidad femenina, nunca suficientemente custodiada. Una mujer demasiado locuaz es una mujer demasiado orientada al exterior y demasiado deseosa de entablar relaciones sociales, por lo que se hacía necesaria la elaboración de una serie de normas y prohibiciones que regulasen la situación. Y custodiar la palabra de las mujeres es también, inevitablemente, custodiar los poderes y privilegios de la palabra de los hombres (*op. cit.*: 140-141).

San Pablo (1 Timoteo 2: 11-12), «prohíbe a la mujer enseñar y hablar en las asambleas y solo tiene la potestad de preguntar a su marido en casa porque las palabras de las mujeres deben ser excluidas de toda dimensión pública y confinadas a lo privado» (Casagrande, 2000 [1992]: 141). Las mujeres no entran a los Tribunales, no predicán, no gobiernan, no enseñan porque las palabras del juicio, del poder, de la cultura, de la salvación, deben ser palabras de hombre. La mujer está marcada por una debilidad intelectual, por un cuerpo frágil cuya visión puede despertar la lujuria. Sin el dominio de la palabra, la mujer queda fuera de las universidades, de la misma manera que se le niega la posibilidad de predicar la palabra de Dios, ya que si la mujer ejerce el oficio de la predicación, se sitúa en una condición de superioridad y plenitud intelectual que le está negada al sexo femenino (*ibid.*).

Para otros, la castidad y la obediencia eran las dos únicas virtudes necesarias en una mujer. A este respecto, Wade Labarge (2003: 62-63) alude a los *Enseignements* que escribió Luis IX para su hija mayor, la reina de Navarra, a fin de mostrarle los deberes y obligaciones que requiere su posición, invitándola a ser «caritativa con los pobres y los enfermos» y a que «se rodee de mujeres

irreprochables» para proteger su propia reputación. Asimismo, el rey insta a su hija a

obedecer a su marido y a su padre y a su madre, por amor a ellos y amor a Dios. Sugiere que no debería tener demasiados vestidos ni joyas, aunque sí lo adecuado a su posición, pero añade que le complacería más si diera limosnas de lo sobrante. También le dice que rece o por él si muere antes que ella y termina su breve texto con la esperanza de que sea tan buena o aún mejor de lo que él puede desear (Wade Labarge, 2003: 62-63).

Los burgueses desean imitar ese modeloLa esposa ideal debía ser afable y fuerte para tener descendencia numerosa, sumisa y silenciosa, casta, humilde, modesta, sobria, laboriosa, misericordiosa y, sobre todo, sometida a custodia (2000 [1992]: 145). Ya vimos cómo el autor de *Le Ménagier de Paris* asimila a la buena esposa con un perro, siempre fiel a su amo de forma incondicional y con su misma necesidad de ser educada en una obediencia y sumisión totales, de forma que la esposa que desee una vida tranquila y feliz con su esposo debe aprender a ser humilde, paciente y obediente tomando el ejemplo del perro *Maquaire*. Griselda se ajusta perfectamente a ese canon de esposa ideal, demostrando una sumisión absoluta hacia los deseos de su esposo: una doncella humilde que se casa con un señor al que da hijos, obediencia y bienestar y acata de buen grado todas las decisiones que este toma, incluso la de arrebatarse a sus hijos y sustituirla por una nueva esposa.

La sumisión de Griselda hará que su esposo le devuelva a sus hijos y se quede con ella. La lección moral que se extrae en sentido alegórico de este texto es clara: la resignación y el sometimiento de la mujer a los deseos de su esposo, incluso ante las mayores vejaciones, es el único medio de que la mujer alcance su salvación. Se asimila a la obediencia del hombre ante Dios, pese a todas las pruebas y adversidades.

Esta exaltación de los valores masculinos, manifiesta en la constante imposición y exigencia de un marido burgués a su esposa, no encierra sino el miedo del hombre medieval a no ser lo bastante *hombre*, a no mostrarse lo suficientemente viril. Y en este punto retomamos la idea de castración psicológica ante los miedos

de un hombre mayor y en decadencia en contraposición a los valores de una doncella joven en todo su esplendor. La única forma de mostrar su virilidad es a través de la imposición, en este caso, irracional.

De esa forma, utilizando a su esposa como reflejo de sí mismo, se reafirma en su masculinidad. Cuánto más temor tenga el hombre de perder su virilidad más exageradamente mostrará los rasgos que puedan reflejarla, porque la virilidad siempre es algo que debe mostrarse a sí mismo y demostrar a los demás. De esa forma, no solo la mujer es prisionera del hombre, sino que también el hombre lo es de las pautas culturales de la moral dominante. Las tendencias de dominación del hombre y de sumisión de la mujer no están inscritas en la naturaleza humana sino que fueron construidas y aprendidas en un largo proceso transmitido por la cultura en el que se identifica virilidad con capacidad sexual y aptitud para el combate y la violencia.



## II.3. Antoine de la Sale. *Jehan de Saintré*

### II.3.1. Antoine de la Sale: el autor y su obra

No existen muchos datos acerca de la biografía de Antoine de La Sale. Quizás desempeñara una profesión jurídica, ya que dice ser amigo de un *avocat du Parlement*, aunque los numerosos viajes que hizo y sus alusiones al duque de Berry podrían indicar que desempeñó un oficio relacionado con el ejército.

El autor de *Jehan de Saintré*, Antoine de La Sale, nació en Provenza a finales de 1385 o en 1386 según indican Misrahi y Knudson (1967), en la primera página de su introducción a *Jehan de Saintré*, y fue hijo natural de «Chico», Bernard de La Sale, «le brigand», capitán de mercenarios gascones que trabajó al servicio de la casa de Anjou. A su muerte, Antoine y su madre quedaron solos y, varios años después, recibieron de la Casa de Anjou unos terrenos en la Diócesis de Aviñón, como pago a los servicios prestados por su padre, que no habían sido abonados.

A los catorce años, Antoine de La Sale entra al servicio de Louis II de Anjou como paje, en cuya corte permanecerá prestando servicios administrativos y como escudero a lo largo de casi cincuenta años para diferentes duques (Misrahi y Knudson, 1967: IX), tanto para Louis III de Anjou, o Renato de Anjou como para Juan de Anjou, duque de Calabria (1435-1448), de quien fue preceptor y a quien dedica la obra (Escartí, 2010: 101). Gracias a las actas angevinas y a las alusiones que realiza el propio autor en su obra, sabemos que en 1448 pasó al servicio de Louis de Luxembourg.

Los viajes que realiza La Sale, los torneos que presencié o las campañas militares en las que se embarcó, junto con Louis II, como la batalla de Roccasecca, en Italia, le llevan a decir que «fust une des plus belles choses que jamais je veis, et la non pareille bataille que jamais fust» (Mirashi y Knudson, 1967: X). Muchos



de estos datos biográficos serán utilizados por el autor para narrar la historia *Jehan de Saintré*.

Las similitudes entre ambos son tan evidentes que no podemos pasarlas por alto. Los dos pertenecen a familias de la baja nobleza, ambos viven la ausencia de los padres y son tutelados en la corte, ambos comienzan sus servicios como pajes y ambos se codean con las capas más altas de la sociedad y quedan deslumbrados por la parafernalia caballeresca. Carmona (1986: 84) señala cómo «el autor parece deleitarse con la primera parte; tiende a identificar su relato con el ascenso y triunfo social y militar de nuestro héroe», idea sobre la que insistirá más avanzado su artículo (*op. cit.*: 87). No en vano la ascendencia de Antoine de La Sale está ligada a ella a través de la carrera militar de su padre; no es de extrañar que el autor se sintiera especialmente atraído e identificado con ella y ese dato, precisamente, es el punto de partida de nuestro trabajo.

La pertenencia a la caballería por parte de La Sale, es un factor que consideramos decisivo para entender su crítica encarnizada hacia el personaje de *Belle Cousine* y el aprecio que muestra en todas las alusiones que hace a *Saintré*, recordemos que «el héroe se forja y nutre de la historia infantil personal del autor del mito» (Rank, 1991: 101). Visto así, la posición del narrador frente a su obra determina el carácter de los personajes y, en este caso, el narrador se ha involucrado tanto en la historia, que *Saintré* parece ser un trasunto del propio autor. Goitisolo explica la transcendencia del papel que juega el narrador en la comprensión de una novela:

Narrar es tomar una posición —un ángulo de enfoque si se quiere— sobre lo que se narra [...] Pero la casi totalidad de los novelistas [...] no parecen conscientes de este imperativo y sus procedimientos narrativos se resienten de falta de coherencia. Olvidando que toda narración es siempre una narración de alguien, sea persona, cámara o conciencia, varían de un modo caprichoso y arbitrario su posición respecto a los personajes, ofreciéndonos tan pronto sus pensamientos y reflexiones, como describiéndolos desde fuera (Goitisolo, 1959: 22-23).

De donde se infiere que la imagen de *Belle Cousine* y, también la de *Saintré*, están trastocadas por la visión del autor y la concepción de la sociedad de su época.

Blanchard (2007: 14-15), en su introducción a *Jehan de Saintré*, alude a la ausencia de vocación literaria del autor, considerando que «l'engagement littéraire d'Antoine de La Sale est lié davantage aux circonstances, à l'âge tardif qui le tient éloigné des pas d'armes et des tournois qu'à une véritable vocation littéraire». Alude, igualmente, a su desconocimiento del latín, a su falta de rigor en las citas, a su falta de preparación, en una palabra, y apunta a que quizás un clérigo o un letrado que poseyera dichos conocimientos, le habría ayudado a redactar la parte final de *Jehan de Saintré*, señalando a Rasse de Brunhamel, clérigo o empleado en la Casa de Luxemburgo en la misma etapa en que La Sale escribió la obra (*op. cit.*: 16-17).

Su conocimiento de las armas y de las distintas armerías le permitió realizar descripciones de enseñas, uniformes y armamento que después pudo confiar a «un secrétaire engagé à cet effet» (*op. cit.*: 16) para que las incluyera a lo largo de varias páginas de la obra. Empezó a escribir *La Salade* a los cincuenta y ocho años, momento en que deja la Casa de Anjou y entra al servicio de Louis de Luxemburgo. Pasados los años, escribe *La Sale* y confiesa seguir amando «ce que Dieu par nature m'avoit ordonné»; es decir, las armas, la acción, la aventura (*op. cit.*: 15). Asimismo, habla de las posibles influencias que pudo haber recibido La Sale para escribir *Jehan de Saintré*, y alude a la corte de Luxemburgo, a la que pertenecía el autor, y a la de Borgoña, por considerar que «le mélange de bouffonnerie insolente et de galanterie chevaleresque sur lequel se clôt le récit n'est-il pas dans l'esprit de cette cour ?» (*op. cit.*: 18).

Por otro lado, Blanchard (*op. cit.*: 19-20) sostiene que La Sale «a pu vouloir écrire une chronique courtoise des exploits de *Saintré* sur le modèle de la *Chronique des faits et gestes de Jacques de Lalaing*» y que, posteriormente, modificó su proyecto inicial por influencia de la novela cortesana, a la que también pudo incorporar temas de *El Decamerón*. Blanchard (*op. cit.*: 16) señala cómo «c'est à partir de cette entrée dans la maison de Luxemburgo en 1448 que les oeuvres de La Sale se succèdent

presque sans interruption» y apunta a la posibilidad de que «*Saintré*, comencé avant l'entrée de La Sale au service de Louis de Luxembourg, se serait transformé sous l'influence d'un collaborateur diligent?» (Blanchard, 2007: 17).

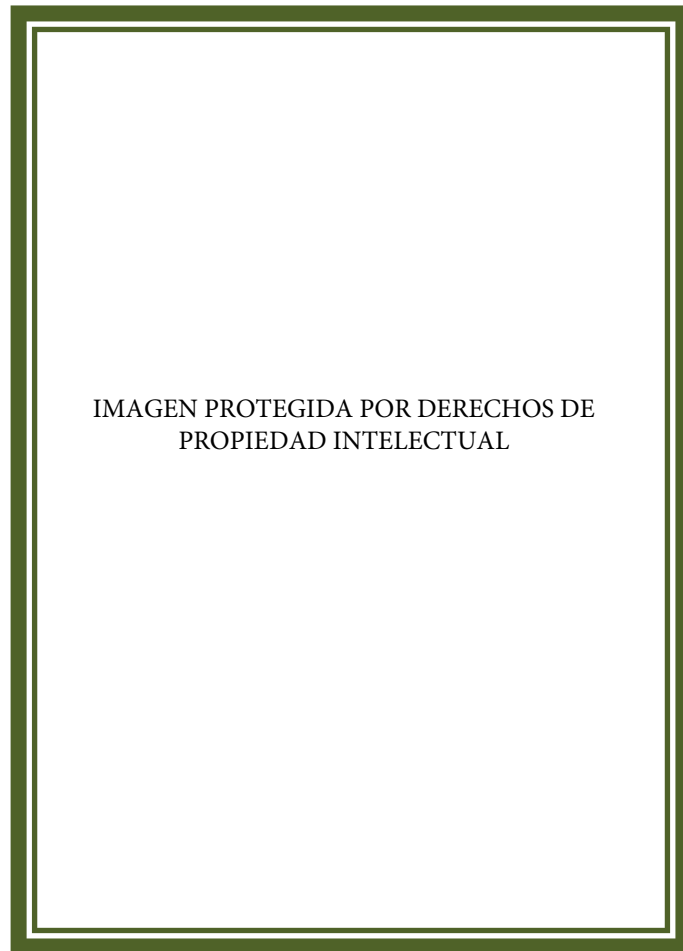


Fig. 34

© Bibliothèque nationale de France, Paris  
Frontispicio, en Antoine de La Sale, *Hystoire et Cronicque du Petit Jehan de Saintré et de la Jeune Dame des Belles Cousines, sans aultre nom nommer*,  
Edición de Firmin Didot frères,  
París, 1830.

### II.3.1.1. Datación

La novela empieza con una dedicatoria del autor al «tresexcellent et trespuissant prince monseigneur Jehan d'Anjou, duc de Calabre et de Lorraine, marchiz et marquis du pont» (La Sale, 2007: 34), anunciándole que, atendiendo a sus deseos, va a escribir para él cuatro relatos repartidos en dos volúmenes, empezando su trabajo con *Jehan de Saintré*.

Gracias a la dedicatoria del autor que aparece al final de la novela sabemos la fecha en que se acabó el *Saintré*: fue «Escript au Chasteller sur Oize, le.vj.<sup>me</sup> jour de mars, l'an de Nostre Seigneur mil quatre cens cinquante et cinq» (*op. cit.*: 530). Esta fecha equivale a 1456 de nuestro calendario actual, ya que en 1455 el calendario se regía por el *mos gallicus*.

### II.3.1.2. Sinopsis

Posiblemente, podríamos considerar a *Jehan de Saintré* como la primera novela moderna, ya que en ella aparece por primera vez la irresolución de un conflicto en el camino del héroe. Así lo afirma Söderhjelm (1910: 96), al entender que el triángulo formado por *Belle Cousine*, *Saintré* y *damps Abbés* contiene los elementos propios de una novela. Por otro lado, *le seigneur de Saintré* consigue un gran ascenso social, reconocimiento y fama, pero no evoluciona en lo personal. Los dos planos que proporcionan identidad y plenitud al héroe aparecen representados en el ámbito social y en el personal, y es ahí donde fracasa *Saintré*. Por eso no es un héroe en su plenitud, sino que muestra su debilidad humana al demostrar que no está preparado para culminar la aventura, su vanidad se lo impide, como veremos más tarde en los capítulos dedicados al fracaso del héroe y a los sacrificios rituales.

La benefactora de *Saintré* será en todo momento *Belle Cousine*; ella le proporcionará el dinero indispensable para ascender en la corte, y le enseñará cómo administrarlo. Tres años dura esa educación en las formas, el protocolo, el ganarse amigos a través de la cortesía y las dádivas. Cuando *Saintré* cumple

dieciséis años, *Madame* considera que ya está preparado para entrar al servicio del rey y transmite a la reina el supuesto deseo de *Saintré* de entrar a formar parte de su servidumbre como trinchador, pero, realmente, es la propia *Belle Cousine* quien así lo desea para él. La dama miente a la reina diciéndole que los padres del joven le proporcionarán el dinero necesario para ello, cuando, realmente, es ella misma quien va a proporcionárselo.

Ya en su nuevo cargo, *Saintré* sigue todos los consejos de *Madame* en cuanto a cómo administrar el dinero que ella le da y cómo ganar y mantener amigos y criados contentos. Cuando cumple veinte años le considera ya preparado para convertirse en caballero y le concede más dinero para llevar a cabo un desafío, después otro. Ambos torneos son descritos minuciosamente por el autor.

*Saintré* continúa aceptando los consejos de la dama hasta que decide actuar por sí mismo e independizarse de ella cuando dispone de capital propio, fortaleza física y la formación suficiente para tomar sus propias decisiones. Es lo que podríamos considerar la primera parte de la obra, la etapa de formación del héroe. La campaña de Prusia actuará de frontera entre ella y una segunda etapa del relato.

En literatura supone el paso del registro cortés, del *roman* a la *nouvelle*, la problemática del antihéroe, del nuevo héroe moderno enfrentado a los problemas que le causa su nueva individualidad (Suárez, 2011: 165). Suárez señala cómo la obra

muestra el agotamiento de modelos discursivos precedentes desde la voluntad de hallar formas que hagan posible la enunciación de nuevos modelos humanos. En el *Saintré* se advierte el estallido de una crisis de identidad finalmente reconducida hacia una reformulación del hombre que anuncia esa resurgencia humanista (Suárez, 2011: 181).



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Fig. 35

© British Library, Londres

*Histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré et de  
la Dame des Belles-Cousines*. Francia, ca. 1470

Ms. Cotton Nero D IX, folio 32b

[Justa entre *Jehan de Saintré* y Enguerrant, quebrando sus lanzas]

### II.3.1.3. Ediciones

Abordaremos en primer lugar la identificación de ediciones de esta obra y la justificación de nuestra elección.

Se conocen diez manuscritos de *Jehan de Saintré* editados en lugares diferentes a lo largo de la segunda mitad del siglo XV a los que Raynaud (1902: 538) designó con las letras A a I del abecedario los nueve primeros, y al décimo como J, en 1904 (Mishari, *op. cit.*, XVI). Existen además cuatro versiones diferentes del manuscrito I publicadas en París en la primera mitad del siglo XVI. Todos ellos presentan retoques y correcciones realizados, en teoría, bajo la dirección de su ya anciano autor, que desdibujan en ocasiones el texto original y que hacen que todos los manuscritos sean diferentes entre sí:

Ces retouches se bornent parfois à la toilette du texte, ajoutant des titres de chapitre ou des indications «L'acteur», «La dame», «*Saintré*» mais s'étendent aussi au texte même, changeant un mot, ajoutant un détail, modifiant la tournure d'une phrase, biffant trois ou quatre lignes pour les remplacer par d'autres écrites en marge (Misrahi y Knudson, 1967: XVIII).

Partiendo de estos textos retocados por escribas y copistas, en el siglo XVI aparecen ediciones que deforman aún más el texto original y, que a su vez, darán lugar a la edición de Gueulette, en 1724; a la de Lami-Denozan, en 1830; a la de Guichard, en 1843, o a la de Hellény, en 1890. Habrá que esperar hasta 1926 para encontrar una edición que contenga un buen estudio de los manuscritos y un texto de calidad, partiendo del manuscrito F retocado (Misrahi y Knudson, 1967: XX).

Las ediciones que hemos manejado para elaborar este trabajo de investigación han sido:

- a) *Jehan de Saintré*, La Sale, Antoine de, Textes Littéraires Français, édité par Jean Misrahi et Charles A. Knudson, Genève, 1967.
- b) *Jehan de Saintré*, édition et présentation de Joël Blanchard, traduction de Michel Quereuil<sup>27</sup>, Lettres Gothiques, Librairie Générale Française, 2007.

Dada la escasa diferencia en cuanto a contenidos de la una con respecto a la otra, hemos optado por esta última, que incluye una traducción al francés moderno, por ser la más actual, así como por el esfuerzo realizado por los autores en reproducir el sentido del texto original. Para ello, tal como expresan sus autores en la introducción a esta edición de *Jehan de Saintré*, han intentado ceñirse lo más posible al manuscrito Barrois (París, B.N., nouv. acq. fr. 10057, signado con la sigla F), «un document

---

<sup>27</sup> Joël Blanchard es profesor de literatura medieval en la Universidad du Maine y autor de numerosas obras sobre la Edad Media. Michel Quereuil es profesor de Lengua y Literatura Medievales en la Universidad Blaise Pascal-Clermont II. Ha realizado la traducción de numerosos textos medievales.

qui offre toutes les garanties d'un certain état de vérité», restituyendo los pasajes que habían sido demasiado retocados. Cuando este documento presentaba lagunas de interpretación, han recurrido igualmente al manuscrito B.N. nouv. acq. fr. 20234 (sigla J) y al manuscrito de Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 102 (E). Esa cuidada reelaboración del texto original, sumada a su cuidada introducción y a la incorporación de notas aclaratorias que permiten un acercamiento más preciso a la obra, fueron determinantes a la hora de optar por esta edición. No obstante, hemos empezado nuestro estudio manejando la edición antigua, de 1967, y continuamos utilizándola después para cotejarla con el texto de la edición de 2007 en momentos puntuales, constatando que ambos textos no presentaban grandes diferencias en cuanto al contenido; hecho que acabó por decantarnos hacia el manejo de un único texto, el de 2007 (Blanchard, 2007: 24).

Para ejemplificar el cambio de sentido que pueden producir en el texto original los retoques introducidos en algunas ediciones, en el capítulo titulado *La inmólación de la diosa*, se incluye, a título ilustrativo, la versión del final de la *Histoire du Petit Jehan de Saintré et de la dame des Belles-Cousines*, extraite de la vieille chronique de ce nom, de Tressan (1791).

### II.3.2. Revisión de aportaciones previas

Antes de presentar nuestra interpretación de la obra, expondremos, brevemente, la opinión vertida en algunos de los estudios que se han realizado hasta ahora sobre la figura de *Belle Cousine*, eje central de nuestro trabajo, como muestra de la opinión más generalizada de la crítica, en los que se presenta a *domina* cortés cruel y dominante, caprichosa y despiadada, que modela a su antojo al joven *Saintré* para someterlo a sus deseos.

Rafael Beltrán califica la obra como una *ficción caballeresca* en la que, como sucede en otras obras literarias del mismo periodo, «los personajes del mundo real sirven de referencia constantemente renovada (modelos y anti-modelos: ejemplos de



un repertorio histórico de virtudes y vicios) a los del mundo novelesco» (Beltrán, 2010: 450).

Joël Blanchard (2007: 7) presenta una «*Belle Cousine* insupportable (aux yeux du lecteur d'aujourd'hui) donneuse des leçons, (qui) propose à son jeune élève, élu pour être son chevalier servant, les austères modèles de la sagesse antique».

Los héroes míticos, sobre todo de la *materia de Bretaña*, están presentes en las enseñanzas de *Madame* a su discípulo: le son expuestos como modelos heroicos y de conducta a seguir (*ibid.*). En este sentido, la novela mantiene el esquema típicamente cortés de la mujer mayor, aunque en este caso se trata de una viuda joven y de un niño, al que forma e instruye hasta que se convierte en caballero. Aparentemente, existe un *sometimiento* aceptado por parte del joven hasta que, creyéndose autosuficiente, busca su propia emancipación y rompe su pacto de vasallaje con la Dama: decide no luchar para ella sino para sí mismo, convirtiéndose así en un vasallo rebelde. Aunque la mayoría de las críticas apuntan a la crueldad y bajeza moral de *Belle Cousine* y a la ruptura del pacto de fidelidad por parte de ella. Esta tendencia la encontramos en la introducción de Blanchard a *Jehan de Saintré*:

L'entreprise de *Belle Cousine* se transforme en effet dès le départ en une entreprise du genre cruel et galant, qui n'a rien à voir, avec les schémas traditionnels de la thématique romanesque et amoureuse. La présentation liminaire de cette jeune veuve, dont le comportement s'insère dans la ligne des veuves romaines vertueuses, devait déjà suffire à appeler dans l'imaginaire du lecteur le contre-exemple (maintes fois attesté au Moyen Âge) de la veuve luxurieuse et joyeuse. Mais surtout l'entreprise de *Belle Cousine* est, comme le dit le texte, fondée sur un piège dont le récit nous révèle les étapes. Piège logomachique d'abord (Avez-vous dame? —Non— Vous êtes un failli), assujettissement économique ensuite, qui suppose l'obéissance aveugle de l'enfant, puis de l'adolescent (Blanchard, 2007: 8-9).

Blanchard (2007: 9) compara la historia de *Jehan de Saintré* con la historia de *La femme et le Pantin*, de Louÿs (1916), en la que una mujer modela a su antojo a un niño a lo largo de siete años, (de los trece a los veinte) y alude al mito de Pigmalión, aunque matizando que «l'entreprise de *Belle Cousine* est une création honteuse conduite avec toute une série de procédés peu

déliçats». Utiliza el término *farser* («tromper») para referirse a los procedimientos de Madame y la define como

la semeuse de bonnes paroles (qui) est animée par une sorte d'égoïsme, de volontarisme et de militantisme, qui dénonce, au sein même de sa démarche, une manoeuvre équivoque et trompeuse. Elle s'érige en directeur de conscience avec l'atout du discours emprunté. La dame sait tout et *Saintré* ne sait rien [...] L'obéissance est d'autant plus absolue qu'elle ne le dévoile rien [...]. Dans cette perspective, la formation d'un homme devient un acte de guerre [...] l'entreprise de *Belle Cousine*, camouflée derrière les oripeaux de la courtoisie, se transforme en un jeu égoïste et intéressé (Blanchard, 2007: 9-10).

Presenta a una mujer «à la fois souveraine et menacée. Mesquine dans la solitude de l'amour, dans le culte du secret, armée d'une volonté de fer mais déjà tarudée par la disgrâce, *Belle cousine* offre une contre-épreuve de la dame courtois» (Blanchard, 2007: 10). Y añade «lorsque *Saintré*, pressé de secouer enfin le joug d'une aussi pesante maîtresse décide seul d'un fait d'armes, *Belle Cousine*, privée de son autorité sur un modèle qui lui échappe, quitte la cour pour l'univers charnel de l'abbaye» (*ibid.*).

En cuanto al caballero *Saintré*, Blanchard comenta que «dans le *Saintré*, le chevalier, une fois formé, reste fidèle à une ligne de conduite inspirée par la prouesse, mais va désormais seul. Il va sans dame, et n'a plus besoin de cette espèce de témoin vivant qui mesure ses gestes et applaudit» (*ibid.*).

IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Fig. 36

© Museo Blaisten, Colección Andrés Blaisten, México.  
Ángel Zárraga, *La femme et le pantin* (la mujer y el pelele).  
Óleo sobre tela, ca. 1909  
175'3x141 cm, AnZ.

La crítica interpreta la obra como una manifestación del declive del ideario cortés y de la caballería, puesto que en ella se ensalzan unos valores y unos hechos de armas que resultan anacrónicos a la época en que se desarrolla la acción, llegando a calificarla como una parodia del amor cortés y de la caballería ligada a él. Pese a ello, Blanchard (2007: 22) sostiene que «il serait abusif de présenter l’auteur de *Saintré* comme le représentant d’une société sur le déclin, rejetée sur les marges et contrainte à rejouer l’histoire de sa fondation dans le cercle clos des tournois» y, en su opinión,

*Saintré* exprime beaucoup plus de la chevalerie qu’une simple activité ludique [...] le récit exalte des valeurs d’adaptation. Il est l’indice des réévaluations et des réajustements auxquels la chevalerie se soumet. Ni affaiblie ni triomphante, la chevalerie a beaucoup mieux résisté qu’on ne l’a dit et qu’on ne continue à le dire (Blanchard, 2007: 22).

Para Fernando Carmona (1986: 87), *Jehan de Saintré* es una obra de transición entre el *roman* y la novela en la que contrasta la frivolidad de *Belle Cousine*, mujer adulta ya formada, con la madurez de un *Saintré* casi niño. La Dama rompe con el código cortés del que también ella era partícipe y huye a la *chora*, al espacio no domesticado, sin convencionalismos, con lo que «nuestra dama se burla del caballero y también de la concepción cortés; la dama que era norma se convierte en infractora de la misma y hace imposible el final propio de este tipo de *roman*». En cuanto a *Saintré*, dice que, «apegado al código de comportamiento aprendido, se convierte en una máquina social de triunfar» (*ibid.*). Es la derrota del amor cortés; «el caballero ha perdido a su dama y queda solo con su gloria; cuando también pierda a esta habrá entrado en el camino de la soledad del personaje de la novela moderna» (*op. cit.*: 88).

Asimismo, María Pilar Suárez (2011: 162-163) habla de un *momento de tránsito* al referirse a la segunda mitad del siglo XV, en la que nos encontramos con «una reformulación del héroe cortés, forjado en el siglo XII desde una perspectiva que englobaba las facetas guerrera y emocional del hombre, en cuyo proceso de construcción la figura de la Dama jugaba un papel decisivo». La autora opone la figura del héroe clásico de la

literatura cortés del siglo XV a *Le Petit Jehan de Saintré*, puesto que en esta obra se muestra «la cortesía en su versión más degradada», pero también la «reorientación hacia un modelo de héroe nuevo, configurado de acuerdo con parámetros que emanan de la corriente humanista que renace y se consolida en la Francia del siglo XVI».

Es en este contexto donde surge «un modelo humano que se define por la multiplicidad, así como por su capacidad, y su libertad, para gestionarla y canalizarla. El resultado es una aprehensión totalizadora y englobante del hombre» (Suárez, 2011: 163).

Frente a ese modelo de héroe nuevo opondrá la «tiranía, finalmente develada, de la Dama inicialmente benéfica que a modo de réplica distorsionada de las grandes damas de antaño, actúa como una reina Ginebra arbitraria y caprichosa con respecto a su caballero, por otra parte enunciado como el mejor de entre todos» (*op. cit.*: 172) y se refiere a ella como una *domina* «banalmente orgullosa, herida en sus intentos de constituirse en ese absoluto» que se goza en «pequeñas burlas al caballero» de las que hace partícipes a sus damas. En su opinión,

la «deconstrucción» de la Dama se produce mediante la ostensión progresiva de sus comportamientos de fondo «anti-cortesés»: su disconformidad ante la subversión de sus expectativas es expresada a través de la mala taciturnidad que la conduce a abandonar la corte. El mundo bucólico y pacífico en que se refugia no es otra cosa que el pretexto para dar satisfacción a sus caprichos, y a su sensualidad, negando el espacio social con respecto al cual hasta entonces se había venido inscribiendo: la falta de atención de la Dama no solo a su compromiso con el joven caballero, sino con sus funciones dentro de la corte, algo que de lo que Iseo se lamentaba durante su permanencia en el Morois, al atenuarse los efectos de la pasión-filtro (Suárez, 2011: 172).

Esta idea es retomada por Taylor (1994, cit. Suárez, 2011: 171-172), aludiendo a los «desfases y alteraciones en el juego de perspectivas» que se establece en la obra, «donde lo que la Dama interpreta como traición del joven señor de *Saintré*, no es sino fruto de una mirada condicionada por la perspectiva de un yo

constructor —Pigmalion— que predetermina la razón de ser del “otro” reduciéndolo a la condición de “criatura”».

Claudio Galderisi (1999: 113) ve en *Belle Cousine* un nuevo Pygmalion que modela a su antojo al niño *Saintré* y piensa que la historia de su relación «semble être symboliquement représentée par cette réification en statue de cire du personnage masculin que la femme a patiemment et cyniquement modelé». Concluye reconociendo las múltiples interpretaciones de la obra, en la que «on a parfois l'impression que *Jean de Saintré* est un roman à thèses sans synthèse, ou avec une conclusion ouverte, contradictoire, et où chaque thèse, chaque hypothèse de travail finit par constituer une partie narrative bien distincte» (*op. cit.*: 109).

József (2007: 310) califica la obra cómo una «nouvelle *non courtoise*», Élisabeth Gaucher (2001: 61) ve en ella una «oeuvre bipolaire», construida a través de la fusión de dos *nouvelles*. Söderhjelm (1910: 96-97, cit. Carmona, 1986: 85) ve en ella una «mezcla de varios géneros: novela pedagógica, novela caballeresca, pintura de costumbres, cuento divertido», mientras que Coville (1937: 17, cit. *ibid.*) opina que la segunda parte del libro «presenta tal contraste con la ficción moral del principio que se ha creído a menudo que había en la novela dos partes de diferente origen, apenas arregladas».

Concluiremos esta exposición con las palabras de Fernando Carmona (1986: 88), para quien «*Le Petit Jehan de Saintré* es una narración representativa de este momento de transición que tiene lugar en el siglo XV entre el roman y la novela», que «se atiene al registro argumental del *roman courtois*» (*op. cit.*: 83). Como vemos, se trata de un relato de difícil catalogación que puede dar lugar a opiniones e interpretaciones muy diversas. Recordemos que la *nouvelle*, retomando la tendencia al vituperio femenino inaugurada por el *fabliau*, «ofrece una visión de la mujer filtrada por una perspectiva decididamente misógina, opuesta a la gineolatría cortés: así, junto a la *domina* que emana de la cortesía, se desarrolla un tipo femenino taimado y lúbrico, presto a engañar a sus maridos» (Suárez, 2011: 173).

Tras exponer el estado de la cuestión y, partiendo de los estudios realizados sobre la protagonista de *Jehan de Saintré*,

intentaremos plantear un nuevo enfoque sobre el tema y proponer una visión diferente a las presentadas hasta ahora, en la que la mujer será contemplada como una víctima propiciatoria de la que se sirven los distintos poderes encarnados en figuras masculinas, a los que consideramos los verdaderos manipuladores de la historia.

Para ello, empezaremos por desmitificar la figura de *Saintré*, contrastándolo con la vida y hazañas de otros héroes de la Antigüedad y aportando diversas teorías de estudiosos que han abordado este mitema y expuesto las características que debe reunir la figura del héroe. A través de todo ello, procederemos a argumentar nuestra tesis para invalidar la heroicidad de *Saintré*, entendiéndolo como un falso ídolo, que triunfa claramente en el plano social —no en vano es su máximo representante—, pero que no logra alcanzar la categoría de héroe porque su proceso de formación fracasa al no culminar su aventura final en el plano espiritual.

El reconocimiento y prestigio social que alcanza a nivel nacional parte de una sociedad que defiende los mismos valores de los que él participa, de la gente de corte del siglo XV y posteriores, en los que todavía estaba vigente esa mentalidad basada en el exhibicionismo para lograr la aceptación y el encumbramiento personal. En su caso, la heroicidad se limita a las formas que ha ido adquiriendo en su largo camino hacia la construcción del héroe. Tanto su indumentaria como sus acciones, excesivamente refinadas y ostentosas, recubren un fondo en absoluto cortés y, junto a sus pretendidas hazañas, son la expresión física de las enseñanzas morales inculcadas por Madame, tal vez lo único digno que tiene el personaje y, sin embargo, no consustancial a él.

Plantaremos la idea de que es *Saintré*, y no al contrario, quien se sirve de *Madame* para lograr su ansiado ascenso social; fenómeno, por otra parte, bastante frecuente en la época, en el que un advenedizo de provincias podía ocupar puestos relevantes o una elevada posición social, merced a la ayuda exterior facilitada por mecenas o protectores nobles.

Una vez hecho este planteamiento, pasaremos a analizar la figura de *damps Abbés* como contrapunto necesario a *Saintré* y su doble opuesto; personaje necesario para ensombrecer la imagen

de *Madame*, puesto que, a través de él, *Belle Cousine* no solo traiciona a *Saintré*, sino que además, lo hace con un clérigo. La figura del abad desempeña un papel clave en la obra que marcará un cambio de ritmo en el decurso de la historia y en la visión lineal que teníamos de los personajes. Con su irrupción en la historia se inicia un complicado juego de desdoblamientos en el que se verán implicados todos los actantes de la obra, incluidos el tiempo y el espacio. A través de este desdoblamiento múltiple todo cobrará un nuevo sentido radicalmente opuesto al que tenía al comienzo del relato, con el que el autor logra, posiblemente, sin pretenderlo esa *coincidentia oppositorum*, de la que habla Eliade (1980: 15).

Dado que no nos limitaremos a una interpretación del contenido ficcional del texto, sino que intentaremos buscarle otra lectura, basándonos en las pulsiones inconscientes y en los factores antropológicos que aparecen en la obra, —tanto en el autor, claramente mediatizado por el contexto en el que se desenvuelve, como de los personajes—, partiremos de un enfoque arquetípico y psicológico de los diferentes actantes, entendidos como imágenes primordiales del imaginario de una sociedad. Para ello, nos serviremos de los mitos, al ser la proyección de dichas imágenes arquetípicas y atribuírsele «verdades inmanentes», como así lo manifiesta Mariño Sánchez (2006: 49-50):

(Al mito) se le atribuye una verdad inmanente, que lo hace fuente, en sí mismo, de verdad. Pero, al mismo tiempo, el mito contiene una verdad trascendente, que remite a algo situado más allá de los límites de lo racionalizable por el intelecto o perceptible por los sentidos, y que es definido como «ideal», «místico» o «metafísico». El vínculo que une estos dos aspectos, convirtiéndolo en un elemento real-ideal, es la teoría del símbolo. Según esta, el mito es capaz de, a través de la representación de elementos materiales y sensibles, plasmar un contenido ideal que sería inexpresable por otros cauces (Mariño Sánchez, 2006: 49-50).

En su opinión, ambos principios, el «principio material-femenino» y el «principio espiritual-masculino», señalan, «respectivamente, el inicio y la finalidad del progreso humano en la historia» y sin recurrir al mito o, más concretamente, a su



simbología quizá no podrían entenderse ciertos procesos en su totalidad (Mariño Sánchez, 2006: 65).

Asimismo, el mito fundamenta la verdad absoluta porque narra una historia sagrada, «un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo de los tiempos y cuyos personajes son los dioses o los héroes civilizadores» (Eliade, 1980: 123), y constituye «el modelo ejemplar no solo de los ritos, sino también de toda actividad humana significativa: alimentación, sexualidad, trabajo, educación. Luego, en sus gestos cotidianos, el hombre imitará a los dioses, repetirá sus acciones» (*ibid.*). La historia del hombre estaría basada en la repetición, en la imitación de modelos que nos han sido legados por nuestros antepasados; poco de innovación existe en nuestra vida cotidiana. «El pescador, al ejecutar el gesto ritual, no implora la ayuda del dios, sino que le imita, se identifica con el dios» (*ibid.*), porque de esa forma «se siente seguro, pero a condición de repetir exactamente los gestos del antepasado o del dios. Su éxito está incluido en el orden de las cosas. Esta confianza es realmente una de las fuerzas que han permitido sobrevivir al hombre» (*ibid.*). Y bajo esa visión desarrollaremos el trabajo que nos ocupa.

### **II.3.3. Para una reinterpretación del personaje de *Belle Cousine*: «algo de hoy para el hombre de hoy»**

Las obras literarias y, en especial las antiguas, no son libres creaciones, al deber su condicionamiento y adecuación a las circunstancias históricas y socio-culturales en que fueron escritas. Las circunstancias o moralidad que rodean a los héroes son contempladas, normalmente, bajo la óptica de la sociedad de su tiempo o bajo la abstracción de los valores universales dejando a un lado la proyección del personaje en un momento ulterior del tiempo. Partiendo de la idea de que las múltiples lecturas de una obra literaria, y en ellas radica su infinitud, se deben a una red infinita de actualizaciones reinterpretativas constantes que generan nuevos textos insertos en el texto principal y, puesto que «la semiótica es la tierra de nuestra piel, es el espacio que nos ofrece la posibilidad de no asumir la ley, la normatividad, lo uno; es la

posibilidad de nuestra propia identidad» (Villar, 1997: 1), intentaremos ofrecer nuestra visión personal de la obra, desde una nueva perspectiva, bajo la mirada de un espectador del siglo XXI.

Este es el objetivo de este capítulo: realizar una reinterpretación moderna del personaje de *Belle Cousine*, considerándolo bajo los parámetros actuales. La percepción de la vida y del mundo en el siglo XV, momento en el que se escribió *Jehan de Saintré*, dista mucho de la actual y sería difícil contemplar entonces a su protagonista femenina desde una óptica diferente a la que muestra la novela. Al lector de esa época le resultaba fácil recibir un mensaje que conocía perfectamente, porque se lo habían repetido constantemente a lo largo de toda su vida: las desgracias que conllevan para el hombre la perversidad y la imperfección de la mujer. Para la mentalidad medieval, era sencillo interpretar el personaje de *Saintré* como la víctima de la perversidad de una dama: el insigne caballero poseedor de todas las virtudes, defensor de la justicia y de los débiles es vilipendiado por una mujer despiadada, —como todas las mujeres en la época—, lasciva, infiel y traidora. El poder del pensamiento inducido coartaba la posibilidad de otras vías de interpretación. Era sencillo apoderarse del discurso y continuarlo; sobre todo, era cómodo para el hombre y quizá también para la mujer, que veía en estas antiheroínas *ad hoc* el modelo perfecto para no ser imitado.

Pero ¿qué ocurre cuando surgen otras voces, como Christine de Pizan reivindicando la historia femenina; reclamando la voz y la palabra, el pensamiento y el acto, el corazón y el miedo? Se las acalla. Se las reduce. Se las ignora. Sencillamente. Con la distancia que nos otorga el tiempo, libres ya de condicionamientos sociales y culturales de otras épocas, busquemos la realidad vivida por esa mujer; sus sentimientos, su pensamiento, su obra. Profundicemos en la psicología del personaje para encontrar su verdadero yo y poder, así, entender sus circunstancias, sus deseos y temores como mujer. Dejemos hablar a la mujer de la mujer, de sí misma, y escuchemos su discurso; tal vez nos sorprendamos. Tal vez descubramos que los hechos narrados en la novela no son dogmas absolutos y que el propio autor, caballero como *Saintré*, nos ha inducido a un sueño caballeresco que nos impide ver más allá de la realidad del héroe.

Se ha dicho de *Jehan de Saintré* que es una parodia de los libros de caballerías, en la que se pone de manifiesto que la *Fin'Amors* está pasando de moda; también se ha señalado el enfrentamiento caballería/clero y se ha discutido sobre una posible crítica a la moral relajada de la Iglesia; pero el tema en el que centraremos la fase final de este estudio es *Belle Cousine* como representante femenina que cierra el ciclo de las tres obras sometidas a examen. La sencillez engañosa de su lectura disimula un fondo en extremo complicado y contradictorio, como ya advirtió anteriormente Galderisi y es necesario recordar, porque ciertamente, «chaque thèse, chaque hypothèse de travail finit par constituer une partie narrative bien distincte» (Galderisi, 1999: 166).

Tras la aparente simplicidad con que se nos muestra una vez más en literatura medieval el corazón perverso de la mujer enfrentado a la visible nobleza y galantería del hombre, sería interesante abrir otras vías de interpretación, no tan evidentes que, pueden haber pasado desapercibidas tras una lectura superficial. La misoginia medieval es de sobra conocida, como también lo es el carácter autoritario de las *dominae* corteses. Insistir en ese tema significaría en este trabajo no abandonar ese universo cíclico en el que la mujer se ha sentido aprisionada durante siglos y girar a su compás, repitiendo esquemas y garantizando su continuidad y credibilidad en esa misma repetición. Sería reafirmar el hecho de que la mujer es perversa por naturaleza y frágil. Por ello y, partiendo de *la inversión de géneros* iniciada por Christine de Pizan en el siglo XIV, hemos intentado abordar la obra desde el punto de vista femenino, adentrándonos en el corazón de nuestra hermosa *dame des Belles Cousines* para poder entender sus reacciones y justificar su comportamiento.

Hemos querido interpretar los hechos bajo la mirada de una mujer de hoy, libre, anónima, ajena a la historia pero, sobre todo, sobre la que no pesa ese lastre cultural de la *courtoisie* que nos predispone y encierra, como pretende aparentemente la obra, a la recreación de arquetipos diseñados y adaptados a la corriente misógina del siglo XV. Desde la distancia temporal que nos separa del momento en que fue escrita la obra, ¿podríamos juzgar a una mujer de hoy como se juzgó entonces a *Belle Cousine*? Lax (2014:

152) recuerda cómo Meyerhold (1992: 331) ya reclamaba en 1936 «una mirada contemporánea del espectáculo», buscando una reinterpretación de los textos antiguos; y cómo Brecht (1971: 68) defendía «una relectura de los textos y de la Historia que los hizo posibles para convertirlos en algo de hoy para el hombre de hoy»; así lo expresa en el punto 12 del *Pequeño Organon para el teatro*, en el que afirma que nos adueñamos de las obras antiguas a través de una

compenetración emocional o endopatía, para la que aquellas no ofrecen mucha base. De este modo, la mayor parte de nuestro placer se nutre de fuentes diferentes de las que tienen que haberse brindado generosamente a los hombres que nos han precedido en el tiempo. Pero nos resarcimos con las bellezas del lenguaje, con la elegancia de la manera de desarrollar la fábula, con los pasajes que nos arrancan ideas y representaciones de especie invariable e intemporal, en suma: con lo accesorio de las obras antiguas. Tales son precisamente los recursos poéticos y teatrales que ocultan las incongruencias de la historia. [...] Cada vez nos molestan más el primitivismo y el descuido de las reproducciones de la convivencia humana, y esto no solo en las obras antiguas, sino también en las contemporáneas cuando son confeccionadas con arreglo a las antiguas recetas. Nuestra forma de gozar comienza a tornarse anacrónica (Brecht, 1971: 68, cit. Lax, 2014: 152).

Así pues, el objetivo principal de este capítulo será sugerir una mirada nueva a la desacreditada figura de *Belle Cousine*. Intentaremos presentar a la mujer protagonista de esta historia bajo una perspectiva diferente a las aportadas hasta ahora, posicionándola como víctima propiciatoria de la sociedad de su tiempo, al igual que lo es el caballero, sometido a las fórmulas de la clase social a la que pertenece, la caballería pero que, a diferencia de la protagonista, acepta de buen grado y se complace en ellas. Presentaremos a *Belle Cousine* bajo condicionantes actuales, revalorizando su persona y posicionándola como la verdadera víctima de todo el entramado novelesco.

Para ello, trataremos de desmontar la visión de héroe que se tiene de *Saintré*, recurriendo a episodios de distintos héroes clásicos, aunque *Saintré* por posicionamiento social y cronológico no responda ya a los mismos dictados; la esencia del verdadero

héroe es inmutable y *Saintré* parece carecer de algunos de los auténticos valores heroicos.

Asimismo, analizaremos la presencia del abad como antinomia de *Saintré*, aparentemente personaje opuesto a él, su contrario, por cuanto encarna la ausencia de valores morales, a quien consideramos el doble negativo, en apariencia, *katábasis*,<sup>28</sup> de una misma fuerza cuyo principio positivo, *Anábasis*, es *Saintré*.

En medio de la lucha entre ambos y del mundo que cada uno de ellos encarna aparece perdida *Belle Cousine*; no hay huida posible en ese universo masculino.

Es en este punto donde abordaremos el espacio en el que están inmersos hombres y mujeres, como catalizador de pasiones de los distintos personajes que en él confluyen. Analizaremos cómo la conducta y pulsiones del personaje se transforman en función del escenario que ocupan llegando, en nuestra opinión, a poseer al individuo mismo en una especie de encantamiento. El hombre es esclavo de sus propias leyes, de su propia moral, de sí mismo. ¿Y la mujer?

Al desdoblamiento de una misma fuerza en su vertiente aparentemente positiva, *Saintré*, y aparentemente negativa, *damps Abbés*, habría que sumarle la proyección del doble en la búsqueda de identidad por parte de *Saintré* en *Boucicaut*. Sugeriremos la idea de cómo la identificación y deificación de *Boucicaut*, personaje en el que *Saintré* aspira a convertirse, produce el desplazamiento a nivel psicológico primero y, físico después, de nuestra protagonista, ya que entendemos que *Madame* se aleja de *Saintré*, cuando él ya la había reemplazado por otro en su camino hacia la aventura caballeresca, lo que marcará el inicio de la propia

---

<sup>28</sup> La *catábasis* o *katábasis* es un término que tiene múltiples interpretaciones pero todas ellas tienen el mismo sentido de movimiento descendente, que puede interpretarse como una bajada a los infiernos. En oposición a ella aparece la *anábasis*, movimiento ascendente. Juntos forman las dos fuerzas opuestas de un mismo principio que desarrollan relaciones de oposición y complementariedad. Términos, ambos, resultado de la combinación del verbo βαίνω: ir, andar, marchar; montar; venir, llegar; subir; salir; ser, estar, encontrarse, dirigirse (Balagué, 1971: 132); con ἀνά: adverbio, arriba, en lo alto; preposición con acusativo, durante, cada; por, a través, entre, sobre, en, hacia arriba (*op. cit.*: 46); y κατά: como adverbio, abajo; completamente (*op. cit.*: 366).

aventura personal de *Belle Cousine*: el abandono de la corte es una huida en busca de sí misma.

Y ello nos lleva a abordar inexorablemente el complicado tema del doble, dada la multiplicidad de variantes que aparecen en esta obra, en apariencia sencilla. Las diferentes series de parejas, Dama-*Saintré*, *Saintré-Abad*, *Saintré-Boucicaut*, Dama-Abad, que se forman a través de asociaciones y disociaciones de los tres personajes principales, a los que podrían sumarse la corte y la caballería con un papel de trasfondo sociológico que desdobra su función a su vez, asumiendo un papel secundario, a veces principal, como personaje colectivo. Ilustraremos con diferentes alusiones a sacrificios rituales en los que se describe el necesario sacrificio del dios para lograr la regeneración, para concluir nuestra argumentación sobre el fracaso de *Saintré* como héroe.

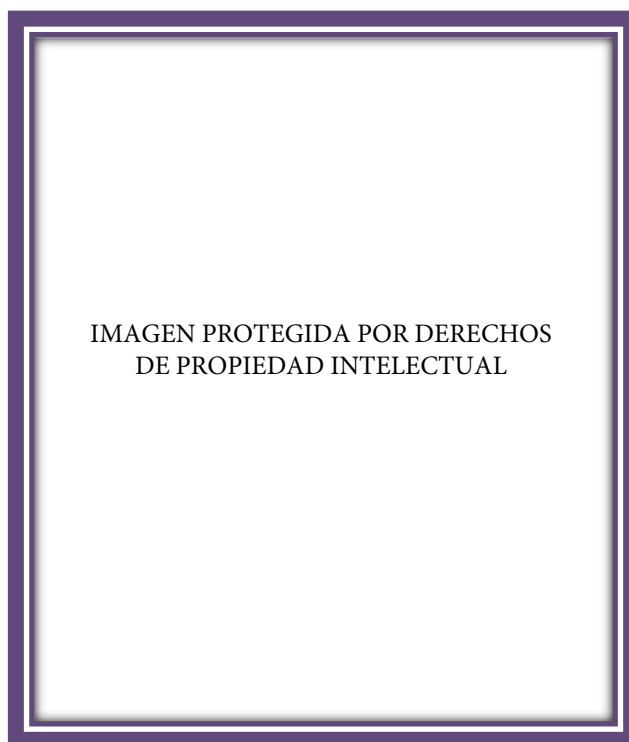
Es decir, haciéndonos eco de la inversión de valores que domina el texto, hemos intentado dar la vuelta a las interpretaciones que se han hecho hasta el momento de la obra, y ofrecer una imagen de *Jehan de Saintré* muy alejada del perfecto caballero, modelo de todas las virtudes, que presenta La Sale, y abrir una perspectiva nueva sobre *Belle Cousine*, mujer sola y perdida, cuyo único pecado fue su deseo de trascender para asegurar el advenimiento de generaciones de jóvenes guerreros portadores del grial. Partiendo de nuestra perspectiva, hemos considerado indispensable acudir, a modo de introducción, al pensamiento de Christine de Pizan (1364-1430), primera mujer que se atrevió a desmontar las perversas y condicionadas creencias androcristas sobre la naturaleza imperfecta de la mujer, utilizando lo que se ha dado en llamar inversiones de género, consistentes en invertir los valores establecidos que hacían recaer en la mujer todos los vicios y debilidades humanas, y reconociendo en ella cualidades que eran consideradas propias del sexo masculino.

En este proceso de inversión también al hombre le eran reconocidos vicios que, hasta entonces, solo se le habían achacado a la mujer. Esta, precisamente, será una de las claves de nuestro trabajo: un cambio de perspectiva que nos ayude a contemplar la obra con otra mirada, a realizar su lectura desde una sensibilidad femenina. Adrián Escudero (2004: 292) nos recuerda la

originalidad de Pizan al «dudar de todo», al igual que Descartes doscientos años después. Cristina tiene el valor de «desconfiar de la autoridad de los sabios que ella lee y estudia con tanta admiración y lanzarse al Gran Libro del Mundo»:

Filósofos, poetas, moralistas, todos (...) parecen hablar con la misma voz para llegar a la conclusión de que la mujer (...) siempre se inclina hacia el vicio. Volviendo sobre todas esas cosas en mi mente, yo, que he nacido mujer, me puse a examinar mi carácter y mi conducta y también la de otras muchas mujeres que tenido ocasión de frecuentar, tanto princesas y grandes damas como mujeres de mediana y modesta condición, que tuvieron a bien confiarme sus pensamientos más íntimos. Me propuse decidir, en conciencia, si el testimonio reunido por tantos varones ilustres podría estar equivocado (Pizan, 2001: I, 64, cit. Adrián Escudero, 2004: 292).

Fig. 37  
© British Library,  
Londres  
*El Parnaso o baño  
de las Musas, en  
Livre du chemin  
de long estude, ca.  
1410-1414*  
Manuscrito de la  
reina, Harley Ms.  
4431, vol. 2, fol.  
183r [Christine  
cuenta su viaje  
hacia el  
conocimiento]



Christine de Pizan es considerada la primera feminista de la historia; de hecho ella fue la primera en reivindicar la identidad femenina y en manifestar públicamente su desacuerdo con el concepto de mujer que se tenía hasta entonces, siempre anulada y supeditada al hombre, como vimos en capítulos anteriores. La mujer no tenía voz y eran los hombres quienes le atribuían unos supuestos valores, todos ellos peyorativos y perjudiciales para el sexo masculino. Es como si el único conocimiento que tuviera la mujer de sí misma fuera a través de la mirada masculina, como afirmará Sigrid Weigel (1987) siglos más tarde, empleando la metáfora de *medusa* para referirse a la mujer sin voluntad propia que actúa como los demás han programado que actúe y que encarna unos valores que se han estipulado como característicos del sexo femenino, sumisión, pasividad y belleza.

Para González Ortega (2002: 6) hay que cambiar el discurso referente a la mujer porque no es representativo, sino que es producto de unas formas de pensamiento androcentristas y atávicas e invita a «deconstruir» el discurso textual procediendo a un análisis riguroso de los textos, dejando de considerarlos verdades absolutas o «representaciones transparentes, objetivas y universales», sino discursos textuales que han sido producidos bajo la «autoridad de sistemas patriarcales de dominación/exclusión vigentes desde siempre en las lenguas y en las sociedades occidentales».

El mundo está regido por el hombre y no hay cabida para la mujer si no se somete a él, ya que su inferioridad la predispone a todos los peligros y bajas pasiones sin la custodia de un varón. ¿Cómo cambiar ese pensamiento; cómo escapar de una sociedad convencida de esa idea; a dónde huir?

André Le Chapelain en *De Amore* introduce por primera vez en literatura el punto de vista femenino, pero dejando de manifiesto la diferencia existente entre mujeres y hombres e insistiendo en el carácter inestable y mutable de la mujer, dejando claro que «ningún hombre puede satisfacer nunca a una mujer pues los intereses de esta exceden siempre al amor que pueda sentir por él» (Álvarez, 2012: 68). Las normas que dicta en su tratado regularán las relaciones entre ambos sexos durante los siglos siguientes.



En su obra *La Cité des Dames* (1405), Pizan sueña un lugar, una utopía, en la que la mujer pueda expresarse libremente. Una ciudad creada por y para todas las mujeres por el mero hecho de serlo, no solo para aquellas que destacan por su valía personal; es *la Ciudad de las Damas*; un ideal, la metáfora de una sociedad que no será posible en su época, en la que la mujer se iguala al hombre sin someterlo. Su sometimiento supondría una involución, un nuevo estancamiento social y humano, producido esta vez en sentido contrario, que no haría posible el advenimiento de una sociedad mejor.

Es una ciudad en la que mujeres y hombres aparecen travestidos realizando las mismas tareas, confundiendo su identidad y sus papeles hasta hacernos dudar de si se trata de hombres o de mujeres. Una sociedad de iguales con la que sueña toda mujer en el fondo de sí misma.

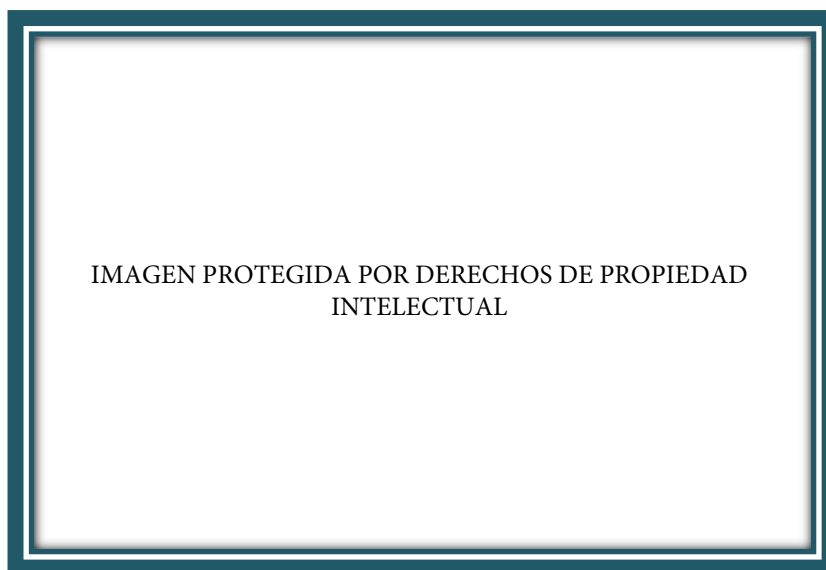


Fig. 38

© British Library, Londres

Miniatura del *Livre du chemin de long estude*, ca. 1410-1414

Manuscrito de la reina, Harley MS 4431, vol. 2, fol. 290

[Christine de Pizan ante las personificaciones de la Rectitud,  
de la Razón y de la Justicia en su estudio,  
mientras fuera las mujeres construyen la *Cité des dames*]

Pizan (2001: 64-65) aborrece y critica a los religiosos y teóricos que predicán la misoginia. Ella pretende devolver la voz a la mujer, aportando una perspectiva nueva en la que es ella quien cuenta su propia historia; una historia presentada bajo la óptica femenina, sin condicionantes ni prejuicios culturales de moral alguna. La mujer se hace mujer en ella misma, y en ella recobra su sentir y su palabra cuando abandona el discurso masculino.

Hablar de *Belle Cousine* renunciando a su persona, ignorando su historia por ocuparnos de la de *Saintré*, como ya anuncia el título de la novela, supondría obtener una visión sesgada de una obra inmensa de múltiples matices. Sería aceptar, nosotros también, modelos de sociedades inmovilistas, por temerosas, que permanecen ancladas en su pasado y continúan repitiendo historias aprendidas hace siglos. Perpetuar el camino de la *mujer mirada*, contemplando impasibles el desfile interminable de figuras negras que ocultan su rostro femenino mientras son juzgadas en silencio. Mujeres anónimas, a veces con nombre, desconocidas. Mujeres *miradas*; contempladas; diseccionadas. Maniqués desnudos manejados por la historia de la historia. ¿Dónde están ellas? ¿Cuál es su nombre, el verdadero, la verdadera dimensión de su sentido?

Intentemos escuchar su historia silenciada por las historias de otros y busquemos en ellas mismas; descubramos su verdadera cara haciendo caer el velo negro impuesto por «estos sinvergüenzas, que desprecian a las mujeres, / siguen con sus calumnias, y afirman / que todas son falsas, lo fueron y siempre lo serán, / que jamás supo ninguna lo que es la lealtad» (Cristina de Pizán, 2005: vv. 423-426, cit. Adrián Escudero, 2008a: 29).

Christine de Pizan (2001: I, 67) en *La Cité des Dames*, insta a las mujeres a desmontar el discurso masculino, invirtiendo el sentido de sus palabras para lanzarlo contra ellos: «Yo te recomiendo que des la vuelta a los escritos donde desprecian a las mujeres para sacarles partido en provecho tuyo, cualesquiera que sean sus intenciones».

Retomemos, pues, sus palabras e intentemos darle la vuelta a uno de esos escritos en los que la mujer le sirve de contrapunto al héroe para realzar aún más su valía, al contrastar todos los valores positivos posibles del hombre frente a los instintos más

bajos y mezquinos de la mujer; intentemos contemplar la obra *Jehan de Saintré* desde la perspectiva de *la mujer mirada* y convertir a quien mira en el objeto de nuestras miradas. Cambiemos el punto de vista e intentemos aportar una nueva lectura, reinterpretando la obra bajo parámetros actuales, centrándonos en *Belle Cousine*.

Al introducir un cambio de focalización en la historia, se produce un cambio de interpretación y de percepción de los actantes principales, sin que por ello el texto pierda su esencia ni sentido originales, que conservan sus significados pero invertidos: «la determinación del contexto y la relación sincrónico-diacrónica de la Historia que ha conformado la obra como un punto focalizador de atención, son fundamentales para que el significado y sentido que guarda la esencia del texto se mantenga a lo largo del proceso» (Lax, 2014: 162).

Dejemos a un lado otras líneas interpretativas basadas en condicionantes medievales y «quitemos la máscara» al encumbrado caballero cuya luz cegadora oculta toda posible interpretación. Sigamos, pues, los pasos de Pizan (2001: III, 274) y desmontemos «la falsedad de sus ataques».

### II.3.4. Estudio de los personajes

Para llevar a cabo un estudio de los personajes, es preciso señalar desde un principio la estructura interna de la obra, ya que la compleja evolución de cada uno de ellos está muy ligada a esa estructura. Atendiendo al desarrollo de los acontecimientos y a la percepción de los personajes principales, el *roman Jehan de Saintré* podría dividirse en dos partes. Pero antes de centrarnos en ello, recordemos las palabras de Bal (1990: 88), cuando dice que «el personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica», que permiten oponerlo o aliarlo a otro personaje diferente, llegando a establecerse entre ellos relaciones extremadamente complejas y llenas de simbolismo.

Esos rasgos de carácter que el autor imprime al personaje no son fruto de un libre pensamiento por parte de ninguno de ellos, sino de unos preceptos establecidos en un tiempo y en un lugar determinados. Es decir, en último término, tanto personaje como autor no existirían, quedarían anulados porque ambos manifiestan formas de pensamiento inducido por la cultura a la que pertenecen y sería, por tanto, la propia sociedad trasuntada la que habla a través de sus bocas. Para Barthes (1989: 61), «the text can be read without its father's guarantee; the restoration of the intertext paradoxically abolishes inheritance».

Para Montesdeoca Cubas (2003: 86), «la obra refleja la imagen de un organismo que crece por expansión vital. La metáfora del texto es la de una red; si el texto se expande es debido a una operación combinatoria, puesto que el texto no se debe a ningún “respeto” vital». Partiendo de esa base, en el caso que nos ocupa a esa compleja red de alianzas, oposiciones y trasuntos de los distintos personajes en continua metamorfosis, hay que añadirles la influencia del espacio relacional en el que evolucionan. El personaje aparece plenamente inducido, impregnado, contaminado por la atmósfera del escenario que lo rodea, convirtiéndolo en un ser mutante sin identidad propia que adquiere nuevas formas de actuación y de pensamiento condicionadas por un marco espaciotemporal que anula su voluntad y lo convierte en un ente al servicio de una causa, sea esta el rey de un castillo, el rey de un bosque perdido, o el dios del amor. Por eso, hemos considerado importante presentar desde el principio de este trabajo una división estructural de la obra que, por otra parte, es coincidente con la separación espacial de los dos escenarios principales en los que se desarrolla la novela. Broncano Rodríguez expone así el tema:

Las relaciones entre personajes se conciben básicamente como binarias, si se establecen entre dos, o ternarias, si se verifican entre tres personajes. Las relaciones que aparecen como más complicadas en realidad han de componerse de estos dos tipos de relaciones básicas. Las relaciones binarias se pueden concebir como relaciones de complementariedad o de oposición. Estos dos grandes apartados incluyen un número indeterminado de posibles variantes: por ejemplo, complementariedad filial, matrimonial, de negocios,

etcétera; de igual modo, oposición filial, matrimonial, etcétera. Todo parece apuntar a la posibilidad de que un personaje X sea a la vez complementario y opuesto de otro Y; o complementario de Y y opuesto de Z (Broncano Rodríguez, 1990: 170).

En la primera parte del *roman*, mucho más extensa que la segunda, se presenta la formación del héroe; la educación que propicia *Belle Cousine* al niño y, posteriormente, joven *Saintré*. Su progresivo e irrefrenable ascenso social y militar y, la segunda, narra la situación con que se encuentra el ya *seigneur de Saintré* a su regreso de Alemania.

Para Gaucher (2001: 51-70), la obra presenta la estructura de una novela cortés y de una novela burguesa; József (2007: 309-310) lo expresa así:

La nouvelle courtoise couvre la première partie du récit, du début jusqu'au départ de *Belle Cousine* à la campagne. La deuxième commence par la liaison entre *Belle Cousine* et l'Abbé et finit par l'humiliation de celle-ci devant la cour. Autrement dit, la nouvelle courtoise commence par des enseignements moraux de *Belle Cousine* donnés à *Saintré* et finit par les combats de celui-ci, et la nouvelle bourgeoise commence par les combats de *Saintré* contre l'Abbé et finit par l'enseignement moral de *Saintré* donné à *Belle Cousine*. La rupture entre les deux parties réside dans l'initiative de *Saintré* de préparer un exploit sans l'accord de personne. Cet acte signale la transgression des règles chevaleresques et met fin à la première partie du récit. Tout le reste appartient à la deuxième partie, non seulement les scènes de campagne, mais aussi le retour à la cour royale (József, 2007: 309-310).

En la primera parte, el escenario es la corte, el mundo del espejo y de la luz con todo lo que implica de *apariencia*, palabra clave en la obra que desde un principio deja vislumbrar la irrealidad del relato. La Sale presenta una corte francesa en todo su esplendor y poderío, con sus esquemas perfectamente ordenados y establecidos; con los tiempos y los quehaceres de cada uno de sus integrantes magistralmente medidos; es un ejemplo de orden, lujo y vistosidad donde *Belle Cousine* será presentada como elemento discordante que acechaba en las sombras, ocultando bajo la máscara de «les bienséances» su

verdadera y repulsiva naturaleza. Pero todo es solo apariencia, una realidad ficticia que enmascara la realidad individual que se esconde tras la historia de cada uno de los personajes.

María Pilar Suárez (2011: 181) habla del «agotamiento de modelos discursivos precedentes desde la voluntad de hallar formas que hagan posible la enunciación de nuevos modelos humanos». La imposibilidad de realización personal fuera de los límites establecidos por una moral asfixiante y opresiva que modela a su antojo al individuo creando clones de sí misma. Solo en la penumbra de la noche, apagadas las arañas en los salones cortesianos, la máscara cae al suelo en la intimidad de una dama que miraba la historia desde dentro.

En la segunda parte, aparece el tema de la degradación, de la oscuridad del bosque que descubrirá la cara oculta del personaje. Los tiempos están en continuo cambio y la literatura y sus personajes no hacen sino acomodarse a ese devenir histórico. Asistimos así a la transformación o sustitución de los antiguos héroes épicos por otros más modernos, con unos valores nuevos que van dejando atrás a los precedentes.

«El tiempo del cantar de gesta —dice Carmona (1986: 79)—, no tiene devenir, es el de un acontecimiento conocido, el de la gesta o hazaña, es un tiempo lírico (*cantar*) y dramático, un presente alargado y sin futuro, es un tiempo de muerte y redención, de traición y castigo» que se inscribe en un «espacio cerrado, sin horizonte ni horizontalidad, si no abierto solo en vertical, en comunicación con lo sobrenatural» (*ibid.*). En esta etapa de la literatura, es en la que podemos inscribir la materia de Bretaña y las obras de Chrétien de Troyes, donde el peso de lo social marcará profundamente la historia, y las hazañas del héroe irán dirigidas a conseguir un beneficio para la colectividad. Son héroes salidos del pueblo (Tristán, Lancelot, Perceval), que devuelven la gracia concedida por Fortuna al adquirir la categoría de caballeros, poniéndose al servicio del propio pueblo.

Esa es la base del feudalismo, prestar un servicio y recibir otro a cambio. Carmona (1986: 79) entiende que «en el cosmos de esta dimensión espaciotemporal peculiar no hay personajes sino héroes de una pieza, sin individualidad; sobre esta predomina lo representativo y lo público», de forma que el héroe casi siempre

acaba volviendo al entorno social del que partió buscando de nuevo su aprobación, porque «este héroe no vive una *acción* o *aventura*, sino que queda absorbido en la *gesta* que está en función de la colectividad» (*ibid.*).

Carmona (*op. cit.*: 80) establece las diferencias entre el héroe antiguo y el nuevo héroe, indicando que en el *roman*, el tiempo se convierte en «un tiempo abierto, en devenir, biográfico, individualizador» en el que «el héroe no es, sino que se hace; no es una esencia fijada, sino una existencia que busca su esencia en su devenir» (*ibid.*). Espacio y tiempo se amplifican en el *roman*, brindando a la narración un nuevo sentido. Frente al tiempo cerrado y circular del cantar de gesta, aparece un tiempo abierto, lineal, y un espacio horizontal, frente a la verticalidad del periodo anterior, que hace posible que «la narración se convierta en un horizonte por recorrer, en un viaje» (Carmona, 1986: 80). Así nace la aventura, «lo que ha de acaecer». Pero la aventura, señala Carmona (*ibid.*), «no acaece a una colectividad, sino a un héroe en soledad, por la que se individualiza».

De esa forma el héroe se convierte en personaje y deja de ser arquetipo mediante un proceso de individualización que se verá favorecido por la irrupción del sentimiento amoroso, ausente en la épica (*ibid.*). La mística religiosa es sustituida por una mística del amor, mediante un servicio a la dama, en el que «el amor es el móvil y el sentido de la aventura», que es entendido como «un sentimiento individual y un imperativo social» mediante el cual «el caballero se reintegra en la sociedad» (*ibid.*). El pasado mítico es sustituido por un presente histórico en el que surge el conflicto entre lo individual, representado en la aventura del héroe, y lo público, que dará lugar a la novela moderna (*op. cit.*: 81). En el caso de *Jehan de Saintré*, el desenlace final «es la derrota del mismo registro cortés» (Carmona, 1986: 88).

En la primera etapa del «héroe», la mujer, en este caso *Belle Cousine*, se presenta como benefactora y propiciatoria de todos sus triunfos: ella es el pretexto necesario para que el héroe despliegue todo su potencial. No olvidemos que todo caballero debe tener una dama protectora porque, como ya vimos, el amor es «el móvil y el sentido de la aventura». A través de la dama, el

héroe se ama a sí mismo, puesto que él es la causa última de sus hazañas.

A partir de la campaña de Prusia, en la que *Saintré* reemplaza a *Madame* por la caballería encarnada en *Boucicaut*, ella ya no le es imprescindible; le ha aportado todo lo que podía aportarle y cree haber alcanzado la meta al sentirse el caballero soñado, el más renombrado de Francia. Ahora se busca a sí mismo, su verdadera esencia, a través del hermanamiento con el grupo de caballeros en los que se ve reflejado, como miembro integrante de un mismo cuerpo.

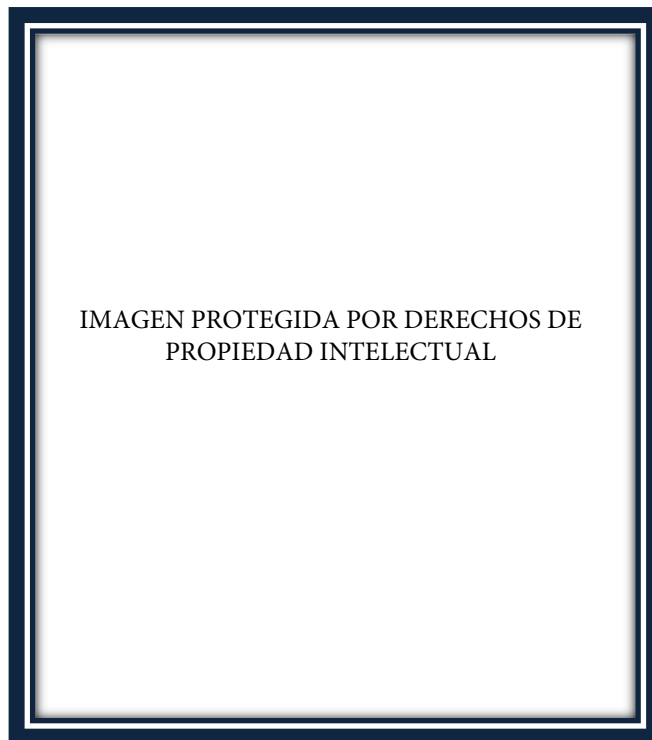


Fig. 39

© Bibliothèque nationale de France, París  
Miniatura de Antoine de Bourgogne,  
en Valère Maxime,  
*Des faits et dits mémorables*, traducido del latín  
por Simon de Hesdin y Nicholas de Gonesse, ca. 1450-1475  
BnF, Ms. 5196 fol. 301v



La etapa de formación en la sombra llevada a cabo por *Belle Cousine* se verá sustituida por otra en la que hará público todo lo aprendido, de la mano de *Boucicaut*. Son dos lenguajes diferentes, dos formas distintas de entender la vida. La dama de origen noble que renuncia a su hogar y a su condición para retirarse de la vida pública por encontrar vacío el ideal cortesano, y el joven de ascendencia ministerial, ávido de reconocimiento y posición social. Esta dicotomía de intereses que aparece en las novelas de tradición caballerescas produce una «ruptura entre personajes masculinos y femeninos, motivada por los diferentes códigos a los que responden» (Carmona, 1998: 38)

En este caso la ruptura vendrá motivada por la traición de *Saintré* al hacer pública la divisa de *Belle Cousine*, develando con ello el secreto de amor y por su decisión unilateral de emprender un nuevo hecho de armas, quince meses después de su regreso de la Campaña de Prusia. A partir de entonces, ambos personajes experimentan un cambio que podría responder al siguiente esquema:

### 1ª parte

*Belle Cousine*-diosa-AVE

*Le petit Jehan de Saintré* y la construcción del héroe

Corte-apariencia-reflejo

### 2ª parte

*Belle Cousine*-diablo-EVA

*Le seigneur de Saintré* o el fracaso del héroe

Son dos partes bien diferenciadas, confusas y complementarias, que nos llevan a dudar de cuál de ellas es la verdadera realidad; cuál es el escenario real y cuál la verdadera esencia de cada personaje. Personajes que mutan y se metamorfosean de forma constante, convirtiéndose en su antífrasis en una constante inversión de valores. Denoyelle (2012: 245) habla de un «roman dans lequel tous les signes vacillent et se trouvent détachés de leur signifiant. La fuite des apparences touche tous les domaines. Seul le jeune chevalier se meut dans un univers chevaleresque symbolique fondé sur l'adéquation du signe

avec la chose». Para József, «la première partie du roman décrit le chemin qui conduit *Saintré* à transgresser les règles courtoises en entreprenant un exploit de son propre chef, et la deuxième partie nous présente les tristes conséquences de cette transgression» (József, 2007: 310).

Y es aquí donde realmente aparece la verdadera tesis de este trabajo, donde intentaremos aportar una visión diferente de *Belle Cousine* alejada del extendido concepto de la antinomia diosa-diablo. La función de diosa, alegoría de los valores caballerescos representados por la *domina* cortés, queda plenamente de manifiesto en la primera parte del relato por la gran labor formativa que lleva a cabo la protagonista en su esfuerzo por crear un héroe a partir de un niño, *Saintré*. El código cortés encarnado en *Madame*, quiere perpetuar sus formas en un tiempo anacrónico en el que ya no tienen cabida. La dama-diosa-madre modela «cette statue de cire» hasta convertirla en *le seigneur de Saintré*, en un caballero que continuará la saga de caballeros portadores del grial, que serán garantes de estos esquemas a perpetuidad. Los valores caballerescos se resisten a morir y quieren engendrar hijos que aseguren su supervivencia. Una vez engendrados y formados, cuando consiguen su autonomía personal, siguen su propio *llamado* y las madres-diosa-dama deben desaparecer de escena: ya han cumplido su función y deben dejar paso a la aventura del héroe.

Mientras *Belle Cousine* desarrolla esa función protectora y formadora del nuevo héroe, en las sombras y, es importante recordar que toda esa labor la lleva a cabo tras las luces, espejos y ojos del resto de la corte, evidenciando una actividad paralela y oculta de auténticos valores caballerescos que nacen al margen de la apariencia cortesana, mientras ella cumpla la función social para la que fue creada, el orden seguirá inquebrantable y el tiempo continuará transcurriendo con sus ritmos habituales. Cuando el héroe alcanza su madurez debe emanciparse y vivir su propia aventura; es entonces cuando debería empezar el tiempo de *Saintré* y eclipsarse *Belle Cousine*. Pero el código cortés debe demostrar que lo es y no puede dejar en el olvido al principio que lo engendró.

Necesariamente, en la segunda parte, *Belle Cousine* debe aparecer metamorfoseada en un ser abominable y egoísta cuya conducta reprobable justifique la humillación y el rechazo de *Saintré*. De otro modo ¿cómo un héroe podría asesinar a su madre-amante? Yocasta se da muerte a sí misma cuando descubre que fue amante de su propio hijo (Sófocles, 2000: 186-187, vv. 1235-1264). Fedra, enamorada de su hijastro Hipólitos, también se ahorca para salvar su honra y la de su familia, cuando cree que él va a hacer públicos sus sentimientos aunque, finalmente, Hipólitos se arrepiente y calla (Eurípides, 1991: 350-351). Pero Fedra no lo sabe:

Después de haber recurrido a todo, solo hallo un remedio en mi desgracia para conceder a mis hijos una vida honorable y obtener yo misma un beneficio en mis actuales circunstancias. Nunca deshonraré, segura estoy de ello, a mi patria cretense, ni me presentaré a los ojos de Teseo bajo el peso de mi vergonzosa acción, solo para salvar mi vida (Eurípides, 1991: 352, vv. 715-722).

Es decir, en la tragedia clásica, el héroe mantiene en todo momento su carácter heroico y no degrada sus acciones por influencia de factores externos porque, como bien dice Losada Goya (2010: 219), «la fatalidad trágica es trascendente (la «fatalidad» inmanente a este mundo, la fatalidad que suprime la libertad, no es tal, sino determinismo)». La reacción de Hipólitos al conocer que su madrastra está enamorada de él es de rabia e indignación, al igual que *Belle Cousine* al enterarse de que *Saintré* había hecho pública su divisa, pero después ambos controlan sus impulsos, Hipólitos calla y *Belle Cousine* huye al campo. Sin embargo *Saintré* hurde una cruel venganza de forma absolutamente premeditada y elaborada a lo largo de mucho tiempo. No puede justificarse su conducta despiadada hacia *Belle Cousine* y *damps Abbés* por el hecho de que ellos, perversas criaturas, hayan querido burlarse de él. El verdadero héroe debe sustraerse a las pasiones y en él la razón debe ganar la batalla a la pasión. García Gual (2010: 15) habla en su introducción a *Medea* de cómo en el héroe trágico griego «la pasión no aniquila la capacidad de razonar y enfrentar el destino con una voluntad

lúcida, pero las pasiones pueden influir en la decisión con más fuerza que la mera razón».

Si *Saintré* le roba la palabra a *damps Abbés* y asesina a *Belle Cousine*, no lo hace solamente por influencia del medio hostil y fuente de perversión en que se encuentra perdido en el bosque (recordemos que la muerte social de *Belle Cousine* se produce en plena corte), sino porque realmente no es un verdadero héroe. Su heroicidad queda limitada al aspecto formal, a la apariencia externa. De hecho, cuando se ve atacado en lo más profundo, —su orgullo—, el ornato y la elegancia que adquirió auspiciado por *Madame* y que recubren su verdadera esencia, desaparecen por obra del encantamiento del bosque haciendo aflorar su auténtica naturaleza.

En la segunda parte, el autor quiere mostrar el lado diabólico de *Belle Cousine*, idea que recoge gran parte de la crítica tradicional asociando la imagen de *Madame* a la del diablo. En efecto, la metamorfosis es incontestable pero, siguiendo las líneas de trabajo marcadas en este estudio, abordaremos los orígenes del cambio bajo la perspectiva mencionada anteriormente, en la que *Madame* aparecerá como víctima y no como verdugo de la historia.

De hecho, cuando *Saintré* siente que ha adquirido el conocimiento y la autonomía necesarios para emprender su viaje iniciático y, en palabras de Blanchard (2007: 10), «pressé de secouer enfin le joug d'une aussi pesante maîtresse décide seul d'un fait d'armes», se desprende de la tutela de *Madame*. El héroe debe emprender la aventura en solitario, pero *Saintré* no actúa solo sino que sustituye a *Belle Cousine* por *Boucicaut*. Abandona a la madre benefactora y propiciatoria de sí mismo, puesto que él es la recreación del propio ideal caballeresco encarnado en *Madame*, y sucumbe al llamado para vivir la aventura del héroe yendo en busca de una gloria mayor aún de la que ya tiene. En otras palabras, «el héroe no quiere tener familia» (Rank, 1991: 108). En este punto se produce una ruptura con la primera etapa de formación del héroe, de adquisición de lo exterior, y se inicia una segunda de proyección de su yo interior hacia el mundo exterior representado en la colectividad y el reconocimiento que

ello supone. *Saintré* vive hacia el exterior, busca la fama y el reconocimiento públicos.

Por el contrario, el viaje de *Madame* es una introspección. Ella regresa a su entorno natal, al útero prístino, en un intento desesperado de regreso al origen, al refugio de la niñez, a la madre conciliadora, encarnada en el paisaje que habitó de niña. Lejos de la corte las luces se apagan y la mujer retoma su forma original, una vez perdido su brillo; se vuelve vulnerable y frágil.

Apartada del lujo de los grandes salones, lejos de la ostentación y la máscara, ella no es sino una mujer más, una mujer como cualquier otra, sola y sin protección, perdida en un universo masculino. El caleidoscopio multicolor vuelve a girar y de *Madame* aflora una nueva mujer débil, incapaz de afrontar sola el desamor que vive y que busca refugio, esta vez en la religión, para nuevamente ser embaucada y manipulada, ahora por un clérigo. El regreso a su hogar supone su transformación en una mujer del pueblo, expuesta a los mismos estímulos que cualquier mujer anónima de posición no privilegiada.

Su intento de huida y reencuentro consigo misma se ve frustrado por la presencia de un elemento discordante en forma de abad, que la seducirá aprovechando su vulnerabilidad y la inducirá a una especie de trance hipnótico con la ingesta de vino y viandas del que no podrá sustraerse: «a pesar de los esfuerzos de la feminidad reduplicada (Madre/Mujer), lo que era un descenso a la feminidad o, dicho de otro modo, una «caída feliz», se transforma, por el arquetipo de «la carne sexual» en una fulgurante caída» (Salinero, 1985: 172).

Será a partir de su encuentro con *damps Abbés* cuando empiece el ocaso de la diosa; solo un dios puede matar a otro dios y la dama-diosa venerada cortés se torna súbdita adoratriz de Dios hecho hombre y corporeizado en la persona del abad. *Damps Abbés* aparece en el bosque, donde tienen lugar los encantamientos y la magia; donde surge la transformación. La figura del abad se opone a la cierva blanca; ella es guía del héroe en *Guigemar* y representa los valores ascendentes. Él es el religioso, el representante de Dios en la tierra en quienes los fieles depositan toda su confianza, porque es el guía espiritual que los conducirá al encuentro con Dios. Sin embargo, aprovechará el

estado de aturdimiento y confusión de *Madame* y la conducirá a la degradación y a la lujuria. Su figura encarna valores descendentes y telúricos.

En la segunda parte, en el bosque, todos los valores de la primera aparecerán invertidos y *Belle Cousine* pasará de ser *mater nutritia* en la corte a ser la hija alimentada, espiritual y físicamente, por un abad que vive en una abadía del bosque y que ahora desempeñará esa función para ella. Él se ocupará de proporcionarle bebida, vino y alimento; las descripciones de las cenas y montaje de la mesa son abundantes y detalladas en este capítulo, con lo que tenemos un nuevo desdoblamiento de la madre, elemento femenino propiciatorio, simbolizado en la naturaleza de su infancia, con connotaciones positivas, y el abad, elemento masculino inesperado, con connotaciones negativas, imagen deformada de la religión y del seno materno. Él es la mujer degradada que no tiene sexo; la bruja maligna que habita el bosque y lo llena de sombras.

*Madame* es ajena a todo aquello; ella es abducida en un encantamiento por el manipulador abad en un proceso en el que ha conseguido que «el vientre materno» sea reemplazado por el «vientre digestivo» que, mediante el «arquetipo de la carne en su valoración sexual, conduce al esquema de la Caída moral» (Chandès, 1976: 151-164, cit. Salinero, 1985: 172).

*Belle Cousine* se entrega al sueño. En el bosque, la dama vive la misma situación de enclaustramiento que en la corte, pero en un espacio abierto que puede hacerle pensar que es libre. Está en un estado de enajenación orgiástica que le impide ver la realidad, como en la corte la máscara, y quiere vivir su amor secreto al margen de la sociedad. En ese secretismo, ella recupera la confianza en aquel que, bajo el secreto de confesión, le guarda fielmente el secreto de su amor. La naturaleza también parece someterse al mismo sopor de los dos protagonistas; no se percibe como propiciatoria, que es lo que buscaba en origen *Madame*. Todo parece envuelto en un simbolismo mutante que atrapa a los personajes o del que los propios protagonistas forman parte. Mariño Sánchez habla del simbolismo que aparece asociado a los principios masculino y femenino que rige la biología y la cultura humanas:

El poder y la preeminencia social de la mujer en el estadio matriarcal, por ejemplo, sería expresada con medios simbólicos: la tierra, la noche, la luna, el huevo, la mano izquierda, los números pares, etcétera. Por su parte, la masculinidad, dominante en el estadio patriarcal, es simbolizada por el sol, el día, la luz, la mano derecha, los números impares, las líneas rectas, etcétera. El simbolismo está vinculado con la materia de un modo inextricable; es el propio modo de ser de la naturaleza, al igual que en Creuzer, hasta el punto de ser considerado una derivación de una «ley de la materia» o «ley cósmica», que regiría la biología y la cultura humanas.

La relación entre los sexos sería el campo privilegiado en que se plasman dichas leyes, y funciona en Bachofen como estructurador del simbolismo religioso. La materialidad e irracionalidad del símbolo accede a una positividad como el basamento sobre el que comienza a desarrollarse la cultura humana. Es por ello, heurísticamente, imprescindible para estudiar el pasado antiguo, dado que este está inscrito en una visión del mundo dominada por el simbolismo religioso (Mariño Sánchez, 2006: 64).

Por tanto, bajo la perspectiva de este trabajo, pueden distinguirse dos etapas tanto en el personaje de la Dama como en el del caballero, que vendrán marcadas por los factores espacio y tiempo. A medida que transcurre el tiempo cronológico, se va produciendo una evolución en la forma de pensar y de sentir de ambos personajes, de la misma manera que su forma de actuar estará condicionada a su vez por el espacio en que se encuentren. En *Jehan de Saintré*, el escenario parece apoderarse de la voluntad de los protagonistas, como el personaje representado por la máscara se apodera del actor que la porta transfiriéndole su identidad.

Por todo ello, hemos considerado oportuno dividir este estudio en dos etapas delimitadas una por el cronotopo de la corte y la otra por la estancia en el campo, a la que hemos denominado *el ensueño de Morois*, por cuanto tiene de arquetípico y simbólico este entorno. El estudio de los personajes se realizará, por tanto, partiendo de su adaptación al medio y de la influencia que ejerce el espacio sobre ellos.

Por otra parte, utilizaremos a menudo los conceptos *ensueño* y *sueño*, puesto que el primero es una forma de soñar despierto, es vivir una realidad no existente, vivir un sueño en estado de vigilia, y el sueño es el «símbolo de la aventura

individual, alojado tan profundamente en la intimidad de la conciencia que escapa a su propio creador, el sueño nos aparece como la expresión más secreta y más impúdica de nosotros mismos» (Frédéric Gaussen, cit. Chevalier y Gheerbrant, 1991: 959). En él, «el sentimiento de identidad se aliena y disuelve. *Chuang-tse* ya no sabe si es *Chuang-tse* quien ha soñado que era una mariposa, o si es la mariposa la que ha soñado que era *Chuang-tse*» (*op. cit.*: 960). Roger Bastide (1967: 178) habla del «enraizamiento social de lo imaginario»:

El soñador va a buscar todos los accesorios de sus sueños en la vasta panoplia de representaciones colectivas que su civilización le proporciona, lo que hace que esté siempre abierta la puerta entre las dos mitades de la vida del hombre, que se hagan intercambios incesantes entre el hombre y el mito, entre las ficciones individuales y las coerciones sociales, que lo cultural penetre lo psíquico y que lo psíquico se inscriba en lo cultural (Bastide, 1967: 178, cit. Chevalier y Gheerbrant, 1991: 966).

Esa inversión de valores, de falso reflejo de la realidad, de hacer creíble la ficción, es también una tendencia muy utilizada en la época que expresa de manera muy clara «el nuevo concepto de verosimilitud de la ficción que tiene el autor de mediados del siglo XV» y que está relacionada con la «causa final» de muchas obras literarias prehumanistas (Beltrán, 2010: 448).

En *Jehan de Saintré* podría establecerse un paralelismo entre la estructura piramidal de la sociedad feudal y los tres principales actantes del relato. El propio La Sale habla de un paralelismo manifiesto igualmente en la situación geográfica en la que se encuadra el espacio cosmificado de la corte, sociedad cerrada, limitada y sometida a unas *bienséances* que la propia *Belle Cousine* contribuyó a crear y que la mantienen estancada, sin posible evolución en sus principios. Este espacio aparece representado por los reyes y sus cortesanos, con el poder que les otorga una monarquía heredada de sus antepasados, que a su vez, será transmitida de generación en generación hasta el final de los tiempos.





IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Fig. 40

© Bibliothèque national de France, Paris  
Loyset Liédet, Banquete de boda, en Philippe Camus,  
*Histoire d'olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe*, ca. 1440  
BnF, Ms. Fr. 12574, fol. 181v

Es un grupo cerrado y elitista, al que también pertenece *Saintré*, que permanece prisionero de unos valores que él mismo ha creado y que ahora le impiden avanzar, porque sus integrantes duermen también un sueño. Es una sociedad que se devora a sí misma y se retroalimenta para volver a recrearse una y otra vez, en la que el sueño de un caballero es resplandecer con su brillante armadura hasta eclipsar el brillo de los demás y fabricarse un nombre, hasta convertirse en el *seigneur de Saintré*. Es un viaje dentro en los límites de lo conocido, un viaje físico hacia el exterior que nunca se ha producido, porque se llega al mismo punto de partida sin una transformación. Porque, aunque exista

un desplazamiento geográfico evidente, las hazañas siempre son una y la misma. Porque es la repetición de un mismo sueño, del mismo ideal que se tenía antes de partir, como si nunca se hubiera viajado. Porque nada se ha adquirido en ese viaje y los guerreros están cansados cuando llegan a la corte. El camino de estos héroes los lleva de regreso al hogar, y aquí empleamos la expresión utilizada por Carmona. Asociado al ideario cortesano aparece el espacio de la aventura, representado por Prusia y las campañas emprendidas por *Saintré*; campañas que nada tenían de peligroso, puesto que podrían considerarse más acertadamente puestas en escena para exhibir públicamente los magníficos pertrechos y vestimenta de los caballeros de la nueva caballería de la que forma parte *Saintré*. La Sale describe así «les seigneurs, barons et bannerés qui y furent, dont leurs blasons s'enssievent» que partieron a la Campaña de Prusia (*Jehan de Saintré*, 2007: 334):

*Et premiers, ceulz de la marche de l'isle De France  
[qui acompaignerent la baniere du roy et Saintré  
Ou voyage de Prusse]*

Le seigneur de Montmorency, qui porte d'or a une croix de gueulles, a .v. esglettes d'asur, et crie: «Dieux aide au premier chrestien!» Le seigneur de Trye, qui porte d'or a une bende d'asur, et crie «Bollongne!» Le seigneur de Rony, d'or a deux faisses de gueulles, et crie «Rony!» Le seigneur de Forest, de gueulles, a .vj. merlettes d'argent. Le seigneur de Vieux Pont, d'argent, a .x. anneaux de gueulles. Le vidasme de Chartres, d'or, a .iij. faisses de sable, a ung orle de .vj. merlettes de meismes, et crie «Merlo!» Le seigneur de Beaumont, geronné de .xij. pieces d'argent et de gueulles. Le seigneur de Saint Brisson, d'asur, a fleurs de liz d'argent. Le Bouteillier, escartelé d'or et de gueulles, et crie «Les Granges» Le seigneur de Marrolles, vendé de .vj. pieces d'argent et de gueulles (*Jehan de Saintré*, 2007: 336).

Es toda una puesta en escena para el lucimiento personal de los caballeros que ya hacían gala de su orgullo de clase. La Sale continúa blasonándolos con su grito, repartidos en veinte marchas correspondientes a las distintas regiones de Francia. Las isotopías que aparecen en el fragmento, cuyas descripciones siguen la misma línea que este, están todas ellas relacionadas con el

monetarismo y el poder que eso otorga: or, *argent*, *asur*, *geulles*, *liz*. El deseo de ostentación es claro.

A este respecto, Denoyelle (2012: 245) señala cómo «en effet, le monde de *Jehan de Saintré* est un monde stable où le signe est fiable. L'héraldique en est le meilleur exemple». Para Denoyelle, las descripciones de las paradas y campañas militares no son gratuitas, sino que confieren seguridad y contundencia al hecho narrado, al símbolo, ofreciendo la imagen de una sociedad segura y estable. Denoyelle (*op. cit.*: 243) concibe a los personajes de *Jehan de Saintré* estableciendo una oposición entre lo simbólico y lo semiótico, de forma que el personaje de *Saintré* «se situe, presque jusqu'à la fin, dans le mode symbolique», mientras que «la dame et son acolyte se trouvent du côté sémiotique». Es la realidad, la certeza, una «temporalité absolue, considérée comme fiable, celle de l'heure, lors de la première joute de *Saintré*» (*op. cit.*: 244), frente al bosque, espacio transicional en el que se esconde la abadía del abad, donde «la vérité s'éclipse, et elle est remplacée par le *voirsemblant*, ce qui en prend l'apparence et qui peut être son contraire même. Il ne s'agit plus de dire la vérité mais de faire accroire que ce que l'on dit est vrai» (Scheidegger, 1990: 114, cit. *op. cit.*: 245), como prueba el episodio del reloj manipulado por *damps Abbés*: «l'abbé manipule le temps pour devenir le maître de la femme sur laquelle il a jeté son dévolu, Madame désire mettre *Saintré* a "son ploy" et le fere "tel que elle voudroit"» (*Jehan de Saintré*, 2007: 54), elle veut faire de lui le signe de sa propre réussite et maîtrise sur le monde» (Denoyelle, 2012: 251).

#### II.3.4.1. *Belle Cousine*

En las primeras páginas del relato, el autor hace una presentación de la Dama, situándonos en un espacio y un tiempo determinados, pero manteniendo el anonimato la identidad de una Dama de la corte a la que él se refiere con el nombre de *dame de Belle Cousine*.

En cellui temps, en la court de la royne Bonne de Bouesme, femme dudit roy Jehan, avoit une assez josne dame vesve, qui des Belle Cousine estoit; mais de son nom et seignourie l'ystoire s'en taist, a cause de ce que après pourrez veoir (*Jehan de Saintré*, 2007: 38).

Como destaca Taylor (1996: 6), lo único que se dice de ella es que «Madame se dit nièce des «oncles» de la famille royale, et ainsi l'action se déroule à l'authentique cour de Jean le Bon et de Bonne de Luxembourg».

La Sale nos presenta a una mujer viuda, perteneciente a la familia real, que se mantiene fiel a la vieja tradición de no volverse a casar para mantener vivo el recuerdo de su fallecido esposo, siguiendo los *exempla* de las viudas antiguas. *Belle Cousine* decide mantenerse fiel acatando el tópico de la loa de la *coaevorum virtus* o alabanza de la «virtud de los contemporáneos» (Beltrán, 2010: 444). Ese es el único rasgo de carácter que introduce La Sale, la fidelidad, pese a que «laquelle dame, oncques puis le trepas de feu monseigneur son mary, pour quelque occasion que ce fust,... puis qu'elle fust vesve, a mary ne se vault accompaignier» (*Jehan de Saintré*, 2007: 38).

La figura de *Belle Cousine* aparece ligada a la idea de fidelidad desde el instante mismo de su aparición en el relato hasta el final de la historia. De esa forma, el autor anticipa el tema principal desde el principio de la obra. La importancia de la fidelidad, la grandeza que otorga a la mujer el hecho de ser fiel, incluso a un recuerdo o a una ausencia, y su quebrantamiento, serán el desencadenante de la burla macabra.

Es decir, asistimos a la presentación de una mujer carente de entidad real, puesto que su verdadera identidad se insinúa, y a la que ni siquiera se le ha dado un nombre propio, por lo que podría tratarse de cualquier mujer o, sencillamente, de *la mujer*. Asistimos, por tanto, bajo el enfoque de este trabajo, a la creación de una alegoría del camino recorrido por la mujer a lo largo de la historia encarnada en la figura de *Belle Cousine*. Mujer anónima, sin rostro, de la que solamente percibimos meras aproximaciones espaciales, conceptuales o culturales. En este caso, La Sale mantiene su anonimato, despojándola, además, de todo rasgo de carácter, aportando como único dato su abnegada fidelidad al recuerdo de su fallecido esposo.

Ese es, precisamente, el tema principal de esta novela: una fidelidad que debe trascender a la muerte y, que en el momento en que se traiciona, el orden social queda trastocado y debe ser restablecido. La Sale introduce la idea, resaltando el valor consuetudinario del concepto, que engrandece a la mujer que lo practica, tomando como modelo digno de ser imitado «aux vrayes vesves de jadiz, dont les hystoires rommaines, qui sont les suppellatives font tant de glorieuse mencion» (*Jehan de Saintré*, 2007: 38). Estas grandes viudas de la Antigüedad no volvían a casarse para mantenerse fieles al amor de sus difuntos esposos. Tomándolas de ejemplo, *Belle Cousine* se mantuvo fiel a la memoria de su esposo, si bien La Sale manifiesta que tal decisión podía deberse a un deseo de aparentar una pretendida virtud, y no a sus verdaderos sentimientos:

Ceste dame, que oncques puis qu'elle fust vesve, a mary ne se vault accompaignier. Me semble de prima face, que enssievir vouloit les anciennes vesves de jadiz, si comme les histories disent, que les Rommains avoient une tresloable coustume de tresgrandement loer et honorer les femmes vesves, celles que après le trespas de leurs premiers maris, jamais plus ne se vouloient remarier, ains pour la tresgrant et loyale amour que elles leur portoient, vouloient garder honneste et entiere chasteté (*Jehan de Saintré*, 2007: 38).

La Sale deja plenamente de manifiesto su desconfianza y el recelo que siente hacia la mujer. Da por hecho que los sentimientos que pueda experimentar una mujer no son auténticos porque él así lo cree y no porque tenga pruebas que así lo demuestren. Y continúa su alegato contra la mujer:

Et de ce dist l'Appostre en sa premiere Epitre *ad Thimoteum* etc., et ou .v.<sup>e</sup> chappiltre: «Honneur les vesves». Celles ne sont pas droites vesves, qui ne se remairent pour ce qu'elles ne troeuvent a qui; c'est assavoir: a l'empire de leur delit, ou aussi a leur prouffit, ou pour aucune aultre cause; et ne le font pour amour de Dieu, ne pour l'amour qu'elles avoient a leurs premiers maris (*Jehan de Saintré*, 2007: 38).

Para Bossuat (1937: 386), la posición en la que el autor sitúa a *Belle Cousine* «permet de rattacher La Sale à la lignée des écrivains satiriques qui reprirent à leur compte les attaques dirigées

par Jean de Meun contre les femmes». Si ya en las primeras páginas de la novela, *La Sale* plantea el tema de una fidelidad trascendente para la vida del hombre, también en ellas presenta la idea de falsedad femenina, de la incapacidad por parte de la mujer de experimentar sentimientos nobles y elevados que la engrandezcan. Desde el comienzo de la historia, se plantea un conflicto moral irresoluble, el choque de dos fuerzas antagónicas en una lucha abierta por su supremacía. Esa tensión esbozada sutilmente en las escasas líneas que le dedica a *Belle Cousine* irá *in crescendo* a lo largo de la obra hasta desembocar en el desenlace final donde todos los valores aparecen invertidos y se desvela la verdad.

La actitud partidista por parte del autor es bastante explícita. La única descripción que hace del personaje femenino es que era una viuda joven que no volvió a casarse; además, en la presentación de la dama, dedica más tiempo a hablar de las viudas de la Antigüedad que a hablar de la propia protagonista, poniéndolas como ejemplo o modelo de fidelidad femenina. Ya desde el principio, el autor tiene una intención clara de mostrarnos una dama infiel, porque ya anuncia sus amores con *Saintré*, faltando así a la fidelidad debida a su marido y a la doctrina cristiana; falsa, al dar por hecho que su relación con el joven *Saintré* se mantendrá en el anonimato por su propio interés, y concupiscente, al inducirnos a pensar que cualquier relación que pueda tener es para satisfacerse a sí misma como mujer y no por amor «de son nom et seignourie l'ystoire s'en taist, a cause de ce que après pourrez veoir» (*Jehan de Saintré*, 2007: 38).

Ante semejante presentación, basada en los prejuicios del propio autor y, tras una fácil y superficial lectura, desde luego no cabe otra interpretación que una rápida elaboración de los clásicos arquetipos de perversidad femenina, de los que pueden venirnos varios a la mente y que serán analizados más tarde.

Al principio de la historia, aparece una dama viuda, lo que la convierte en una mujer castrada a nivel psicológico e incompleta desde un punto de vista social, que carece de varón con el que engendrar hijos legítimos, puesto que guarda celosamente su virtud. Pese a su juventud, custodia su virginidad como una monja desposada con Dios.

Su juventud no la incapacita para tener hijos y mantiene vivos sus instintos maternos. Proyecta su sentimiento maternal hacia un niño destacado de la corte, a quien pretende cuidar, educar y proteger como si fuera el hijo que nunca tuvo. De esa forma, alumbró un hijo, *Saintré*, sin haber yacido con varón, y se hace equiparable a la Virgen María. Es decir, en el comienzo del relato, se nos muestra una *Dame* digna de admiración, virtuosa, una madre santa y religiosa que vela en la sombra por su hijo. Estamos ante el primer término de la antinomia AVE-EVA, tres letras que guardan una simetría especular y que cobrarán un significado u otro, en función de la lectura que adoptemos ante ellas (Nykrog, 1973: 206, cit. Lacarra, 1979: 162).

Y la mujer estéril dio a luz a un hijo.

La mujer virgen y la mujer estéril son equivalentes en el imaginario, porque ninguna de ellas ha alumbrado hijos, pero se diferencian en que la virgen sí tiene la capacidad de procreación. Una viuda, bajo las premisas del pensamiento medieval, es una mujer estéril puesto que se debe al recuerdo de su esposo. ¿Por qué una mujer viuda, acomodada, se plantea tener un hijo? Quizá simplemente para trascender. El hombre conquista la tierra guerreando, adentrándose en el espacio de la aventura; la mujer lo hace desde su casa, pariendo y educando a la prole. Quizá ese hecho pueda interpretarse como un deseo inconsciente, por parte de la mujer, de convertirse en hombre y relegarle a este a la condición de dominado. Al presentar a un niño —futuro caballero— que está siendo educado por una mujer, podría parecer que él no podría desarrollar plenamente todas sus capacidades viriles al estar suavizadas por el carácter débil e inestable de la mujer pero, en este caso, «no se trata de buscarle en lo femenino un reposo o una tregua al guerrero, sino de rescatarle de la brutalidad mostrándole toda la sutileza de la batalla que ha de librar» (Savater, 1991: 122). Es decir, de inculcarle los valores auténticos envilecidos y maquillados por la apariencia del mundo real.

En el inconsciente aparecen tres figuras de la mujer: la madre, la esposa y la puta, entendida esta como mujer degradada. De donde se infiere que la mujer encierra en sí misma las pulsiones positivas ascendentes de *Eros* y las negativas

descendientes de *Tánatos*; tiene el poder de la creación, con su fertilidad y juventud, y de la destrucción con su vejez; tiene el poder de la vida y de la muerte, al igual que Apolo, dios de la luz, y Dionisos de las sombras. Tras una primera etapa de madre y, ante la imposibilidad de casarse y convertirse en esposa, en el ideario medieval, *Belle Cousine* debe pasar por la tercera etapa. El personaje se degrada, de forma paralela al paso del tiempo, se desgasta llegando a invertir los valores iniciales.

Esa inversión de valores a la que asistimos en el doble juego de ocultación de los *espejos cortesanos*, doble porque el espejo refleja una imagen no real de personajes a su vez ocultos, maquillados tras una apariencia, la encontramos en el juego de palabras EVA/AVE, invertido igualmente en el relato, AVE/EVA. En él se bipolariza a la mujer otorgándole un doble papel como redentora primero, y pecadora después. En la novela la Dama aparece como intercesora de *Saintré* ante el rey, autoridad suprema a la que accede en ocasiones a través de otra mujer: la reina. Aquí encarnaría el papel de María intercesora (Melero Moneo, 2002: 127).

La Sale introduce una nueva inversión al transgredir este orden y presentar una aparente AVE que evolucionará hasta convertirse, aparentemente, en EVA al final del relato, intentando reproducir el topos que relaciona a la mujer con el pecado de lujuria y con la tentación. Pero en este caso, es el abad quien seduce a la dama y la engaña valiéndose de la religión en que ella buscaba refugio; así que nos encontramos ante una crítica velada de la religión, eclipsada por la gran crítica a la gran Dama cortés, a quien se la acusa de traidora e infiel y en quien algunos autores, como Taylor (1996: 8), ven una especie de mantis religiosa manipuladora y seductora que somete al hombre a sus caprichos. Taylor interpreta en los siguientes términos el intento de seducción de *damps Abbés*:

La dompna qui régissait tous les détails de sa vie et de celle de *Saintré* est devenue irrésolue: lorsqu'elle veut refuser l'invitation de Damps Abbés, elle se laisse convaincre avec une déconcertante rapidité (*Jehan de Saintré*, 1978: 247, línea 21 y 248, línea 11); lorsqu'elle veut exercer sur l'homme d'église son ancienne empire, celui-ci refuse: «Madame, qui moult le prie de seoir, ne le puet faire



seoir» (*op. cit.*: 249, líneas 5 y 6). Plus grave encore, là où elle avait sélectionné *Saintré*, se gardant ainsi une autorité certaine, elle se laisse séduire, est trahie par un corps qui, linguistiquement, est comme «anatomise» («les yeulx, archiers des cuers, peu a peu commencèrent l'un des cuers a l'autre traire, et tellement que les piez... commencèrent de peu a peu l'un a l'autre touchier» (*Jehan de Saintré*, 1978: 249, cit. Taylor, 1996: 8)<sup>29</sup>.

En una primera etapa, esta *dama* anónima, cuyo anonimato contribuye a hacer extensibles sus actos al arquetipo universal de mujer, aparece como una figura positiva y benefactora que asume el papel de la madre ausente del niño *Saintré*. Una madre en tanto mujer que le educa y se preocupa por su formación y ascenso social hasta que este alcanza la madurez y se emancipa de ella por voluntad propia; no olvidemos que «la mujer que me ha amamantado es mi madre» (Rank, 1991: 110), la *mater nutritia*, pero al mismo tiempo es el padre que le proporciona dinero y ayuda material. El mismo *Saintré* alude a ella varias veces con la expresión «ma mere», para explicar el origen del dinero que ha recibido (*Jehan de Saintré*, 2007: 116, 118). Es importante recordar el estado de viudedad de la *dama*, es decir, incapacitada ante la sociedad de *les bienséances* para tener hijos mientras no se despose con un hombre de su mismo estatus. Se trata por tanto, de una mujer castrada, una hembra, que se apodera del cachorro, del hijo de otra madre.

El esquema evolutivo podría ser el siguiente:

BELLE COUSINE	SAINTRÉ
Madre	_____ Hijo, temeroso
Mujer enamorada	_____ Admirador de la dama-mistagogo necesario, amor a sí mismo, deseo de ascenso social
Admiradora de Saintré	____ Caballero, impetuoso
Mujer sufriente	_____ Autónomo, guerrero

<sup>29</sup> Todas las citas en las que Taylor hace referencia a *Jehan de Saintré* son de la edición de Jean Misrahi y de Charles A. Knudson, *Jehan de Saintré*, Ginebra, Droz, 1978.

Es decir, se produce una clara transformación en ambos personajes en donde se aprecia la pérdida progresiva del control de la relación por parte de *Madame*, un abandono, una rendición a su objeto de deseo, paralelo a un encumbramiento de *Saintré* que culminará con el abandono de la dama ante «el llamado» representado por la empresa de Alemania. Es lo que Campbell (1972: 40) denomina «la llamada de la aventura», es decir, «el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida». Para el autor este paso es el «primer estadio de la jornada mitológica» y marcará el final de la primera etapa del héroe.

La llamada levanta siempre el velo que cubre un misterio de transfiguración; un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y de un renacimiento. El horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar un umbral (Campbell, 1972: 37).

Con la Campaña de Prusia comienza un nuevo ciclo en cada uno de los personajes principales: para *Saintré* se inicia el camino hacia su propio yo independiente y libre proyectado al exterior, al reconocimiento social; para *Madame* a la búsqueda de su interior.

La aventura y los compañeros desplazarán a la dama; el territorio conquistado se asimilará a nivel inconsciente con la conquista de la mujer y *Belle Cousine* dejará de ser necesaria para *Saintré*. Su papel de mistagogo será ocupado además por un hombre, *Boucicaut*, alter ego, hermano y padre en el plano psicológico de *Saintré*, que le refuerza en su parte masculina. De esa forma, elimina su lado femenino, su debilidad; matando a la dama, *Saintré* se hace más fuerte; «deja caer a tu madre, ya no necesitas de ella», dirá Kristeva (2001: 120).

Así se forma una nueva pareja *Saintré-Boucicaut*, en la que este último encarna el lado masculino y *Saintré* el femenino de un mismo ser. El autor deja entrever que *Saintré* es débil por culpa del amor, de *Belle Cousine*, porque el amor ablanda y, por extensión, la mujer asociada a él, adormece, debilita, feminiza al

hombre apartándolo de sus deberes con la comunidad y consigo mismo. Ella es «la fantasía de la madre que mata y que hay que matar», de cuya «profundidad mortífera» solo nos liberaremos «con la condición de reelaborarla indefinidamente como el único valor que nos queda: la profundidad del pensamiento» (*op. cit.*: 221). Por eso, la mujer es mala para el hombre y hay que eliminarla para que el héroe cumpla su misión. Por eso *Saintré* abandona su tutela y se acaba convirtiéndose en *Boucicaut*, en el reflejo de aquello que él desea ser.

La crítica alude reiteradamente al autoritarismo y crueldad de la Dama hacia *Saintré*. Taylor (1996: 7) incide en la furia que invade a *Madame* al descubrir que *Saintré* empieza a desligarse de su control: «Le voyant ainsi échapper à sa tutelle, *Madame* est furieuse: “Avez vous levée emprise et departie ça et la, sans mon sceu et congié? Jamais tant que je vive de bon cuer ne vous ameray”» (*Jehan de Saintré*, 1978: 233). Para la autora (Taylor (1996: 7) «*Saintré* semble reconnaître aussitôt la rupture d’avec le pacte, le “contrat” dont nous parlions plus haut: son emprise avait été présentée en termes de service».

Ante sus damas en el espacio social, inmersa en la dinámica impuesta por los códigos cortesanos, quiere dar la imagen de mujer cruel, burlona, autoritaria, que pone en ridículo a un pequeño *écuyer* amparándose en su superioridad social.

—*Saintré*, que faites vous cy? Est ce la contenance d’un escuier de bien, que de non convoier les dames? Or ça, maistres, passez et vous mettez devant!

Alors le petit *Saintré*, tout honteux, le viz de honte, tout enflame, soy inclinant, se met devant avec les autres. Et quand *Madame* le vit devant, alors s’en alla tout en riant a ses femmes et leur dist: «Mais que soyons a la chambre, nous rirons!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 44).

Ella es *la mujer que mira* contemplándose a sí misma siendo contemplada desde lejos en el umbral de un camino. Testigo silencioso de la historia; del final de un ciclo mítico de príncipes y princesas fugitivas que un día, hace milenios, abominaron la torre. Ella es la víctima de un tiempo circular, globalizante y globalizador, de tiempos pasados que se repiten

infinitos, infértiles; de horas de lluvia sin vírgenes caídas en el polvo eterno que no resucita. Es el silencio de los ojos que se cierran y no ven por haber visto demasiado. Espejo de pueblos carentes de Mesías. Sus actos y su cuerpo están atrapados en un escenario social y material, mientras su espíritu deambula por una senda paralela y oculta.

*Saintré* no será capaz de hacerlo y por eso fracasa. Ante la avalancha de escritos misóginos de la época, no se admite que un héroe pueda fracasar, ni que una mujer le puede proporcionar la sabiduría a un hombre. En este sentido, nuestra dama contraviene las leyes naturales y comete un pecado al ejercer una función masculina como educadora del joven *Saintré*. Pero al mismo tiempo cuestiona la virtud de los clérigos, cuando en su retiro al campo es seducida e inducida al sueño por un abad corrupto.

Con la partida de *Saintré* se cierran las vías a la esperanza y se abren los caminos de la desesperación. Una desesperación que la sumergirá en un duelo y que le hará mirar, quizá por vez primera, por detrás del espejo. La noche llama a la noche y el dolor se abre paso entre las sombras acompañando a un naufrago, a un extraño, a un ser informe y agónico, que la mira más allá del espejo y que le ha robado la cara. Quizá aquí comience la aventura; el viaje ahora tiene cara de mujer. Con su retiro al campo *Belle Cousine* renuncia a su narcisismo inducido y a su posición privilegiada al atreverse a mirar detrás del espejo y traspasar su frontera. Esta es otra forma de heroicidad de la que, normalmente, no se habla, pero que recuerda Díaz Tejera (1994: 46) al hacer la traducción interpretativa de unas frases de la *Poética* de Aristóteles: «queda un tipo medio de héroe trágico, aquel que no sobresale en gran medida en virtud y justicia y que, estando en una situación afamada y de fortuna, cambia a la desgracia μεταβάλλον ἐς δυστυχίαν no por maldad ni perversidad, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθμίαν, sino por algún tipo de error ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν τινα, como es el caso de Edipo».

### II.3.4.1.1 Belle Cousine: *Mater nutritia*

Solares (2007: 61) identifica lo femenino con el cuerpo-vasija, y con la «vida-vasija», dado que el vientre de la mujer es «el recipiente donde se forma la vida y todo lo que la alimenta y hace crecer»; de ambos nace la vida porque en el interior del cuenco vasija también reposan los alimentos hasta el momento de la ingesta o hasta su maduración: fermentan la levadura o el pan, cuajan la leche y el queso, de manera análoga al feto. «Si se consideran un momento las funciones femeninas de parir, alimentar, proteger, arropar, se comprende además por qué lo femenino ocupa una posición central en el simbolismo humano y por qué desde los orígenes sostiene en sí su carácter de grandeza». En *La prueba del laberinto*, Claude-Henri Rocquet pregunta a Eliade (1980: 97) por las «terribles diosas madres» de las que habla en su Diario y él se expresa en los siguientes términos:

Son diosas madres que, entre otras cosas, expresan el enigma de la vida y del universo es decir el hecho de que ninguna vida puede perpetuarse sin correr un riesgo mortal. Estas diosas terribles exigen la sangre o la virilidad o la voluntad de sus fieles. Pero quien entiende lo que significan estas diosas recibe al mismo tiempo una revelación de orden filosófico. Se llega a comprender que esta unión de virtudes y pecados, de crímenes y generosidad, de creatividad y de destrucción es el gran enigma de la vida. Si hay que vivir como un hombre, no como un autómatas o un animal, pero tampoco como un ángel, no hay más remedio que enfrentarse a esta realidad. Ciñéndonos a un mundo que nos es más conocido, en Yahvé vemos al Dios creador y bueno, pero también al Dios terrible, celoso, destructor; este aspecto negativo de la divinidad nos dice que Dios lo es todo. Del mismo modo, para todos los pueblos que aceptan a la Gran Madre, el culto de estas diosas terribles es una introducción al enigma de la existencia y de la vida. La misma vida es esa «Gran Madre terrible» cortadora de cabezas y paridora que patrocina a la vez la fertilidad y el crimen, pero también la inspiración, la generosidad, la riqueza. Esta totalización de los contrarios se revela lo mismo en los mitos de la Gran Diosa que en el Antiguo Testamento, con la ira de Yahvé. También nos preguntamos a veces como es posible que un Dios se comporte de este modo. Pero estos mitos y estos ritos de las diosas terribles o del dios terrible nos dan la lección de que la realidad, la vida, el cosmos son como son. Crimen y generosidad, crimen y fecundidad. La diosa madre es la que pare y mata a la vez. No vivimos en un mundo de

ángeles o de espíritus, pero tampoco en un mundo meramente animal. Estamos «entre» ambos extremos. Creo que la revelación de este misterio va seguida siempre de un acto creador. Creo que el espíritu crea algo sobre todo cuando tiene que enfrentarse a estas grandes pruebas (Eliade, 1980: 97-98).

Para Eliade (1980: 98), la existencia humana está regida por una sucesión de acontecimientos, propiciatorios y catastróficos, que no pueden aparecer disociados, puesto que todos ellos forman una totalidad a la que llamamos vida. El mito intenta dar respuesta a esa dualidad donde «el sentido de todos esos horrores es la intención de revelar la totalidad divina, la totalidad enigmática, es decir, la coincidencia de los opuestos, de los contrarios en la vida». Solo así se comprende «el seriado de ese comportamiento religioso y al mismo tiempo se cae en la cuenta de que se trata de una de las expresiones del espíritu humano» (*ibid.*). El hombre, en sus actuaciones, no hace sino reproducir los esquemas que observa en la propia naturaleza, de la que también forma parte; es lo que Eliade (*op. cit.*: 15) llamará «la *coincidentia oppositorum*. El gran todo. El Yin y el Yang».

Frente a la paciente Griselda y a la mujer del *mesnagier*, *Belle Cousine* actúa como una madre benefactora que educa al niño y crea al héroe. Ella le proporciona las enseñanzas morales y el dinero necesario para convertirlo en héroe, pero lo material, el revestimiento físico de nada sirve si no envuelve un alma pura digna de alcanzar el Grial y comenzar el cambio.

«Por el amor el individuo se reintegra en la sociedad», dice Carmona (1986: 80), pero quizá *Saintré* solo se ama a sí mismo a través de *Belle Cousine*; quizá ella solo sea un pretexto que se impone para auto-amarse y engrandecerse. Amándola a ella, ama a su propia persona y la convierte en destinatario de unos valores que tal vez *Madame* no necesite, pero que él legitima al otorgárselos como ofrenda. Los amantes se aman a sí mismos a través del otro y *Belle Cousine* es el espejo en el que se mira *Saintré* y en el que se enamora de su propio reflejo.

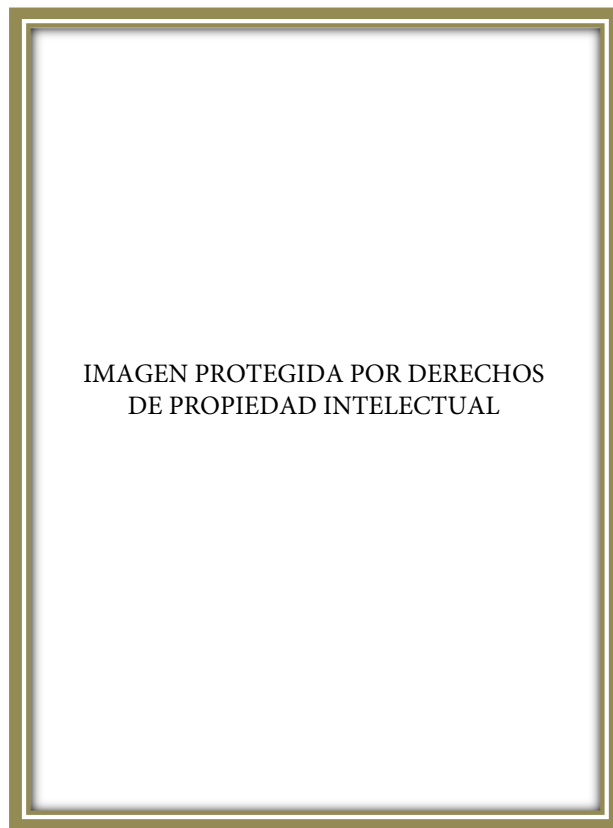


Fig. 41  
Jean-Michel Moreau le jeune [grabado], en  
*Histoire du petit Jehan de Saintré  
et de la dame des Belles-Cousines, extraite  
de la vieille chronique de ce nom*, de M. de Tressan  
París, Dufart, ca. 1796

Guirao (2015: 28) expone esa ambivalencia cargada de simbolismo de la Dómina cortés, en la que la mujer se presenta como diosa a la que hay que adorar pero, al mismo tiempo, se la excluye de lo social, ignorando su voz y su palabra, y se la considera portadora de todos los pecados. La autora asevera cómo la Iglesia y la Nobleza han sido los factores determinantes para crear y generalizar una imagen equivocada de la mujer, y habla de la «enojosa losa» que pesa sobre la mujer medieval en forma de «las dos concepciones opuestas que se encargaron de difundir los dos sectores sociales que, paradójicamente, menos sabían de ellas:

el eclesiástico y el aristocrático». Desconocimiento basado en el celibato, en el caso de los clérigos y, en el caso de los nobles, porque «entendían el amor cortés como un juego de hombres en el que lucirse ellos mismos; siendo estas damas, simplemente, un bello objeto de adorno, un trofeo masculino» o, posteriormente, «una diosa totalmente alejada de la esfera de lo real» (*ibid.*).

Para Klapisch-Zuber (2000: 30), todas estas teorías medievales en torno a la naturaleza de la mujer están trastocadas por la visión androcentrista del hombre, por «la mirada que sobre ellas posan los hombres. Mucho antes de poder saber lo que las mujeres piensan de sí mismas y de sus relaciones con los hombres» se las somete a un «filtro masculino» que les inculca «modelos ideales y reglas de comportamiento que ellas no están en condiciones de desafiar».

Ajena a todos esos pensamientos misóginos al servicio de la maquinaria feudal, *Belle Cousine* se ocupa de su hijo-amante en la sombra y, además de proporcionarle dinero para conseguir su ascenso en la escala social y ganarse los favores de la gente, también le dice cómo debe administrarlo. De esa forma su dinero se multiplica.

Los consejos de la dama a *Saintré* intentan ser un código de conducta para su formación como persona primero y su iniciación caballerescas después. Bossuat (1937: 386) habla de «les longs développements didactiques que surchargent la première partie du livre», para completar la formación caballerescas de *Saintré*, que ya había empezado en *La Salade* con los sabios consejos de *Belle cousine*. En este sentido, la obra es el fiel reflejo de toda una tradición literaria vigente en su época, que exaltaba las hazañas guerreras y apasionados amores de los grandes héroes de la Antigüedad. Para ello, le presenta modelos de virtud, de conducta, de amores sublimes extraídos de la tradición antigua y de la historia de los héroes de la materia de Bretaña, tan atractivos para el público de la época como Lancelot, Gauvain o Tristán (*Jehan de Saintré*, 2007: 48), pero carentes de sentido para un niño del siglo XV (Denoyelle, 2012: 247).

En opinión de Denoyelle (*ibid.*), es la forma que utiliza *La Sale* para denunciar de forma discreta «le discours mensonger de la dame», al proponer ideales caducos y falsear las hazañas de



Gauvain, que no actuaba movido por el amor de ninguna dama (*ibid.*). Para Denoyelle (*op. cit.*: 248), estamos asistiendo al sueño de *Belle Cousine* «de se figurer en Iseut ou en Guenièvre et sa réalité de courtisane», a meras elucubraciones literarias, «des fantasmés qu'elle projette sur son univers de signes». Y justamente, «c'est d'avoir trop voulu être Guenièvre que la dame échoue, et se trouve ravalée au rang d'une vulgaire traînée» (*op. cit.*: 242).

Para Blanchard (2007: 7), se trata de un «ultime effet de ce qu'il est convenu d'appeler le désir de "restauration" chevaleresque». Sin embargo, parece que esta obra supuso el principio del fin de esa producción; como expresa Joël Blanchard en su introducción a *Jehan de Saintré*:

S'agit-il des premières manifestations d'une désaffection pour des modèles littéraires qui n'exercent plus la même fascination que par le passé? Est-ce encore le signe d'un désaveu des valeurs chevaleresques dans une société qui a de plus en plus de mal à s'identifier aux modèles traditionnels? (Blanchard, 2007: 8).

Tal como apuntan los críticos, *Jehan de Saintré* parece una crítica de todos los valores caballerescos tradicionales; Blanchard (*ibid.*) habla de «une contre-épreuve burlesque d'un roman courtois traditionnel», por las situaciones anticortesés que aparecen en la obra; en especial, la solo aparente degradación de la Gran Dama cortés. Muchos de los relatos con finalidad didáctica de esta época fueron patrocinados por los reyes para proporcionar modelos de conducta a sus hijos. Como los llamados espejos de príncipes, *speculum*, (latín medieval) o *miroir* (francés antiguo), donde se exponían modelos a seguir de los que se pretendía obtener una imagen o reflejo idéntico al propio modelo:

Ces termes, qui résument une conception de l'univers, servent à intituler de massives encyclopédies et des ouvrages édifiants où les exemples proposés imitent une idéale perfection: *Speculum Maius*, de Vincent de Beauvais, comprenant un *Speculum doctrinale*, un *Speculum historiale*, un *Speculum naturale*, et aussi un *Speculum morale* ajouté par des continuateurs, Miroir de Vâme, Miroir de vie et de mort, Miroir aux Dames, Miroir des Dames et des Demoiselles, etcétera. Encore au xv<sup>e</sup> siècle, Marguerite de Navarre compose un

Miroir de Vâme pécheresse. Miroir au sens de «modèle» est entré dans la langue courante: Benoît de Sainte-Maure en son Roman de Troie vante Hélène comme «la fleur de toute beauté, le miroir de toutes les dames». L'auteur de l'Estoire de Griselidis célèbre dans la conduite de son héroïne le «miroir des dames mariées» et invite chacune, non sans un jeu de mots, à «s'y mirer» pour comparer à sa propre image celle d'un extraordinaire exemple de patience et de vertu (Frappier, 1959 [1958]: 136).

Cuando *Belle Cousine* instruye a *Saintré*, está ocupando el papel del rey, es decir, abandona su función de mujer para ocupar por unos instantes la del padre educador, la de mistagogo que instruye a su pupilo para convertirlo en el ser más perfecto que pueda existir. Y en este sentido, Lacarra (1979: 194) habla del peligro que entrañan los reyes, cuya proximidad «puede resultar tan peligrosa como la de las mujeres, con quienes se les compara a menudo. El poder ilimitado de los monarcas facilita las arbitrariedades, a lo que se añade la presencia en la corte de “mestureros” (equivalentes en su función a las alcahuetas)».

Del mismo modo, también las Damas educaban con *exempla*, es decir con «un récit ou une historiette, une fable ou une parabole, une moralité ou une description pouvant servir de preuve à l'appui d'un exposé doctrinal, religieux ou moral» (Welter, 1927: 1, cit. *op. cit.*: 40). Lacarra (1979: 125) habla de cómo «en la educación índica era costumbre que el discípulo fuera a vivir a casa de su maestro», puesto que se consideraba que «el alejamiento de palacio contribuiría a relajar el ánimo del joven y a predisponer su espíritu hacia la ciencia», tal como lo expresan Metz (1936: 232) y Myers (1966: 84). Lacarra (1979: 118-119) señala cómo «la enseñanza individualizada se preferirá durante mucho tiempo por ser más selecta y a su vez porque la convivencia conjunta ayudaba a formar el carácter del discípulo». Sin embargo, esta misma práctica de aislamiento del pupilo es criticada en *Belle Cousine*, acusándola de inducir al joven a penetrar en sus dominios para tenerlo a su merced en la intimidad de su alcoba y adueñarse fácilmente de su voluntad aprovechando su indefensión y su inocencia.

En este caso, la labor formativa de la mujer es contemplada como una deformación perversa orientada a la creación de una

especie de *golem* para satisfacer su ego y sus deseos. Lacarra (1979: 119) habla de «la necesidad de buscar un buen maestro para los infantes», dada su posición preponderante como futuro dirigente que «debe reunir en sí la sabiduría, el poder, la riqueza; por tanto, la obligatoriedad de aprender no afecta a todos en la misma medida». Si *Saintré* aspira a convertirse en el primer caballero de Francia, debe prepararse para ello adquiriendo los conocimientos necesarios. Conocimientos que pueden adquirirse por distintas vías; una de ellas es a través de las enseñanzas transmitidas por el maestro a su pupilo, quien «debe esforzarse y entender lo aprendido, ponerlo en práctica, obrar bien y confiar en Dios. El proceso se cerrará cuando el discípulo se convierta a su vez en maestro y enseñe sus conocimientos» (Lacarra, 1979: 113).

La loable labor de las madres en este sentido contrasta con las críticas vertidas sobre la figura de *Madame*, de quien se dice dominar y aterrorizar al niño *Saintré* e, incluso, se la acusa de infantilizarlo para no dejarlo crecer y prolongar así su sometimiento. Taylor (1996: 11) presenta a una dama «autoritaire et même en quelque sorte maternelle (qui) empêche le jeune *Saintré* de se faire une identité chevaleresque et même masculin, prolonge démesurément son adolescence, malgré ce qui semble être une maturité sexuelle». La autora considera que los insistentes requiebros amorosos y solicitudes de *Belle Cousine* son «les signes d'une infantilisation tant soit peu gênante pour celui qui est d'ores et déjà le champion chevaleresque de la France et à qui sera confié le commandement de l'armée française» (*op. cit.*: 4).

Llama la atención el contraste entre el detenimiento de la cuidada descripción que, posteriormente realizará de *Saintré*, y las escasas líneas que dedica a la descripción de la dama, de quien apenas dice que no volvió a casarse, aunque no le faltaran ocasiones: «oncques puis qu'elle fust vesve, a mary ne se vault accompaignier» (*Jehan de Saintré*, 2007: 38).

El crecimiento físico y social de *Saintré* le convierte en un hombre de celebrada fama que ya no debe estar bajo la tutela de nadie y necesita manifestar exteriormente ese deseo de independencia. Taylor (1996: 3) habla de cómo un «*Saintré* qui a évolué et qui est resté jusque-là dans un monde régi par le pouvoir

quasi “maternel” de Madame, et qui a donc été en quelque sorte infantilisé, sera transposé dans un monde exclusivement et résolument masculin» en el que, gracias a «l’altérité de la croisade», adquirirá finalmente un carácter y una autonomía masculinas.

La función reproductora de madre que ha parido, en tanto que ella ha creado un nuevo *Saintré* a partir de la materia ingenuidad-ambición de un niño, le ha instruido y formado de la nada hasta convertirlo en un hombre, acaba en el momento en que acaba la formación del, en apariencia, héroe. Solo queda recoger los frutos y celebrar el triunfo.

Las sentencias y comparaciones responden muchas veces al mismo propósito: el ejemplo describe un hecho del que se puede extraer una sentencia de carácter general. En otras ocasiones, el ejemplo es el desarrollo de una sentencia preexistente. Sea cual fuere la prelación, la sentencia constituye siempre una forma condensada de «saber», por lo que entraña con frecuencia una mayor dificultad para desvelarlo (Lacarra, 1979: 111).

Pero *Saintré* no parece haber entendido el mensaje de las enseñanzas de *Madame* y se ha quedado en la mera forma, en lo aparente, en lo fácilmente perceptible en el formalismo cortesano. No pone en práctica sus enseñanzas morales; al vengarse de *Madame* y del abad va contra la moral cristiana, no obra bien, y tampoco confía en Dios, aunque no pare de nombrarlo en toda la obra, puesto que no cree que los pecadores serán castigados por la divina providencia; él mismo se erige en Dios y lleva a cabo una muy premeditada venganza. El discípulo ha adquirido todos los conocimientos del maestro pero no ha conseguido convertirse en él ¿o quizás sí? «Una vez adquirido el saber, este debe concretarse en dos formas: poniéndolo en práctica y enseñándolo. De este modo fructifican y se multiplican los conocimientos aprendidos» (Lacarra, 1979: 115). De otro modo, las enseñanzas no habrían servido de nada y la sociedad quedaría en un estancamiento.

*Madame* transmite cuanto sabe al *petit Jehan de Saintré* hasta convertirlo en el hombre más admirado de la corte. Es la esperanza en el futuro, en las nuevas generaciones que cambiarán el mundo; generaciones de jóvenes a las que ella, mediante su

aportación como formadora-amante-madre-tutora, está contribuyendo a forjar. Ella transmite su saber y lo pone en práctica: es madre fértil que alumbró un hijo, varios, generaciones enteras de hijos de luz.

*Saintré* pone en práctica los conocimientos adquiridos de mano de *Madame*, pero no los comparte favoreciendo su transmisión, sino que los utiliza en manifestaciones públicas que contribuyen a su propio engrandecimiento, lo que lo convierte en un héroe individual y no en un héroe colectivo que busque el bien de la comunidad. Ciertamente,

la primera obligación del sabio es obrar en su provecho, lo cual no debe tomarse como una prueba de egocentrismo, pues al experimentar sobre sí se convierte en un modelo para los demás, que de este modo pueden desear adquirir la sabiduría. Una vez que el sabio ha logrado mejorarse a sí mismo poniendo en práctica sus conocimientos, está en óptimas condiciones para actuar en beneficio de otras personas (Lacarra, 1979: 115).

Pero si no existe una transmisión sincera de ese saber, los hechos quedan reducidos a meros actos sin transcendencia, a hazañas bélicas cuyos héroes serán emulados, pero cuyo triunfo se limitará solo a unas formas que no conseguirán su pervivencia en el tiempo. Existe además el peligro de aquel que cree saber sin que así sea, ya que «non omnis qui sapiens dicitur sapiens est, sed qui discit et retinet sapientiam» (Alfonso de Huesca, 1948: 15, cit. Lacarra, 1979: 115). Lacarra (1979: 115) señala cómo en la introducción al *Calila* (Keller y Linker, ed., 1967: 6), Ibn al-Muqaffa' dice que «el sabio deve castigar prymero a sy e después enseñar a los otros; ca seria en esto atal commo la fuente que beven todos della e aprovecha a todos, e ella non ha de aquel provecho cosa ninguna».

Los largos años de educación que recibió *Saintré* le han hecho adquirir unos hábitos que no tenía, pero no han podido modificar su esencia. Las enseñanzas que le transmitió serán utilizadas por *Saintré* como un arma arrojada contra ella.

### II.3.4.1.2. Dama cortés

Ya hablamos del modelo cortés en anteriores capítulos, por lo que nos limitaremos a exponer un breve recordatorio del contexto en el que se enmarca la figura de *Belle Cousine*. Para ello, citaremos a Beyterveld, quien habla de las dos tendencias que impregnan el cristianismo medieval:

La cristiano-platónica que ha fecundado el movimiento del amor cortés, y la ascético-cristiana de la literatura popular y didáctica, es esta última tendencia la que ha prevalecido en la formación de la nueva cultura afectiva que, nacida en los moldes candentes de la novela sentimental, y el tratado feminista del siglo XV, se ha perpetuado en la literatura española de las épocas siguientes (Beysterveldt, 1981: 7, cit. Michaelis-Breva, 2011: 60).

La literatura antifeminista del siglo XV habría que entenderla, pues, como un movimiento anticortesano, con un fundamento cristiano y un estrecho vínculo con el amor cortés. Su fin es, por tanto, acabar con la posición privilegiada de que disfrutaba la mujer en esta cultura (*ibid.*): «detrás del sincretismo amoroso es posible percibir una forma de vida, un significado ideológico y un contexto vital que han sido ignorados» (Gerli, 1980: 316, cit. Michaelis-Breva, *op. cit.*: 58).

Es la protagonista de la llamada «ficción del amor cortés», cuyo ideario realmente supone una irrealidad en la que se posterga el encuentro sexual entre los amantes y la realización del deseo. La Dama aparece como algo inaccesible al caballero por estar casada, a menudo, con el señor al que el propio caballero debe vasallaje o el caballero debe ganarse su corazón mediante la superación de duras pruebas que le llevarán hasta ella y probarán su amor en un proceso de *amelhioement* a lo largo de un viaje iniciático, sometido a las reglas del vasallaje amoroso, *donnoi*, del código cortés (Álvarez, 2012: 69).

Los trovadores describen a las grandes dóminas corteses siguiendo el mismo canon establecido, carecen de rasgos distintivos identitarios, por lo que todas son una y la misma, ya que en sus escritos utilizan un lenguaje simbólico (Lacan, 1992: 197-200):

El trovador crea a la Dama a través del significante y la eleva al rango de un Otro absoluto, un Otro real y, en cuanto tal, inaccesible. El objeto femenino es así elevado a la dignidad de la Cosa, *das Ding*, el Otro prehistórico, real, inolvidable, objeto mítico de la satisfacción primera inscrita, en términos freudianos, del cual solo queda la memoria de sus coordenadas simbólicas. En tanto solo registramos sus marcas, el primer objeto se sitúa fuera en los límites de lo simbólico, más allá del campo significante, fuera de toda simbolización, en la inminencia del campo del goce. Acceder a él implicaría la abolición simbólica, salir del campo de la palabra (Álvarez, 2012: 68).

La dama cortés, representante de la *fin amor's*, se presenta así como una vía de escape y transgresión al matrimonio propugnado por la Iglesia, es decir, a un sistema social que impone unas reglas opresoras de forma autoritaria, anulando al individuo. Pero a nivel psicoanalítico, ese quebrantamiento de las normas genera un sentimiento de desasosiego y culpa en los amantes que debe ser redimido a través del castigo (Freud, 1992: XIX, 168). Por otra parte, según el código feudal en el que todo don recibido exige ser restituido por otro, la falta a la comunidad también exige ser reparada con un castigo ejemplar: la muerte social o simbólica de los amantes que han dado la espalda al grupo para «refugiarse de una realidad insatisfactoria en un placentero mundo de fantasía» (Freud, 1991: XIII, 78).

Margarita Álvarez (2012: 69), basándose en Lacan (1992: 197-200) habla del amor cortés, presentándolo como «el amor en su imposibilidad», puesto que el principal obstáculo para su realización no es la realidad sino el mismo código cortés. En el ideario cortés, la Dama asume la identidad del rey, puesto que encarna su autoridad y sus ceremonias, y el objeto femenino, el Otro, aparece sublimado y «se presenta, se imaginiza como un partenaire infernal, inhumano, términos de la época. Pero, Lacan (*ibid.*) contradice que en esta sublimación desaparezca el objeto sexual».

*Jehan de Saintré* reproduciría el esquema planteado por Lacan, presentando, al mismo tiempo, una Dama idealizada que es también el objeto degradado. La ambivalencia femenina de *Belle Cousine* se hace patente a lo largo de la obra. Por un lado, se muestra autoritaria y cruel con *Saintré* y, por otro, se muestra

dependiente de él. En presencia de sus damas, se comporta de forma despótica y arrogante, pero en la intimidad es dulce con él. Solo a ojos de la corte-sociedad exhibe una apariencia despiada, tras la máscara que obliga a jugar un papel a cada uno. Tras el espejo aparece otra realidad más íntima. No es una dama típica cortés, porque su crueldad es solo aparente, es una crueldad social impuesta por modelos anteriores que ella reproduce, como integrante de una sociedad; no es consustancial a ella.

Sin embargo, *Saintré* demuestra ser cruel y despiadado en esencia, *por natura*, y su conducta no va contra la moral cristiana y caballeresca. *Belle Cousine* se convierte en su víctima, pero también se convierte en víctima de sí misma, puesto que es ella quien educa y forma al niño hasta convertirlo en caballero. Aún no sabe, no quiere saber que «es inútil enseñar al necio, entablar amistad con quien no es digno o confiarle los secretos» (Lacarra, 1979: 176). No sabía que «debe probarse antes al recipiendario de estos dones para conocer su «natura» y evitar así el posterior arrepentimiento» (*ibid.*).

La naturaleza es inmutable y es peligroso intentar cambiarla. La buena intención de *Madame* y todos sus esfuerzos no bastan para crear a un héroe de la nada. El ideario cortés no encuentra generaciones dignas de ser herederas de su legado porque el escenario ha cambiado. Los héroes del siglo XV ya no poseen las cualidades extraordinarias de los héroes míticos pero comparten con ellos los mismos tópicos adaptados al momento histórico en que fueron creados. Estos héroes «no son tan poderosos como los grandes conquistadores antiguos, pero que resultan, en compensación, los más victoriosos que se puedan encontrar entre los contemporáneos» (Beltrán, 2010: 446).

Así pues, de *Saintré* podríamos decir que es un personaje no tan poderoso como los grandes conquistadores antiguos, pero sí el más victorioso que se pueda encontrar entre sus contemporáneos. Sin embargo, todas las cualidades que hacen de él un héroe público no son reales. Los tiempos han cambiado y los ideales son otros, por mucho que se luche por mantener la tradición caballeresca. No se puede hacer un caballero de alguien que no lo es en esencia; no se puede cambiar la naturaleza humana creando un *golem* de cera porque puede suponer un gran



peligro para la humanidad. El hombre no puede emular a Dios y menos una mujer.

En la página dieciocho de *Los Bocados de oro*, tratado didáctico de literatura sapiencial de mediados del siglo XIII, que reúne en veinticuatro capítulos una colección de sentencias filosóficas, ya se advierte de que «muy grave cosa es cambiar las naturas», entendiendo por «natura una manera de ser propia (carácter, costumbres, constitución), que viene predeterminada desde el nacimiento» (Lacarra, 1979: 175). La cuentística medieval ilustra con abundantes ejemplos dicho tema y muestra cómo puede salir perjudicado todo aquel que pretenda invertir el orden natural de las cosas. Lacarra (*ibid.*) concreta que ese «concepto puede tener una vertiente individual o social; en este último caso la pertenencia a un estamento condicionará totalmente el modo de ser del individuo. Sea en uno u otro aspecto, la “natura” es prácticamente inmutable».

#### II.3.4.1.3. *Belle Cousine* como *Belle dame sans mercy*

En la Edad Media, abundan los textos en los que se alude de forma continuada a la naturaleza perversa e imperfecta e la mujer; los *exempla* en los que la mujer es presentada como un ser diabólico cómplice del diablo. Contextualizando y siguiendo esos preceptos, se inicia un proceso al que podríamos calificar de «deconstrucción de la dama», utilizando la expresión de Suárez (2011: 172), en el que *Belle Cousine* es presentada por la crítica como un ser libidinoso y egoísta que se sirve del pequeño *Saintré* para satisfacer sus instintos primarios. María Pilar Suárez habla de «la actitud manipuladora de la Dama y de la inversión producida con respecto al punto de partida, y al universo de valores que ella misma evocara» (*op. cit.*: 171).

Bajo su punto de vista, *Belle Cousine* ejerce una influencia absoluta sobre el joven *Saintré* y con la «imposición sistemática de su “autoridad” y sus deseos niega al individuo, aun cuando este en todo momento se muestre proclive a mantener sus pactos de fidelidad» (*ibid.*). Para ella y alude a «la tiranía, finalmente develada, de la Dama inicialmente benéfica que a modo de

réplica distorsionada de las grandes damas de antaño, actúa como una «reina Ginebra arbitraria y caprichosa con respecto a su caballero, por otra parte enunciado como el mejor de entre todos» (*op. cit.*: 172).

La Sale plantea desde el principio un conflicto entre ambos nacido de un capricho de *Belle Cousine* para burlarse del niño:

Madame le vit devant, alors s'en alla tout en riant a ses femmes et leur dist:

«Mais que nous soyons a la chambre, nous rirons!»

Lors dist dame Jehanne:

«Madame, de quoy?»

—De quoy? Dist Madame, vous verrez tantost la bataille du petit *Saintré* et de moy.

—Hellas! Madame, dist dame Katherine, et que a il fait? Il est sy bon filz!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 44).

Ya en las primeras páginas de *Jehan de Saintré*, La Sale enfrenta también el carácter altanero y caprichoso de *Madame*, a la bondad e inocencia de *Saintré*. Todo empieza como un juego, como una burla, de la que *Belle Cousine* hace cómplices a sus damas, tal cómo apunta Joël Blanchard (2007: 11), al calificar la obra de *comédie légère*, basándose en las risas y juegos que se derivan de esa situación: «Belle Cousine se rit avec ses dames de l'innocence de *Saintré* qui encore n'avoit senti ne gousté des amoureux desirs nullement». Sin embargo, esas burlas tienen carácter privado, se producen solamente en la alcoba de *Madame* y ante un auditorio muy reducido, las propias damas de *Belle Cousine*. Constituyen más un jugueteo entre mujeres lleno de complicidad, una puesta en escena acorde a las intrigas cortesanas, que una burla real hacia *Saintré*: «Et en ces pensemens, *Madame*, en sousriant a ses femmes». «Les aultres dames, qui entour lui ryoient» (*Jehan de Saintré*, 2007: 44, 46), en la que finalmente, acaban mostrando su piedad hacia el niño:

«Alors, dame Jehanne, dame Katherine, Ysabel, et les aultres, qui de ce toutes rioient, en eurent pitié. Lors dirent a Madame:

«Il n'est pas ores pourveu de vous faire telle responce (se refiere a dar el nombre de su bien amada); mais se il vous plaist ceste fois lui pardonner» (*Jehan de Saintré*, 2007: 46).

Y manifestando expresiones como «Mon filz» (*Jehan de Saintré*, 2007: 46) o «Mon ami» (*op. cit.*, 2007: 48), que dejan traslucir su interiorización del niño, al que perciben como a un hijo, o como a un amigo. Por otra parte, es una prueba más, la primera, hacia su carrera caballeresca: la lucha contra uno mismo por dominar las pasiones. Es imponerse una disciplina de autocontrol para no sucumbir a la ira, ni dejarse llevar por el orgullo, que impone la caballería cortesana.

Ese fingimiento de dureza y su puesta en escena por parte de *Belle Cousine* lo vemos repetido tres o cuatro años después cuando, en connivencia con *Saintré*, vuelve a reproducir el mismo esquema de su primer encuentro, en que le preguntaba por su *dame par amours*, haciéndole ir a su recámara para fingir burlarse de él ante sus damas. Recordemos el valor de la repetición para consolidar el acto y recordemos también la importancia de la puesta en escena, de la apariencia, de la máscara en ese momento:

— Or mon ami, entendez a moy icy et des choses que je vous dye ne vous esmayez de riens.

Alors Madame, et comme de lui tres mal contente, en sa garderobe s'en va (*Jehan de Saintré*, 2007: 128).

Posteriormente lo repite ante «Jean de Soussy, escuier de la royne, et Thiebault de Roussy son escuier, les deux qui meilleures bouches avoient pour francement parler tout ce que celler devoient» (*Jehan de Saintré*, 2007: 132). *Belle Cousine*, de nuevo le pregunta: «dout vous sont venus ceste robe de martres et ce pourpoint? Vous qui estes encores ung paige, combien que soiez de bon hostel, devez vous telles robes porter?» A lo que *Saintré* responde, una vez más, que se lo da «Madame ma mere» (*op. cit.*: 134).

Otros ejemplos en que *Belle Cousine* finge autoridad y enfado hacia *Saintré* delante de sus damas u otros miembros de la corte los tenemos en: «Lors Madame, comme par couroux, lui dist». «Or faittes bonne chiere, comment qu'il soit, et de chose que je vous dye a present ne vous soussiez, ne aussi vueil je que point vous en riez, affin que mes femmes ne se apperchoivent de noz voullentez, mais devant elles faittes ainssi l'esbahy» (*Jehan de Saintré*, 2007: 130, 108).

Con lo cual, podemos concluir añadiendo que la posición de dominio y sometimiento de *Belle Cousine* hacia *Saintré* responde más a una puesta en escena para desempeñar el papel que le corresponde a cada uno de ellos en la corte y a un deseo de ocultar su relación, sin levantar sospechas, que a una situación de maltrato y sometimiento reales.

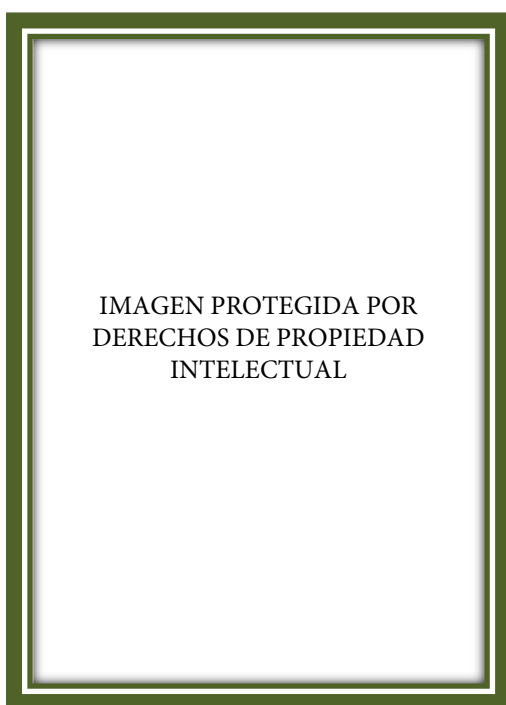


Fig. 42  
Auguste Simon Garneray,  
*Le petit Jehan de Saintré*, 1820  
[Acuarela, 22.2 x 17 cm]

Pero, tras el regreso de la campaña de Prusia, se da un desplazamiento del sujeto, que ahora pasa a ser *Saintré*, y del objeto, encarnado en la caballería representada en *Boucicaud* que es él mismo. La dama desaparece de escena, y sujeto y objeto se unifican hasta acabar siendo la misma persona; es una proyección de sí mismo en el otro, un ciclo cerrado que no necesita nada externo porque se basta por sí solo. Así aparece «la diada de los progenitores combinados» (Kristeva, 2001: 116) en donde, después del destete, *Saintré* «se separa efectivamente del pecho, se aparta de él, y “lo pierde”. Ahora bien, en la vida de fantasía, la separación o la pérdida equivalen a *la muerte*» (*op. cit.*: 117) y *Saintré* acabará matando a su madre tras sustituirla por el padre. Kristeva (*op. cit.*:

116) ve cómo el culto a la madre acaba invirtiéndose en matricio en la teoría de Klein.

Aparentemente, puesto que el relato es en sí mismo todo apariencia, la Dama va degradándose en perpetua metamorfosis, desplazando en el imaginario del hombre a la que fue en origen. Esa es una de las interpretaciones de la obra, quizá la más extendida, en que se considera que la intachable dama cortesana empieza a mutar a partir de la aparente emancipación de *Saintré*, hasta aflorar la crisálida de lamia Medusa que se burla de él en el bosque, en compañía de un abad. Según esta interpretación, *Belle Cousine* mantendría una relación libidinosa con un abad pervertido contrapunto al refinado amor cortés de *Saintré* realzando, por contraste, el amor galante y la bajeza moral de una Dama que prefiere ser la amante de un clérigo lascivo a ser amada por *Saintré*, que prefiere pasar de ser idolatrada en la corte por el primer caballero, a idolatrar a una especie de fanteche pervertido y corruptor en mitad de un bosque, que dice ser representante de Dios. Es una degradación plenamente aceptada y, recordemos que «al ser la vida humana el Bien, hay, en la degradación aceptada, una decisión de escupir sobre el Bien, de escupir sobre la vida humana» (Bataille, 1957: 105). ¿Cuál entonces sería el elemento degradado? Todo depende de la perspectiva que adoptemos ante la obra.

La entrega de *Belle Cousine* al abad es la entrega a una nueva forma de vida, un rechazo al protocolo vacío de la corte que no la ha llevado a ningún sitio; es comprobar que su dedicación, sus años, su vida entera entregada a la formación de un hombre partiendo de un niño plebeyo sin cultura no ha servido para nada. Es la náusea de la decepción que no acepta pero a la que no puede renunciar; el engaño, la falsedad, el reflejo de un mundo mejor de mano de la caballería y clase nobiliaria que ella constata ilusorio en ese momento, no real, decepcionante porque el caballero la abandona anteponiendo a la cortesía, a la gratitud, a la lealtad, al amor, a ella debidos, un ansia de conquista que no le lleva a ninguna parte: ya ha logrado toda la fama que un hombre puede desear.

¿Qué busca entonces *Saintré*? ¿A qué íntimas pulsiones se entrega? Si la máscara de la corte cae; si el caballero se devela

advenedizo con deseo de medrar; si se ha revestido uno mismo con la máscara de actuación a escondidas del rey. ¿Qué nos queda sino nuestra propia patria, útero prístino, topos natural del que se procede, frente al topos adquirido y no propio de la corte? Su tierra, las posesiones de su familia, su antiguo hogar sustituyen al engañoso y decepcionante mundo cortesano. Es una vuelta a los orígenes, a la caverna del otro lado del espejo donde, «de même que dans la caverne de Platon les ombres des réalités se dessinent sur la paroi, le miroir saisit le reflet de célestes abstractions» (Frappier, 1959: 137).

En esta situación, aparece la figura degradante y degradada del abad como tentador de la dama e incitador al pecado, que invierte el orden moral y trastoca el mensaje evangélico de la Iglesia, en el que la mujer es presentada como un ser perverso y embaucador que incitó a Adán a comer la manzana y por cuyo pecado la humanidad entera está condenada al padecimiento. *Damps Abbés* de presenta como un siervo de Dios, como su representante y portador de su palabra en la tierra, como un heraldo divino. Pero, a veces el ansiado heraldo que todos esperamos, dice Campbell (1972: 38), «puede ser una bestia, como en el cuento de hadas, donde representa la reprimida fecundidad instintiva que hay dentro de nosotros, o también una misteriosa figura velada, lo desconocido». Y esta vez será el hombre, no la mujer, quien adoptando nuevamente un disfraz en esa continua inversión de valores que aparece en el relato, se aproveche de la dama dolida y abandonada; desprotegida y vulnerable por la angustia y la sensación de pérdida por la que atraviesa tras la marcha de *Saintré*.

La madre abnegada, decorosa, recta, honesta desaparece aquí —no olvidemos que es una mujer sola, viuda, que ha usurpado el papel de madre sin el conocimiento ni el beneplácito de la sociedad— para dar paso a su contrario en un nuevo proceso de inversión, en su regreso al hogar y a la caverna en cuyas sombras buscará la realidad de su existencia. Ha empezado su aventura. Ya se encuentra en el camino a la búsqueda de la verdad. Otros héroes la buscaron antes; hay muchas vías para hacerlo, pero un solo camino:

Arendt y Klein encuentran, por distintas vías, modos de rebelarse contra el «mal» que, como la muerte en la era de Saturno, devora a sus hijos generación tras generación. Como Cibele, tratan de frenar la voracidad de sus esposos, de todos los dioses, de todos los hijos de los dioses, de todos los hombres; no para salvar a sus propias criaturas, sino a toda la humanidad.

Para ello será necesario encontrar la Verdad, pero no la de dos caras sino la única, clara y pura como el agua. Por este motivo, es preciso dejar de consolarse con espejismos y comenzar a profundizar en las desérticas arenas movedizas del sexo (Pérez Arias, 2004: 146-147).

Pero *Belle Cousine* debe alejarse tanto de *Saintré* como de *damps Abbés* para encontrar su propio camino de Verdad al margen del Jano bifronte que le muestra sus rostros. Ella tampoco está preparada aún para la aventura del héroe y sus pasos quedarán atrapados en un bosque del camino donde creyó hallar la frontera que separa su infantil ignorancia cortesana y su asexualidad social, de la ascensión más íntima al árbol sagrado. Es una búsqueda eterna y una huida constante en un espacio y un tiempo infinitos que repitieron los antiguos hace milenios y repetirán algunos hombres nuevos de generaciones venideras. Son las fuerzas que mueven la existencia, «el espacio y el tiempo donde acontecen las pruebas que experimenta este hombre desgarrado»,

agobiado por el peso de una realidad cotidiana que le hace perder su identidad, son también el espacio existencial y el tiempo vivencial de la fuerza que le impulsa a partir y volver a partir siempre a la búsqueda de esa verdad que, para quienes se limitan a considerar el espacio sin perspectiva y el tiempo como un simple reloj, puede ser una quimera, mientras que para él es esa real verdad que existe más allá de la noche de los tiempos. Esta forma de vivir el espacio y el tiempo actualiza la cosmovisión que en eterno retorno, recrea la creación literaria (Ramírez, 1997: 210).

No existen héroes, solo cobardes en huida hacia adelante. Es un momento de crisis ideológica y personal en el que no existe un referente claro a seguir, pero tampoco son válidos ya los viejos odres del pasado que luchan por sobrevivir. *Jehan de Saintré* refleja esa situación de incertidumbre. Ambientado en la época en

la que vivió el autor, los hechos que narra son contemporáneos a *La Sale* pero, como señala Suárez, la acción de la novela «no muestra la restauración de un tiempo ya lejano, y ejemplarmente mítico: antes bien la narración —junto con el *racconto* final que introduce un segundo nivel narrativo— desemboca en una suerte de constatación de cambios producidos en el tiempo presente» (Suárez, 2011: 170).

Pese a la exagerada opulencia cortesana que describe *La Sale*, sus páginas dejan entrever una gran crisis de valores en continua mutación. Conceptos y creencias tenidos como ciertos y seguros pierden su significado para significar su contrario. Es una inversión constante de valores que mutan y se confunden en un baile permanente, frenético o apacible, de inestabilidad moral de personajes y escenarios. La misma inestabilidad social enmascarada, dormida y acechante, como lamia Medusa que deja asomar sus tentáculos de sombra bajo la magnificencia cortesana. Ellos también duermen otro sueño. La luz de los salones los ciega y deslumbra impidiéndoles ver qué se esconde más allá del espejo.

El ensueño cortesano es el negar la evidencia, es el miedo al monstruo que se devora a sí mismo y que acecha escondido, el dragón que todos conocen pero en el que nadie quiere pensar. Es un tiempo de cambios y de valores mutantes del que serán víctimas todos sus integrantes. De esa forma, *Belle Cousine* y *Saintré*, personificación de lo antiguo y de lo moderno respectivamente o, tal vez al contrario, sufrirán una transformación interior consecuencia de su búsqueda de identidad personal en un universo en crisis que prefiere dar la espalda a sus carencias, y entregarse al sopor hipnótico, letárgico de sus destellos. Ambos se lanzan a la búsqueda de un grial para el que ninguno de ellos está preparado aún y del que ambos desconocen la respuesta.

En esa dinámica «frenética» de cambios, aparece *Belle Cousine*. Ella es el eje central de la historia, pese a que la intención del autor, manifiesta incluso en el mismo título de la novela, quiera desviar la atención hacia *Saintré*. En este caso, creemos que el personaje ha devorado al autor y a la obra y se ha apoderado del relato y de las conciencias como la máscara se apodera del actor. No es un caso aislado, hay más ejemplos como



*Fedra*, auténtica protagonista de una obra cuyo título presenta a un héroe masculino, *Hipólito cubierto con un velo*, o *Hipólito coronado* de Eurípides, que nos lleva «a pensar que Hipólito es el personaje de la tragedia, no obstante se considera que Fedra es la heroína trágica por excelencia» (Lérida, 2001: 38).

Análogamente, en *Jehan de Saintré* la auténtica protagonista es *Belle Cousine*, personaje que motivará el conflicto. De su proyección social como miembro aceptado, honrado y reconocido dentro del grupo al comienzo de la historia, *Belle Cousine* pasará a ser el elemento discordante de una sociedad perfectamente regulada que perpetúa sus ritmos a través de ritos ceremoniales escrupulosamente calculados. Bailes, misas, torneos entre otras ceremonias, se presentan como factores estructuradores y reguladores del orden social. De esa forma la cortesana pasa de ser la *mater nutritia* protectora del comienzo de la historia, a una *enemiga* para el caballero y para la colectividad que él representa, tal como ocurre en otros relatos de esta misma tradición que anuncian el final del modelo cortés. Al igual que Dulcinea de El Toboso, en *El Quijote*, a quien Urbina (1998: 358) contempla como una amenaza para el héroe, y para quien constituye una «dulce enemiga, más un peligro real que una protección ideal».

El tema se repite hasta el infinito una y otra vez en la literatura, no es una idea nueva y expresa el pensamiento y la forma de sentir de toda una sociedad. Por ello, con la perspectiva que nos da el tiempo transcurrido desde que se escribió la obra hasta nuestros días, tengamos el valor de contemplar el rostro de la Medusa prescindiendo por un momento de la propia visión de su autor, condicionada forzosamente por el pensamiento misógino y caballeresco de su época y enfrentémonos a su lectura desde el punto de vista de ella, de *Belle Cousine*, de Dulcinea, Iseo, Ana Ozores, *Emma Bovary*, sus nombres son muchos y su aparición en el tiempo, pero todos ellos expresan una misma realidad: el ser mujer. Y al emplear aquí el término «mujer» no nos referimos a *ella*, entendida como entidad física perteneciente al género femenino, sino al conjunto de pulsiones que nacen de lo femenino y chocan con un universo que le es hostil, y se revela ante ellas por el simple hecho de querer ir más allá, de vivirse como mujer. En efecto, fue Eva quien le ofreció la manzana a

Adán y él la comió pensando que comía una manzana. Su pensamiento analítico no fue más allá de la simple apariencia de sus formas.

¿Y si nosotros fuéramos capaces de adoptar otra mirada para contemplar el mundo desde esa otra realidad que les es ajena al hombre antiguo y medieval? ¿Y si descubriéramos, por fin, el dragón que duerme en la cueva de esa otra realidad paralela que convive, invisible, con el hombre, que le es desconocida y aterradora, y que constituye el universo femenino? Busquemos en estas páginas una nueva lectura del personaje y de la obra, adoptando una mirada nueva frente al relato. Intentemos sentir y comprender los actos de nuestra cuestionada dama *des Belle Cousine* dejando fluir otras interpretaciones.

Si ya en las primeras páginas *La Sale* nos pone de manifiesto que *Belle Cousine* es un ser indigno, incluso, para perder el tiempo en descripciones que reflejen su verdadera naturaleza que, por otra parte, poco importa en esta historia cuyo protagonista principal, en torno a quien construye la ficción es el propio autor, trasuntado en *Saintré*, las páginas siguientes no serán sino una continua sucesión de hechos que redundan en la naturaleza perversa y seductora de la mujer que se burla y utiliza al pequeño *Jehan*, su propio hijo, sometiéndolo a su capricho.

Para La Sale, es la pretendida autonomía personal de *Saintré* lo que desencadena el conflicto, cuando *Belle Cousine* descubre que ya no puede ejercer ese mismo poder sobre el hombre, el caballero, que ella misma había creado. «Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó» (*Génesis*, 1: 27), «y los bendijo Dios y les dijo Dios: Fructificad y multiplicaos; y henchid la tierra y sojuzgadla; y tened dominio sobre los peces del mar, y sobre las aves de los cielos y sobre todas las bestias que se mueven sobre la tierra» (*Génesis*, 1: 28). Dos principios antagónicos y complementarios que forman una unidad de contrarios necesaria para regenerar el ciclo. *Belle Cousine* es Dios Creador y mujer que duerme el sueño de *Saintré*, al mismo tiempo. Adán abandona un Paraíso al que no regresará tras morder la fruta del árbol prohibido, el mismo árbol al que más tarde *Saintré*-Adán renunciará a subir. No conoce su significado: para él la manzana es tan solo una manzana. Pero lo

suyo es un paseo por el espacio heroico de una aventura que otros han escrito para él. Recordemos a *Boucicaut*, recordemos a las madres-diosas-Dios que engendran hijos en la sombra para que, al crecer, abandonen el redil y lleven a cabo su propia aventura caballeresca en un acto de absoluta entrega y generosidad. Adán abandona el Paraíso y *Saintré* regresa a él, a la corte-Paraíso interior, para desvelar un misterio cuya respuesta nadie conoce. Ni siquiera el gran *seigneur de Saintré*.

Los personajes sufren continuas metamorfosis en este relato en el que se produce una continua y repetida inversión de valores, en el que la Dama-rey, es decir, padre educador y consejero, aparece convertida en Eva al final de la historia, en la pecadora, bajo la óptica del *roman*. *Saintré*, se muestra honesto, puro, perfecto caballero en el ámbito social, mientras es educado y amado por la dama, perverso y cruel cuando ella cesa su influencia sobre él. Su carácter solo se vio dulcificado cuando la mujer estuvo a su lado y, cuando ella cesa su influencia, sus valores aparecen igualmente invertidos en el bosque al final del *roman*. *Damps Abbés*, representante de Dios en la tierra, aparece representando unos valores contrarios a los que predica y como inductor al pecado.

La complejidad de las redes de sentimientos, pulsiones y mutaciones que se establecen entre los personajes principales de la obra es extrema y, sin embargo, esa complejidad queda encubierta bajo la apariencia de un *roman courtois*.

#### II.3.4.2. *Jehan de Saintré*

*Jehan de Saintré* es un personaje complejo desde su germen, cuya complejidad estriba, precisamente, en la no verdad de su apariencia, lo que le hace equiparable a Edipo. Díaz Tejera (1994: 40) dice que «la realidad conocida de Edipo es, en consecuencia, no *verdad*, es solo *apariencia*: aparece lo que no es».

En *Saintré*, como en Edipo, se oponen dos realidades: una «realidad aparente» y una «realidad existencial auténtica», cuyo enfrentamiento dará origen a la tragedia, como señala en su obra

Díaz Tejera (*op. cit.*: 41). Edipo desconoce su identidad aunque cree conocerla. *Saintré* la conoce, por eso se complace dormido en el sueño caballeresco. Ha cerrado los ojos a su propia realidad, a su Verdad de no héroe. Tal vez por eso decide dormir. Edipo se arrancó los ojos para no ver una realidad que no soporta. *Saintré* los mantiene cerrados, dormidos, para no descubrir que no es quien sueña ser.

Edipo desconoce su verdad, desconoce sus orígenes y obra por desconocimiento de sí mismo, de su propia realidad. *Saintré* sí conoce sus orígenes, pero muestra su no verdad. Opta por la ocultación voluntaria de su ser, fabricándose una segunda identidad, amparado en *Belle Cousine*. Igualmente a ella la mantiene oculta hasta que un día, por venganza, decide deshonrarla ante toda la corte.

Cuando Edipo descubre la verdad de su nacimiento, queda anulado y destruido como hombre. La «realidad auténtica», de haber matado a su padre, de haberse casado con su madre y de ser padre y hermano a la vez de sus propios hijos, «hace que desaparezca la realidad aparente» de ser rey, esposo, hijo de Pólibo y Mérope y sabio (*op. cit.*: 40-41). En su caso, la verdad desenmascara a la apariencia. «Este día revelará quién eres y quién no eres», le dice Tiresias a Edipo anticipándole el hecho (*op. cit.*: 40). También *Saintré* vivirá un momento de revelación cuando su «realidad auténtica» de haber robado la voz a su gemelo mítico *damps Abbés*, de haber matado socialmente a su madre-amante-hermana *Belle Cousine* y haberse unido a su padre-hermano *Boucicaut* reemplace a su «realidad aparente» de valores cortesés. «Este día revelará quién eres y quién no eres». Al denunciar a *Madame*, *Saintré* se denunció a sí mismo, mostrando su verdadera realidad, la cara oculta de Narciso.

Para Díaz Tejera (1994: 45) la grandeza de Edipo radica en la aceptación de «su verdadera realidad aunque sea cruel. Una vez que descubre la verdad, la acepta con sus consecuencias. La victoria de la verdad sobre la apariencia no solo se libró en el plano del conocimiento. Esta victoria se produjo también en el plano de la acción dramática». Pero *Saintré* no acepta su verdadera realidad y se queda en una realidad aparente. Está matando a su madre, que es su amante y su propia hermana, y lo

hace siendo conocedor de ello, al contrario que Edipo, que desconocía quién era.

Desde el *Petit Jehan de Saintré* hasta la construcción del *seigneur de Saintré*, encontramos todo un polimorfismo subyacente comparable a las diferentes fases de la metamorfosis de una crisálida: un ser sumergido en una vorágine obsesiva de transformación y adquisición de apariencias formales cuya verdadera esencia no se develará hasta el final.

#### II.3.4.2.1. *Le petit Jehan*

Desde el inicio del relato, los padres del pequeño *Saintré* aparecen ausentes; simplemente se los nombra pero no aparecen en la historia, por lo que no ejercen su función de padres, dejando al pequeño *Saintré* solo y perdido en un mundo de adultos. Es *Madame* quien pasa a ocupar la función paterna acogiendo y ocupándose del niño *huérfano*, no sin un interés oculto, según la visión del autor y de la crítica tradicional. Ciertamente, en *Chrétien de Troyes* encontramos un personaje secundario, recordemos que la historia de estas mujeres poco importa cuando hay héroes que enzarzar, que servirá de antecedente a este modelo de mujer egoísta y autoritaria que se burla de su enamorado. «La *pucele sanz merci, Orgueilleuse de Logres*, que aparece en el último e inacabado poema de Chrétien, *Perceval* o *Contes du Graal*», se burla de *Gawain*, enamorado de ella y, «se le aparece en un sueño amenazante» (Urbina, 1998: 354). Urbina recuerda cómo esa pervertida imagen femenina aparece «asociada tradicionalmente con la encantadora *Morgain la Fée*» (*ibid.*) por su extraordinario poder de convicción y posterior manipulación del hombre, que queda abducido como por embrujo y hechicería bajo su autoritarismo.

Basándose en Baumgartner (1977: 58-63), Casas (1997: 172) contrasta la apariencia desvalida de *Saintré* niño con la posición de dominio con que se muestra ante él *Belle Cousine*: «en nada se parece este niño a los que había ofrecido la literatura hasta ese momento. Ni a los de las infancias épicas, en las que por sus cualidades legitiman los valores del linaje». Casas destaca la

debilidad del niño aludiendo a su pequeño tamaño, «menudo, de complexión frágil, de una timidez que lo predispone a la soledad y que permanece solo en una galería contemplando a los demás mientras juegan a la pelota, sin participar en el juego». Su personalidad no tiene nada que ver con las cualidades extraordinarias del héroe tradicional (Gaucher, 1994: 327), cuyo valor y la fuerza que demuestran durante su infancia hacen presagiar las hazañas que acometerán de adultos (Casas, 1997: 172).

Aunque, como ya indicamos, el pequeño *Jehan de Saintré* debió de pertenecer a la baja nobleza, es casi plebeyo y carece de recursos económicos; por la intercesión de *Madame*, llega a convertirse en *le seigneur de Saintré*, el primer caballero.

El trasvase social que se va a producir en la obra es uno de los puntos clave de la novela, porque con él y a partir de él, se inicia un ciclo de *loci a circumstanci*, un tiempo de inversiones, en el que todo acaba dándose la vuelta terminando por convertirse en su contrario. Así, el niño plebeyo se convierte en el cortesano más admirado de Francia; la respetable cortesana, emparentada con la familia real y, antes fuente de sabiduría, acaba soporizada en un bosque olvidada de sí misma, tras renegar de la corte; la religión, vía de salvación y ascensión al cielo para el hombre, aparece asociada a valores telúricos y oscuros que lo fijan, adormecido, a la tierra. La propia corte con sus caballeros deja entrever bajo la magnificencia de sus formas todas sus limitaciones, su fragilidad, su incapacidad para la regeneración. En este escenario mutante solo *damps Abbés* parece mantenerse fiel a su verdadera naturaleza.

Este ciclo de cambios es iniciado por *Belle Cousine*, al contravenir las leyes no escritas, proporcionando educación y dinero a *Saintré* y ocupando el lugar de mistagogo, desempeñando así el papel de madre, puesto que la madre real del niño, aunque viva, está ausente en el relato. A este respecto, Rank (1991: 102-103) habla de «las dos madres del héroe, por el hecho de que el nacimiento de este tiene lugar durante el ceremonial misterioso de un re-nacimiento de la madre consorte». Por su parte, Jung (1970: 76) diferencia la «madre personal» del «arquetipo proyectado sobre la madre», que no es la madre biológica, sino todo aquello

que encarna «lo “materno”, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento» (*op. cit.*: 75).

Ni siquiera en los momentos de máximo esplendor, *Saintré* dirige un pensamiento a su madre real, a diferencia de Perceval; quizá su renombre brille tanto que ciegue todo lo demás. Solamente al inicio de la obra, cuando *Belle Cousine* le pregunta por su «dame par amours», él le dice que es su madre (*Jean de Saintré*, 2007: 48).

Felicia de Casas (1997: 172) expone cómo *Belle Cousine* explica al pequeño *Saintré* que «ni su madre ni su hermana pueden ser su “dama de amor” y, fingiendo enfadarse, [...] lo echa de la habitación. La intervención de sus acompañantes permitirá al pequeño *Saintré* salir de la habitación de forma honrosa». Más tarde «fingirá de nuevo un enfado en el que lo amenaza con un castigo por haberla rehuído y haber faltado a la palabra dada» (*op. cit.*: 173).

Ante la carencia de referente materno del niño, por la ausencia de su madre y, puesto que «de la bondad o de la maldad del objeto primario depende la felicidad de los sujetos, teniendo en cuenta que la madre es un objeto primario» (Pérez Arias, 2004: 146), ella misma se erige en su Dama-madre protectora. Era costumbre que los jóvenes ministeriales llegados a la corte, normalmente como pajes, fueran tutelados por cortesanías encargadas de su educación y de transmitirles el legado cortesano. El trato diario entre ambos, mujer protectora y formadora, en quien el niño veía una figura materna que le proporcionaba amparo y protección en el mundo masculino, rudo y hostil de los castillos, provocaba en ocasiones sentimientos confusos. De la figura de la madre amada, a quien el *infans* que empieza a crecer contempla como a uno de los escasos referentes femeninos presentes en el ámbito cortesano, nace también un sentimiento erótico. En realidad, no es su madre. Era frecuente que esos niños o esos jóvenes acabasen sintiéndose atraídos por ellas y, a su amor maternal, mezclasen un cierto, a veces manifiesto, erotismo, como así lo expresa Hauser (2012 [1993]: 65) en su explicación sobre el origen del amor cortés:

Este nervioso erotismo comienza cuando muchos de estos jóvenes que viven en torno a la señora llegan de niños a la corte para permanecer bajo su influencia durante los años más importantes del desarrollo de un muchacho. Todo el sistema de la educación caballeresca favorece el nacimiento de fuertes vínculos eróticos. Hasta los catorce años el muchacho se encuentra exclusivamente bajo el control de la mujer. Después de los años de la infancia, que pasa bajo la protección de su madre, es la señora de la corte la que supervisa su educación. Durante siete años está al servicio de esta mujer, la sirve en su casa, la acompaña en sus salidas y ella lo introduce en el arte de los modales, de las costumbres y de las ceremonias cortesanas. Todo el entusiasmo del adolescente se concentra sobre esta mujer y su fantasía configura la forma ideal del amor a imagen suya (Hauser, 2012 [1993]: 65).

*Belle Cousine* es una de esas damas. Como prima del rey de Francia goza de una posición privilegiada en la corte y responde a unos códigos de conducta aprendidos desde niña que, a partir de ahora y, con *Saintré* como pretexto, también ella podrá transmitir. Alguien se los enseñó cuando era más joven aún de lo que es ahora *Saintré*. El legado cortesano-caballeresco debe ser transmitido, incesante, de generación en generación, hasta el final de los tiempos. El ideario-*domina*-dama cortés debe seguir su ciclo y perpetuarse en nuevas generaciones que difundan sus preceptos. Imposible el inmovilismo o la resignación de la viuda cuando se forma parte de un grupo y hay una tarea que cumplir.

El código cortés así lo requiere. ¿Cómo justificar, si no, el goce en las conquistas realizadas? El pretexto de la Dama como destinataria de los logros caballerescos es la máscara perfecta de la vanidad cortés, que de otra forma no podría autoadmirarse públicamente. Con la Dama como motivo, el caballero puede exhibir orgulloso ante ella su gran valor y las imponentes hazañas acometidas, así que *Madame* le insta a buscarse una. *Saintré* dice entonces el nombre de una niña de la corte que tenía diez años:

«Ores estes vous bien ung failly escuier de avoir choisy Matheline a servir. Je ne dy pas que Matheline ne soit tresbelle fille et de bon lieu, et meilleur, sires, que a vous n'appartient. Mais quel bien quel confort, quel ayde et quel conseil pour vous mettre sous et faire ung vaillant homme? Quelz sont les biens que vous povez avoir de



Matheline, qui n'est encores qu'ung enfant?» (*Jehan de Saintré*, 2007: 60).

La maquinaria feudal está en marcha. Un niño no puede vivir como niño ni tener amores de niño, no existe la libertad de elegir ni de vivirse como individuo. El sistema ejerce el control desde la más tierna infancia para que sus componentes ocupen el lugar que deben ocupar y desempeñen la función que se espera de ellos. *Saintré* no es libre de elegir. El ideal caballeresco debe perpetuarse y forjar guerreros en los crisoles de antaño. Guerreros que alumbrarán nuevos guerreros que, a su vez, serán modelo de otros posteriores.

Por eso, la dama que debe elegir debe ser «de haut et noble sang, saige et qui ait de quoi vous aider et mettre sus a vos besoingz» (*Jehan de Saintré*, 2007: 60). A ella le deberá «tant servir et tant lealment amer, pour quelque payne que en ayez a souffrir, qu'elle congnoisse bien la parfaite amour que sans deshonneur vous lui portez» (*ibid.*). Es un mero pretexto poético y subterfugio para trasladar el sistema político feudal a la esfera personal. Es necesario buscarse un buen protector para asegurarse la subsistencia y ascender conforme a los servicios prestados; no sería bueno ni deseable obrar en libertad porque no conduciría a ningún puerto «et par ainsy devendrez homme de bien. Aultrement, je ne donne de vous ne de voz fais une ponme» (*ibid.*).

A partir de aquí le explica con una *ballade* cómo debe ser el amor que le profese a su dama, cuyo motivo central «c'est tout que d'aimer loyalment» (*ibid.*) ya que, «se il ayme ainssi qu'il s'enssient, il est saulvez» (*op. cit.*: 62). El amor cortés se prefigura así como un camino a la salvación en el que el caballero va purgando sus pecados, sus defectos, hasta hacerse merecedor del amor de la dama. Es una educación sentimental perfectamente estructurada para mantener el orden y evitar sublevaciones de vasallos rebeldes, al generar una forma de pensamiento inducido donde se plantea que solo quien ama y se somete a las más severas exigencias del ser amado, alcanzará la recompensa del amor y de la salvación del alma.

El sometimiento, en este caso, no se produce a través de la fuerza, los torneos y hechos de armas ya desempeñan esa función social en la que los jóvenes aspirantes a guerreros pueden desfogar sus impulsos viriles con todo su ímpetu, sino que se produce creando redes de pensamiento que transmiten, poéticamente, cómo debe ser el ideal de caballero, valeroso, virtuoso pero, sobre todo, siempre sometido de forma fiel y leal, pese a las posibles impertinencias de su dama-señor. No olvidemos que a las *dominae* también se las denominaba «*domna-domina*, la dueña, en el sentido literal del termino, la que ejerce el poder, la soberana de la que el amante se convierte en vasallo, la que los trovadores llaman, en masculino, *mi dons*, mi señor» (Zink, 2012 [1997]: 280), abreviatura de *meus dominus*, por influencia de los poetas de Al-Andalus, quienes llamaban a la mujer *sayyidí* («mi señor»), o *mawláya* («mi dueño») reproduciendo en ello el esquema social en el que vivían, donde los grandes señores árabes «ya se habían declarado sirvientes y esclavos de sus amadas» (Paz, 1994: 81).

En cualquier caso, la *domina* es una entidad que representa el poder de un ente superior, llámese *domina*, *dons*, Dios, estado feudal, al que se debe servicio. El mensaje es inducir a un sometimiento libremente aceptado, a *un goce en la esclavitud*. Pero para ello, el caballero ha de ser virtuoso y la virtud solo se adquiere evitando la tentación de todo mal, de todo pecado:

«Encores, sur ce propos vous dy je plus: que cil qui entend a loyalment une telle dame servir, je dis que il peult estre saulvé en ame et en corps; et vez cy la raison comment. Au regard de l'ame, nous devons savoir que qui se garde de pechier mortellement, qu'il est saulvez; car les aultres pechiez venielz par vraie confession sont estains et adnullez a bien peu de penitance, dont, pour soy garder de pechier mortellement, se il ayme ainssi qu'il s'enssieut, il est saulvez» (*Jehan de Saintré*, 2007: 62).

Así que *Belle Cousine* somete a *Saintré* una larga arenga sobre los siete pecados capitales que todo caballero debe evitar, «et premier, au regard du pechié d'orgueil» (*Jehan de Saintré*, 2007: 62), quizá el más peligroso para el régimen señorial al ser los orgullosos los más difíciles de someter.

Y «el pequeño *Saintré*, sin embargo, es orgulloso», —dice Felicia de Casas (1997: 173)—, y cuando ella le aconseja que elija a una noble dama que pueda procurarle «subside, avantage, confort et aide (*Jehan de Saintré*, 1993: 40), y que tenga medios suficientes para subvenir a todas sus necesidades, rechaza la propuesta».

Desde el principio, el relato ya aparece ese rasgo en el carácter de *Saintré*, su pecado de orgullo, su verdadera naturaleza inmutable, que será inútil intentar cambiar y cuyo intento de cambio, como ya avisaron los moralistas, solamente podrá acarrear desgracias. Dato clave en la novela, que pasa fácilmente desapercibido envuelto en el diálogo que se establece entre ambos personajes. Pero Casas (1997: 173) insiste en esa idea de orgullo y añade que su negativa no se debe a que el hecho de tener una Dama protectora «le parezca algo deshonroso, sino porque preferiría morir antes que ofrecerse y verse rechazado, siendo objeto de burla, como les ha ocurrido a otros de los que ha oído hablar. Por esta razón considera que “me vault mieulz estre tel que je suis”» (*Jehan de Saintré*, 1993: 65). Es un orgullo que supera a la muerte. No es digno portador del grial, por mucho que se empeñe en ello *Belle Cousine*, en un intento desesperado por mantener vivos unos valores que están muriendo.

Los héroes que pecan de orgullo no son héroes en su totalidad y no pueden reinar hasta ser redimidos porque llevarían el país a la destrucción y a la muerte. Recordemos cómo Ulises, Odiseo, solo cuando consigue liberarse de todos sus defectos, el mayor de todos el orgullo, regresa finalmente a Ítaca y está preparado para ser un buen *basileus* y ejercer un gobierno digno (*Odisea*, Canto XIII: 234-245). Pese a todo, *Madame* decide emprender el viaje y se lanza a su propia aventura caballeresca. En palabras de Felicia de Casas:

La Dama se verá obligada a ofrecerse ella misma, no sin haberle hecho prometer antes de forma solemne, como cristiano y gentilhombre, que nunca descubrirá a nadie lo que le va a decir. Le propone a continuación ser la que lo ayude a conseguir un puesto honroso siempre que la obedezca. El niño, de rodillas, se lo promete ofreciéndole la mano en un gesto de vasallaje que ella acepta. Una vez establecido el pacto que los unirá a partir de ese momento, la Dama comienza de inmediato a realizar el proyecto que se había propuesto:

convertir al pequeño *Saintré* en un perfecto caballero cortés (Casas, 1997: 173).

En ese momento, *Belle Cousine* pasa a ser su *bien amada* y se convierte en su referente materno, desplazando así del relato a la verdadera progenitora de *Saintré*. A partir de entonces empezará la creción del caballero ejemplar, espejo de príncipes.

Taylor (1996: 11) considera conveniente distinguir «la partie proprement narrative du *Petit Jehan de Saintré* (soit le “roman”) du “livre”, ce dernier désignant ce qu’on pourrait appeler l’œuvre dans sa totalité où figurent, à côté de la narration, les éléments à mission pédagogique ou inspiratrice». Ciertamente, inserto en el relato aparece un extenso excursus en el que *Belle Cousine* da instrucciones a su discípulo para convertirlo en el primer caballero.

A lo largo de los siete años que duró su periodo de formación, *Belle Cousine* empieza por proporcionar consejos morales a *Saintré*. Le enseña normas de conducta y el cuidado que debe prestar al atuendo y a la apariencia personal; le proporciona dinero y le enseña cómo administrarlo de la manera más eficiente posible para que pueda formar parte del cerrado y exclusivo círculo cortesano donde «aprender a invertir el dinero en la apariencia que tanto se aprecia es tan necesario como el valor» (Casas, 1997: 179). Le muestra las ventajas de la generosidad para evitar las envidias y conseguir el reconocimiento y la admiración de todos.

Con ese fin, *Saintré* empieza trabajando como paje durante tres años al servicio del rey, hasta cumplir los dieciséis. A esa edad, *Belle Cousine* intercede para que le nombren trinchador y sirva en la mesa al rey. Casas (1997: 174) destaca la importancia que se daba en la época al traje, puesto que «el traje forma parte de la identificación social y ayuda al individuo a construir su apariencia». Introduce a *Saintré* en el aprendizaje de la apariencia, imprescindible para triunfar, junto con la utilización del dinero necesario para ello y su primera eneñanza va encaminada a cuidar y a fabricar una identidad. Para ello le da dinero para comprarse tres trajes. Tres años después, a los dieciséis, ya sabe vestirse y

ahora debe aprender todo lo relativo al caballo, «signo de la nobleza del que los poseía» (Casas, 1997: 176).

Después le instruye en la generosidad para hacerse amigos «entre los que se encuentren más próximos a la pareja real» (*ibid.*) a través de regalos acordes al rango que tengan para, de esa forma, ganarse «el aprecio de todos» (*ibid.*). Cada uno de sus encuentros iba acompañado de la entrega de dinero por parte de *Belle Cousine* al joven. Casas destaca «la recurrencia temática» en la formación de *Saintré* como «principio organizador del esquema iniciático», en el que se repiten las mismas situaciones de forma análoga: entrega de dinero por parte de *Belle Cousine* para la adquisición de nuevos trajes que irán acompañados, cada uno de ellos, de un nuevo favor del monarca (*op. cit.*: 179). De esa forma, la autora hace equivalente la apariencia personal al ascenso en la vida social del código cortesano, es decir, «no son las pruebas heroicas las que sancionan el recorrido el héroe, sino el dinero recibido y la elegante apariencia en que lo invierte, atrayendo el favor del rey» (*ibid.*).

*Saintré* crea su propia «novela familiar». Al utilizar esta expresión estamos aludiendo a *La novela familiar de los neuróticos*, estudio de Freud (1908) en el que un niño fabula «sobre sus orígenes creyendo que en realidad él no es el hijo de los que parecen ser sus padres reales sino un hijo adoptado o un “expósito”. Para él, sus verdaderos padres son nobles o personas ilustres que idealiza en su imaginación creándose su propia “novela familiar”» (Herrero Cecilia, 2011: 33).

En este sentido, *Saintré* igualmente reniega de sus orígenes, adoptando como madre a una de las *Belle Cousine* del rey, posiblemente, en un deseo inconsciente por acercarse a la figura del monarca y usurparla. Es así como «el héroe, a través de las diversas duplicaciones de sí mismo y de sus padres, asciende la escala social (Rank, 1991: 105)», y «de esa forma suprime constantemente, por así decirlo, las últimas huellas de su origen» (*op. cit.*: 106).

Solo al principio del relato, presionado por *Belle Cousine* para que le dé el nombre de su «dame par amours» (*Jehan de Saintré*, 2007: 46), él responde que la mujer a quien más quiere en el mundo es «ma dame ma mere, et apres est ma sereur

Jacqueline» (*op. cit.*: 48). En las ocasiones restantes, cuando emplea el calificativo *ma mere*, se está refiriendo siempre a *Belle Cousine*. Cuando va a comprar «deux paires de fins draps linges» por encargo de *Belle Cousine* y la vendedora le pregunta quién le dio el dinero para ello, él responde que fue su madre (*op. cit.*: 116). Posteriormente, cuando «*Jacques Martel, premier écuyer d'escuierie du roy*», le pregunta quién le dio el dinero para comprar el rico vestuario que le llevaban a su habitación, *Saintré* contesta que fue *Madame* «*ma mere qui a doncques compté car elle me a envoyé de l'argent pour moy esbanoier et pour mes neccessitez*» (*op. cit.*: 118). *Belle Cousine* le hace la misma pregunta delante de sus sirvientas y él responde de nuevo que «*Dieu mercy et Madame ma mere qui m'a fait ainssy joly*» (*op. cit.*: 124).

En ningún momento aparece la menor alusión a sus padres y solamente cuando le preguntan quién le dio el dinero, él dice que fue su madre, identificando así, varias veces, a *Belle Cousine* con su progenitora. De esa forma, *Saintré* se construye una identidad, un doble, un sueño. Sueña ser lo que no es, modelándose una apariencia acorde a los dictados que aprendió del régimen feudal y cortesano, pero sigue manteniendo su verdadera naturaleza. Podríamos decir que el doble de *Saintré* lo ha tragado, apoderándose del verdadero *Saintré*, que solamente aflorará al final del relato cuando se deshaga de la tutela de la dama.

*Belle Cousine* ha actuado como madre proporcionando al hijo *Saintré* todo lo que necesitaba, pero también ha actuado como Dios y se convierte en Él, al ejercer su influencia sobre las vidas humanas, quebrantando con ello el determinismo por Él impuesto. Pero la dama-madre-mujer no solo propicia el trasvase de clase social de *Saintré*, sino que además crea un nuevo personaje, *espejo de virtudes*, modelado por ella de la misma manera en que Dios modeló a Adán. Con estas actuaciones, la mujer-madre-dama se convierte en una blasfema, en la Eva pecadora-cortesana cuya imagen aparece reflejada en los espejos bajo la apariencia de una dama. Tal vez por eso oculta sus actos, considerados perversos en el cerrado mundo cortesano.

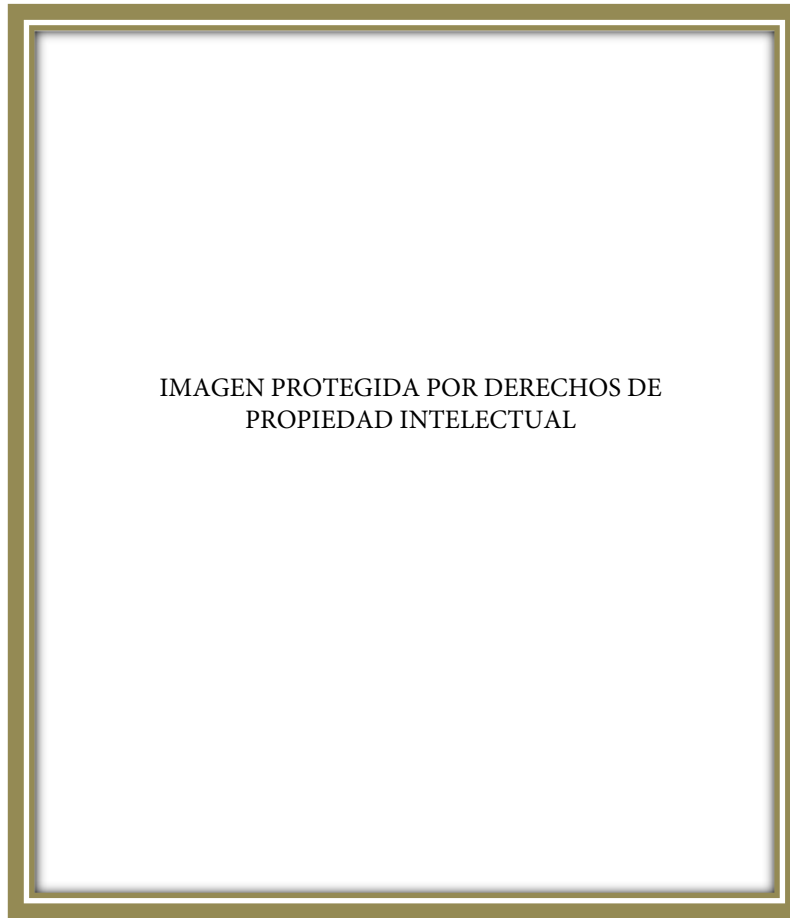


Fig. 43

© British Museum, Londres.

Charles Motte [Litografía], en *Histoire et cronicque du petit Jehan de Saintré et de la jeune dame des Belles Cousines*, París, ca. 1830.

Registro n°: 1873, 1213, 157

[*Saintré* niño en la alcoba de *Belle Cousine*

El universo feudal ha establecido perfectamente la función que debe desempeñar cada uno de sus miembros para asegurar su continuidad en el tiempo de forma inalterable. Para ello, es imprescindible anular toda individualidad ajena al sistema, todo intento de quebrar el estado que ha sido legitimado por Dios y por el rey.

Las normas de comportamiento deben transmitirse de generación en generación, de clérigos a hombres, de esposos a

esposas, de madres a hijos quienes, a su vez, transmitirán el legado a las generaciones venideras.

Y el mundo caballeresco debe perpetuarse a través de campañas guerreras, sin sentido alguno en este momento y, más próximas a una puesta en escena que a un verdadero hecho de armas, pero que sirven como desahogo al ímpetu del soñador de guerreros. Al mantenerlo dormido y alimentar su sueño caballeresco, no canaliza su ira hacia el estado y se hace con el poder, puesto que la caballería tiene los medios para hacerlo.

Para emprender su carrera caballerisca *Saintré*, al igual que sus contemporáneos, debe enfrentarse y superar una serie de pruebas que constituyen más un mero *aparat* que un peligro real, como nos recuerda József (2007: 312), para quien sus hazañas «ressemblent plutôt à des jeux qu'à de vraies épreuves chevaleresques», basando su tesis en los estudios de Lalande (2001: 39). Frente a la aventura paródica de *Saintré*, Eliade (2001c: 18) habla de la necesidad de llevar a cabo en la pubertad una serie de ritos que supongan traspasar la frontera de «la infancia, la asexualidad y la ignorancia, a la condición de adultos, es decir, de la condición profana al reino de lo sagrado».

Para que exista una verdadera iniciación y no se limite a una mera repetición de actos sin sentido alguno, al no asumir su verdadero significado, es necesario que se produzca una «muerte mística de los muchachos y su despertar a la comunidad de hombres iniciados», lo que significa una muerte a su condición profana y una resurrección a un mundo nuevo a través de la revelación recibida durante su iniciación. «La muerte iniciática significa el fin inmediato de la infancia, de la ignorancia y de la condición profana» (*op. cit.*: 6) y hace incapié en esa necesidad de verdadero sufrimiento, de peligro y ruptura total de un ciclo para que pueda nacer de él otro nuevo vigoroso (*op. cit.*: 43).

Para Eliade (2010b: 64), «la iniciación no es posible sin una agonía, una muerte, y una resurrección rituales», basada en la repetición, es decir, en «la *reactualización*, de los ritos tradicionales», que harán posible la regeneración de toda la comunidad (Eliade, 2001c: 9), Para ser héroe, recordemos que la verdadera heroicidad reside en alcanzar la individuación y, después de haber alcanzado el conocimiento en su primera etapa



de formación, *Saintré* deberá atravesar una vía purgativa en la que se vaya despojando de todos sus fantasmas, de todos los defectos que puedan impedirle llegar al destino de sí mismo.

Al ser partícipe de la existencia de una historia sagrada: la experiencia de muerte y resurrección iniciáticas no solo cambia básicamente el modo de ser fundamental del neófito, sino que al mismo tiempo le revela la sacralidad de la vida humana y del mundo, revelándole el gran misterio, común a todas las religiones, de que los hombres, junto con el cosmos y todas las formas de vida, son la creación de los dioses o de los seres sobrenaturales (Eliade, 2001c: 43).

#### II.3.4.2.2. El caballero *Saintré*

A los veinte años, *Belle Cousine* considera que «vraiment il avoit coeur et corps assez pour faire parler de lui» (*Jehan de Saintré*, 2007: 160):

Vous estes des ores mais assez homme pour faire en armes nommes quelque bien, affin qu'il soit en ce royaume et dehors quelques nouvelles de vous. Et pour ce faire, ad ce prouchain et premier jour de may, je vueil que pour l'amour de moy vous portez un braccellet d'or esmaillé a noz devises (*Jehan de Saintré*, 2007: 160).

Así empieza la carrera caballeresca de *Saintré* el uno de mayo, como un hecho de armas que poco tiene de peligroso. Ya está preparado para acometer un hecho de armas y darse a conocer en los torneos, «único medio de demostrar el valor y la habilidad que poseen estos personajes de origen desconocido o poco brillante» (Casas, 1997: 177).

Se inicia así un largo elenco de combates singulares sometidos a un estricto ceremonial basado en «un decorado artificial y fijado de antemano, que trataba de convertir ese tiempo y ese espacio en una obra perfecta, de la que quedaba eliminado cualquier detalle imprevisto que pudiera amenazar la representación». Casas destaca el carácter cerrado, repetitivo y organizado del espacio en el que «se mueve y regula su vida una

aristocracia ociosa y mimética, convencida de que eso la distingue de las otras clases sociales» (*op. cit.*: 178):

Los combates cuerpo a cuerpo y los torneos representan la actividad guerrera de mayor relieve social ya que congregan a numeroso público, especialmente público femenino. En este espectáculo lúdico-guerrero, la mujer asume un papel fundamental: realzar con su presencia las cualidades viriles que se ponen en liza y al mismo tiempo servir de elemento decorativo (Salinero, 2004: 70).

En la descripción de los torneos que realiza La Sale, se mezcla la realidad, que él mismo había presenciado, como gran aficionado que era a ellos, y la ficción (Casas, 1997: 178).

Suárez destaca el hecho de que *Saintré* no es un caballero creado a imagen y semejanza de los héroes fantásticos de la Antigüedad, sino que sigue el esquema caballeresco de la época de La Sale. Por tanto, «no se trata de un personaje ajustado al modelo artúrico, sino de un tipo caballeresco al uso cuyas hazañas presentan similitudes con las que se atribuían a los héroes de las biografías caballerescas de la época» (Suárez, 2011: 170).

De la misma manera, dice Ruiz Doménec (2014: 84), que «los héroes de las novelas medievales, fieles trasuntos de la caballería de su tiempo, fueron a su vez modelos que siguieron con fidelidad sus lectores-caballeros, sobre todo en el siglo XV». Por su parte, Suárez (2011: 170), siguiendo a Szkilnik (2003: 155), se expresa en estos términos: «contrariamente a las tesis de Dubuis (1979), *Saintré* no es una incongruencia: su lugar está en el mundo refinado y preciosista avant la lettre de las cortes europeas descritas por el mismo La Sale, repletas de gloria mundana». Carmona Fernández (1986: 80) sostiene que «el héroe no es sino que se hace; no es una esencia fijada, sino una existencia que busca su esencia en su devenir; de ahí que los caballeros artúricos descubran o reciban su nombre cuando han llevado a cabo su aventura».



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Fig. 44

© Bibliothèque nationale de France, París  
Bartholomaeus Anglicus (12..-1272), *Livre des propriétés des choses*  
Manuscrito traducido del latín al francés por Jean Corbichon  
ca. 1401-1500  
BnF, Ms. Fr. 218, fol. 95r  
[Cuatro etapas de la vida de un caballero del siglo XV:  
el niño, el joven, el caballero adulto  
y el anciano con un bastón]

También *Saintré* completa su nombre tras acometer sus campañas caballerescas. No podría emplearse aquí el término «guerreras» o «militares» porque, realmente, no lo son; aunque su destreza con las armas sea indiscutible, como así lo expresa József (2007: 312): «*Saintré* doit très bien manier les armes».

József (*ibid.*) comparte la opinión de Lalande (2001: 39) y utiliza sus palabras al referirse a las justas, más parecidas a paradas militares que a combates, como vimos anteriormente, donde «les joueurs luttent sans intention de se nuire l'un à l'autre, les règles du combat sont «rigoureusement codifiées» tous les participants et spectateurs veillent sans cesse au fair-play, et ainsi, «les joutes ne sont plus dangereuses que par accident». Lalande destaca el desmedido valor que se le atribuye a las formas corteses y a lo material, mientras que la interioridad del individuo pasa desapercibido bajo «la politesse exagérée des chevaliers» y «la quantité extrême des cadeaux qu'ils s'offrent», mientras que «les combattants comptent moins et sont moins longuement décrits que la richesse, le luxe des équipements et des costumes» (*ibid.*). Asimismo, María Pilar Suárez (2011: 168) habla del «protagonismo excesivo conferido a lo suntuario donde el emblema deja de actuar de acuerdo con su función de reflejar una condición interna para cobrar valor en sí mismo».

El significante se apodera del significado y la teatralidad se abre camino en la forma de representar y entender la vida como si a través de una especie de magia simpática se atrajese y empezara a adquirir todo aquello que se está representando. Los ministeriales necesitan demostrar quiénes son, hacer resonar su nombre para todos se enteren de la posición que han alcanzado:

Allí donde el aristócrata de viejo cuño obra de manera instintiva, sin ostentación, el caballero entrevé una tarea especial, una dificultad, la ocasión de realizar un acto heroico y la necesidad de superarse a sí mismo; entrevé, pues, algo insólito y extraordinario. E incluso allí donde el gran señor de noble cuna considera que no vale la pena distinguirse de los demás, el nuevo caballero exige a sus compañeros de clase que muestren su distinción con respecto al común de los mortales a toda costa. El idealismo romántico y el heroísmo «sentimental» consciente de la caballería derivan, sobre todo, de la ambición y la determinación con que la nueva nobleza desarrolla su concepto peculiar de honor de clase. Todo su celo es,

simplemente, un signo de inseguridad y debilidad, que la vieja nobleza no conoce o por lo menos no conoció hasta que sufrió la influencia de la nueva caballería íntimamente insegura (Hauser, 2012: 50).

Pero «en el héroe la virtud surge de su propia naturaleza, como una exigencia de su plenitud y no como una imposición exterior», recuerda Savater (1982: 113). Por mucho que se quieran revestir con ricos ropajes y exquisitos modales, los adoradores de ídolos jamás serán un ídolo. «A fin de cuentas, la virtud es tal porque expresa la fuerza del héroe, mientras que no puede decirse que el héroe sea tal por atenerse a la prescripción virtuosa; lo valioso de la virtud reside en su ejecutante ejemplar, el héroe, y no al revés» (*ibid.*).

En ese sentido, Suárez (2011: 168) habla de «una sociedad que sobrevalora la dimensión externa del hombre, en lo que podría ser una distorsión de la importancia que la cortesía había venido concediendo a la civilidad y al refinamiento de costumbres, en cuyo contexto cobra sentido el cuidado del cuerpo». Pérez Priego (1997: 15) ve en «las cortes principescas del otoño de la Edad Media una fuerte tendencia a la teatralización de casi todos los sucesos de la vida diaria»; cualquier acontecimiento será motivo suficiente para celebrar «desfiles, danzas, juegos, torneos y espectáculos diversos, en los que se concede especial importancia al artificio visual, a la música y al vestuario. Incluso parte de la actividad literaria cobra un cierto grado de teatralidad».

Las antiguas campañas guerreras se han quedado reducidas a un recuerdo, a un reflejo de lo que fueron en su día, manifiesto en los torneos y en los enfrentamientos singulares que sí intentan emular las glorias de los viejos héroes de antaño. Es el sueño de caballeros que dormitan en un ideario medieval sediento de héroes que exhiben públicamente sus triunfos. Para *Saintré* solo la campaña contra los sarracenos fue una auténtica aventura caballeresca. A lo largo de esos viajes, *Saintré* se va curtiendo como hombre, aprenderá el concepto de grupo y se reconocerá entre algunas de sus voces, al igual que Ulises:

La historia de Ulises es sin duda la de un aprendizaje, de una continua asimilación de conceptos, ejemplos y experiencias que en definitiva le acercarán, y de su andadura se nutrirá también el lector, a

comprender la vida. Su vivencia previa a la aventura, igual que la aventura misma, es también un hermoso camino hacia el total descubrimiento del hombre, de su lugar en la Naturaleza, en el tiempo; sus anhelos y luchas, esperanzas y frustraciones (López Mourelle, 2001: 153).

Con *les compagnons*, *Saintré* «se encontrará a sí mismo como en un espejo, lo encontraremos nosotros, en definitiva, pues reconoceremos en su personalidad la huella de aquellos que le aconsejaron, le mostraron e incluso soñaron para él una vida heroica, al tiempo que le confiaron su admiración y respeto» (López Mourelle, 2001: 153), pero él nunca alcanzará la transcendencia de Ulises. Con la Campaña de Prusia ya se había cerrado el ciclo de la aventura del héroe, no era necesario embarcarse en una nueva empresa partiendo a Alemania. En este sentido, Taylor (1996: 8) señala como «celle qui dominait autrefois son cavalier servant n'a plus aucune autorité, et *Saintré* a peut-être compris combien peu son loyal service sera récompensé». Cuando aparece *Boucicaut*, *alter ego* del protagonista, que es presentado como el *amigo fiel* en contraste con la *infidel Belle Cousine*, le resulta muy fácil sustituir la tutela ejercida por *Madame* por el apoyo y seguridad en sí mismo que le brinda el general. *Saintré* sustituye a la madre por el padre, pero sigue bajo una misma custodia sin haber logrado aún una independencia plena.

*Saintré* no necesita lanzarse a una nueva empresa para engrandecer su ya dilatada fama. Su viaje había acabado y culminado con su regreso al hogar, al punto de partida, al origen-útero prístino-corte-Paraíso perdido, y reencontrado. «El héroe nunca olvida quién es, para así poder, finalmente, llegar a serlo», dice Savater (1982: 123). El regreso a los orígenes después de haber vivido es un acto heroico en sí mismo, puesto que «en todo heroísmo hay una fidelidad a la memoria del propio origen, que es de donde viene la fuerza y la determinación» (*ibid.*). Lo importante aquí es el regreso de un hombre que ha vivido y es libre. La carrera caballeresca ha culminado. Solo le resta el reencuentro con Dios, con la Verdad auténtica de la que hablan los hombres, la unión definitiva con la madre-diosa que es su propia hermana y es él mismo. Porque «recordar el origen suele

equivaler a no olvidar por qué salió uno de casa», dice Savater (*ibid.*). Pero el héroe quiere más, «el héroe no quiere tener familia», dice Rank (1991: 108). A estos nuevos héroes no les interesa el destino de la humanidad-Dama-religión, sino convertirse en héroes individuales en un mundo en el que todos ansían su propia individualidad, aunque nadie sepa aún cómo conseguirla. Cuando *Saintré* ya ha alcanzado la gloria máxima al vencer en la batalla a los sarracenos y podía entregar su amor a su amante-madre-dama cortés, desea ir aún más lejos y se entrega al llamado de la aventura que se le aparece, esta vez, bajo las resplandecientes divisas de un nuevo lance.

Ciertamente, el vínculo materno se ha roto; un hijo no puede volver al amparo de su madre una vez hecho hombre, como tampoco puede permanecer a la sombra de su padre, porque solo engendraría más sociedades estériles en las que sería imposible la regeneración. Primero, ambos, madre e hijo, hombre y mujer, *Saintré* y *Belle Cousine*, deben vaciarse de sí mismos para poder entregarse al otro renovados. Solo cuando el individuo «renuncia completamente a todo su apego a sus limitaciones personales, idiosincrasias, esperanzas y temores, ya no resiste a la aniquilación de sí mismo que es el prerrequisito al renacimiento en la realización de la verdad y así madura, al final, para la gran reconciliación (unificación)» (Campbell, 1972: 136). Quizá ese sea el gran misterio, la gran Verdad siempre buscada. En ese momento, dice Campbell (*ibid.*), «después de disolver totalmente todas sus ambiciones personales, ya no trata de vivir, sino que se entrega voluntariamente a lo que haya de pasarle; o sea que se convierte en anónimo».

Y es en ese anonimato donde quizá radique el principio del cambio pero es difícil ser anónimo en un contexto como en el que viven *Jehan de Saintré* y *Belle Cousine*, donde la valía personal se mide por el carácter y la magnitud de los méritos conseguidos en el transcurso de la vida. Sin embargo, una mujer lo fue, entregando de forma anónima a un niño lo mejor de sí misma. Tal vez por eso, por su carácter secreto y desinteresado, la misoginia nunca conoció a la mujer y la concibe «como la antítesis del buen amigo, incapaz de ser fiel y de guardar un secreto» (Lacarra, 1979: 194). No imaginan que ellas tienen el secreto más

celosamente guardado, tan celosamente, que pocos, casi ninguno conoce su existencia; ¿cómo entonces pensar que una simple mujer puede atesorar algo que, sencillamente, no existe?

Sin embargo, en este caso es *Saintré* quien rompe el secretismo al hacer pública la divisa de *Belle Cousine*, convirtiéndose así en lamia Medusa, en el traidor que falta a su voto de confianza a su *tres redoubtee dame*, su *deesse*, en aras de su propia independencia, y tomará por sí mismo la decisión de acometer un hecho de armas tras embarcarse en la Campaña de Prusia. Es el germen del nacimiento del vasallo rebelde que se levanta contra su rey venerado; del apóstata que renegará de su religión; del hijo que matará psicológicamente a su madre para casarse, unirse, a su padre, *Boucicaut*. Una muerte que será propiciada a través de la exhibición pública y ceremonial y, —es importante insistir en ese carácter público de la ceremonia ritual que tiene el espectáculo colectivo—, de una divisa diferente a la que utiliza en los torneos. Esta vez se trata de un cinturón que *Madame* ceñía a su cintura, cordón umbilical, último lazo materno que conservaba y que le unía simbólicamente a ella. Al devolverle el cinturón a *Belle Cousine* al final de la obra, está rechazando el código de valores que *Madame* había depositado en él años atrás. Le devuelve unos principios en los que ya no cree y el vínculo entre ambos queda roto para siempre.

#### II.3.4.2.3. *Le seigneur de Saintré* o la apostura del antihéroe

Tras la campaña de Prusia, *Saintré* vuelve convertido ya en el *seigneur de Saintré*; es decir, ha sufrido toda una evolución desde *le petit Jehan de Saintré* hasta convertirse en el *seigneur de Saintré*, nombre que no solo le confiere identidad propia sino también dignidad, manifestando en él el más alto grado de reconocimiento social. La adquisición de un nuevo nombre inicia una etapa en la que ya aparece el héroe en su plenitud. «El nombre es un elemento fundamental para entender la Edad Media, ya que vincula a un tiempo con una realidad concreta y al tiempo con un linaje» (Alvar, 2000: 97). Si el nombre de Tristán, alude a la tristeza que invade y caracteriza al personaje y Garbel,



en el *Libro del Caballero Zifar*, recibe el reino de Garba por la similitud que guardan sus nombres, *le petit Jehan*, «el muchacho, al que hasta ahora no se le ha dado un nombre (por lo tanto, carece de linaje y desconoce su propia naturaleza), no sabrá el suyo hasta el v. 3575» (*ibid.*).

Cuando *Saintré* consiga hacerse un nombre podrá prescindir de Belle Cousine y abandonará su custodia. En este sentido, Taylor (1996: 7) habla de la autonomía personal del caballero como hombre que consigue romper el vínculo con *Belle Cousine*: «*Saintré* sera désormais en quelque sorte autonome: Madame ne sera plus ni sa “conseillère chevaleresque” ni sa patronne financière. Lorsqu’il reviendra de la croisade, ce sera avec une réputation de guerrier et de champion national, non pas de chevalier servant».

Estos héroes deben adquirir nombradía, fama y prestigio para ser reconocidos y valorados. La importancia del dinero en el ascenso social del héroe queda de manifiesto en las enormes y constantes sumas que le proporciona *Belle Cousine* a *Saintré* hasta que logra su propia independencia económica. Recordemos que el ascenso social de *Saintré* estuvo ligado al soporte económico que le proporcionó durante su etapa de formación *Belle Cousine* y que, en la corte, como bien apunta Casas (1997: 174), de entre «todos los signos que permitían reconocerse a los que en ella vivían como pertenecientes a un mismo grupo social, había uno más importante que todos los demás: el dinero».



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE  
PROPIEDAD INTELECTUAL

Fig. 45

© Bibliothèque nationale de France, Paris  
*Le seigneur de Saintré* [grabado],  
en *L'hystoyre et plaisante cronicque  
du petit Jehan de Saintré, de la jeune  
dame des Belles Cousines,  
sans autre nom nommer*, ca. 1517

Este hecho no hace sino evidenciar una práctica habitual en la época, puesto que, como señala Felicia de Casas (1997: 174), la antigua nobleza guerrera había perdido ya su sentido pasando a convertirse en una nueva nobleza cortesana que necesitaba legitimar sus privilegios intentando «contrarrestar la ascensión social de la burguesía enriquecida, y para ello se ve obligada a aparentar, a manifestar que posee los mismos medios económicos».

Es una sociedad y una forma de pensamiento que sientan sus bases en el dinero, en un nuevo monetarismo que no puede engendrar sino desgracias. La denuncia de los males que esto acarrea aparece en distintas culturas y en numerosos autores: Hesíodo, Esquilo, Sófocles, Platón; todos coinciden en la corrupción, en la degeneración y en las injusticias que se derivan de ese culto excesivo al dinero.

Para ilustrar el tema, puesto que este no es el objetivo de este trabajo, haremos una breve reflexión a los versos 40-41 de *Trabajos y días*, de Hesíodo (1978). Cuando Hesíodo le recrimina a su hermano Perses el querer quedarse con su herencia «lisonjeando descaradamente a los reyes devoradores de regalos» (*op. cit.*: v. 38): «¡Necios, no saben cuánto más valiosa es la mitad que el todo ni qué gran riqueza se esconde en la malva y el asfódelo! » (*op. cit.*: vv. 40-41). Con esta afirmación, Hesíodo deja de manifiesto que Perses, sumido en la nueva vorágine mercantilista, nunca alcanzará a ver el valor de lo realmente importante, de aquello que no está sometido a las leyes de mercado y que constituye la esencia de la vida, como la malva y el asfódelo, poderosos nutrientes, abundantes, humildes e infravalorados. Hesíodo plantea el conflicto entre la vieja cultura agraria y la nueva mercantilista como un conflicto entre hermanos.

En el siglo XV, encontramos el mismo desencanto y la misma actitud crítica y de denuncia ante el excesivo culto a lo material y exterior, en detrimento de los valores morales. María Pilar Suárez (2011: 168) pone como ejemplo a las *soties*, algunas de ellas articuladas «sobre el personaje de *Bontemps*, para ser más exactos sobre su ausencia, debida a las malas artes de *Temps Nouveau*, que a causa de su ambición sume al mundo en una situación de penuria» (Suárez, 2011: 168). Beltrán Almería (2006: 2) señala que «los cambios que se producen en la sociedad de la época son pues entrevistados por los autores de estas piezas en clave de degradación»; aunque los auténticos valores de belleza, justicia, nobleza, intenten prevalecer en el mundo, la sociedad ha cambiado y se ha entrado en un periodo de decadencia. Así lo entiende también María Pilar Suárez:

Muchas de las obras muestran la llegada de una nueva época en la que «Gens Nouveaux» prometen cambios en la sociedad para conseguir un mundo perfecto y utópico, para acabar poniendo al descubierto el engaño que subyace a tales proyectos: «Bontemps» ya ha pasado, y no volverá, y la «Gente nueva» no procurará beneficio alguno (Suárez, 2011: 168).

En este orden de pensamiento orientado a la apariencia, a la teatralidad, al culto al cuerpo y a una exhibición pública de las virtudes, del que hablamos anteriormente, *Saintré* «no eligirá una gran empresa, provechosa para sí y los demás, se limitará a lanzar un nuevo desafío, cuyo elevado costo pagará él mismo, aunque el rey le dé más tarde nuevas cantidades de dinero» (Casas, 1997: 180). Casas destaca igualmente cómo el propio rey le advierte de «la vanidad de la empresa» en la que va a embarcarse: «ne creingnez vous pas la ire de Nostre Seigneur, qui nous deffend telles choses vaines? (*Jehan de Saintré*, 357)» (*ibid.*). Pero lo caballeresco se obstina en *imponer* la rigidez de sus formas, pasando incluso por la voluntad del propio rey, lo que demuestra que la caballería mantiene la fidelidad solo cuando los intereses de su *Seigneur*, entendido este como Dama cortés-patria-rey, entidad superior a quien debe servicio y pleitesía para mantener el orden, coinciden con los suyos propios. Muestra de una sociedad en plena decadencia moral en la que los principios vigentes desde siempre ya no sirven y empiezan a tambalearse, quebrantados por aquellos que debían asegurar su continuidad.

La nueva caballería parece actuar movida por sus propios intereses, orientados a la consecución del reconocimiento público. Uno de esos caballeros es *Saintré*, cuyo ascenso comienza y termina de forma cíclica como atrapado por el mismo esquema del tiempo circular de la novela. Su carrera como caballero comienza con su participación en un torneo facilitado por *Belle Cousine* y acaba con otro que él mismo se proporcionó años más tarde y en las mismas fechas, el uno de mayo, como queriendo usurpar el lugar de su dama. «De lo primero que se ocupará *Saintré* al concebir su empresa, es de las viseras de oro que habrán de llevar tanto él como los caballeros que lo acompañen. Los escuderos la llevarán de plata y todas ellas adornadas con un diamante en medio» (Casas, 1997: 180).

La presencia de un cinturón, símbolo de fidelidad, pero también de atadura (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 296), inaugura y cierra la historia de *Saintré* y *Belle Cousine*. En su primer encuentro es un cinturón de niño que *Saintré* manosea nervioso ante el auditorio de las damas de *Belle Cousine*: «le petit Saintré, qui encores, comme dit est, n'avoit senti ne gousté les amoureux desirs nullement, dont par ce avoit perdu toute contenance, fors de entortellier le pendant de sa chainture entour ses dois, sans mot parler fut longuement» (*Jehan de Saintré*, 2007: 46).

En su despedida, el cinturón es de ella, de una mujer adulta a quien se lo devuelve ante el auditorio de toda la corte; es la privacidad, el secretismo inicial de una Dama-madre-cortés frente a la develación final de la naturaleza mezquina de *Saintré*, enmascarado al igual que todos los personajes que comparten el espacio cortesano. En cuanto a su evolución personal, en la primera parte de la novela y hasta la campaña de Prusia, se nos muestra un *Saintré* aparentemente sometido a la voluntad de *Madame*; sometimiento voluntariamente aceptado por conveniencia para proseguir su etapa de formación; a partir de la campaña de Prusia ya se muestra con capacidad de resolución y, quince meses después de su regreso, comienza a prescindir de la autoridad de *Madame*: «c'est d'une passation des pouvoirs qu'il s'agit; d'autoritaire qu'elle était, *Madame* s'est faite passive» (Taylor, 1996: 8).

El contacto con otros hombres hace que *Saintré*, hasta entonces «en quelque sorte infantilisé, sera transposé dans un monde exclusivement et résolument masculin évoqué précisément par les listes des participants, par "l'altérité" de la croisade; il en reviendra prêt à assumer une identité et une autonomie masculines» (*op. cit.*: 3). Asistimos al nacimiento de un héroe que poco tiene que ver con el héroe clásico pero que, como dice Taylor (*op. cit.*: 6), pasa por «des étapes d'une évolution chevaleresque manifestée d'une part à travers une série progressive de combats singuliers, et d'autre part à travers un kaléidoscope de relations où l'histoire et la fiction se trouvent constamment imbriqués».

La historia de Perceval guarda muchas similitudes con la de *Saintré*. Al igual que él fue criado solo por una madre viuda que

quería mantenerlo alejado del ambiente caballeresco, por temor a perderlo como a sus otros dos hijos. «Esta madre protectora, — dice Beltrán (2008: 23)—, para evitar el destino fatal del que habían sido víctimas su marido y sus otros dos hijos, lo ha mantenido ignorante del mundo y, sobre todo, de los peligros de la caballería». Al igual que *Saintré*, el nacimiento de Perceval no es extraordinario, «ni participan en su gestación dioses o semidioses» (*op. cit.*: 24). Beltrán (*ibid.*) insiste en la idea de «remordimiento» que siente Perceval por «haber dejado a su madre desvanecida cuando partió de casa». Él no sabía que había muerto. «Podría decirse, aunque no se explicita todavía así en el texto, que le tortura la conciencia del pecado» El autor insiste en ese «estado de complejidad moral, porque es entonces cuando se le presentará su oportunidad más alta. Es ahora cuando se enfrenta a la prueba del Grial» (*ibid.*). Para Beltrán (*op. cit.*: 26) la «búsqueda del Grial, abandonado el seno materno (cortando traumática e irracionalmente con su Edipo: literalmente, matando a la madre), es una búsqueda de sí mismo».

*Saintré*, al igual que Parsifal, sufre una transformación en esa búsqueda del Grial y sufre la misma suerte que él. «Parsifal, — continúa Beltrán—, aunque asciende en la carrera caballeresca se mantiene e incluso hunde más en su pecado» (*op. cit.*: 37), pero «luego se arrepiente de haber pretendido alcanzar esa gloria mundana sin haber pensado en Dios. Y lo hace en un largo capítulo de confesión con el ermitaño, que ya aparecía en Chrétien» (*ibid.*).

Beltrán (2008: 37) matiza: «si Perceval ya había cometido una falta, un pecado, que le había vuelto mudo ante la visión misteriosa, los pecados de Parsifal se vuelven más trascendentes y graves: peca de soberbia, de falta de compasión y de egoísmo al lanzarse a triunfar en la caballería». Ese es el pecado del héroe, pero él rectifica cuando, por fin, se da cuenta de que sus victorias solo lo conducen hacia un fracaso espiritual, tras preguntarse literal y repetidamente «“Qué es Dios” (*Was ist Got?*)», tras buscar incesantemente el Grial en su propio interior. Solamente «un profundo examen de conciencia y un proceso de introspección le harán ser humilde y reconocer finalmente su dependencia de Dios» (*ibid.*). La leyenda del Grial es indisoluble

de «ese doble juego en paralelo» al que alude Beltrán refiriéndose a «lo guerrero y lo sentimental», como «invención característica de la novela del siglo XII» (*op. cit.*: 23).

Para Beltrán (2008: 38), «esa dualidad abre las puertas de la peripecia caballeresca a un tercer campo novelesco, hasta entonces no transitado: el de la aventura espiritual» (*ibid.*), y «Parsifal encarna y ejemplifica la dimensión interior de la aventura».

Beltrán habla de la metamorfosis del héroe, de la aventura como medio de transformación «desde la inocencia banal hasta la conciencia digna de ser un fiel», un «devoto» (*op. cit.*: 37).

Pero, a diferencia de *Saintré*, Perceval sí demuestra tener pureza de espíritu.

«¿Sois vos Dios?» —Exclama Perceval— en el *Libro de Perceval (o el cuento del Grial)*, de Chrétien de Troyes (Alvar, ed., 2000: 82) cuando ve por primera vez a un grupo de caballeros y queda deslumbrado ante su contemplación:

130 Las lorigas resplandecientes,  
y los yelmos claros y brillantes,  
[y las lanzas y los escudos,  
que nunca antes había visto]  
(Chretien de Troyes, 2000: 81).  
[...]

180 «Pero sois más hermoso que Dios,  
¡ojalá fuera yo igual que vos  
así de resplandeciente y tan perfecto!»  
(Chretien de Troyes, 2000: 83).

Perceval «tendió la mano a su lanza» (*ibid.*), lo que a nivel simbólico expresa su deseo de poseer los atributos de la caballería. Al tomarla en su mano, se apodera de ellos. Igualmente es una alusión a la virilidad del caballero, pero la lanza también guarda un simbolismo axial que en algunas culturas la identifica como «pilar celeste», «eje del mundo». Idea que también aparece en el *graal*, «en las gotas de sangre que se derraman de la lanza vertical y se recogen en la copa» (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 628). La lanza es una forma de ascensión paralela al árbol que pone en comunicación al hombre con el cosmos, con la divinidad, con el

yo que le integra a los ciclos naturales. El acceso a la lanza se hace a través de la caballería, pero también la jabalina que él portaba es una lanza, no tan honrosa.

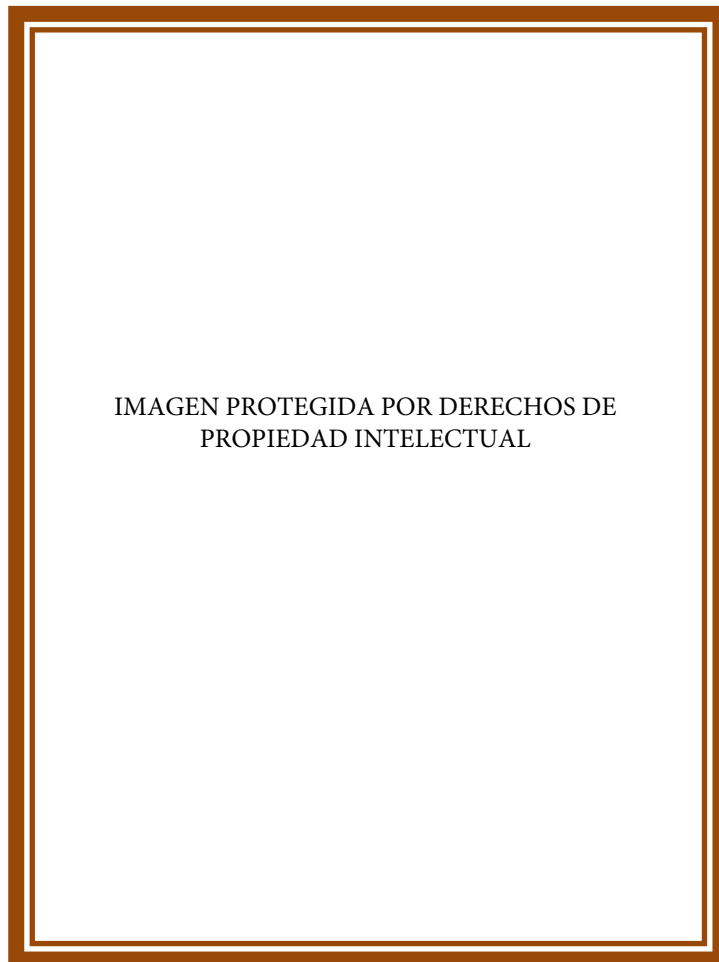


Fig. 46  
© Universitäts-Bibliothek, Heidelberg  
Miniatura de autor anónimo, en Wolfram von Eschenbach,  
Codex Manesse, ca. 1305-1315  
Cod. Pal. germ. 848, fol. 149v  
[Perceval se encuentra con los caballeros]



Ante la visión de los caballeros, Perceval «descubre su vocación y decide marchar con ellos a la corte del rey, sin importarle el dolor de su madre, que caerá muerta —aunque él no lo sabe— al verlo partir» (Beltrán, 2008: 23). Para Beltrán Almería, «la muerte de su madre significa un reemplazo vital» (*op. cit.*: 24) necesario para el desarrollo del héroe porque, en palabras de Kristeva (2001: 121), «liberarse de la madre es la condición *sine qua non* para acceder al símbolo». «Sin embargo, a Perceval, a quien la fortuna caballeresca recompensa con creces, le tortura el remordimiento de haber dejado a su madre desvanecida cuando partió de casa —como hemos dicho, no sabe que ha muerto—» (Beltrán, 2008: 24).

Beltrán (*ibid.*) se refiere a este hecho como una «conciencia del pecado», muestra de un «estado de complejidad moral» que le hará enfrentarse a «la prueba del Grial». Tras deambular durante cinco años «cumpliendo duras hazañas», Perceval «un Viernes Santo llega a la ermita de un santo ermitaño, que le revela definitivamente la causa verdadera de su desgracia y su mutismo. Le había impedido hablar el hallarse en pecado, por haber causado la muerte de su madre de dolor por el abandono» (*op. cit.*: 25-26). En el caso de *Saintré*, no se da ese mutismo, bien al contrario, su lengua se desata libremente ante la corte para denunciar a *Belle Cousine* porque no existe en él la menor conciencia del pecado. La llegada de Perceval a un lugar sagrado le hace descubrir su verdadera realidad, pero *Saintré*, en las mismas circunstancias, es incapaz de reconocer su rostro oculto en la abadía; continúa negando su verdad durmiendo el sueño del caballero.

Perceval «ha avanzado en el arrepentimiento, en la purgación del pecado y en el reconocimiento de la vida religiosa; pero, sobre todo, ha alcanzado, desde sus titubeos y confusiones de adolescente rústico, la madurez individual como personalidad psicológicamente compleja» (*op. cit.*: 26). *Saintré* solo siente deseo de venganza y provoca la muerte social de su madre, no solo de forma consciente sino, además, planificada.

Mientras que al héroe mítico se le van presentando obstáculos en forma de pruebas que debe vencer para superarse y adquirir la categoría de héroe, a *Saintré* es *Madame* quien le

dirige, no los hados. Toda aventura que acomete es un lance calculado y sin el menor riesgo, como vimos, cuyo objeo no era otro sino la exhibición y el reconocimiento público. En otras palabras, *Saintré* no reúne las características del héroe clásico; quizá ni siquiera esté llamado a ser héroe.

Es necesario que un nuevo prototipo de caballero represente lo mundano y lo espiritual a la vez. El paso a la nueva caballería celestial se manifiesta tras confesar Parzifal sus pecados a su tío Trevizent (libro IX). Es cuando logra saber, gracias al ermitaño, que el Grial no se encuentra exclusivamente con la fuerza de las armas sino con la humildad de uno mismo (Carmona, 2001: 53).

Tras romper con la madre, tras cruzar el umbral y adentrarse en el espacio de la aventura, el héroe se enfrenta a su suerte en soledad. Pasar por una etapa de soledad es algo que caracteriza a todo héroe porque a través de ella llega la introspección y el conocimiento de uno mismo. Sin embargo, *Saintré* no solo se aleja de *Madame* y vive su aventura de forma individual, sino que pasa de una forma de custodia a otra. Pasa de la tutela de *Belle Cousine*, durante sus años de formación, a la de *Boucicaut*, en su etapa de madurez. «La aventura del héroe» que es un camino de introspección, no la vive en soledad.

*Saintré* se ama a sí mismo a través de *Belle Cousine*, no la ama a ella, puesto que «el objeto amoroso es una metáfora del sujeto» (Pérez Arias, 2004: 160). Para Mérida (1988: 146), siguiendo la teoría de Ferrante (1975), «la mujer que el poeta ama es un espejo en el que este contempla su ser ideal, aquel que le gustaría ser». De hecho, dice Duby (2000: 324), las figuras femeninas que aparecen en las canciones y relatos medievales «solo aparecen allí para revalorizar mejor a estos hombres, para realzar sus cualidades viriles».

En este sentido, *Belle Cousine* sería el pretexto del que se sirve *Saintré* para justificar, enmascarar, la vanidad que le domina y la ambición que le arrastra a conseguir sus propósitos.

La boucle est donc bouclée. Le processus ludique que Madame a entamé —«faire» un cavalier servant— se termine sur un autre jeu, où cette fois *Saintré* lui-même sera le meneur. Madame a

osé se mettre au centre du monde chevaleresque en exigeant ce service et cette obéissance qui doivent être l'hommage librement consenti de l'amant, et a ainsi en un sens court-circuité l'apprentissage de son amant qui, selon la tradition romanesque, se devait de se lancer dans la quête qui lui aurait conféré son identité d'homme et de héros. Dans ce curieux ouvrage, *Saintré* remonte à contre-courant le parcours chevaleresque: confiné trop jeune dans un monde féminin, tributaire d'un schéma archétypal qui, en fin de compte, est celui de l'ascension sociale par le mariage, il trouvera son statut de chevalier non pas en conquérant mais en écartant l'héroïne dont l'amour aurait autrement, selon les normes romanesques, constitué son ultime souhait. Cet itinéraire paradoxal trouve son point de bascule précisément dans la fraternité «virile» des croisés —fraternité dont témoignent ces longues, ces interminables listes de croisés, d'armoiries, de cris de guerre—. Dernier représentant peut-être d'une idéologie qu'il a dû sentir révolue, La Sale restitue au centre d'un monde devenu désespérément romanesque et féminisé ce qui devait être pour lui le monde pur et dur de la chanson de geste, où croisés et Sarrasins se confrontent dans la profonde conscience d'une mâle vocation guerrière (Taylor, 1996: 8).

### II.3.4.3. *Damps Abbés*

El abad encarna todos los valores anticortesés y es el doble opuesto al *seigneur de Saintré*. Personaje grotesco y libidinoso que sirve de contrapunto para realzar los elevados valores del héroe al establecer el contraste entre ambos, puesto que «a partir de su entrada en escena, el cuerpo y lo corporal es mostrado en el despliegue de su carnalidad —en todos sus placeres de la comida y el sexo—, en una oposición radical a la ascesis y a la canalización de las pulsiones amorosas preconizadas por el amor cortés» (Suárez, 2011: 173).

Partiendo de la idea anteriormente expuesta de cómo el entorno forja al individuo y, viceversa, de cómo la acción humana puede, a su vez, transformar el entorno hasta imbricarse en un ente único con identidad propia, en *Saintré*, dice József, «l'univers vulgaire de la campagne est le contrepoint du monde courtois du couple royal et de son noble entourage à Paris. Le protagoniste de ce monde est l'Abbé qui, et par son apparence physique, et par son comportement, s'oppose nettement à *Saintré*» (József, 2007:

316). Ambos, *Saintré* y *damps Abbés*, son representantes de dos formas distintas de entender la vida, de dos idearios que, realmente, son el mismo, el universo de Narciso y el de su sombra.

L'univers de chacun des deux suit le caractère de son «maître». Les deux mondes pourraient très bien vivre l'un à côté de l'autre en paix, même avec leurs valeurs opposées, si leurs personnages respectifs restaient toujours à leur place. Mais Belle Cousine pénètre dans l'autre univers, et les péripéties commencent (József, 2007: 316-317).

Cuando *Madame* llegó a su casa, la noticia de su llegada se extendió por todo el país y las personalidades más destacables del lugar fueron a visitarla. Entre ellos, un abad de veinticinco años, hijo de un rico burgués de la ciudad, que dirigía una abadía fundada por los antepasados de *Belle Cousine*. El valor de la tradición, de lo ancestral y consuetudinario es importante y está vinculado a la tierra y a la agricultura. Beltrán Almería señala su importancia y describe cómo esa vinculación del hombre a la tierra que trabaja y le nutre proporcionándole alimento generó una cultura patriarcal agraria «que integra humanidad y naturaleza» (Beltrán Almería, 2006: 6) y que se basa en una «concepción del tiempo y del espacio ligada a la tierra y en una comprensión unitaria de los valores» (*op. cit.*: 5).

La naturaleza y la tierra aparecen unidas al hombre desde siempre, y «esa tierra manará leche y miel siempre que él mantenga la alianza con sus dioses —los dioses celestiales y los dioses del subsuelo, los de sus antepasados—, que garantizan la fertilidad de la tierra» (*op. cit.*: 6). El lugar mágico en que se levanta la abadía es, además, la línea de energía más fuerte que lo convierte en un lugar sagrado, donde *Belle Cousine* puede conectar su espíritu con el de sus antepasados, con sus orígenes, consigo misma y con la madre tierra.

*Damps Abbés*, contrapunto de *Saintré* y motivo necesario para la decadencia de la Dama, es mostrado como una víctima más de *Belle Cousine*. El autor presenta un aldeano joven, burdo y robusto, personaje plano de escaso nivel cultural, que acaba igualmente seducido por una mujer sin escrúpulos, resentida por

la pérdida de su *pantín*, y poseedora de una experiencia de la vida y una cultura muy superiores a la suya, que utilizará para doblegar su voluntad. Suárez (2011: 173) señala cómo su escasa formación y «su extracción social permite a la Dama ejercer sobre él su poder omnímodo, reemplazando de este modo la relación de dominio a la que había venido sometiendo al joven *Saintré*». Lacarra (1979: 161) destaca la universalidad del discurso de Delhaye (1951), puesto que el mismo mensaje que dirige a los clérigos cristianos, puede hacerse extensivo «a cualquier religion que propugne la castidad entre sus representantes “puisque les clerics et les moines pratiquent la chasteté parfaite ou du moins y tendent, il est assez normal qu’ils craignent les tentatives de l’éternel féminin... Par vertu on devient antiféministe”» (Delhaye, 1951: 65). La autora recuerda igualmente cómo en las iglesias se prevenía contra «las tentaciones femeninas» y cómo «los moralistas, autores de tratados éticos y espejos de príncipes, acusan a la mujer de ir contra el ideal defendido por ellos: el hombre sabio, capaz de controlar todas sus pasiones» (Lacarra, 1979: 161). De nuevo se presenta a la mujer como incitadora al pecado; como la libidinosa, la implacable, caprichosa, dominadora, perversa Dama cortés. El androcentrismo medieval no conoce otro discurso y, una vez más, la historia se repite interminable.

Es ella, la mujer, la pecadora, la seductora portadora de desgracia que arrastra a la perdición al hombre, en este caso un representante de Dios, sobre el que extiende ahora sus tentáculos. Su perversión parece no tener límite.

Mirando el rostro del abad, bajo el encantamiento del bosque, AVE, Sophia, la madre-amante llena de virtudes, empieza una transformación que la llevará a invertir totalmente sus valores hasta acabar metamorfoseada en EVA, la perdición de la humanidad. Pero, ¿fue realmente así la historia? ¿Fue Eva la seductora que engañó a un Adán que no supo dominarla o fue ella la verdadera víctima del engaño de la serpiente y de la falta de voluntad de Adán? (Pizan, 2005: vv. 604-624).

El rey pescador, el viejo castrado a nivel simbólico, infértil, es ahora un joven abad que nunca podrá tener descendencia con una mujer porque, si la tuviera, sería una generación maldita nacida contra las leyes divinas, que acabaría con el futuro de la

humanidad. La antífrasis de *Saintré*, guerrero joven e impetuoso, fértil, que encarna la vida y la esperanza en las nuevas generaciones, permanece ajeno a los códigos cortesés en la abadía sin nombre en medio del bosque. Tal vez ese, si no otro similar, habría sido el destino de *Saintré* sin *Belle Cousine*.

*Saintré* y *damps Abbés*, dos fuerzas opuestas de un mismo principio que se mantienen en tensión. Dos caras distintas y un solo cuerpo. El Jano bifronte que mira hacia el pasado y hacia el futuro; hacia la vida y hacia la muerte. Muerte y vida que se confunden con tan solo darles la vuelta. La perpetuidad de los jóvenes guerreros impetuosos es ahora pasado, es imposible; como imposibles son las generaciones futuras que nunca nacerán o nacerán del pecado y seguirán arrastrando la culpa de sus padres sin engendrar vida nueva; en el fondo eso es lo que importa. La sociedad está sumida en un tiempo cíclico, en un espacio de confort limitado. No hay escape posible para ella.

*Saintré* y *damps Abbés*, cazador y recolector, nómada y sedentario, intereses diferentes que confluyen en un mismo «cosmos sacralizado», y participan de la misma «sacralidad cósmica, manifestada tanto en el mundo animal como en el vegetal» (Eliade, 1981: 14).

Los valores parecen invertirse y mutar lejos del normatizado espacio cortesano y, en el bosque, la vida, el futuro, *Saintré*, aparece transformado en pasado y el antiguo pasado de *Madame* se ha convertido ahora en su futuro. Un futuro usurpado por un elemento discordante con el que no contaba, un abad, mensajero de los dioses, representante de Dios, guía espiritual que abre las puertas del mundo celestial, *maravilloso*. Abad-cierva blanca, en *Guigemar*, criatura propiciatoria que ha tornado sus cualidades benefactoras en degradantes y telúricas, contrarias a la ascensión y a la vida. Mensajero del bosque, guía necesaria del héroe a quien se abandona una mujer perdida.

El encuentro de *Madame* con el abad, supone un cambio de focalización en su concepción de la vida. Al contemplar el rostro del abad vuelve la mirada hacia un futuro que nace del pasado de su tierra natal, ofreciendo la espalda a lo que antes fue su porvenir, la corte, *Saintré*. De esa forma, pasado y futuro invierten su orden y confunden sus valores. El cambio de rostro

genera en ella una nueva mirada que produce el desplazamiento de su anterior objeto, *Saintré*, a su objeto actual, un abad anónimo. La mujer que buscó refugio en sí misma encontró usurpado su seno materno por una lamia-Medusa que la atrapa con su poder hipnótico y la induce al sueño. La corte ha desaparecido pero continúa la misma ensoñación, ahora bajo otras formas, y la mujer busca su trascendencia en el hombre; introyecta la pulsión.

El yo de Rita tiene un miedo a la aniquilación que vuelve a ella como persecución por parte de un objeto al cual su angustia se apega, un objeto incontrolable y poderoso. Para defenderse de él, surge un primer mecanismo: la escisión o clivaje. El objeto es escindido en «bueno» y «malo»; el prototipo de esta división es el «pecho bueno» que da satisfacción, y el «pecho malo» que frustra. La escisión se acompaña de otros movimientos o mecanismos de los cuales el yo es capaz muy pronto: la proyección, la introyección, la idealización y la renegación. La amenaza experimentada como proveniente de ese objeto externo lleva a Klein a hablar en esa situación de una «posición paranoide» (Kristeva, 2001: 60).

Verdon (2006: 47) recuerda cómo muchos clérigos «no habían ingresado a las órdenes por vocación religiosa» y habla de cómo «los clérigos no observaban la continencia» y practicaban el concubinato (*op. cit.*: 48). Opitz (2000: 356) señala cómo «las biografías de mujeres del último Medievo están llenas de anécdotas sobre sacerdotes viciosos que, pretextando una preocupación por el alma femenina, comienzan por ganarse la confianza de sus hijas espirituales obteniendo, finalmente, su amor»:

Parece que, tanto para las mujeres como para los eclesiásticos, resultaba difícil distinguir entre el «amor espiritual» profesado por el confesor con respecto a su protegido espiritual y el «amor libidinoso» del hombre por la mujer religiosa. La amplia difusión, a partir del comienzo del siglo XIII, de las imágenes e ideas místicas del *Minnesang* logró crear un ambiente propicio en el que el miedo a las consecuencias del adulterio terminó por ceder ante la labia religiosa de los clérigos y el entusiasmo libidinoso de las mujeres (Opitz, 2000: 356).

Cuando esto ocurría y la relación era descubierta, solían ser denunciados públicamente y ambos podían ser castigados con la muerte (Opitz, 2000: 357). Igualmente, «la literatura de la época gusta también de narrar historias sobre clérigos que persiguen con gran sutileza y premeditación sus intereses eróticos acercándose a sus amadas en calidad de confesores» (*ibid.*), aunque la reforma gregoriana del siglo XI impuso un mayor control sobre el clero para atajar todo tipo de desórdenes en este aspecto, se generalizaron a lo largo de los siglos XIV y XV. El clero ordinario, en contacto permanente con los campesinos, tendía a comportarse como sus feligreses y adquiría costumbres inadecuadas para un hombre de Iglesia, y adquiría unos modales que «no correspondían a la imagen que se solía tener de ellos» (Verdon, 2006: 51). Como señala el autor, «la simonía prosperaba: a veces el clérigo ofrecía dinero para conseguir una dignidad eclesiástica y, a veces, se hacía pagar por un acto de su ministerio» (*op. cit.*: 47).

Quant *damps Abbés* sceut la venue de *Madame*, fust tresjoieux. Lors fait ung des ses chars chargier des grans chimiers de cerfz, de hures et de costez de senglers, de lievres, de comins, de faisans, de perdrix, de gras chappons, de poullailles et de pigons, et une queue de la meilleure Beaune qu'il peust finer, et le envoya presenter a *Madame*, lui suppliant que le prenist en gré (*Jehan de Saintré*, 2007: 424).

Cuando *Madame* conoce al abad, acababa de terminar el carnaval, «en cellui temps estoit prés des caresmeaulx» (*Jehan de Saintré*, 2007: 424), y ella fue a la abadía para recibir las indulgencias que daban los lunes, miércoles y viernes de Cuaresma. Es significativo el momento en que *Belle Cousine* conoce al clérigo, como si los ritmos temporales ralentizados del bosque estuvieran anticipando la farsa que va a tener lugar en una prolongación eterna de un tiempo que ya pasó, pero que se perpetúa al margen de lo social. *Damps Abbés* lo preparó todo para su llegada: dispuso la abadía para hacerla más cómoda y atractiva a sus ojos, encendió las chimeneas de las habitaciones y encargó a sus monjes comprar ricos manjares y vinos para ella, descendiente de los fundadores de la abadía, y sus sirvientes; también para sus caballerías. Después de hacer sus oblacones



ante el altar y de oír la misa y recitar sus horas en la capilla, llegó el abad acompañado de un séquito formado por «des prier et couvent»; se postró de rodillas ante ella poniendo a su disposición la abadía y todo cuanto había en ella, incluidas las personas.

En las primeras palabras con que se dirige a ella, «nostre tresredoubtee dame», su postración ante ella, los bienes que le ofrece, incluyendo su propia persona, recuerdan el pacto de vasallaje entre la Dama y el caballero cortés; asistimos a un desplazamiento de los códigos cortesés. El abad se asimila en ese momento a *Saintré* y, en otro escenario, con otros elementos, pasa a ser él.

Tras ver las reliquias de sus antepasados y besarlas hizo donación de algunas ricas telas para la abadía; después fue conducida por el abad a una habitación, previamente preparada para ella, para calentarse y descansar. Después de calentarse y descansar,

Madame fist demander se les charios estoient prestz. Alors *damps Abbés* qui ja avoit au maistre d'ostel dist que *Madame* disneroit leens, et que tout estoit ja appareillié lui pria(nt) que y vaulsist tenir la main, et a ces parolles entrerent ens. Et au saillir que Madame fist de la chambre, *damps Abbés* la mena en sa tresgente salette, comme une chambre de pament très bien tendue (*Jehan de Saintré*, 2007: 428).

En este punto, *Belle Cousine* se dispone a partir pero *damps Abbés* se lo impide mostrándole el reloj, «qu'il avait de une heure et demie avancié, que sur l'eure de midy estoit» (*Jehan de Saintré*, 2007: 428). El esquema se repite; esta vez es ella y no el pequeño *Saintré* quien se está viendo sometida a la estrategia del abad para adueñarse de su voluntad. A este respecto, Denoyelle (2012: 244) señala cómo «l'horloge doit être considérée comme un langage, et l'utilisation qu'en fait l'abbé est sémiotique», puesto que no miente únicamente con la palabra, sino que lo hace también falseando el tiempo a través de la manipulación de un reloj:

—«Partir? dist *damps Abbés*, *Madame*, par la foy que je vous porte, vous ne partirez juzques arez disné.

—Disné? dist *Madame*, certes je ne prorroye, car j'ay moult a besongnier.

—Hé! maistre d’ostel, et vous Mesdames, souffrirez vous que je soye de ma premiere requeste reffusez?»

Alors les dames et damoiselles, et aucunement le maistre d’ostel, qui jeunoient et aboient bon appetit de disner, pensans que trop mieulz disneroient que de l’ordinaire de l’ostel, l’une guignant et bouttant l’autre, tant prièrent et reprièrent pour la premiere requeste de *damps Abbés* que *Madame* s’y consentist (*Jehan de Saintré*, 2007: 430).

Guiños y codazos entre las damas, muestra de la complicidad y del lenguaje oculto de la corte en el que no participa *Madame*, pero sí accede para complacerlas a sus peticiones, al igual que antes se prestaba al juego que las divertía con *Saintré*. El abad no acepta someterse a la voluntad de *Madame* como lo hacía *Saintré*; desde el primer encuentro la idolatra, pero deja claro que es él quien controla la situación: «vous estes dame et abesse: asseez vous, et laissez faire a moy» (*Jehan de Saintré*, 2007: 430), le dice en su primer encuentro, cuando ella le pide repetidas veces que se siente a la mesa; la no aceptación de los deseos de *Belle Cousine* y el imponer su voluntad a la de ella significa la anulación de la Dama cortés, de la mujer, que es tomada como un pretexto por el hombre para justificar sus actos.

Era costumbre en la época que los clérigos celebrasen alguna comida con sus parroquianos; «muchos textos relatan que almorzaban o cenaban con sus feligreses, y se divertían con ellos» (Verdon, 2006: 51). Primero se sirvió un aperitivo, luego el primer plato y después vino blanco y tinto; «grant temps avoit que Madame n’avoit fait sy bonne chiere» (*Jehan de Saintré*, 2007: 432). En la emoción de la fiesta celebrada en su honor y el sopor del vino que ingirió *Madame* empieza a sentir los efectos del filtro y empieza a sentirse atraída por el abad. Duhart destaca el valor cultural del vino a lo largo de la historia, porque «nunca el vino es solo el producto de la fermentación del jugo de uva. Cada civilización le confiere unos usos, lo asocia a unas representaciones y lo carga de significaciones» (Duhart, 2007: 95). Lévi-Strauss (1962: 128, cit. Duhart: 95) ve en el vino una «bebida pensada», creada con unos fines determinados en cada sociedad y en el ritual cristiano el vino simboliza la sangre de Cristo (Albert,

1988: 339-342, cit. Duhart, *op. cit.*: 96). *Belle Cousine* se entrega a él como en una ceremonia religiosa oficiada por un clérigo.

El contraste entre el desengaño y el dolor que le produjeron la marcha de *Saintré* y la alegría y atenciones que le dedican ahora, hacen que se rinda poco a poco, complacida en ese nuevo mundo que empieza a descubrir, en el que la mujer es dominada y no dominadora. Al acabar el banquete, *Madame* pidió los coches para partir, pero el abad se lo impidió:

«Comment? Madame, dist *damps Abbés*, voulez vous rompre les coustumes de ceens?

—Et quelles sont les coustumes de ceens?

—Madame, les coustumes sont telles que, se aucunes dames d'onneur ou damoiselles y ont disné, il fault que elles et leur compaignies se couchent, dorment ou veillent, soit yver ou soit esté; et, se elles y ont souppé, pour celle nuit je leur laisse ma chambre, et m'en vois ailleurs logier, et pour ce, Madame, l'usage de ceste vostre abbeye vous ne devez pas reffuser».

Tant furent les prieres de *damps Abbés* et des dames que Madame fust gracieuse et ne le vault reffuser. Lors Madame entra en sa chambre; et la fust vin et espices appareilez, la porte fust fermee et Madame jusques a vespres va reposer (*Jehan de Saintré*, 2007: 434).

*Madame* cede a los deseos de los demás, de sus damas y del abad, no impone los suyos. Ha dejado de ser la *domina* cortés. Cuando las mujeres empiezan sus juegos de alabanza al abad y le colman de elogios ante *Belle Cousine*, ella se limita a exclamar, «il est tres homme de bien» (*Jehan de Saintré*, 2007: 436). Cuando sonaron las Vísperas *Madame* intentó irse de nuevo, pero «*damps Abbés* la prent par la main, et elle lui dist»:

«Abbé, ou nous menez vous?

—Je vous pry, Madame, dist *damps Abbés*, je vous mayne a ung peu de collación, car il est temps de la faire».

Et en disant cecy, *damps Abbé* lavous prent par soubz le bras, et, en estraingnant la main, en la salle basse bien tappisee et a bon feu la mayne» (*Jehan de Saintré*, 2007: 436).

En esa sala a la que la lleva el abad han dispuesto para ella un succulento desayuno con todo tipo de viandas entre las que se encuentran higos y uvas, como sustitutivo del vino. Igualmente, sus

damas «se laisserent aux prieres de *damps Abbés* conseillier» (*Jehan de Saintré*, 2007: 438), y tras ellas los monjes que se sentaron a la mesa intercalados entre las damas. Después del banquete, «il fault pour celle foiz, a grans regrez et souspirs de Madame, de *damps Abbés* deppartir» (*ibid.*). *Belle Cousine* ya parece abducida por la droga del abad; ahora es a ella a quien le cuesta dejar la abadía y se va anunciando a los monjes que le agradecen su visita que volverá más a menudo para ganar más indulgencias. Al abad le dice que no les ofrezca más banquetes porque ya no quieren más:

Abbé, nous vous prions et deffendons que de voz desordonnances de vins et de viandes vous desistez, car sans faulte nous n'en voullons plus.

—Et bien Madame, de la tottee a la pouldre de duc, a l'ypocras, au mouscadel, a la grenaiche, a la malevesie ou au vin grec, après la messe, pour le dangier du temps, ce ne deffendez vous pas?

—Sy fais, dist Madame, car a ces jours nous entendons jeuner.

—Jeuner? Madame, ja pour ce nelaisserez vous a jeuner, et je vous en domray l'absolucion (*Jehan de Saintré*, 2007: 438-440).

Pero *damps Abbés* insiste; sabe que «los actos religiosos han sido fundados por los dioses, héroes civilizados o antepasados míticos» y que «cualquier acción humana adquiere su eficacia en la medida en que repite exactamente una acción llevada a cabo en el comienzo de los tiempos por un dios, un héroe o un antepasado» (Eliade, 2001b: 18). A través «del rito, todo espacio consagrado coincide con el Centro del Mundo, así como el tiempo de un ritual cualquiera coincide con el tiempo mítico del «principio»» (*op. cit.*: 17). Y *Belle Cousine* cae rendida a la voluntad del abad, dios corporeizado en la tierra, con el que se confesó durante dos horas. Tras cumplir con el rito de la conexión, le dio un gran rubí engastado en montura de oro, que le puso en el dedo corazón como símbolo de su entrega.

«Mon cuer, ma seulle pensee et mon vray desir, pour mon tout seul ami je vous espouse huy de cest anel» (*Jehan de Saintré*, 2007: 442). Tras eso, él le dio la absolución. Ella se hizo vestir muy humildemente con «son plus simple attour [...], les yeulx baissiez, va a la messe en grant devoción, et puis disner» (*op. cit.*:

444). *Belle Cousine* se entrega a Dios, desciende a la Tierra y se hace anónima. Sus ropas no la distinguen de los demás feligreses. Al «no hacer gala de los atributos propios de su cargo», ni utilizar «su vestimenta como instrumento para distinguirse de sus paisanos» (López Mourelle, 2001: 26) demuestra, una vez más, su humildad. Ella sabe que los verdaderos valores residen en el corazón del hombre.

Al día siguiente, *Madame* regresa a la abadía para ganar más indulgencias y allí vuelve a repetirse la misma ceremonia marcada por la misa, seguida de la opípara comida de los días precedentes. Tras la misa, el abad la coge del brazo y la lleva a su habitación, calentada por un buen fuego y con la comida preparada. Al acabar de comer, vuelve a cogerla del brazo y la conduce por su *ediffice nouvel* hasta una cámara secreta, despistando a las damas de *Madame*; *Madame* debió sentirse insegura al adentrarse a solas con él en espacios íntimos y recriminó a sus damas el que no la hubiesen acompañado: «je vous avoye dit et quidoie que me sievissiez; mais vous amez mieulz le feu et bonnes totees que moy!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 444).

Toda la Cuaresma la pasó yendo a la abadía para ganar indulgencias, comer, cenar, dormir y después cazar en el bosque. De esa forma y, a través de la repetición de unos determinados actos, *Madame* queda atrapada en un nuevo ensueño semejante al que viven los amantes del bosque de *Morois* a través de la *manie*. Eliade (2001b: 8) recuerda cómo «el acto no obtiene sentido, realidad, sino en la medida en que renueva una acción primordial». Para él, los diferentes significados de los actos humanos no automatizados «no están vinculados a su magnitud física bruta, sino a la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplo mítico. La nutrición no es una simple operación fisiológica; renueva una comunión» (*op. cit.*: 7).

Eliade (1980: 131) habla de un estado de «esterilidad, tedio, y monotonía», el mismo en el que se verá inmersa *Belle Cousine*, y se refiere a él como un mero trámite, «solo como ejercicio espiritual, como preparación para una contemplación mística. En este caso, todo ello adquiere un sentido». De esa forma, ella se deja arrastrar complacida por unos ritmos que, piensa, la

conducirán al encuentro con Dios, encarnado en su sueño en *damps Abbés*. Aunque el sueño posea estructuras mitológicas, dice Eliade (*op. cit.*: 127), «se experimenta en soledad, de forma que el hombre no se encuentra del todo presente en él, mientras que la experiencia religiosa es de carácter diurno y la relación con lo sagrado arrastra al ser en su totalidad».

Es muy pronto todavía —dice Eliade (*op. cit.*: 118)— para captar el sentido de la «desacralización» y de las teologías de la «muerte de Dios»; es demasiado pronto para prever el futuro, sin embargo, ¿cómo puede lo «profano» convertirse en «sagrado», «en qué medida una existencia radicalmente secularizada, sin Dios ni dioses, es susceptible de convertirse en punto de partida de un nuevo tipo de “religión”?».

Eliade (1980: 96) habla de la gran coherencia de los ritos orgiásticos: cuando «se inicia la orgía, y quedan suprimidas todas las reglas, el incesto y la agresividad ya son lícitos, todos los valores quedan invertidos... Y el sentido de este rito es que regenera el mundo».

De esa forma, *Belle Cousine* vive fuera de los ritmos que marcan la vida de la comunidad, vive fuera del tiempo, en un «no tiempo» cíclico que repite una y otra vez los mismos ritos de la ordalía iniciática a la que la somete un abad ¿anónimo? fuera del espacio social. Lo suyo es una huida del espejo de la sociedad en busca del yo interior, de la regeneración de la mano de la religión cuyo representante en la tierra es *damps Abbés*. Para ella, la unión con el abad se convierte en una «unión ritual» en la que a cada uno de sus actos le correspondía un tiempo preciso y solo uno. Es un sopor que repite incesantemente sus ritmos de forma que, cómo dice Eliade (*op. cit.*: 46), «el amor ya no es un acto erótico o un acto simplemente sexual, sino una especie de sacramento; exactamente como beber vino, en la experiencia tántrica, ya no es beber una bebida alcohólica, sino compartir un sacramento» *Damps Abbés* como Cristo, el Envíado cuya sangre da a los hombres tomada de Dioniso, dios del vino:

Mundo de la embriaguez, del espanto ante la desaparición de las formas de conocimiento de la apariencia, del éxtasis delicioso ante la infracción del principio de individuación, del poder narcotizante del vino y exaltador de la primavera, del placer mágico e inspirador de

la naturaleza, de la libertad y la alegría, de la armonía universal del Uno primordial (Nietzsche, 2000: 41-47, cit. Losada Goya, 2010: 222).

El abandono de la cortesía es evidente. Carmona (1998: 36) ve cómo «el proceso de alejamiento del código cortés va unido también a un desplazamiento espaciotemporal: de la corte mítica de Arturo y sus caballeros, pasamos a una corte precisa y a un momento histórico determinado [...] la realidad histórica hace inviable el idealizado código cortés», aunque «la narrativa de los siglos XIV y XV apenas se va a liberar de esta contradicción: el esfuerzo por mantener lo caballeresco en un marco narrativo que lo hace imposible» (*op. cit.*: 37).

### II.3.5. Los factores espacio y tiempo en *Jean de Saintré*

#### II.3.5.1. El espacio como filtro catalizador de los personajes

El espacio es uno de los elementos de la narración que contribuye a dar coherencia a la historia narrada y sirve para situar al lector, localizando los hechos en un lugar determinado. El espacio, a veces, puede aparecer como un actante que mueve la acción de la novela y definir a los personajes que lo pueblan, convirtiéndolos en universos independientes que actuarán de una forma u otra debido a su influencia. Así, el personaje evoluciona y se transforma adquiriendo una nueva dimensión. *Belle Cousine* no es la misma cuando está en la corte que cuando está fuera de ella; tampoco lo es *Saintré*.

En el relato aparecen enfrentados lo cultural y civilizado a lo natural y salvaje, la corte —espacio profano y temporal—, al bosque y la abadía —espacio sagrado atemporal—.

La corte juega el papel de un mundo imaginario en cuyos salones los personajes se transforman en un espejismo, un reflejo de honestidad, cortesía, valor y fidelidad, un mundo en el que los hijos no nacidos pueden tener dos madres; en el que los ropajes y tocados de las damas encubren a cortesanas; en el que un intachable caballero oculta un corazón necio. En este universo de espejos en constante inversión de valores, ¿no será acaso una

cortesana la dama del unicornio? El bosque y la abadía se presentan como su antítesis.

József pone de manifiesto la clara dicotomía que se establece entre los dos personajes principales a través del espacio y expone cómo «l'univers vulgaire de la campagne est le contrepoint du monde courtois du couple royal et de son noble entourage à Paris». Efectivamente, son dos mundos paralelos dinamizados por dos personajes antagónicos en sus formas, pero un fondo igualmente imperfecto: «Le protagoniste de ce monde est l'Abbé qui, et par son apparence physique, et par son comportement, s'oppose nettement à *Saintré*. L'univers de chacun des deux suit le caractère de son "maître"» (József, 2007: 316).

Son dos mundos antagónicos y complementarios, al igual que los personajes que los definen, *Saintré* y el abad quienes, como señala József, «pourraient très bien vivre l'un à côté de l'autre en paix, même avec leurs valeurs opposées, si leurs personnages respectifs restaient toujours à leur place. Mais *Belle Cousine* pénètre dans l'autre univers, et les péripéties commencent» (*op. cit.*: 316-317).

Un cambio de escenario acompañado de la presencia del personaje en el espacio exotópico genera también un cambio en su conducta. El espacio condiciona la psicología del personaje, produciendo una transformación en su forma de actuar acorde con el lugar en que se encuentra. Cuando desaparece la corte con sus salones espejados, su opulencia, sus ricos ropajes, desaparece también esa *courtoisie* que la caracteriza y el personaje regresa a sus orígenes retomando su verdadera esencia.

Nos encontramos, pues, ante una dicotomía clara de personajes y escenarios: *Saintré* y el abad, la corte y el bosque, dos escenarios principales y antagónicos. La corte, aparentemente refinada y culta, de *Saintré*, y el bosque abrupto e incivilizado del abad. En medio de ellos, con un papel meramente referencial, la residencia de *Belle Cousine*.

Fainderay que son principal hostel fust a une lieue d'une bonne cité, et a une aultre lieue de son hostel fust une abbeye que les predecesseurs de Madame avoient jadiz fondé, et de celle abbeye ne avoit que une aultre lieue jusques a ladicte cité, dont par ainssy l'ostel



de Madame, l'abbeye et la dite cité estoient ainssy comme en ung trepier (*Jehan de Saintré*, 2007: 422).

El espacio se presenta así cerrado con tres emplazamientos que forman un triángulo perfecto.

### II.3.5.1.1. La corte

La corte representa lo profano y la temporalidad, la actividad cotidiana frente al bosque y la abadía donde reina una atemporalidad manifiesta en el tiempo litúrgico marcado por los ritmos del sueño y los ritos de iniciación. La sociedad cortesana se complace en sí misma, se resiste a cambiar, inmersa en una dinámica perspectivista de *bienséances* que desfigura la realidad de lo natural y lo censura, al contrario que el cristianismo que abole ese pensamiento, prefiriendo «todo lo que la sociedad desprecia», y despreciando «a los ricos, a los sabios, a los distinguidos, a los virtuosos, a los “correctos”» (Nietzsche, 2000: 166). No existen los valores absolutos:

El ser humano se sitúa en un punto de vista interesado para su propia conservación, y desde ahí capta, entiende e interpreta cualquier fenómeno, tanto natural como moral: solo comprendemos el mundo que nosotros mismos construimos. Los valores surgen a partir de un punto de vista pragmático que pretende la superación del hombre, la protección de la vida y su continuidad (Serrano Ribeiro, 2016: 181).

No existe una interpretación única de las cosas, sino que modelamos la realidad en función de nuestros propios intereses, cambiando la perspectiva en función del punto de vista que adoptemos (Nietzsche, *op. cit.*: 166):

Este perspectivismo aparece asociado al tema de la verdad, del conocimiento y del engaño, a la idea de que el mundo solo es un constructo hermenéutico del hombre: si este ha elaborado interpretativamente su mundo de hechos y valores, por más respeto que sintamos por la verdad, habrá que admitir que se trata de una verdad inventada a partir de ilusiones y conveniencias (Serrano Ribeiro, 2016: 181).

En este sentido, la corte aparece como una matriz relacional, como el escenario que impone su código en la novela; código real, entendemos, que se ha visto legitimado a través de «un metarrelato que implica una filosofía de la historia» (Lyotard, 1991: 4). En otras palabras: mediante la difusión de estos relatos cortesanos se da validez y legitimación a «las instituciones que rigen el lazo social», considerando aceptable toda conducta sometida a su control e inaceptable o censurable todo acto que escape al mismo; de esa forma, «la justicia se encuentra referida al gran relato, al mismo título que la verdad» (Lyotard, 1991: 4).

Basándonos en la teoría de Lyotard (1991), consideramos la corte como un espacio ficticio en el que convergen personajes que comparten el mismo sueño engañoso de apariencia y falsedad bajo la máscara del refinamiento. Los suntuosos salones cubiertos de tapices, alfombras y deslumbrantes espejos, reflejan una imagen falsa, no real, invertida, de los personajes «actores» maquillados que desfilan ante ellos. Es un estado fantasmático que transforma el mundo real del pensamiento lúcido y hace vivir una ilusión a los personajes que lo componen, un sueño. En él se elaboran las fantasías en una especie de magia simpática en la que, si se proporcionan los elementos necesarios para conseguir un objetivo, este se consigue; si se sueña ser un caballero, basta con parecerlo para vivir la fantasía de serlo porque, partiendo de la teoría del punto de vista de la utilidad vital, no existen fronteras entre la verdad y la mentira, entre la realidad y el sueño, de forma que la verdad se convierte en «el error sin el que no puede vivir ningún ser viviente» (Nietzsche, 2000: 343). Todo se trastoca en este escenario recubierto de opeles en el que el espejo es la clave.

La Sale presenta un escenario magnífico y opulento, modelo de conducta, donde solo la Dama parece el elemento disordante, al actuar en la sombra «modelando» a *Saintré*. Galderisi (1999) hablará de un *pantín de cire* para referirse a ello. En la corte, los personajes son actores que representan un papel, mientras que su vida real queda velada al mundo, es decir, viven una realidad aparente. Así vemos una primera etapa de una dama anónima que se nos da a conocer a través de un seudónimo, *dame des Belles Cousines*.

Es el escenario principal donde interactúan los personajes, un hábitat social que ocupan de forma transitoria para interrelacionarse, y en el que *Madame des Belles Cousines* y *Jehan de Saintré* se entregarán al código amoroso del amor cortés. Es el punto de confluencia de personajes, sentimientos y naturalezas muy diversas unidas todas por un mismo punto en común: la necesidad de reconocimiento social, de aparentar algo que no se es, de vivir una realidad aparente. Es un espacio de ensoñación en el que los personajes duermen y mutan en diferentes formas para dar vida a su sueño.

La corte actúa como falso útero, falsa *mater nutritia* que alimenta y en la que se retroalimentan los personajes que en ella confluyen. Pero es un espacio que pertenece al campo del espejo, de la ilusión, de la fantasía. Nada en ella es real. Los amantes duermen al amparo de la máscara, de la clandestinidad. La transformación que se está llevando a cabo en el petit *Jehan de Saintré* hasta convertirse en el seigneur de *Saintré* se opera en la oscuridad. La materialización de esa transformación se manifiesta al exterior, públicamente, a través de las hazañas acompañadas de todo tipo de expresiones de riquezas y exaltación del héroe. La realidad permanece oculta a los ojos de quien mira y solamente puede contemplarse desde el otro lado del espejo. Lo fácilmente perceptible, lo llamativo, lo que nos es evidente, es el reflejo suntuoso que producen los espejos; una realidad invertida en la que cada elemento es el doble exacto y el contrario de la entidad real a la que representa.

Fuera de la corte aparece el mundo real, la lucidez, el pensamiento lúcido donde cada elemento recobra su verdadero valor y el código cortés se difumina y degrada hasta desaparecer, porque la apariencia solo triunfa en los grandes salones espejados. Fuera de ella, el hombre y la mujer recuperan su esencia, su individualidad.



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Fig. 47

© Bodleian Library, Oxford  
Miniatura atribuida a Robinet Testart, en  
*Le Roman de la Rose*, ca. 1487-1495  
Ms. Douce, 195, fol. 007r  
[Baile en la corte]

#### II.3.5.1.1.a. Los espejos cortesanos

El espejo refleja la verdad, la sinceridad, la pureza. Es un instrumento de la iluminación (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 475). «La *Sabiduría del gran espejo* del budismo tibetano enseña el secreto supremo, a saber: que el mundo de las formas que allí se refleja no es más que un aspecto de *shūnyātā*, la vacuidad» (*ibid.*). Refleja la verdad y «en la tradición védica el espejo es el espejismo solar de las manifestaciones; simboliza la sucesión de las formas, la duración limitada y siempre cambiante de los seres» (*ibid.*). Para Michaud (1957: 108), «le miroir est le symbole même du symbolisme [...] qui permet le passage d'un monde à l'autre et,

dans chaque monde, d'un plan à l'autre. Il est le révélateur des correspondances et, à ce titre, l'instrument par excellence du poète». Es el instrumento del que se sirve el poeta para «regarder le monde intérieur, où tout semble si différent du monde extérieur, à expliquer les phénomènes étranges qui se déroulent dans les cœurs» (Frappier, 1959: 138).

Puesto que el espejo es un símbolo ambivalente del que se sirve el poeta para componer sus obras y, dado que «la création est un immense jeu de miroirs» (Michaud, 1957: 108), utilizaremos la metáfora de «espejos cortesanos» para referirnos a la ocultación, a lo intangible, al reflejo ilusorio de imágenes maquilladas de personajes y ceremonias, a lo bano, a lo irreal de los sentimientos y personajes que desfilan, con una máscara física (maquillaje, joyas, ropas) o figurada (ocultación, engaño), por el engañoso y a la vez atractivo escenario-teatro de la corte. Incluso el lenguaje aparece constreñido en fórmulas corteses repetidas hasta la saciedad: «a genoulz treshumblement le remercia». «Ma souveraine dame, tant et sy treshumblement». «Ma tresredoubtee dame, celle qui me peut plus commander que tout le surplus du monde» (*Jehan de Saintré*, 2007: 142, 152, 158).

Pero el espejismo no se limita a la apariencia física, sino que va acompañado de redes especulares de moral y de conducta. Lacarra (1979: 79) encuentra un «sistema de espejos» en la cuentística medieval, que es utilizado para adoctrinar a través del ejemplo de la historia narrada. Así el lector se hace eco de la historia, trasladándola después a su vida personal. Lacarra presenta la historia que se plantea en el ejemplo I de *El Conde Lucanor* para señalar cómo «tanto el libro como el “cuentecillo del león” funcionan como espejos donde el rey contempla su imagen. El privado pretende que su historia sea asimismo un modelo para Alcos en el que halle reflejada su situación». Sistema especular que aparece igualmente en las enseñanzas que transmiten los educadores, padres, reyes a sus discípulos o a sus hijos y que, posteriormente, utilizarán ellos mismos con sus sucesores.

El aprendizaje y el pensamiento inducido se consiguen a través de la repetición de conceptos que son transmitidos de generación en generación para transformar el pensamiento y acomodarlo a la moral creada, haciendo ver como normales

situaciones y hechos que, bajo otros códigos, no lo serían. Eliade (2001b: 25) destaca la importancia de la repetición ya que, en su opinión, «la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está “desprovisto de sentido”, es decir, carece de realidad».

Lo ilusorio nace a la luz de las arañas de la corte perfilando los contornos de los actores que se mueven a sus pies, cuya imagen ilusoria es reflejada por los enormes, cristalinos, silenciosos, espejos cortesanos. Todo parece brillar a la luz de la corte; todo es fasto y magnanimidad; todo decoro.

La antigua nobleza guerrera ha perdido su sentido y ha pasado a ser una nobleza cortesana que quiere conservar su estatus y rasgos distintivos frente a una burguesía adinerada en ascenso (Poirion, 1965: 59). Por ello, «se ve obligada a aparentar, a manifestar que posee los mismos medios económicos. Los nobles llevan un género de vida muy costoso en el que el lujo es tan importante como el linaje y el servicio de armas» (Casas, 1997: 174). Todo en esa época desempeña una función teatral con el fin de impactar al espectador mediante «una estética que les permite poner de manifiesto, *parecer* lo que son. Exhibir su riqueza en escudos heráldicos, caballos y ropa les permite afirmar su superioridad» (*ibid.*). Es una vida proyectada hacia el exterior, hacia lo público, que trasmite una imagen no real.

Frente a eso, un joven niño provinciano emerge de las sombras como un atrevido rayo de luz que se cuele por entre las rendijas de las habitaciones de las damas y va creciendo hasta inundarlo todo en los salones suntuosos de los adultos; después en sus almas. Ese joven, luego hombre, es *Le petit Jehan de Saintré*, transformado después en el *seigneur de Saintré*, nombre que sufre una evolución paralela a la del personaje al que designa. Recordemos la importancia del nombre en la Edad Media y recordemos el origen ministerial de *Saintré* y el afán de los ministeriales por equipararse a la nobleza.

Su ascenso se produjo al margen de la sociedad. Todas las maniobras para encumbrar al desconocido e iletrado *Saintré* ocurren en la sombra de la que él es partícipe, es decir, ocurren a espaldas de la corte. Él surge de la nada, de la inexistencia que proporciona la condición de un ser anónimo, carente de cultura y

de un origen noble. Procedente de la baja nobleza y con un nombre no definido aún, que va evolucionando a lo largo de la obra conforme va creciendo la identidad del personaje. Es decir, él es la oscuridad porque participa de ella en su génesis como personaje.

Si abandonamos la mera contemplación de la superficie espejada e intentamos adentrarnos en el complejo plano simbólico, cambiando nuestra focalización y adoptando una perspectiva diferente, constataremos que las imágenes reflejadas pueden tener varias interpretaciones según el ángulo en el que nos situemos produciendo anamorfismos.

En la experiencia profana, el espacio es homogéneo y neutro: ninguna ruptura diferencia cualitativamente las diversas partes de su masa. El espacio geométrico puede ser señalado y delimitado en cualquier dirección posible, mas ninguna diferenciación cualitativa, ninguna orientación es dada por su propia estructura. Evidentemente, es preciso no confundir el *concepto* del espacio geométrico, homogéneo y neutro, con la *experiencia* del espacio «profano», que se opone a la experiencia del espacio sagrado (Eliade, 1981: 16).

Paralelamente al espacio, los personajes también pueden representar realidades mucho más profundas y complejas de lo que conocemos de ellos a través de su reflejo en la corte. *Saintré* empieza a configurarse como tal a raíz de sus encuentros con *Madame*. Él es hijo de la oscuridad, un fragmento de la nada que empieza a existir y a cobrar forma cuando ella decide crear un personaje ideal, lo que la convierte en equiparable a Dios y, por tanto, en una blasfema. Ese es el origen, el ser de *Saintré*, cuyo encumbramiento es progresivo y está pautado por *Madame*. Conforme va siendo educado por ella, va introduciéndose poco a poco en la corte y va cobrando fuerza su reflejo, su apariencia, su nombre, acuñado por la sociedad en la que vive y que le juzga aplicando sus parámetros. El desencadenante del conflicto se plantea ya en origen: La ambición de *Saintré*, del joven adolescente niño que sueña con el poder del rey en la figura de un caballero. Carmona Fernández (2006: 30) señala cómo «el espacio *abierto* de la aventura caballeresca se convierte en *cerrado* en su nueva temporalidad», es decir, en este tipo de novelas se produce

una sustitución del «cronotopo mítico por el histórico» que favorece «el conflicto de códigos en los personajes».

La obra es un juego permanente de ilusiones ópticas, de inversiones y reflejos; de formas mutantes con imagen engañosa. Podríamos, incluso, hablar de una novela de espejos en la que todo es espejismo y los personajes se reflejan unos en otros, repitiendo sus actos o proyectando sus sombras.

Es un duelo de deseos y conciencias en el que uno es uno y su contrario hasta que se separan para volverse a unir de nuevo y nuevamente separarse para volver al origen en un retorno al antiguo o al nuevo hogar. Porque la corte es un espacio social relacional, como lo es la ciudad y «la ciudad es casi siempre metáfora del poder, de la opresión y de la esclavitud del individuo: espacio que hay que dominar y vencer» (Prado, 2000: 42, cit. Roberto, 2007: 7). Esa situación es la que produce la huida del héroe o, en palabras de Salvador Vélez (2008: 192): «la opresión de lo sucesivo, es la condición fundamental del destierro, el castigo capital del desterrado, desde Adán hasta Borges».

Pero *Saintré* no sale de la corte como lo haría un héroe, como lo hizo Guigemar, sino que va en busca de un referente glorioso para él: va en busca de sí mismo, pero de su yo social, de la transcendencia de su nombre, no de su yo interior. Su viaje persigue el enaltecimiento público y le llevará siempre de vuelta a la corte donde se siente poderoso y sus espejos le ocultan la esclavitud de su alma. «Es posible un mundo de lujo y riquezas, pero ese mundo será injusto, traerá guerras, injusticia —ricos y pobres— calamidades... En el falso mundo del monetarismo un nuevo valor arruina los viejos valores tradicionales: la seducción» (Beltrán Almería, 2006: 7).

Y la corte es el espacio de seducción; es la seducción misma donde riqueza, honores y títulos se exhiben con orgullo en un desfile interminable de ostentación. Incluso el nombre define y precede al personaje que lo ostenta porque va ligado a una reputación y personifica unos valores. Tal vez *Saintré* tenga miedo de mirar tras el cristal. Quizás tenga miedo de sí mismo.



### II.3.5.1.1.b. La escapada del espejo

¡Oh espejo!  
Agua fría por el tedio en tu marco helado  
Cuántas veces y durante horas, desolada  
De los sueños y buscando mis recuerdos que son  
Como hojas bajo tu cristal de agujero profundo.  
Me aparecí en tí cual sombra lejana,  
Mas, ¡horror!, algunas tardes, en tu severa fuente  
¡Conocí de mi esparcido sueño la desnudez!

Mallarmé, *Herodías*<sup>30</sup>.

Una mujer aparece tras el espejo, es «Eva la hija de Dios, que ha madurado lo suficiente para abandonar el idilio del Paraíso» (Campbell, 1972: 37), es *Belle Cousine*, quizá también seamos nosotros.

A veces, un pecado aparente, «una ligereza —aparentemente accidental— revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente» (*op. cit.*: 36). El abandono de la corte por parte de *Belle Cousine* es considerado, bajo la óptica medieval y el código cortesano, como un acto de ligereza, un acto irreflexivo o de despecho ante el abandono de *Saintré*. Un error imperdonable de la dama que, unido a su pretendido intento de burla hacia el primer caballero, la convierten en un ser abominable.

Afortunadamente, la visión del siglo XXI abre otros canales y aporta otras consideraciones ante un mismo hecho y, «como Freud (1999) ha demostrado, los errores no son meramente accidentales. Son el resultado de deseos y conflictos reprimidos. Son ondulaciones en la superficie de la vida producidas por fuentes insospechadas» (Campbell, 1972: 36). Para Campbell (*op. cit.*: 37), todas las separaciones, todos los abandonos, todas las rupturas en las un personaje que goza de una posición de dominio

---

<sup>30</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Herodías*, traducción e interpretación de Antonio Gamoneda y Amelia Gamoneda, edición bilingüe, Madrid, Abada, 2006.

decide abandonar de forma voluntaria su estatus y el espacio público, remiten a las mismas «imágenes arquetípicas activadas que simbolizan peligro, reafirmación, prueba, iniciación y la extraña santidad de los misterios del nacimiento».

El abandono de la corte simboliza una muerte a lo social, un abandono voluntario por parte de *Belle Cousine*, de su faceta pública, ante la decadencia física que está sufriendo, y que encuentra su antífrasis en el enaltecimiento personal y social del caballero. El tema de la huida al bosque dejando atrás la civilización no es nuevo, hallamos antecedentes en el *roman* del siglo XII cuyos protagonistas encarnan a personajes ideales que representan y son, en sí mismos, el amor cortés. Así y, conforme a su doctrina, cuando el caballero «pierde el amor de su dama cae en la locura, pierde la razón y huye al bosque en donde lleva una existencia salvaje». Para ellos, «no hay término medio: o se vive el ideal cortés con su exigencia amorosa o se cae en el infierno de una absoluta degradación de la existencia humana» (Carmona, 1986: 84-85). Pero en estos casos, son hombres los que llevan a cabo esa huida (*Ivain, Lancelot*) y su decisión les ennoblece, porque con ella demuestran la grandeza de su amor. En *Jehan de Saintré*, sin embargo, se trata de una mujer la que pasa a ocupar una función reservada al hombre, tanto por su huida como por el hecho de pensar por sí misma y tomar la decisión de escapar, trasgrediendo con ello todas las normas morales que exigían de la mujer silencio y obediencia. Pero la historia de *Belle Cousine* no es la única en la que una mujer se retira de la esfera social.

La *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina (1513) narra un episodio muy similar. Plácida es una aristócrata, al igual que *Belle Cousine* y, al igual que ella, sufre enormemente por el alejamiento de su amado Vitoriano. En su interior se libra una batalla de sentimientos contradictorios, de incertidumbres, amor y odio. Sabe que no puede olvidarle, se encuentra «completamente sola en su tristeza —a diferencia de Vitoriano que buscará el apoyo y consejo de un amigo—» y empieza a pensar en la muerte como única vía de escape (Guirao, 2015: 519-520). Finalmente, debido a la fuerte depresión en la que está sumida, decide renunciar a las comodidades de su vida aristocrática y «huir de su casa para llevar una vida de sacrificio y dolor en la soledad de los bosques» (*op.*

*cit.*: 525). Allí «buscará consuelo en la naturaleza, pero también la persecución de la fama a través del sufrimiento» (*op. cit.*: 526) componente, este último, que no aparece en *Belle Cousine*. En la literatura sentimental del siglo XV, era el hombre quien llevaba a cabo ese retiro voluntario a «bosques y a parajes inhóspitos», en un gesto de «sumisión completa al amor y a la dama» (Deyermond, 1965, cit. Guirao: *ibid.*). Pero en este caso, es una mujer la que desempeña la función del hombre, asumiendo su papel, como puntualiza Guirao (2015: 527): «Encina trata a Plácida no como corresponde a un personaje femenino, sino con los atributos morales que se suponen en el más valiente y esforzado caballero cortés», en una actitud que se aleja mucho «del mundo de las damas medievales, condenadas al silencio y al recato impuesto por la tiranía de la honra» (*ibid.*).

En el bosque, Plácida llora amargamente por la ausencia de su amado y amparada en la paz de la foresta,

la heroína enciniana se quita la vida junto a una fuente y no parece estar muerta, sino apaciblemente dormida, como si todo quedara dispuesto para la llegada de los dioses mitológicos que habrán de resucitarla. Además, Plácida prepara cuidadosamente la escena y se despoja de sus vestidos —como también hiciera Grimalte al elegir la vida salvaje para desprenderse de todo lo que pudiera ligarlo a la civilización—, mostrando que no importa ya la debilidad de un cuerpo de mujer harapiento y abatido, sino la grandeza de un alma desesperada, que se ennoblece y se hace fuerte con la muerte, consagrada no a Dios, sino al pagano Cupido (Guirao, 2015: 531):

...para más presto matarme  
muy bien será desnudarme  
y quitarme los vestidos  
que me estorvan  
«Égloga de Plácida y Vitoriano», (vv. 1290-1293, Pérez Priego,  
1991: 330, cit. Guirao, 2015: 531).

Plácida aparece como víctima del amor, mostrando la intensidad de su pasión de mujer «frente al carácter voluble e interesado del amor masculino» (Guirao, 2015: 534). Su dolor acabará llevándola al suicidio «trastocando también los papeles de la dama y el caballero del amor cortés, pues lo trata a él como

“señor” cruel y desdeñoso y ella se proclama su humilde “sierva”» (*op. cit.*: 534-535). Al cabo de un tiempo, Vitoriano vuelve a buscar a Plácida, pero su búsqueda «resulta difícil y el galán no halla sino el inquietante testimonio de un pastor» que le refiere el preocupante estado de desesperación en el que ha visto a la mujer (*op. cit.*: 539). Finalmente, Vitoriano encuentra el cadáver de Plácida y, como la amaba intensamente, intenta darse muerte con su cuchillo. Pero Venus, «diosa que maneja los destinos y actitudes de los enamorados», se lo impide dando «a entender que la muerte de la protagonista no habría sido sino un medio para probar a Vitoriano» (*op. cit.*: 540) y, posteriormente, Mercurio resucita a Plácida. Cuando ella despierta,

no recuerda nada desgraciado, pues ha bebido de las aguas del mitológico Leteo y, junto a su amado, en aquel amanecer radiante en el campo, está dispuesta a empezar de nuevo y a ser feliz para siempre, como muestran sus primeras palabras tras regresar de la muerte (Guirao, 2015: 542):

¡O, mi amor,  
pues que se secó el dolor  
floresca nuestra beldad!  
«Égloga de Plácida y Vitoriano»,  
(vv. 1290-1293, Pérez Priego, 1991: 367, cit. Guirao, 2015:  
542).

Las similitudes entre ambos casos son evidentes. Ambas mujeres transgreden el orden social, llevando a cabo lo que Guirao (2015: 519) llama una «valiente ruptura del patrón femenino» Ambas aman intensamente y caen en un estado de profunda depresión ante el abandono de sus enamorados. A Plácida se le reconoce su papel de víctima ante el desdén de Vitorino, mientras que *Belle Cousine*, igualmente víctima, es acusada de infidelidad e ingratitud. Ambas cierran los ojos para no ver una realidad que no soportan y aparecen adormecidas y despojadas de sus antiguos ropajes, teñidos de hipocresía social. Una duerme el sueño de la muerte, la otra el de la religión. En ambos casos aparece la intervención divina; solo el final les diferencia: Plácida renace a una nueva vida feliz, mientras que esa posibilidad, como veremos, queda frustrada en el caso de *Belle*

*Cousine* por la irrupción en el bosque de *Saintré*, representante y reflejo de una ideología caduca que dormita en el espejo.

El espejo disimula el inconsciente y manipula el lenguaje; en la corte, el lenguaje está normatizado, encorsetado en formalismos y frases automatizadas que se aprendieron hace siglos y se transmitieron de generación en generación. *Belle Cousine* es portadora y transmisora de ese legado «car ainssy firent les bons Rommains, et par ce dominèrent ilz toute la monarchie du monde et donnerent lois desquelles encores nous usons», cómo le dice al pequeño *Saintré* cuando está iniciando su educación (*Jehan de Saintré*, 2007: 158). Las sociedades se suceden unas a otras, sin cambios trascendentes. El espejo limita la libertad al marco espacial que contiene al personaje y lo atrapa, lo reduce. Solo traspasando el cristal y cruzando la frontera húmeda se despiertan los sueños que velaban dormidos. Solo en la soledad y el dolor, el horizonte se amplía y comienza, en silencio, la aventura del héroe.

Los espejos se proyectan, se contienen los unos a los otros en series de conjuntos imposibles en las que cada uno recibe el reflejo del anterior; los mismos actos recibidos de otros que pasaron antes; la misma simbología gestual, los mismos códigos. La herencia de sociedades que se jactan en su destino; los mismos hombres deudores del pasado. Y de pronto, una mujer. Sola. Camina al sol en la tiniebla incierta de lo desconocido. Traspasa el espejo y se echa a andar. Camina sola. Las luces cortesanas se apagan disipando el espejismo y una extranjera llega a la oscuridad del bosque. Ha encontrado su camino. Un movimiento inverso de la corte al Paraíso, un camino a la redención abandonando el espejismo cortesano, que la llevará a olvidarse de sí misma para poder encontrarse. Un paso de lo profano a lo sagrado.

«El hombre de las culturas tradicionales no se reconoce como real sino en la medida en que deja de ser él mismo (para un observador moderno) y se contenta con imitar y repetir los actos de otro» (Eliade, 2001b: 25). La búsqueda del anonimato, *aurea mediocritas*, es la clave del triunfo, la llave que abrirá al héroe las puertas que separan un mundo opresor de otro desconocido. Ulises (Homero, 1927: 368) «se hizo llamar Nadie para escapar de Polifemo», convirtiéndose en anónimo. En realidad, «ese Nadie es Todos» y la historia de Ulises «refleja la historia del héroe de

entonces, de ahora y de mañana», de forma que «su relato es todos los relatos y su sueño todos los sueños» (Cuenca, 1991: 73).

*Belle Cousine* y *Saintré*, dos personajes que antes dormitaban juntos al calor cortesano, emprenden ahora su propia aventura; un viaje hacia sí misma, oscuro, difícil, en el caso de ella; un viaje a la fama, coronado de gloria, *espejo de príncipes*, en el caso de él. Sociedades inmovilistas que se complacen en viejos odres. Un hecho de armas es el pretexto, el detonante del cambio. La huida a la naturaleza como protección frente al olvido es un tópico en el que, como recuerda Salvador Vélez, «el jardín se convierte en un refugio frente a la opresión de la memoria.

La memoria, en efecto, es una facultad ligada a la temporalidad —recordemos que Mnemosine es hermana de Cronos—, que carga al presente con un pasado siempre en aumento, cada día más pesado» (Salvador Vélez, 2008: 195). Para él «jardín, eternidad, instante, novedad, olvido, sueño, muerte», aparecen enfrentados a «laberinto, temporalidad, duración, antigüedad, memoria, insomnio, inmortalidad. Y en medio de ambos grupos, la figura de Adán, símbolo de todo hombre, que conoció una vez el Jardín pero lo perdió y desde entonces habita el Laberinto» (*ibid.*). Para Salvador Vélez (*op. cit.*: 234) el «Laberinto del destierro» se caracteriza por la temporalidad, por el paso del no tiempo, es decir, de la eternidad, a la temporalidad.

Y en la temporalidad del mundo profano se produce la ensoñación de la máscara, la ilusoria imagen de los espejos cortesanos se diluye en la campiña y los personajes se muestran en una nueva dimensión, ¿o tal vez son otros los filtros que distorsionan esta nueva realidad? En ese constante juego de imágenes invertidas y encantamientos, en el que las viudas ricas alumbran hijos de casadas pobres; en el que segundones toscos son convertidos en gallardos caballeros merced a la magia de hermosas hadas disfrazadas de brujas, o de brujas, que por un momento soñaron con ser hadas; en ese mundo en el que la verdadera realidad se gesta al otro lado del espejo se produce una continua inversión de valores. Los personajes se confunden y metamorfosean constantemente, abandonando sus diversas formas y adoptando otras a lo largo de la novela. Solo un factor permanece inalterable, la corte y sus imbricaciones.

*Belle Cousine* deja la corte, pero tras la campaña de Prusia, *Saintré* vuelve a ella convertido ya en el *seigneur de Saintré*. Ha sufrido toda una evolución desde *le petit Jehan de Saintré* hasta alcanzar el más alto grado de reconocimiento social. Se ha convertido en un *golem*, preso de su propia ambición. Una ambición que aprendió de los caballeros que le precedieron, como su propio padre, y que le fue transmitida por *Belle Cousine*.

#### II.3.5.1.1.c. El eterno retorno

Para Campbell (1972: 18), «la primera misión del héroe es retirarse de la escena del mundo de los efectos secundarios, a aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades». Una vez allí, el héroe debe «aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada caso particular (o sea, presentar combate a los demonios infantiles de cada cultura local)». Así, *Belle Cousine* se retira a sus orígenes, al hogar, al paraíso perdido de la infancia, al Edén. Dama perdida que vaga por el espacio buscando un lugar seguro, tierra u hombre donde reposar, porque «para vivir en el Mundo hay que fundarlo» (Eliade, 1981: 15). Pero el «Mundo» del que habla Eliade, cómo veremos más tarde, no puede nacer de lo profano.

Nos encontramos de nuevo ante una doble interpretación. Por un lado, aparece la visión tradicional de *Belle Cousine* como *domina cortés*, madre terrible que, despechada por su hijo-amante-servidor al crecer e independizarse de su tutela, es decir, cuando *Saintré* muere en su inconsciente, lo mata también de forma consciente alejándose de él y, posteriormente, humillándolo. Según esta interpretación, el retorno al hogar vendría motivado por un acto irreflexivo y de venganza, en el que su abandono de la corte no es sino un castigo hacia *Saintré*, por prescindir de ella y buscar su autonomía en la toma de decisiones. Bajo esta interpretación, la mujer aparece como una *domina* caprichosa e insolente que abandona sus quehaceres cortesanos por venganza y orgullo, lo que la convierte en una mujer negligente. De ahí que algunos autores hablen de las *sucesivas*

*metamorfosis* que experimentará *Madame* hasta culminar en su degradante autodestrucción:

La «deconstrucción» de la Dama se produce mediante la ostensión progresiva de sus comportamientos de fondo «anti-cortesés»: su disconformidad ante la subversión de sus expectativas es expresada a través de la mala *taciturnitas* que la conduce a abandonar la corte. El mundo bucólico y pacífico en que se refugia no es otra cosa que el pretexto para dar satisfacción a sus caprichos, y a su sensualidad, negando el espacio social con respecto al cual hasta entonces se había venido inscribiendo: la falta de atención de la Dama no solo a su compromiso con el joven caballero, sino con sus funciones dentro de la corte, algo que de lo que Iseo se lamentaba durante su permanencia en el Morois, al atenuarse los efectos de la pasión-filtro (Suárez, 2011: 172).

Para el código cortés y para la sociedad misógena de la época en que se inscribe la obra sin duda así sería. Pero nuestro trabajo se abre a otra perspectiva, contemplando a la mujer desde la propia mujer, como predicaba Pizan.

Nos remitiremos de nuevo a la agricultura, como fundamento de la religión y, quizá también, del fenómeno religioso. Desde la Antigüedad, existe una visión del mundo en la que aparece la identidad, es decir, la «homología entre la mujer, la tierra, la luna, la fecundidad, la vegetación, y también entre la noche, la fecundidad, la muerte, la iniciación, la resurrección» (Eliade, 1980: 105). La mujer va unida al nacimiento y a la tierra, a la repoblación que dará vida al territorio yermo y al mundo.

Pero «ningún mundo puede nacer en el “caos” de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano» (Eliade, 1981: 15-16), porque «la experiencia profana es homogénea y, por consiguiente, la relatividad del espacio». En ellos «toda orientación verdadera desaparece, pues el “punto fijo” no goza ya de un estatuto ontológico único: aparece y desaparece según las necesidades cotidianas» (*op. cit.*: 16). En el mundo profano, cortesano, «ya no hay “Mundo”, sino tan solo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de “lugares” más o menos neutros en los que se mueve el hombre» (*ibid.*).



Para Eliade (*ibid.*) se hace necesario descubrir o proyectar «un punto fijo —el Centro— (que) equivale a la Creación del Mundo».

Y es aquí donde entra en juego el simbolismo del bosque, entendido este, como «verdadero santuario en estado natural» (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 195). Existe una «estricta equivalencia semántica, en la época antigua, entre el bosque céltico y el santuario, *nemetos*», en el que el árbol es un símbolo de vida que puede ser considerado «como un lazo, un intermediario entre la tierra en la que hunde sus raíces y la bóveda del cielo que alcanza o toca con su cima»; de hecho, los templos de piedra llegaron a la Galia tras la conquista romana (*ibid.*). Otras veces aparece bajo la forma del «gran bosque devorador»: «los árboles son como mandíbulas que roen [...] mira la selva formidable comer» (*ibid.*).

En la Antigüedad, los bosques estaban consagrados a la divinidad y «simbolizaban la morada misteriosa de Dios» (*ibid.*). Cada dios tenía su bosque sagrado en el que, además de inspirar temor, recibía los homenajes y las plegarias. «El bosque sagrado es un centro de vida, una reserva de frescor, de agua y calor asociados, como una especie de matriz. También es un símbolo maternal. Es la fuente de una regeneración» (*ibid.*).

Atendiendo a este simbolismo, a la religiosidad encarnada en la figura del abad como Dios corporeizado que habita el bosque, al poder simbólico del vino entendido como sangre del dios, y al psicoanálisis moderno para el que «el bosque simboliza lo inconsciente» (*ibid.*), pensamos que el retiro al campo por parte de *Belle Cousine* obedece a un deseo de regeneración, en este caso a través de la religión, que la hace equiparable al héroe. Hasta ese momento estaba dormida, pero a raíz de la experiencia traumática vivida por la ruptura con *Saintré*, despertará del sueño y sufrirá una mutación que la llevará a la búsqueda del yo. Cacho Blecua (1991: 125) habla de los «hechos antitéticos» que se derivan del fenómeno del desamor, en el que «el héroe decaerá físicamente, incluso tendrá síntomas característicos del *héroos*, de la enfermedad amorosa, abandonará toda la vida activa y se separará de la sociedad, estando a punto de morir. El amor ha constituido la aventura más peligrosa de su existencia».

*Belle Cousine* no soportaba permanecer por más tiempo en la corte. Todo lo que antes le daba la vida, ahora se la quitaba. El ambiente cortesano, antes esperanzador, brillante, vitalista, asociado a *Saintré* y a otros jóvenes como él, se ha tornado en su antítesis y la está matando:

Madame, qui est ainssy demouree seulle de ami, ne voist behours, joustes, dansses, chasses ne aultres deduis ou son cœur prendre ung seul plaisir. Et quant elle veoit les amans per a per deviser ensemble, lors renouvelloient ses dollours, et tant que en ceste langoureuse vie s'est ahurtee tellement qu'elle a changé le mengier et le boire pour le jeuner, le dormir pour le veillier, et tellement que peu a peu sa tresvive face collouree s'est changee en trespalle coullour, dont chascum s'esmerveilloit (*Jehan de Saintré*, 2007: 416).

El médico dijo que físicamente estaba bien pero «son cœur avoit dolleur enclose, que, se briefment n'y estoit pourveu, sans nul remede que morte estoit, car par celle dolleur estroitte en elle se morroient tous les esperis respondans a son cuer, ja presque tous estoient oppillez» (*Jehan de Saintré*, 2007: 418). *Belle Cousine* necesitaba alejarse de todo aquello, como afirma Blunk (2016: 117), no porque «Madame is not infuriated when she soon leaves the court to go to her country estate. She leaves because she is ill. Her illness is not physical, but a “maladie de cuer”». *Belle Cousine* no abandona la corte por despecho hacia *Saintré*, sino porque está realmente enferma. Buscó la complicidad del medico para que dijera a los reyes que el remedio de todos sus males era «qu'elle s'en voist esbattre en son air natural deux moiz ou troiz» (*Jehan de Saintré*, 2007: 422). A cambio, le daría un «bon mantel de la plus fine escarlatte qui se porra trouver» (*op. cit.*: 420). De nuevo aparece una alusión al monetarismo, a la elegancia en el vestir, a la importancia que se concedía al traje en el ámbito cortesano. Y *maistre Hues*, el médico, naturalmente aceptó.

La mujer escapa de la corte tres semanas después de la marcha de *Saintré*, resentida contra el orden establecido y los valores que esta representa. *Belle Cousine* se excluye voluntariamente del grupo, abandonando un código social en el que antes creía y cuyo universo veía posible (Casas, 1997: 174), un

código al que se entregó dándole todo y que ahora la ha devorado. «La dama se revela contra el código que ella misma ha enseñado, optando por dejar la corte y su mundo de normas y convenciones para entregarse, en un mundo que no es cortés ni urbano, sino rural y libre, a unas relaciones amorosas espontáneas y libres de convencionalidad» (Carmona, 1986: 88).

Su actitud la lleva a abandonar los viejos moldes para no convertirse en uno más y ser devorada por Saturno. Quizá su marcha suponga el nacimiento de un nuevo Mundo y ella misma, diosa Madre engendradora de vida, renazca de nuevo en él. Con su partida está rechazando el poder existente:

Las corrientes feministas rechazan el poder existente, y hacen del segundo sexo una contra-sociedad. Se constituye una sociedad femenina, especie de *alter ego* de la sociedad oficial, en la que se refugian las esperanzas de placer. Contra el contrato sociosimbólico sacrificial y frustrante, la contrasociedad que se imagina armoniosa, sin prohibiciones, libre y gozosa. En nuestras sociedades modernas, sin ir más allá, la contrasociedad sigue siendo el único refugio del goce, porque es precisamente una a-topía, lugar sustraído a la ley, respiradero de la utopía (Kristeva, 1979: 357).

La sociedad derrota al individuo y lo hace consciente de que su lucha ha sido inútil, lo desarma y hace aflorar en él sentimientos de abandono y soledad, de fracaso e impotencia de las que todavía no se habla en esa época, porque las mujeres no tienen voz, pero que presagian *le mal du siècle*. «Vetusta logra derrotar a «la Regenta», arrastrarla por su lodo: no puede asimilar a Ana, no puede someter su alma» (Sobejano, 1973: 165).

*Belle Cousine* ha trasgredido las leyes de la comunidad, al educar y amar secretamente a *Saintré*, convirtiéndose en un elemento discordante, desconocido y, por tanto, peligroso; nada puede escapar al control de lo establecido desde hace siglos y que habrá de perpetuarse durante mucho tiempo aún. Su retiro al campo para salir de la espiral en busca de respuestas, con la esperanza de encontrar un nuevo guía sustituto de los valores que deja atrás y su negativa al llamado cortesano al ser reclamada por la reina, marcan su exclusión definitiva de los códigos cortesanos que ella percibe decadentes. La intromisión en el bosque, en las

profundidades de la psique, es necesaria para que el héroe alcance su verdadera dimensión espiritual, y es allí donde *Madame* quiere iniciar su viaje. Como héroe, herida de amor, *Belle Cousine* se retira a su tierra natal para instalarse en la casa de sus antepasados y refugiarse en la religión, tal vez movida por un deseo de reencontrarse consigo misma y trascender haciéndose inmortal:

A Dios se llega a través del anhelo de inmortalidad. Esto es, de acuerdo con la religión quijotista, el hombre quiere que Dios exista porque no quiere morir, porque quiere ser inmortal. Como dice Unumuno, nuestro anhelo de salvar la conciencia, de ser inmortales es el que nos impulsa a creer en Dios, a querer que haya Dios, a crear a Dios. No es, pues, el mundo, su orden o disposición, o la moral lo que nos lleva a Dios sino un impulso antrópico, la voluntad de perpetuarnos eternamente, la voluntad de ser inmortales (López Calle, 2010: 6).

Para Eliade (1981: 31), «la instalación en un territorio equivale a la fundación de un mundo»; en este sentido es una regeneración. La mujer deja la corte y abandona su discurso de sombra para retomar uno nuevo con palabras nuevas y torpes. Su verdadera esencia, su cultura adormecida que solo se hacía visible tras el espejo, en la oscuridad de su alcoba, en los consejos y discursos a *Saintré*, es sustituida por un código rural y tosco, simple, como la esencia del hombre.

El *ego trascendental* o el miedo le hacen abandonar el código cortés, pero le impiden todavía recluirse en sí misma. O quizá no sea así y sea una nueva forma de gobierno quien la someta y costraña.

La mujer se entregará a ella, creyendo ver a Dios, el Salvador del mundo, en la persona del abad, sin analizar su interior, sin posicionarse en la vida. Las mujeres no saben hacerlo todavía. En otro templo ella borra su memoria. Ella es la mujer soñada; ha comprendido que es el sueño de un hombre que soñaba soñar. Es la mujer que inventó un hombre y que dejará de existir cuando él deje de soñar.

El amor es una forma de ensueño que se ve interrumpido por la aparición del abad. Aunque quiera apartarse del mundo, la mujer está limitada, prisionera en universos masculinos. Esta vez busca refugio en la religión, la unión primigenia del alma con

Dios, que es otra forma de llegar a sí mismo; una unión que se consigue pasando por los llamados *estados de anonadamiento del alma*. El poder del filtro confunde a *Madame*: ¿es el amor, el vino, algo que ella interpreta como fe, lo que la mantiene adormecida en el bosque?

Aquí no se produce la unión de los amantes ni la de los principios masculino y femenino en uno solo, como en otros relatos de amor cortés, en los que, como en el caso de *Tristán*, los amantes aparecen tan íntimamente ligados como el avellano y la madre selva, haciendo imposible la supervivencia del uno sin el otro, ya que la simbiosis es tal que, si intentan separarlos, mueren los dos. En este caso, son dos realidades que coexisten y comparten vivencias.

El espacio parece degradarse lejos de la corte y, con él, también los personajes. Bajo el código cortesano todo acto, todo individuo que no es asimilado por el grupo, es censurado por sus diferencias. Lejos de la corte, espacio civilizado y cosmificador, el amor parece tornarse carnal y la galantería del amor cortés parece trastocarse en mera lujuria de la mano de *Madame* y del abad.

Aun así, *Belle Cousine* decide abandonar la corte para retornar al vientre de la ballena. El vientre de la ballena simboliza el renacimiento que se produce tras el paso por el umbral mágico, pero «el héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto» (Campbell, 1972: 57).

El paso del umbral se presenta como «una forma de autoaniquilación» en la que el héroe realiza un viaje hacia el interior «para renacer» a otra vida. En ella vigilan expectantes «los guardianes del umbral que apartan a los que son incapaces de afrontar los grandes silencios del interior» (*ibid.*). Cuando el devoto entra «al templo sufre una metamorfosis. Su carácter secular queda fuera, lo abandona como las serpientes abandonan su piel» (*op. cit.*: 58).

*Belle Cousine* va al encuentro de sus ancestros en el templo que se levanta como un Centro sagrado situado en plena naturaleza, con lo que el acto queda totalmente reforzado, ya que la vegetación aparece ligada a la religión desde tiempos remotos.

«Para la mentalidad arcaica, la vegetación (el árbol o las hierbas) se convierte en un objeto religioso por su poder: crece, pierde hojas, las recobra. Es decir, se regenera (muere y resucita) infinidad de veces» (Lacarra, 1979: 103). Lacarra (*ibid.*) retoma la idea de Frazer (1981) y Eliade (1974 [1949]) al decir que «los grandes mitos primitivos» describen la misma lucha porque «en casi todas las teogonías primitivas la esencia de la vida o de la eterna juventud se encuentra en la vegetación».

Ya vimos cómo a través de la repetición se intensifica el acto que se desea conseguir y se refuerza la posibilidad de su consecución. El deseo de transcendencia perpetuando un código, por parte de *Belle Cousine*, se ve reforzado en el bosque a través de sus ancestros, presentes en forma de reliquias, que están contenidas en un templo que, a su vez, se halla contenido en un bosque. Todo ello, unido a los actos litúrgicos que allí oficia y bendice un clérigo, representante de Dios en la Tierra, hacen del lugar un Centro sagrado con un alto poder místico y regenerador.

La dama huye al bosque. Los enamorados y los locos, casi siempre de amor, huyen al bosque en la literatura medieval, porque allí, «más allá de los límites del poder urbano encontramos la zona de la emancipación, sin dominio del gobierno, fuera de las ciudades, una zona mágica lejos del ojo no invitado», encontramos el espacio de la transcendencia (Ferrer Ventosa, 2017: 634).

*Tristán* huye porque se enamora de la mujer de su tío, el rey, con lo que contraviene las leyes sagradas del matrimonio, del parentesco y de la fidelidad vasallática. La borrachera y el amor se oponen a la valentía heroica, de igual forma que lo masculino a lo femenino, la noche al día o el amor a la guerra. En *La Eneida* aparece de nuevo el conflicto entre la pasión de Dido y el destino heroico de Eneas, quien abandona a la reina para cumplir su destino, porque la mera contemplación de la belleza femenina puede disminuir el valor del combate y, sobre todo, porque el *llamado* de la aventura es superior a cualquier otra pulsión.

El paisaje natural, el bosque, es símbolo de la feminidad que se caracteriza por su función nutricia; de ahí que aparezca asociado al nacimiento. El bosque, los montes, los lugares alejados y protegidos, las cuevas y las islas sugieren sentimientos de aislamiento, de borrachera, de reposo, de sueño, de noche; son

lugares en los que Tristán goza de un estado de bienestar. En el bosque de Morois vivirá un estado de euforia y un sopor, producidos por el vino. El filtro de amor produce un efecto similar al entusiasmo báquico, que crea una ilusión para suplir los deseos y esperanzas de la vida real. En el bosque, los amantes aislados del mundo retornan al útero y se entregan al sueño.

### II.3.5.1.2. La abadía como Centro

El episodio de la abadía constituye en sí mismo una «véritable petite nouvelle à l'intérieur du roman» y supone «une tournure qui vient quelque peu bouleverser les schémas traditionnels» (Blanchard, 2007: 7).

El nombre del lugar al que se dirige *Belle Cousine* al dejar la corte pertenece al anonimato. La Sale precisa: «Or nous fault il icy laisser le nom du païs, de la terre et de son hostel ou elle alloit, car le histoire s'en tait, et pour aucunes causes et choses qui après vendront, n'en vult plus avant parler» (*Jehan de Saintré*, 2007: 422). El único dato que da el autor es que

son principal hostel fust a une lieue d'une bonne cité, et a une aultre lieue de son hostel fust une abbeye que les preecesseurs de Madame avoient jadiz fondé, et de celle abbeye ne avoit que une aultre lieue jusques a laditte cité, dont par ainssy l'ostel de Madame, l'abbeye et laditte cité estoient ainssy comme en ung trepier (*Jehan de Saintré*, 2007: 422).

El mismo triángulo que en ese mismo entorno campestre aparecerá en la relación *Belle Cousine, damps Abbés y Saintré*: la casa de *Madame*, isomorfismo de la mujer, la abadía, forma isomórfica de la religión encarnada físicamente en la figura del abad, y la ciudad, equivalente a la sociedad de la época junto con su herencia cultural, cuyo representante máximo es *Saintré*.

Hemos de concretar que utilizamos el término «bosque» o «campo» como opuesto a «corte»; como el equivalente a espacio no civilizado, no sometido a norma alguna, no humanizado, al espacio salvaje y libre que escapa al control social, lo que lo convierte en un espacio pagano, marginal y marginado, en el que

«se han relegado los aspectos inaceptables de la existencia según los parámetros racionalistas, economicistas, sensatos, intelectualmente rigurosos de la era del capitalismo tardío» (Ferrer Ventosa, 2017: 634). El bosque «deviene el lugar donde ya no alcanza la mirada censuradora, que pese a los intentos no puede taxonomizar completamente lo indómito natural» (Ferrer Ventosa, 2017: 634).

Recordemos que «todo puede convertirse en “centro”, en laberinto, en símbolo de inmortalidad» y que a ello nos referimos cuando hablamos de la abadía y el bosque, «testimonio de una reproducción casi mecánica de un mismo y único arquetipo en variantes cada vez más “localizadas” y más “burdas”» (Eliade, 1974: I, 167).

Tres escenarios distintos, tres personajes, tres caminos hacia la búsqueda del yo. József destaca las diferencias entre el mundo habitado por *Saintré* y el de *damps Abbés* y dice que esos «deux mondes pourraient très bien vivre l'un à côté de l'autre en paix, même avec leurs valeurs opposées, si leurs personnages respectifs restaient toujours à leur place. Mais *Belle Cousine* pénètre dans l'autre univers, et les péripéties commencent» (József, 2007: 316-317).

La abadía se convierte en el refugio espiritual de *Belle Cousine*; no olvidemos que los templos «son réplicas de la Montaña cósmica y constituyen, por consiguiente, el “vínculo” por excelencia entre la Tierra y el Cielo» (Eliade, 1981: 26). Eliade (1974: I, 158) recuerda que Dombart (1920: I, 34) encuentra una clara asimilación de los templos y de las ciudades a la montaña cósmica en la terminología mesopotámica, en la que los templos son designados como el «monte casa», la «casa del monte de todos los países», el «monte de las tempestades», el «vínculo entre cielo y tierra», etcétera. Como los cimientos de los templos «se hunden profundamente en las regiones inferiores», son considerados también un *Axis mundi*, el «punto de encuentro de las tres regiones cósmicas: Cielo, Tierra e Infierno» (Eliade, 2001b: 14). El «espacio sagrado permite obtener “un punto fijo”, orientarse en la homogeneidad caótica, “fundar el Mundo” y vivir *realmente*» (Eliade, 1981: 16).



Para Eliade (*op. cit.*: 24), los lugares sagrados constituyen «una ruptura en la homogeneidad del espacio» que proporciona la «abertura» que hace posible el paso de una región cósmica a otra, «del Cielo a la Tierra, y viceversa: de la Tierra al mundo inferior». Ese paso o esa comunicación entre Cielo y Tierra se lleva a cabo a través de un *Axis mundi*, presentado como «un pilar (*universalis columna*), escala (la escala de Jacob), montaña, árbol, liana, etcétera» que constituye «la imagen ejemplar de la transcendencia» (*op. cit.*: 79). De esa forma, los lugares sagrados constituyen ejes cósmicos situados en el centro, en el «ombligo de la tierra», en torno a los cuales se extiende el «“Mundo” (= “nuestro mundo”)». Por tanto, los lugares sagrados constituyen «el Centro del Mundo» (Eliade, 1981: 24) y *Belle Cousine* se refugió en uno de esos Centros para intentar conectar con las energías internas que comunican la Tierra con el Universo y renacer a una nueva vida a través de ellas y de la religión para quizás, posteriormente, crear a allí, partiendo de los nuevos valores surgidos de ese encuentro, un nuevo mundo libre de todo convencionalismo, dada su capacidad para procrear.

También al cuerpo humano se lo equipara «ritualmente al Cosmos o al altar védico (que es una *imago mundi*)», en el que, según el pensamiento religioso indio, el ombligo o el corazón serían equiparables con el «Centro del Mundo» (*op. cit.*: 105).

González Zymła (2017: 10-11) insiste en esa idea de unión de la religión y la naturaleza, recogiendo el pensamiento escolástico, según el cual, «el hombre solo se puede elevar al mundo de lo trascendente por la fe» mediante la «exploración de la naturaleza para encontrar el sentido cristiano de la Revelación a través de la creación, entendiendo que esta es la obra maestra de Dios de modo que, conociéndola racionalmente, se podía conocer a su hacedor».

### II.3.5.1.2.a. *La manie*

En el bosque, *Belle Cousine* asume las denominadas por algunos autores, formas anticortesas en «lieux où les actes courtois n'ont aucun effet ni aucune valeur» (József, 2007: 321) y se sumerge en un estado de adormidera mística próximo a la contemplación divina, que le hace desplazar los antiguos valores cortesanos y retornar al estado puro, rudo, salvaje, natural, no contaminado por ningún credo. Frente a este concepto de lo natural, la óptica cortesana presenta al bosque como un espacio pagano, marginal y marginado, en el que «se han relegado los aspectos inaceptables de la existencia según los parámetros racionalistas, economicistas, sensatos, intelectualmente rigurosos de la era del capitalismo tardío» (Ferrer Ventosa, 2017: 634), puesto que representa un espacio que escapa a su control. Es decir, el bosque «deviene el lugar donde ya no alcanza la mirada censuradora, que pese a los intentos no puede taxonomizar completamente lo indómito natural» (*ibid.*).

En el bosque, *Belle Cousine* será víctima del dios-abad, al ser abducida a través de una posesión sobrenatural de su personalidad mediante la ingesta de vino y viandas, tras introducirla en la profundidad del laberinto. Cuando *damps Abbés* la separa de sus damas y la conduce por intrincados pasillos hasta sus aposentos privados, donde tiene preparado un buen fuego y una buena mesa, la está separando del espacio social (*Jehan de Saintré*, 2007: 428 y ss.) para continuar su rito iniciático, sirviéndose de ricos manjares y vinos, porque como señala Denoyelle (2012: 243), «faire manger la dame, c'était la faire pénétrer dans le circuit de la consommation physique, du délassement corporel qui finit par englober tous les appétits». En este sentido, la autora destaca el hecho de que *damps Abbés* debía de conocer la tradición literaria, «il savait que les dîners fins sont généralement propices à l'amour» y que «la dame finira dans son lit. Le feu qui chauffait dans la cheminée et la "salette" transformée en chambre de parement l'avaient déjà signalé».

De este modo, el abad comienza una iniciación que llevará a cabo adueñándose de su voluntad, tomando las decisiones por ella y forzándola a seguirle como a un dios: «*damps Abbés* la vous

prend par soubz le bras, et, en estraignant la main, en la salle base bien tappisee et a bon feu la maynne» (*Jehan de Saintré*, 2007: 436); «quant Madame eust sa messe oÿe, *damps Abbés* la prend par soubz le bras et en sa chambre a bon feu la maynne, ou tout le desjuner estoit en point. Et quant Madame fust bien desjunee, *damps Abbés* la prend» (*op. cit.*: 444).

El poder que ejerce sobre ella, sumiéndola en una especie de sopor hipnótico, recuerda al estado de trance de los rituales dionisiacos en los que «el hombre aceptaba alienarse en la esperanza de ser transfigurado» para alcanzar la inmortalidad (Chevalier, 1991: 421). En este sentido, Daremberg y Saglio (1969 [1877]: 592), señalan cómo la historia de Dionisos «offre une si étroite connexité avec le dieu védique Soma qu'il est impossible de ne pas considérer Dionysos comme la forme grecque de ce dieu» (Daremberg-Saglio, 1969: 592). Recordemos que Soma es el «jugo extraído de la planta del mismo nombre», es la «miel de la inmortalidad traída por un águila a los mortales (*Sandharva*), ofrendada a los dioses y absorbida por los hombres para comunicar con lo divino» (Chevalier, 1991: 955). Por tanto, Dionisos-Soma aparecería representado en forma metonímica en la bebida sagrada con propiedades narcotizantes, que induce al éxtasis místico.

Dionisos aparece como una divinidad íntimamente ligada a la naturaleza, muy relacionado con el árbol y la vegetación, y al fenómeno de la *manie*, estado de trance y furor típicos del psiquismo de los rituales dionisiacos. Es el único dios que se manifiesta y hace que sus seguidores se expresen con una conducta frenética, una especie de locura acompañada de danzas con componente orgiástico. Es un estado de trance vivido como una posesión en el que el individuo no es dueño de su voluntad. Carmona (1986: 82) habla del «tradicional insomnio amoroso» en el que cae la dama. El vino y comidas que ofrece el abad a la Dama son la *manie*, el filtro que la sume en una nueva ensoñación, dejando atrás el ensueño cortesano, a través del cual y, partiendo del mismo campo léxico de las partes del cuerpo del que habla Suárez, «se generan dos isotopías semánticas diferentes que interactúan desde una relación antitética a partir de la cual se advierte la distorsión del discurso amoroso. El tono bajo se

impone sobre el tono elevado» (Suárez, 2011: 166) y la mujer queda igualmente atrapada, ahora por los instintos más bajos de una sociedad corrupta, o tal vez, solo por una expresión distinta de una misma sociedad.

Visto así, el ensueño de *Belle Cousine* producido por el vino sagrado-filtro amoroso-*manie*, sería un suicidio a lo social, un sueño profundo del que, a diferencia de la *Bella Durmiente*, no despertará con la llegada del príncipe. Pero también es un rapto por parte de *damps Abbés*.

Su estado de somnolencia viene propiciado, principalmente, por el vino. Son muchas las religiones y las obras literarias que hacen referencia a él y que lo presentan como una sustancia ambivalente, de carácter dual, que aúna propiedades benéficas y perjudiciales para la salud, según el uso que de ella se haga. Es esa misma dualidad la que la convierte en un elemento mágico utilizado en ceremonias por su capacidad de transformar a la persona que lo ingiere y convertirla en otra. «Casi siempre aparece asociado a la sangre, tanto por el color como por su carácter de esencia de la planta: es, en consecuencia, el elixir de la vida o de la inmortalidad» (Chevalier, 1991: 1072).

En la antigua Grecia, el vino sustituía la sangre de *Dioniso*, al igual que en el cristianismo representa la sangre de Cristo, y está asociado a la idea de sacrificio (*ibid.*). «Para los místicos musulmanes es la bebida del amor divino (*nabulusi*)» y en el sufismo simboliza «el conocimiento iniciático reservado a algunos». En otras culturas, es símbolo de inmortalidad y de la embriaguez mística (*op. cit.*: 1073). Los sufíes interpretan el versículo 76, 21 del Corán como: «Su Señor les hará beber una bebida pura» y el gran místico persa, *Bâyâzid de Bisthân*, del siglo IX, dice: «yo soy el bebedor, el vino y el escanciador. En el mundo de la unificación todos son uno» (Chevalier, 1991: 1073). Más ejemplos del significado del vino los tenemos en «el vino significa la bebida del amor divino... pues ese amor engendra la embriaguez y el olvido completo de todo cuanto existe en el mundo», o «el alma experimenta el milagro del vino como un divino milagro de la vida: la transformación de lo que es terreno y vegetativo en espíritu libre de toda atadura» (*op. cit.*: 1074).

El empleo del vino en el rito debió de verse favorecido por la creencia en que el acceso a la embriaguez espiritual, que causa el olvido de sí mismo y engendra el verdadero conocimiento, comienza por una embriaguez física. Beber vino durante el rito era un sacramento solemne en el transcurso del cual el vino se convertía en licor de inmortalidad. Y, en cierta medida, beber vino suponía beber al dios (Jiménez San Cristóbal, 2002: 312).

La significación del vino a lo largo de la historia y en todas las culturas aparece ligado a la religión de forma tan intensa que algunas religiones, como el orfismo, llegan a identificar al dios con el vino, como así aparece en los textos de las Rapsodias, donde «el propio dios es llamado Vino» (Jiménez San Cristóbal, 2002: 312). A través del vino se llega a un estado de embriaguez (*Rausch*) cercano al éxtasis (*Verzückung*) que anula la voluntad del hombre. En este sentido, «algunos movimientos gnósticos distinguieron entre “agnosia” y “gnosis”, embriaguez que no hace perder la razón, sino que abandona lo corporal y psíquico, mientras se vuelve hacia lo divino» (Cruz, 1990: 30).

Para Filón de Alejandría, «lo divino se encuentra en un plano absolutamente desligado del mundo» que es inaccesible para el hombre, y al que solo puede llegarse «por medio de un éxtasis» que anule la conciencia humana y someta al hombre a un estado de embriaguez similar al producido por el vino (Cruz, 2008: 30). El amor se concibe, igualmente, como una borrachera y, de esa forma, la *manie* —el filtro— y el amor se asemejan, porque ambos producen ese efecto de embriaguez divina, de «sobria ebrietas», como denominó Filón al «acto supremo de conocimiento que consiste en la unión mística con lo divino» (*op. cit.*: 31).

*Damps Abbés*, se servirá del arma de la religión para introducir a *Belle Cousine* en sus dominios a través de sermones y opíparas comidas en las que se puede entrever la última cena de Jesús y sus discípulos, en donde el alimento parece ocupar el puesto de la comunión consagrada a Dios. De esta forma, se produce una anagnorisis, dos tendencias aparentemente opuestas pero que se dan a la vez en un mismo individuo. La mujer degradada es a la vez degradante del otro, en un consentimiento mutuo de ambas tendencias que podría derivar en

sadomasoquismo. Ambos se convierten en esclavos de ese sentimiento.

Suárez (2011: 166) recuerda, a este respecto, cómo *François Villon*, en el siglo XV, ya cantaba la decadencia de la sociedad introduciendo en sus poemas la degradación física y moral del individuo, introduciendo «personajes o tipos a los que se presupondría una condición de garante —espiritual, moral—, algunos de los cuales sin embargo se ven afectados por el mismo paso del tiempo que golpea al “yo” principal», como en *Ballade à sa mère*, o a través de «una muerte social que se traduce en exclusión, o en una muerte a sus propios empeños, vinculada al motivo del *tempus fugit*». La autora constata en esos poemas la «ausencia de los grandes héroes, degradación del amor y de la mujer» (*ibid.*) y habla de una «ruptura del discurso cortés mediante el juego con términos pertenecientes al campo léxico de partes del cuerpo en el que contraponen el “corazón”, vinculado al sentimiento y la emoción, con otras vísceras: *je ne luy laisse ne cuer ne foye*» en el que «se generan dos isotopías semánticas diferentes que interactúan desde una relación antitética a partir de la cual se advierte la distorsión del discurso amoroso. El tono bajo se impone sobre el tono elevado que a tales discursos se presupone» (*ibid.*).

La misma isotopía semántica la encontramos en el enfrentamiento entre *damps Abbés* y *Saintré*, en el que las fuerzas telúricas, degradantes encarnadas en el *damps Abbés-katábasis*, se enfrentan y oponen a las espirituales ascendentes de *Saintré-anábasis*.

Sin embargo, a través de este personaje libidinoso, *Belle Cousine* se lanzará a la búsqueda del Grial, mientras *Saintré* lo busca por la vía de la fama. El Grial se presenta como un «enigma colectivo que parece convocar a cada uno, personalmente, a una empresa de búsqueda permanente» (Beltrán, 2008: 19), aunque quizá «está ahí y no lo vemos», dice Chevalier (1991: 536). Y ese es el «drama de la ceguera ante las realidades espirituales». La búsqueda del Grial «simboliza la aventura espiritual y la exigencia de interioridad». Pero «la perfección humana se conquista, no a golpe de lanza como un tesoro material, sino por una transformación radical de la mente y del corazón. Hay que ir más

lejos que *Lanzarote*, más lejos que *Perceval* para alcanzar la transparencia de *Galaad*, viva imagen de Jesucristo» (*ibid.*).

Wolfram von Eschenbach considera que existen tres tipos de hombres, «los bondadosos, los malvados y los de color de la urraca, animal de plumas blancas y negras, que representa con ello el bien y el mal» (Carmona Fernández y Carmona Ruiz, 2001-2002: 54), hombres que participan de una sociedad y a la que prestan sus formas.

En el mito griego de Dionisos y en la leyenda medieval vino y amor aparecen unidos y los efectos de la posesión báquica coinciden con los del filtro amoroso en actos como la huida del entorno social buscando la soledad, dejando la ciudad y huyendo al campo, dejando el espacio civilizado hacia la naturaleza, espacio caótico, dejando lo profano para ir a lo sagrado. A nivel simbólico también es un replegarse en el interior de sí mismo en el fondo de la noche.

En *Las Bacantes*, las mujeres tebanas dejan sus casas instigadas por el dios; ello entraña un abandono de su deber hacia la comunidad y hacia la familia, similar al de *Tristán e Iseo*, que renuncian a su condición de reina y caballero con la dignidad y obligaciones que eso entraña. También *Belle Cousine* ha abandonado la corte y permanece sumida en un largo letargo. *Madame* es sometida a un proceso de ritos iniciáticos a través de los que cree llegar al encuentro con Dios y, como todo iniciado, se deja guiar por su maestro espiritual. Una vez despojada de creencias infantiles, está preparada para descubrir su propia Verdad. Eliade (1980: 124) recuerda cómo ciertos pueblos australianos llevan al iniciado ante «el churunga», objeto de piedra que representa el cuerpo petrificado de su antepasado mítico quien, tras «haber hecho cuanto tenía que hacer en la tierra, se retiró al cielo». De esa forma, «no solo se le enseña la historia sagrada de la tribu y se le narran las acciones fundacionales de los antepasados, sino que le es revelado además que ese antepasado es él mismo. Eso es pura *anamnesis* platónica» (*ibid.*).

Eliade (*op. cit.*: 133) se pregunta si «para “salvarse” —en el sentido indio— y liberarse de este mundo maligno, ¿es preciso abandonar la vida, la sociedad, retirarse a los bosques como los *rishis* de las *Upanishads*, como los *yoguis*? ¿Hay que dedicarse

exclusivamente a la devoción mística?<sup>31</sup>). La respuesta es no. Todo el mundo puede encontrar el sentido de la existencia y «salvarse de esta nada de ilusiones y de pruebas... Todas las vocaciones pueden llevar a la salvación» (*ibid.*).

Por todo lo expuesto, consideramos que la unión de *Belle Cousine* con *damps Abbés* no es un abandono a la lujuria y a los placeres nutritivos que él representa, sino una forma de tránsito espiritual a la unión con Dios.

### II.3.5.1.2.b. «La belleza medusea»

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, O Beauté?  
Ton regard, infernal et divin, verse confusément le bienfait  
et le crime,  
et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Baudelaire, *Hymne a la Beauté*<sup>31</sup>.

En el corazón humano existe una «constante aspiración a Dios» (Besant, 1944: 4); «el hombre siente anhelos por la Divinidad» (Salmos XLI-II), por trascender y traspasar los límites de una realidad que lo limita y aprisiona, en donde la religión se muestra como única esperanza Besant (1944: 4). Eliade (1980, 100) considera la religión como un medio para escapar del «terror de la historia» y dar sentido al sin sentido de la existencia humana. Necesita dar respuesta a sus preguntas, pero «prefiere una respuesta, aunque sea falsa, al mutismo. Si no puede encontrar verdades religiosas, adoptará errores religiosos, antes que quedarse sin religión, y aceptará los ideales más toscos e incongruentes, antes que admitir que el ideal no existe» (Besant, 1944: 4). De este modo, *Belle Cousine* vuelve su mirada a la religión en un intento de retornar a sus orígenes, porque «el inconsciente es siempre religioso» (Eliade, 2001a: 21) y se ve atrapada en una nueva forma

---

<sup>31</sup> BAUDELAIRE, Charles (2003). *Obra poética completa*, texto bilingüe, edición de Enrique López Castellón, Madrid, Akal ediciones, p. 73.



de dominio de la mano del abad. Barthes (1993: 82) recuerda cómo el hombre no es dueño de sus pasiones y cómo, «aunque todo amor sea vivido como único y aunque el sujeto rechace la idea de repetirlo más tarde en otra parte, sorprende a veces en él una suerte de difusión del deseo amoroso; comprende entonces que está condenado a errar hasta la muerte, de amor en amor».

La atracción que siente *Belle Cousine* por el abad es también un tema recurrente en literatura al que Mario Praz calificó como «la belleza medusea»<sup>32</sup>, la atracción por lo repulsivo, la belleza de la fealdad (Praz, 1999: 69). Con *damps Abbés, Madame* se entrega al sueño invertido de un *dios* en el que «lo que debería repeler atrae» y en el que lleva a cabo un «descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza». Un horror que acabó, «por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo, en lugar de una categoría de lo bello, acabó por transformarse en uno de los elementos propios de la belleza» (*ibid.*). Taylor (1996: 8) destaca cómo *Belle Cousine* se siente atraída y «se laisse séduire» por el clérigo y cómo ella «est trahie par un corps qui, linguistiquement, est comme “anatomise” (“les yeulx, archiers des cuers, peu a peu commencèrent l’un des cuers a l’autre traire, et tellement que les piez... commencèrent de peu a peu l’un a l’autre touchier” (*Jehan de Saintré*, 1978: 249))».

En contacto con *damps Abbés* comienza la degradación de *Madame*, cuando desaparece la cortesana intachable y admirable y aparece una nueva mujer, al igual que aparece un nuevo hombre, contrapunto de *Saintré*, encarnado en el abad.

Carmona (1986: 88) señala cómo «la dama se revela contra el código que ella misma ha enseñado, optando por dejar la corte y su mundo de normas y convenciones para entregarse, en un mundo que no es cortés ni urbano, sino rural y libre, a unas relaciones amorosas espontáneas y libres de convencionalidad».

Así nace de sí misma una nueva mujer, embriagada por el vino y las viandas de aquel bosque de *Morois*, igualmente degradado y mágico. Degradado para *Saintré* y para el observador

---

<sup>32</sup> La estética de lo horrendo tiene su origen en el poema de Shelley, «Its horror and its beauty are divine», escrito en 1819 (Shelley, 1969) inspirado por el cuadro de autor desconocido, *La Medusa* (Eetessam Párraga, 2009: 240).

externo, mágico y sagrado para sus moradores. La ingesta constante de comida y vino por parte de *Belle Cousine* es una especie de sacramento para ella, con el que pretende acercarse a Dios y a su espiritualidad.

Eschenbach (Regales, 2017) introduce importantes cambios en su visión de *Parzival* y del Grial, presentándolo «como una piedra mágica (*lapis exilis*) que facilita cualquier alimento y es fuente de juventud para quienes se le acercan» (Beltrán, 2008: 36). Piedra, —continúa Beltrán—, que «no solo distribuye manjares en festín continuado, sino que cura enfermedades e impide envejecer» (Beltrán, 2008: 37). En el bosque, los ritmos se enlentecen y parece no transcurrir el tiempo; es el no tiempo de la eternidad que se asimila al Grial, a la religiosidad, a la *mater nutritia* que proporciona alimentos consagrados ofrecidos en un ritual próximo a la comunión. De esa forma, *Belle Cousine* vive fuera de los ritmos que marcan la vida de la comunidad, vive fuera del tiempo, en un «no tiempo» cíclico que repite una y otra vez los mismos ritos de la ordalía iniciática a la que la somete un abad, cuyo nombre no es mencionado. La actitud de *Belle Cousine* es una huida del espejo de la sociedad en busca del yo interior, de la regeneración que llegará a través de la religión.

Las almas atormentadas buscan siempre una salida que, en los cuentos de tradición oriental, conduce hacia la inmortalidad. A ella se llega a través de tres vías: la libación de un licor sagrado, fuente de vida y supervivencia; el conocimiento, liberador de la muerte; y la «adhesión a la justicia, el orden justo y verdadero, en pensamiento, palabra y obra» (Duchesne-Guillemin, 1977: 106-188 cit. Lacarra, 1979: 103).

Tras el fracaso de dos de las tres vías, tras fracasar el conocimiento que *Belle Cousine* transmitió a *Saintré*, cuyas enseñanzas no bastaron para crear un *caballero nuevo*, regenerador y, ante la imposibilidad de lograr un orden justo, derivada del fracaso anterior, a nuestra Dama solo le queda una salida: la libación del licor sagrado aportado por el abad, al que se entregará en un intento desesperado de trascender, que la conducirá a una etapa de embriaguez capaz de transformar la realidad mediante una nueva dinámica de inversión.

Esta vez, la inversión se produce en un representante de Dios, que se presenta bajo la forma de un «*Deus otiosus*, el dios inactivo, el dios que se aleja del mundo después de crearlo» (Eliade, 1980: 118), con la apariencia de un abad corrupto que induce a la mujer a pecar. Esta vez, es el hombre —no la mujer— el portador del pecado. Visto así y, «dando la vuelta a los escritos», nos encontraríamos a un abad, serpiente tentadora de Eva, mago Merlín propiciador de los encantamientos como una maga maligna, como una bruja, —metáfora y perversión de la diosa en religiones decadentes—. Quizá sea una excusa para dejar al caballero libre del sometimiento a la *religio amoris*, religión cuyo dios es el amor. Tal vez sea un intento por liberar al *infans*.

El alejamiento de la corte por parte de *Belle Cousine* supone una ruptura con los códigos cortesés. La Sale parece querer insistir en su infidelidad, su falta de castidad, al entregarse sin reparos al abad y en su animalización, al perder los modales cortesanos y retornar al estado salvaje inspirado por el bosque.

De la esposa-amante, virgen-fiel, surge la prostituta, la adúltera, la Lilith cruel y libre que no quiso someterse a Adán —que era su igual—, al haber sido creados juntos, a la vez, «de sedimento e inmundicias» (Sbai Belmar, 2015: 4-5). Porque «en se dégradant, l'infidèle amante de *Saintré* trahit et déshonore toutes les grandeurs dont elle était l'âme et le soutien» (Aubertin, 1876: II, 530).

Pero, si el retiro de *Madame* al bosque supone la ruptura con el código social y cortesano, ¿por qué seguir juzgándola bajo la perspectiva cortés? El escenario ha cambiado y en el bosque las leyes son otras. ¿Por qué no buscar en el espacio simbólico del bosque su propia interpretación?

En literatura abundan los ejemplos de mujeres que inducen al sueño a los hombres y luego, al despertar, los repudian o matan. Pero, en este caso, es un hombre, un abad, quien induce al sueño a una mujer, *Belle Cousine*. La *belle sans mercy* es ahora seducida por un representante de Dios.

### II.3.5.1.2.c. La unión de la diosa con el dios

Los espejos cortesanos proyectaban imágenes de mujeres que parecían diosas y de hombres que parecían héroes, pero tras el espejo, el reflejo se difumina produciendo la inversión, el rostro oculto de Narciso: la diosa se torna mujer y el héroe se torna hombre. La unión mítica del héroe con la diosa pierde su sentido lejos de la corte, en el incipiente código burgués, donde una mujer es solo una mujer y un hombre es solo un hombre.

Bajo el espejismo cortesano todos dormitan cerrando sus ojos cegados por la luz. El reflejo de los héroes que pasaron reclama una diosa. El héroe de hoy sueña. Duerme. Una dama también.

Lejos del ensueño cortesano, la soñada diosa-Dama deja su pedestal para hacerse mujer. Acepta la temporalidad reservada a los mortales y asume su condición terrena como una mujer más, anónima, que busca una salida en la unión con Dios porque «en el origen de los tiempos los dioses bajaban de los cielos y se mezclaban con la gente. Los hombres, por su parte podían ascender fácilmente hasta los cielos» (Risoto, 2018: 38).

La silueta del abad como Dios corporeizado en el que *Belle Cousine* busca refugio, aparece trastocada en espejo divino en el que se mira *Belle Cousine* y devuelve el reflejo de una nueva mujer; quizá el último y verdadero rostro de la EVA de las mil caras; de la seductora lasciva que acecha a sus presas, indefensas siempre, ante su posición de *domina* cortés. *Saintré* y abad, clero y ejército, dos caras de un mismo cuerpo que persiguen un mismo fin. ¿Son realmente tan indefensos? *Damps Abbés* aparece como el guía espiritual, el mensajero del cielo, que necesita en ese momento *Belle Cousine*. Nace de un sueño de eternidad, lo mismo que *Boucicaut*. Campbell (1972: 39) habla de los «dos sueños (que) serán suficientes para ilustrar la aparición espontánea de la figura del heraldo en la psique que está madura para su transformación. El primero es el sueño de un joven que busca el camino que ha de orientarlo hacia un nuevo mundo [...] El segundo es el sueño de una joven». Ambos están dormidos. En la mitad de su sueño emerge una figura mítica, un puercoespín, una cierva, una mujer, un caballero, un abad, que les «señala el

camino».

Ya sea sueño o mito, hay en estas aventuras una atmósfera de irresistible fascinación en la figura que aparece repentinamente como un guía, para marcar un nuevo periodo, una nueva etapa en la biografía. Aquello que debe enfrentarse y que es de alguna manera profundamente familiar al inconsciente —aunque a la personalidad consciente sea desconocido, sorprendente y hasta aterrador— se da a conocer, y lo que anteriormente estaba lleno de significados se vuelve extrañamente vacío de valores [...] De aquí que aun cuando el héroe vuelva por un tiempo a sus ocupaciones familiares, puede encontrarlas infructuosas (Campbell, 1972: 39).

En el campo, el mundo que se abre para *Belle Cousine* es muy distinto al que tenía en la corte. Ha abandonado sus antiguos modos y ropajes cortesanos para nacer a otra vida en la que busca la profundidad, busca a Dios para encontrar la Verdad, olvidar y hacerse perdonar, y lo encuentra en *damps Abbés*, quien se erige en el mismo Dios: «*Abbés*, pour plus dignement gaignier voz pardons, nous sommes disposee de nous confesser a prestre./ —A! Madame, dist *damps Abbés*, or estes vous avec Dieu!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 442). Tras dos horas de confesión, *Belle Cousine* va a «son coffret et prend ung tresbel et gross ruby ballays lyé en or» (*ibid.*) que le puso en el dedo a *damps Abbés*, diciéndole: «Mon cuer, ma seulle pensee et mon vrai desir, pour mon tout seul ami je vous espouse huy de cest anel» (*ibid.*).

De esa forma, *Belle Cousine* se casa con Dios en la persona del abad y, en esa entrega, al igual que Eloísa, deja de pertenecerse, «ya no se pertenece a sí misma. Se ha dado toda entera. No espera nada a cambio, afanándose por satisfacer las voluptuosidades, o voluntades, de su señor, no las propias. En estado de absoluta sumisión» (Duby, 1995: 90).

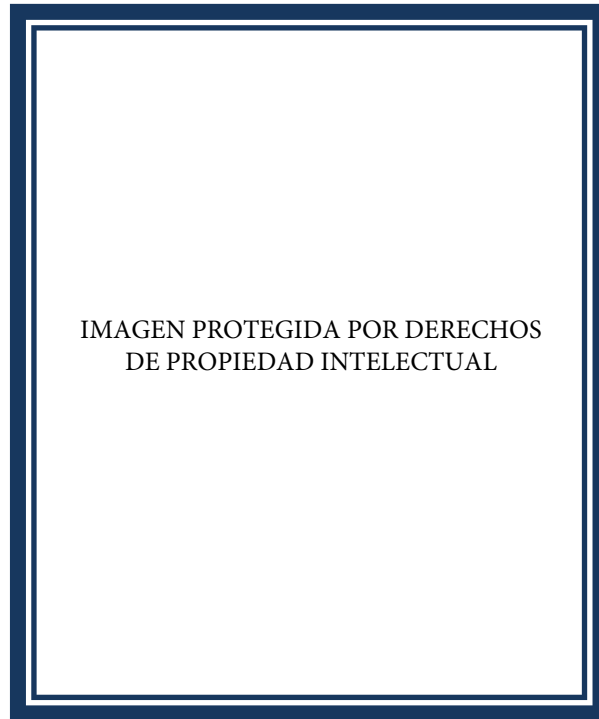


Fig. 48

© Musée de Condé, Chantilly  
*Éloïsa et Abelard*, en Jean de Meun,  
*Le Roman de la Rose*, ca. 1370  
Ms. Fr. 482/665, fol. 160v

Mariño Sánchez recuerda la necesidad de los dioses, cómo «los dioses son medios que utiliza la voluntad helénica para satisfacerse (*sich befriedigen*), es decir, para, a través de la transfiguración (*Verklärung*) de la existencia y el mundo, hacer la vida “vivable”» (Mariño Sánchez, 2006: 44). En su opinión son «creaciones que aportan un consuelo metafísico (*metaphysische Trost*) a la vida» (*ibid.*), en las que *Belle Cousine* buscará refugio.

La unión de la dama con el abad es una unión espiritual que significa para ella la unión con Dios, pero él resultará ser un ídolo tan falso e incompleto como *Saintré*, que oculta su verdadero rostro tras la máscara votiva del sacramento divino.

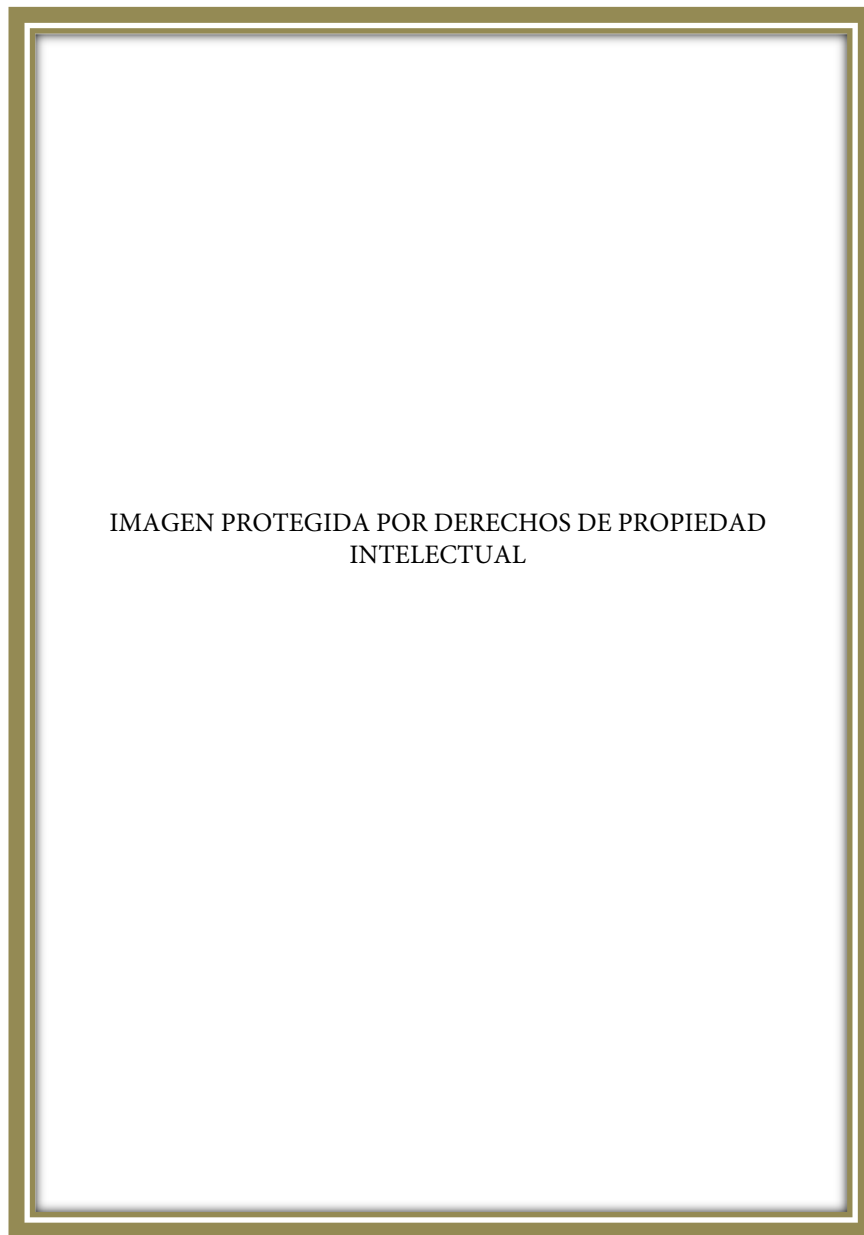


Fig. 49  
Jean-Michel Moreau le jeune [grabado], en Louis Elisabeth de la  
Vergne, Comte de Tressan, *Histoire du petit  
Jehan de Saintré et de la dame des Belles-Cousines*  
Lepetit & Guillemard, Paris 1792

#### II.3.5.1.2.d. El llamado de lo social

«La cortesía implica e implicó siempre lo convencional, pues corresponde a la esencia de la cultura cortesana poner límites al individualismo arbitrario y rebelde y encauzarlo por caminos más tradicionales» (Hauser, 2012: 53).

Pasados dos meses y medio, la reina reclama su presencia en la corte y manda a su secretario para que le entregue una carta pidiendo su regreso. La sociedad quiere perpetuarse y no acepta la individuación; no consiente que sus miembros tomen iniciativas propias y se alejen de las normas. *Madame* ya no responde a esos códigos engañosos que la han defraudado y, sin miramientos, se deshace rápidamente de él, respondiendo en una carta que volverá cuando se encuentre mejor de su enfermedad y arregle unos asuntos pendientes. *Madame* no le pregunta por nadie de la corte; quiere ignorar ese mundo; su mundo ahora es otro y, como único signo de hospitalidad, le ofrece vino al secretario. Cuando se despide de él y le dice adiós le está diciendo adiós al mundo de la corte. A su regreso a la corte el secretario relata a la reina su encuentro con *Madame*:

Mais du ruby ballay, dont il n'estoit pas certain, comme saige, en soy retint. La royne, qui entend ces parolles, pour celle foiz se taist et lui deffend que a quelconques personnes n'en dye riens, couvrant Madame en disant que il se falloit aucunes fois, puis aux uns, puis aux aultres, esbanoyer. Et a ces parolles, la royne toute penssive se departy, ne povant croire que Madame ainssy faillist (*Jehan de Saintré*, 2007: 454).

Tanto la reina como le maître Julien, guardan silencio sobre *Madame* para preservar su reputación intachable. Dos meses más tarde, sin tener noticias suyas, la reina vuelve a escribirle para que regrese, pero «Madame, qui de laisser son beau pere lui estoit mortelle dolleur, et lui dist: “Mon seul ami, tant que je porray fuir a laisser vostre tresdesiree compaignie, soyez certain que jamais ne vous abandonneray”» (*Jehan de Saintré*, 2007: 454).

La abadía se convierte en el refugio de *Belle Cousine*, «todo templo o palacio —y, por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real— es una “montaña sagrada”, debido a lo cual se



transforma en Centro», dice Eliade (2001: 12). Y «siendo un Axis mundi, la ciudad o el templo sagrado es considerado como punto de encuentro del Cielo con la Tierra y el Infierno» (*ibid.*). «En fin, como consecuencia de su situación en el centro del Cosmos, el templo o la ciudad sagrada son siempre el punto de encuentro de las tres regiones cósmicas: Cielo, Tierra e Infierno» (*ibid.*).

### II.3.5.2. El valor del tiempo

La transformación que sufre la novela europea de los siglos XIII al XV, dice Carmona Fernández (2006: 30), afecta a su estructura narrativa de forma que «el tiempo de un pasado mítico de un Carlo Magno o Arturo es sustituido por el histórico con ausencia de lo maravilloso e idealizado». Paralelamente a ello, aparece igualmente «un deslizamiento hacia el tiempo subjetivo, biográfico y autobiográfico que consigue especial protagonismo en la novela sentimental».

Igualmente, frente a la idea cristiana de un tiempo lineal en el que los hechos adquieren «un carácter único e irrepetible» y, transcurren de forma sucesiva y continuada, «*Eliade* presenta una nueva formulación del tiempo: el tiempo cíclico, que frente al tiempo lineal, irreversible, profano, permite dar sentido a los rituales que facultan la regeneración cósmica» (Ossorio Menéndez, 2012: 21). De esa forma aparece un «tiempo fuera del tiempo», que recrea «el tiempo sagrado de los orígenes» en el que «se perpetúan los modelos, los arquetipos» (*op. cit.*: 21-22). Cuando *Madame* vuelve a sus orígenes, al encuentro con su Verdad, está anulando también el tiempo de la corte; avanza en sentido contrario a él y retorna a un tiempo primordial. «El retorno simbólico a ese tiempo primordial permite la anulación o desvalorización del tiempo, necesario para la regeneración». La regeneración no podrá venir de *Belle Cousine*. Adrián Huici (1992: 415), basándose en Gusdorf (1957: 8), habla de cómo el «tiempo mítico atrapa al hombre y lo somete a su dictadura». En su opinión, el mito tiende a rechazar el progreso, es decir, «la concepción de linealidad histórica y, por tanto, de cambio», ya que «los mitos enuncian la materia de la realidad humana, los valores

en estado salvaje, y por eso significan, indistintamente, lo mejor y lo peor», los valores puros y los impuros (Gusdorf, 1957: 285, cit. Adrián Huici, 1992: 413).

En este sentido podemos entroncar con Dionisos, cuyos mitos y ritos tienen el poder de transformar «lo “salvaje”, “destructivo” y “orgiástico” de la naturaleza en algo “sagrado” y “elevado”». Dionisos puede «transfigurar lo “terrestre” en “celeste”, tal y como simboliza la propia naturaleza del vino, o su patrocinio del retorno de Hefesto al Olimpo» (Mariño Sánchez, 2006: 87).

Dionisos es un dios sufriente, que simboliza los ritmos y ciclos naturales de muerte y renacimiento, fenómenos naturales y cósmicos que despiertan estados emocionales extremos y cambiantes, expresados en los ritos báquicos. Como tal es un dios medio humano, con capacidad para transitar entre el mundo «telúrico» y «celeste», vinculado por ello con el mundo de los muertos y con las esperanzas de inmortalidad. Dioniso simboliza al mismo tiempo el olvido del mundo espiritual, la caída de las almas en lo sensible y la posibilidad de su retorno a aquel (Mariño Sánchez, 2006: 81).

Por otra parte, la propia sacralidad del mito y el hecho de que a través de ellos se legitimen, y consagren las instituciones y creencias de un pueblo, hace que «tales valores, instituciones y usos no puedan ser cuestionadas y se mantengan siempre iguales. De tal forma, se da lugar a la perpetuación de un orden que no necesariamente debe ser justo, o equitativo, o humanitario» (Adrián Huici, 1992: 413), en un tiempo cíclico que conduce al inmovilismo y que arrastra a los personajes a la muerte.

Los dos escenarios principales en los que se encuadra la acción de *Jehan de Saintré* (2007), la corte y el bosque, parecen sometidos a ese tiempo cíclico en que cada acto va acompañado de la descripción de un protocolo, que enlentece el avance de la acción. Los mismos actos, con muy ligeras variantes, se repiten y marcan los tiempos diarios encerrando al personaje. La repetición marca el ritmo del relato; cadenas de repeticiones que se suceden unas a otras, dinámicas en sociedad, en la corte, con el ritmo rápido de los desfiles y los torneos; lentas en el bosque, marcadas por las comidas y las siestas, por el sopor del vino y el sueño, ese

«no-tiempo del amor» en el que «instante y eternidad, pasado y futuro, presente» del que habla Kristeva (1987b: 5), nos colma y nos deja insatisfechos. Pero, en cualquier caso, repeticiones obsesivas que constriñen y limitan a los personajes contribuyendo a esa idea de universo cerrado en que parece anclada su sociedad. «En último término podría decirse que lo que confiere realidad a un acto es su repetición de un arquetipo. La realidad se obtiene por repetición de lo sagrado» (Risoto, 2018: 39).

En la obra se establece un paralelismo entre el tiempo social de *Saintré* y el no tiempo personal, el tiempo litúrgico, de *Belle Cousine*, sumida en un sopor en el que no ocurre nada sino el paso monótono y enlentecido de los mismos ritos iniciáticos de una liturgia que se repiten interminables.

En la corte, espacio profano, cada acto está dominado por la religión y sus límites, su principio y su fin, los marcan las horas canónicas (Ortega Cervigón, 1999: 12). Existe un tiempo religioso manifiesto en las misas, la Navidad, la Pascua: «et quand la feste du Noël fut venue [...] Et quant l'andemain fust venus, après la messe». «Aprés ce que le roy eust le soir prins les espices et vin de congié». «Aprés que leur messe fust leens oÿe». «Et atant le roy fust prestz et s'en va a la messe [...] lors furent tous au service de la grant messe» (*Jehan de Saintré*, 2007: 152, 402, 408, 412).

Recordemos que en la Edad Media eran frecuentes las alusiones temporales para situar la acción en un plano espacio-temporal, pero se trataba de aproximaciones vagas, que no precisaban el momento exacto en que transcurría la acción, sino que ponían de manifiesto cómo la vida del hombre estaba regida por los ritmos impuestos por el cristianismo (Ortega Cervigón, 1999: 10).

En el bosque, los actos aparecen igualmente presididos por la religión pero, en este caso, por una religión manipulada por *damps Abbés*, en donde las comidas parecen ser utilizadas para producir la enajenación de la realidad, en un momento del año muy proclive al recogimiento místico: «en cellui temps estoit prés des caresmeaulx [...] Ja estoient sonnez vespres» (*Jehan de Saintré*, 2007: 474).

Así como el espacio profano es abolido por el simbolismo del Centro que proyecta cualquier templo, palacio o edificio en el mismo punto central del espacio mítico, del mismo modo cualquier acción dotada de sentido llevada a cabo por el hombre arcaico, una acción real cualquiera, es decir, una repetición cualquiera de un gesto arquetípico, suspende la duración, excluye el tiempo profano y participa del tiempo mítico (Eliade, 2001b: 27).

Chevalier y Gheerbrant (1991: 991) oponen la idea de «tiempo humano», que es finito, al «tiempo divino infinito» o, mejor dicho, «es la negación del tiempo». En general, «las fiestas, las orgías rituales y los éxtasis son como escapadas fuera del tiempo», escapadas que solo pueden realizarse «en la intensidad de una vida interior y no en un prolongamiento indefinido de la duración».

Por otra parte, la propia sacralidad del mito y el hecho de que a través de ellos se legitimen, y consagren las instituciones y creencias de un pueblo, hace que «tales valores, instituciones y usos no puedan ser cuestionadas y se mantengan siempre iguales perpetuando el ciclo.

#### II.4. A la búsqueda del yo en *Jehan de Saintré*

Toda «marcha» es una «peregrinación» hacia el Centro del Mundo (Eliade, 1974 [1949]: 325 y ss.). Si la posesión de una «casa» implica que se ha aceptado una posición estable en el Mundo, los que han renunciado a sus casas, los peregrinos y los ascetas, proclaman con su «marcha», con su movimiento continuo, su deseo de salir del Mundo, su renuncia a toda situación mundana (Eliade, 1981: 112).

Eliade (1981: 112) sigue el pensamiento del *Pancavimsha Brahmána* (XI, xv, 1), según el cual, la casa es un “nido” que simboliza el mundo familiar, social y económico» que deben abandonar quienes hayan «escogido la búsqueda, el camino hacia el Centro» para dedicarse «únicamente a la “marcha” hacia la verdad suprema, que, en las religiones muy evolucionadas, se confunde con el Dios escondido, el *Deus absconditus*» (Coomaraswamy, 1937: 1-20, cit. Eliade, *ibid.*).

Desde sus orígenes, el hombre ha sentido la necesidad de encontrar «un centro desde donde poder orientarse y entablar una comunicación con lo sagrado» (Risoto, 2018: 39). Es lo que Eliade (1974: I, 166) denomina la *nostalgia del paraíso*, y que describe como el «deseo de estar *siempre y sin esfuerzo* en el corazón del mundo, de la realidad y de la sacralidad y de superar en sí mismo de una manera natural la condición humana y recobrar la condición divina, o como un cristiano diría: la condición anterior a la caída».

Para Eliade (1981: 57), «la nostalgia de los “orígenes” es, pues, una nostalgia religiosa. El hombre desea reencontrar la presencia activa de los dioses, desea asimismo vivir en un Mundo tan fresco, puro y “fuerte” como salió de las manos del Creador». Es lo que el cristianismo llama «nostalgia del Paraíso».

En el campo *Belle Cousine* busca un retorno al Paraíso, busca refugio en la religión encarnada en el abad, antinomia de *Saintré*. Para Eliade (1980: 116), «cuando alguien tiene el sentimiento de haber perdido la clave de su existencia, cuando ya no se sabe qué significa la vida, se trata de un problema religioso, puesto que la religión es justamente la respuesta a una cuestión fundamental: ¿qué sentido tiene la existencia?»

Risoto (2018: 39) expresa cómo «el paraíso es la negación del tiempo. Para el hombre primitivo, morar la tierra significa demorarse, dilatar el tiempo, recrearse en presencia de lo sagrado»; y eso es precisamente lo que hacían *damps Abbés* y *Madame*. Ambos viven al margen del tiempo, alejados de los ritmos habituales de la vida cotidiana, inmersos en un sopor que les enajena del mundo y de sus miserias. Ella está viviendo su propia aventura espiritual, porque como defiende Eliade (1980: 46), «en la unión ritual, el amor ya no es un acto erótico o un acto simplemente sexual, sino una especie de sacramento; exactamente como beber vino, en la experiencia tántrica, ya no es beber una bebida alcohólica, sino compartir un sacramento». El sentido de los ritos orgiásticos es la regeneración del mundo mediante la trasgresión de toda regla, «el incesto y la agresividad ya son lícitos, todos los valores quedan invertidos» (*op. cit.*: 96).

Mientras *Saintré* se nos presenta triunfal en escenarios diversos, la Dama permanece «adormecida» en un recodo del bosque prohibido soñando con la ascensión al pie de la cruz.

En el bosque, *Belle Cousine* es atrapada por *el vientre de la ballena*, y renace a una nueva forma de vida disoluta junto con el abad. Se deja arrastrar por unos ritmos que, cree, la conducirán al encuentro con Dios y con su espiritualidad. Eliade (1980: 131) entiende esos ritmos y acepta «la esterilidad, el tedio, la monotonía, pero solo como ejercicio espiritual, como preparación para una contemplación mística. En este caso, todo ello adquiere un sentido».

Bajo esa óptica se produce una red de analogías con el Paraíso bíblico:

Bosque = Paraíso	<i>Belle Cousine</i> = Eva = Adán
<i>Damps Abbés</i> = serpiente	

Carmona Fernández (2006: 30) sostiene que los personajes de estas novelas «difícilmente podrán mantenerse como representativos de una ideología armonizadora; más bien inician un proceso de individualidad y soledad», puesto que el código caballeresco al que responden personajes como *Saintré*, Arnalte o Leriano es «no solo ajeno a sus amadas sino también anacrónico para la sociedad en que viven». Además «la aventura o acción narrativa que lleven a cabo, desvinculada del orden social, está condenada también al fracaso. Su soledad, su individualidad, echa raíces en su mismo anacronismo» (*ibid.*).

Solo aquellos que no conocen la llamada interior ni la doctrina se hallan en trance verdaderamente desesperado; es decir, casi todos nosotros en el momento actual, en que nos perdemos en este laberinto de adentro y de afuera del corazón. ¿Dónde está la guía, esa graciosa virgen, Ariadna, para entregarnos la sencilla clave que nos dará valor para encarar al Minotauro y los medios para volver a la libertad cuando el monstruo haya sido encontrado y muerto? (Campbell, 1972: 21).

Al final del relato la naturaleza también aparece pervertida, invertida: lo que debería ser un *locus amoenus* se transforma por

encantamiento, por ese doble juego de los espejos, de inversión de valores, en una naturaleza perversa donde tal vez los personajes dejan aflorar su verdadera dimensión, su trasfondo humano. Así, lo que debería ser un lugar mágico aparece metamorfoseado en un escenario cruel de perdición. De la misma manera que la corte, el bosque, el campo en este caso, infiere sus efectos en los personajes. Recordemos que el bosque es el espacio iniciático, frontera con el Otro Mundo, donde los seres normales pueden transformarse y llenarse de extraños simbolismos. Es el escenario donde reina la magia y se producen los encantamientos; donde es posible la metamorfosis y las brujas elaboran sus ponzoñas los druidas elaboran sus pócimas. Es el lugar de la ensoñación, del aislamiento social, de la negación del mundo. El útero prístino en el que se refugian los amantes cuando quieren ver la luz y volver a ser engendrados por las fuerzas de la tierra, renacidos con un nuevo nombre. Es el lugar de la revelación, de la creación de una nueva identidad, del nacimiento del *yo*.

*Belle Cousine* queda atrapada en el sopor del laberinto y no puede regresar a Ítaca como Ulises al final del viaje al fondo de sí mismo. Con ella no es posible la regeneración. Como en el caso de *Berte as grans pies*, *Belle Cousine* fracasará en su aventura espiritual:

El débil puente que unía el cielo y la tierra en *Gaydon* y *Galiens*, cuya permanencia se debía más a la tradición épica que a una profunda convicción ha desaparecido en *Berte* [...] Por más que Berta pida ayuda a Dios no bajarán los ángeles a auxiliarla [...] porque lo que Berta desea no es abandonar la tierra, a pesar de la dura prueba del bosque de Le Mans, sino estar segura aquí, en este mundo, y en un espacio eminentemente femenino: el espacio interior (*Berte as grans pies*: cuando el héroe es una mujer (Aramburu, 1989: 153-154).

#### II.4.1. Dos caminos a la individuación

*Madame* huye de la corte para retornar a su esencia en soledad, porque «la opresión de lo sucesivo, es la condición fundamental del destierro, el castigo capital del desterrado, desde Adán hasta Borges» (Salvador Vélez, 2008: 192). La corte es la

temporalidad, la actividad cotidiana frente al bosque y la abadía donde reina una atemporalidad manifiesta en un tiempo litúrgico marcado por los ritmos del sueño y los ritos de iniciación.

*Saintré* deja la corte amparado en la caballería para regresar de nuevo a ella aún más engrandecido. Cada uno elige su destino y la historia se bifurca produciendo una tensión hacia el interior, el inconsciente, la realidad del yo, en el caso de *Madame*, y hacia el exterior, la extrospección hacia el cuerpo social, de *Saintré*. Así, aparecen dos movimientos de una misma fuerza, hacia afuera el uno y hacia dentro el otro, que se opondrán y complementarán a un tiempo con los producidos por las diferentes uniones y oposiciones *Saintré-abad*, *Belle Cousine-abad*. Es la animalidad y el salvajismo de la vida natural frente a la cultura y el orden de la civilizada vida cortesana. Empleamos aquí el término «salvajismo» como opuesto a «civilización», y no en su sentido de brutalidad.

El abandono de la esfera social para retirarse a zonas oscuras o decadentes aparece también en otros relatos, como en *San Gonzalo*, de Álvaro Cunqueiro, obra que analizó López Mourelle interpretando «el deseo de peregrinaje y el retiro al yermo» de Gonzalo, tras ser investido obispo, como un «deseo de recuperar el status de persona privada, no por egoísmo, sino por la necesidad de realización individual, que en el caso del santo equivale a realizarse espiritualmente y a acercarse al máximo a la divinidad» (López Mourelle, 2001: 26).

En ese sentido se expresa también Savater (1982: 92-96) al comentar la *Asunción* de Tiziano (1518), hermoso cuadro que reproduce la ascensión de la Virgen, cuya figura central es la imagen de la «Virgen María, Madre del Salvador y por vía de fraternidad cristiana de los hombres todos», ascendiendo hacia Dios Padre, situado en un plano superior. Bajo Ella, «los hijos alzan sus brazos suplicantes hacia la Madre que la voluntad del Padre reclama para sí». Uno de ellos es el «hijo de la demanda infinita a la madre», el otro, el hijo-héroe. Dos modelos de hijo, uno suplicante, pidiendo la atención y cuidados de la madre y el otro independiente, misógino, pero ambos, «dentro de su aparente radical oposición, comparten un mismo vicio de perspectiva en su orientación arquetípica: a saber, ambos dependen excesivamente de la figura de la Madre y ninguno de los



dos ha logrado una relación directa y satisfactoria con el Padre-Espíritu» (*op. cit.*: 97).

En ese cuadro, la Virgen se aleja de los hijos terrenos y se reúne con el Padre. Análogamente, *Belle Cousine* se separa de su hijo-amante *Saintré* y de su duplicidad ambivalente, el *seigneur de Saintré*, para volver al origen y renacer renovada dentro de sí misma en el paisaje de su infancia. *Belle Cousine* no ve salida en la formación del héroe, tampoco en el héroe en su plenitud. El ciclo se ha completado dejándola excluida. Hay que buscar una nueva vía, la espiritualidad, la ascensión al Padre. Esa ascensión al Padre intenta hacerla de la mano del abad, imagen corpórea de la idea intangible de Dios. La vía de ascenso, por tanto, está corrompida por un clérigo licenciado que aprovecha su debilidad y vulnerabilidad provocadas por el abandono y la traición de *Saintré* para dominar su espíritu y poseer su cuerpo.

El desplazamiento físico del héroe abre el camino de la aventura. En el esquema planteado por Campbell, no es suficiente que el héroe reciba el *llamado*, debe ponerse en camino. Solo el viaje permitirá su crecimiento espiritual y la adquisición de una sabiduría más profunda. El viaje se explica a través de varios recursos y mecanismos. Este recorrido físico puede ser de muchas formas: lineal, circular, laberíntico o el descenso a los infiernos, conocido como *katábasis* en la literatura griega (Hanán Díaz, 2009: 4).

*Madame* ya duerme ese sueño, pero *Saintré* aún está en el camino. Peca de soberbia y de orgullo cuando se adentra en el bosque alardeando con todo su séquito; sus ropas le distinguen bien de los hombres de a pie; existe en él una voluntad de diferenciarse de lo ordinario y un orgullo de clase. El retiro de *Madame* es una manifestación de su deseo de recuperar el anonimato, de dormir o morir a la mujer que ha sido atrapada en los resortes cortesanos.

Podríamos extrapolar el viaje de *Belle Cousine* a su tierra natal con el viaje del alma en su retorno a la unidad perdida, al entender que la protagonista de *Jehan de Saintré* se lanzó al encuentro de sí misma, de su individuación, de forma análoga a Sofía: «la figura principal del mito gnóstico, desarrollado de un modo especial en un entorno judeo-cristiano, entre el siglo I-III d.

C., tiene la forma de una mujer y se llama *Sophia*» (Pikaza, 2011: 1). Sofía es la Sabiduría, el amor total que puede vincular «todo lo que existe con el Padre-Esposo bueno» o mostrarse como «el deseo pervertido que convierte a los hombres en buscadores vanos de engaño y de muerte» (*ibid.*). Cuando Sofía, la mujer divina, decide engendrar sola de forma egoísta, prescindiendo de su pareja, da a luz a un monstruo al que aparta de su lado y oculta tras una nube luminosa «para que no lo viese ninguno de los inmortales, ya que lo había creado por ignorancia» (*op. cit.*: 2). En el gnosticismo, «Sofía es la expresión de la corporalidad monstruosa del principio solitario femenino», porque la mujer solo puede ser «fecunda y buena cuando ha sido inseminada por lo masculino», es decir, «el esposo verdadero es quien la salva» (*ibid.*). El mundo que ha engendrado es un mundo malo, sometido a la materia y, al engendrarlo, «ella misma ha pervertido su elemento divino» y se ha vuelto prostituta, «deseando aquello que en realidad no existe». Nosotros somos su descendencia divino-demoníaca (*op. cit.*: 2-3), pues el acto mismo de la creación supone la entrada del alma en la materia, el nacimiento del pecado, lo que nos hace a todos pecadores. Todos «somos mujer prostituida» (*op. cit.*: 4), somos Sofía a la búsqueda del *pléroma*, de la totalidad de lo sagrado, del esposo divino. «Por eso, ella debe recordar su origen, retornar hacia su patria, en camino salvador que ha de entenderse en perspectiva femenina», tal como reza la *Exégesis o Exposición del Alma* (*op. cit.*: 3), texto gnóstico correspondiente al manuscrito 6 del Códex II de Nag Hammadi<sup>33</sup>:

Los sabios antiguos dieron al alma un nombre femenino. También por su naturaleza ella es realmente femenina. Incluso tiene su matriz. Mientras está sola al lado del Padre es virgen y andrógina;

---

<sup>33</sup> Los *Manuscritos de Nag Hammadi* o *Biblioteca de Nag Hammadi* deben su nombre a la localidad de Nag Hammadi, en el Alto Egipto, donde fueron descubiertos en 1945. También conocidos como *Evangelios Gnósticos*, son una colección de 13 textos escritos en copto entre los siglos III y IV e.c., aunque los originales griegos de los que proceden serían escritos entre los siglos I y II. La mayoría de ellos están relacionados con el *Cristianismo Gnóstico Primitivo* (Elpizein, 2015: 6).

pero cuando cayó en un cuerpo y vino a esta vida, entonces cayó en manos de numerosos bandidos y los insolentes la fueron pasando de mano en mano y la mancillaron... En resumen, quedó mancillada y perdió su virginidad; se prostituyó en su cuerpo y se entregó totalmente a cada uno, pensando que aquel con el que se unía era su marido (Robinson, 1997: II, 127, 19-128, 10, cit. Pikaza, 2011: 3).

Lejos de la corte, ella es una mujer más, anónima, que contrasta con el afán de notoriedad de *Saintré* en ese mismo escenario. La entrada de *Saintré* en los dominios del abad podría interpretarse como la bajada del héroe a los infiernos en busca de la amada, que es un reflejo de sí mismo. En ese descenso, el héroe sufre una catarsis que lo llevará al encuentro con su verdadero yo. También *Saintré* llegará a ese punto buscando a *Belle Cousine*; pero ¿realmente es a ella a quien busca o se persigue a sí mismo luchando por recuperar su propio reflejo?

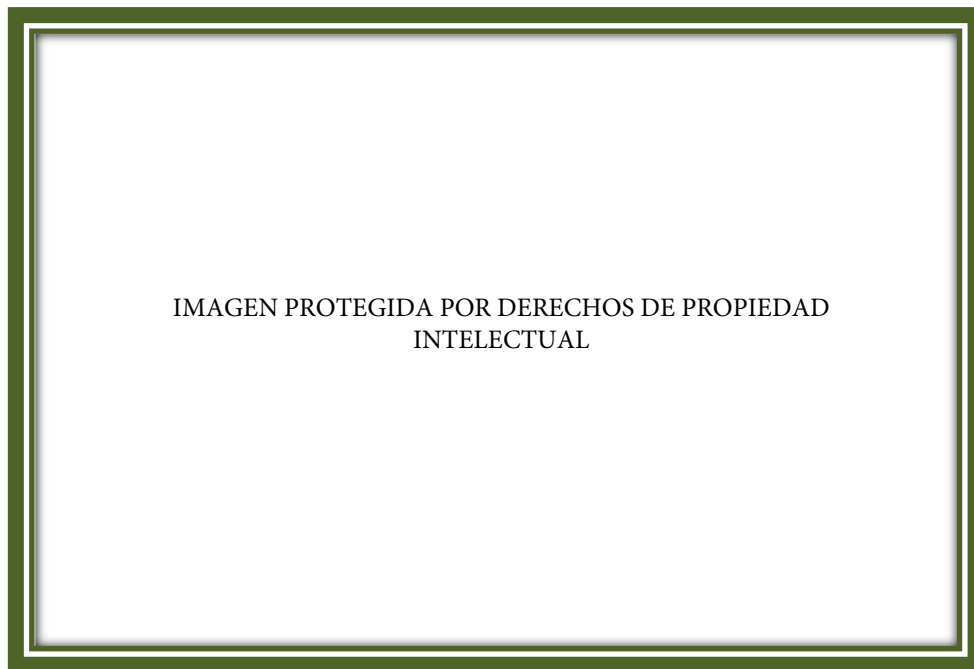


Fig. 50  
© British Library, Londres  
*Le Roman de la Rose*, París (Francia), ca. 1400  
BL, Ms. Egerton 1069, fol. 1r  
[El Amante ante la puerta del Jardín. Narciso en el Jardín]

#### II.4.2. El *descensus ad inferos*

La expresión *descensus ad inferos* (descenso hacia el inframundo), es el equivalente latino a la katábasis griega (κατάβασις: recorrido hacia abajo) y tendría un sentido de movimiento descendente, una trayectoria que se produce desde arriba hacia abajo y que se opone al *ascensus ab inferis* (ascenso desde el inframundo) o anábasis (ἀνάβασις: recorrido hacia arriba), que expresa la tendencia contraria (Morales Harley, 2011: 128). «Estas formas lingüísticas remiten a una concepción de mundo: el mundo de los vivos está aquí-arriba, y el mundo de los muertos está allá-abajo» (*ibid.*).

La mítica bajada al inframundo es un tópico recurrente en la literatura universal, en especial en la greco-latina, entendiendo ese viaje no solo en un sentido físico y geográfico, sino además, espiritual; como una incursión en la psicología del héroe o del individuo que le hace cuestionarse su verdadera identidad. En el *Infierno* de Dante,

se cuestiona el carácter o la moral del héroe, pues, a medida que este desciende y es testigo de los nueve círculos del Infierno, también observa los pecados que cometió en Jerusalén. Su viaje dialoga así con el tópico de la «nobleza del alma», donde el reconocimiento del héroe como ser perfecto no radica tanto en su estirpe, o en la exclusiva fuerza en las armas —con la que de todas maneras Dante cuenta—, sino en hacer lo correcto (Buelvas García, y Benedetti Cohen, 2012: 124).

El bosque es el laberinto, el espacio mágico de todos los encantamientos, el espacio sagrado donde tiene lugar la regeneración y que alberga al árbol cósmico del universo. En muchos mitos se habla de un árbol o de una «columna central que sostiene el mundo, un árbol de la vida o un árbol milagroso que confiere la inmortalidad a los que comen sus frutos», porque el árbol está asociado a lo sagrado, a la fuente de la vida y a la realidad absoluta (Eliade, 1974: I, 162). Está situado en el «centro del mundo», en regiones inaccesibles y guardado por monstruos, así que, para llegar hasta él es necesario recorrer un camino largo y difícil, lleno de obstáculos, puesto que alcanzar esa realidad

absoluta, la sacralidad, es siempre una tarea compleja que «equivale a una iniciación, a una conquista (“heroica” o “mística”) de la inmortalidad» (*op. cit.*: 163) reservada a aquellos que sepan despojarse de sus lazos terrenales y subir desnudos al árbol.

No puede llegar hasta él el primero que se presente, ni puede cualquiera, una vez llegado, salir victorioso del duelo que habrá de librar con el monstruo que lo guarda. Compete a los héroes vencer todos estos obstáculos y dar muerte al monstruo que defiende los parajes en que se encuentra el árbol o la hierba de inmortalidad, las manzanas de oro, el vellochino de oro, etcétera (Eliade, 1974: I, 163).

Por eso, el *centro* se halla defendido por un laberinto y entrar en él es adentrarse en una iniciación. El laberinto, señala Eliade (1974: I, 163), siguiendo los estudios de Knight, (1936) «podía defender una ciudad, una tumba o un santuario, pero en todos los casos defendía un espacio mágicoreligioso que no debían violar los no llamados, los no iniciados», puesto que su función, tanto desde un punto de vista militar como religioso, es dificultar la entrada al enemigo, dejándolo atrapado y vulnerable y «cerrar el acceso a los espíritus de fuera, a los demonios del desierto, a la muerte». Pero ese «itinerario difícil» del que habla Eliade (*op. cit.*: 164) no se encuentra solamente en formas laberínticas reales, sino que

aparece en otras muchas circunstancias. Citemos, a título de ejemplo, las circunvoluciones complicadas de algunos templos, como el de Barabudur, las peregrinaciones a los lugares santos (La Meca, Hardwar, Jerusalén, etc.), las tribulaciones del asceta en busca siempre del camino que le lleve a sí mismo, al «centro» de su ser, etc. El camino es arduo, sembrado de peligros, porque en realidad se trata de un rito por el que se pasa de lo profano a lo sagrado, de lo efímero e ilusorio a la realidad *Y* a la eternidad, de la muerte a la vida, del hombre a la divinidad. El acceso al «centro» equivale a una consagración, a una iniciación. A la existencia anterior, profana e ilusoria, sucede una nueva existencia real, duradera y eficaz (Eliade, 1974: I, 164)

Lo paradójico del caso es que, mientras una serie de rituales y mitos destacan la dificultad y peligros que entraña el alcanzar un «centro», otros, expresan lo contrario, mostrando su fácil acceso:

«la peregrinación a los lugares santos es difícil, pero cualquier visita a una iglesia es una peregrinación. El árbol cósmico puede decirse que es inaccesible; pero, en cambio, se puede perfectamente introducir en cualquier yurta un árbol equivalente al árbol cósmico» (Eliade, 1974: I, 164-165).

En el bosque del árbol sagrado se llevan a cabo cacerías y la realidad se transforma alcanzando otra dimensión. Todos persiguen una presa y pueden ser cazados por ella. Las serpientes acechan y los dragones. «Serpientes y dragones son en casi todas partes identificados con los “señores del lugar”, con los “autóctonos”, contra quienes habían de luchar los recién llegados, los “conquistadores”, los que deben “formar” (es decir, “crear”) los territorios ocupados<sup>34</sup>» (Eliade, 2001b: 30). El bosque es el jardín del laberinto que guarda el Minotauro y es el árbol de la serpiente que acecha al hombre:

El sentido de esa coexistencia (hombre, árbol, serpiente) está bastante claro: la inmortalidad es difícil de adquirir; está concentrada en un árbol de la vida (o una fuente de la vida), emplazado en un lugar inaccesible (en el confín de la tierra, en el fondo del océano, en el país de las tinieblas, en la cúspide de una montaña muy alta o en un «centro»); un monstruo (una serpiente) guarda el árbol, y el hombre, que tras múltiples esfuerzos consigue acercarse a él, tiene que luchar con el monstruo y vencerlo para apoderarse de los frutos de inmortalidad (Eliade, 1974: I, 63-64).

Aquel que no venza al monstruo no alcanzará la inmortalidad. El retiro al campo de *Belle Cousine* supone una *katábais*, una bajada a los infiernos de su yo interior. Cirlot (1992: 312) habla de cómo el principio pasivo de la naturaleza puede aparecer «esencialmente en tres aspectos: como sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución; como madre, o *Mater Magna* (patria, ciudad, naturaleza)». De ese modo, *Madame* aparece como la madre, principio pasivo de la naturaleza, que se oponía al sueño caballeresco de *Saintré*. Pero el «polvo regresa al polvo» y, cuando *Belle Cousine* vuelve a sus orígenes y se entrega al sueño de los amantes, retoma la que era su

---

<sup>34</sup> Sobre la asimilación de las serpientes y de los “autóctonos”, ver Autran (1946: 66).

esencia primera, «relacionándose también con el aspecto informe de las aguas y del inconsciente; y como doncella desconocida, amada o ánima» (*op. cit.*: 313).

La llegada al bosque de *Saintré* es una introspección en su propia alma y un descubrimiento del yo cuando se adentra en la espesura en busca de *Belle Cousine*. Es lo que Eliade (1980: 153) denomina un *descensus ad inferos*. En el laberinto del infierno, al margen de la realidad aparente del mundo real profano, se desvelan los misterios del inconsciente y la verdad auténtica aflora. El bosque, lugar sagrado de ensoñación mística, que devuelve a cada uno su verdadero reflejo arropa a *Saintré*. No puede escapar.

«La cortesía implica e implicó siempre lo convencional, pues corresponde a la esencia de la cultura cortesana poner límites al individualismo arbitrario y rebelde y encauzarlo por caminos más tradicionales» (Hauser, 2012 [1993]: 53). De ahí que *Saintré* quiera encontrar a *Belle Cousine* para devolverla a la corte y restablecer así el orden perdido convirtiéndose, con ello, en el héroe que bajó a los infiernos por el bien de la comunidad, hazaña que muy pocos héroes han conseguido. Es necesario reintegrar el elemento discordante que pretende escapar a la vorágine cortesana, anulando cualquier atisbo de independencia e individualidad que pueda amenazar el sistema establecido. Es necesario instaurar de nuevo la normalidad en el grupo, anular todo pensamiento ajeno a la maquinaria feudal. Como expresa Hauser (2012 [1993]: 53-54), siguiendo a Naumann (1929: 35), «en este mundo dominado por las formas, ser original significa ser descortés y esto es inadmisibles». Para Hauser (*op. cit.*: 54), «pertenecer al círculo cortesano constituye de por sí el premio más alto y el más elevado honor; jactarse de la propia individualidad equivale a despreciar este privilegio».

Ossorio (2012: 26) retoma el pensamiento de Eliade (2001c: 97), para señalar el importante papel que desempeña el laberinto «en la ordalía iniciática *post mortem*», puesto que «simboliza un obstáculo al que los muertos, o los héroes, deben enfrentarse a través de su viaje hacia el más allá». En ese sentido, «adentrarse en un laberinto o una caverna simboliza un descenso a los infiernos o una muerte ritual de tipo iniciático». Para Eliade (*ibid.*), el laberinto es «un “pasaje peligroso” por las entrañas de la

“Madre Tierra”», una de las pruebas a las que se verá sometido el héroe y que deberá superar para liberar a Ariadna. Es «un pasaje en el que el alma corre el riesgo de ser devorada por un monstruo femenino» (*ibid.*), también puede simbolizar «la defensa mágica de un centro, de un tesoro, de una significación» (Eliade, 1980: 146).

De esa forma, el más allá se presenta como un lugar de conocimiento y adivinación, en el que «los muertos conocen el futuro, pueden revelar las cosas ocultas» (Eliade, 2009: 301). El descenso del héroe a los infiernos es también una búsqueda de la sabiduría o un intento de adquirir una enseñanza secreta custodiada por profetas, poetas o magos que duermen sobre las tumbas de antepasados para recibir en sueños la respuesta «a la pregunta que les obsesiona» (*ibid.*). *Damps Abbés* duerme sobre las reliquias de los antepasados de *Belle Cousine*. Él es el dueño del laberinto.

El descenso a los infiernos, la *katábasis*, simboliza «la necesidad del sueño o la muerte postergada, con el fin de que el héroe o la heroína exploren su *psiquis*, enfrenten sus miedos y realicen el tránsito al mundo adulto» (Hanán Díaz, 2009: 4).

*Saintré* se adentra en el bosque en busca de Ariadna-*Belle Cousine* sin sospechar que, en el mismo momento en que él haga su aparición, los animales del bosque perderán todo el interés para el clérigo cazador y será él mismo, con su llamativa apariencia, quien atraiga su atención y se transforme en su presa. Esta vez, la rama dorada, seca y amarillenta del muérdago, que podía contener la semilla del fuego y servir de báculo al héroe que se adentra en las sombras de los bosques otoñales, ha tornado un deslumbrante traje que ilumina la floresta. Eneas no podrá utilizarla para defenderse de los espectros espantosos que puedan «cruzar su paso en su peligrosa jornada» (Frazer, 1981: 791-792).

Cuando *Saintré* es informado de que *Madame* ha partido al campo prepara a su séquito y sus mejores galas para ir a buscarla y que le vea elegante. Tantos preparativos ¿son realmente para complacerla a ella o lo hace por él mismo, para presentarse magnífico a sus ojos, con lo que estaría pecando de soberbia:

Jour et nuit ne cessa de faire habillier lui, ses gens et ses chevaulz, pour plus amoureuement complaire a celle qui tout son



coeur avoit... Puis se mist en point d'un pourpoint de cramoisy brochié de fin or, d'un mantel de velloux brocié d'or sur or, de chausses d'escarlante, brodees de tresgrosseset fines perles aux coulleurset devise de Madame, une barrette de tres fine escarlante, que en cel temps se portoit, ou estoit ung tresbel et riche afficquet, et, acompaignié de deux Chevalier y Gheerbrants, .xij. escuiers de son hostel, tresbien en point, et tous de semblables robes a la devise de Madame, la vint veoir en son hostel (*Jehan de Saintré*, 2007: 468).

Finalmente, uno de los escuderos de *Saintré* encuentra el séquito de *Madame* que ha salido a cazar al bosque junto al abad y *le seigneur de Saintré* se lanza a su encuentro a todo galope.

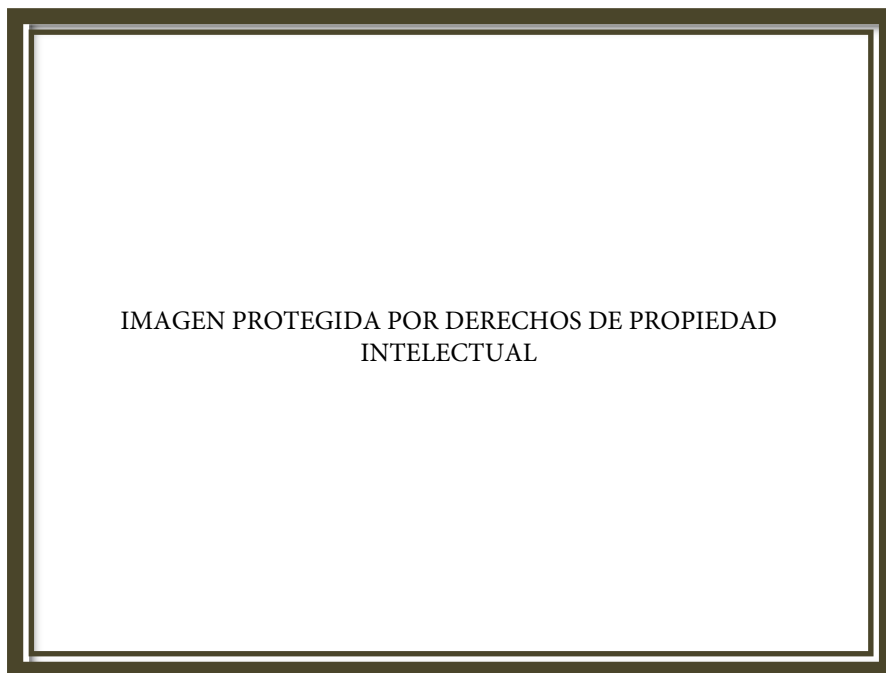


Fig. 51  
© British Library, Londres  
Cocharelli, *Partida de caza con pájaros* [detalle]  
en *Los Siete Vicios*, Italia, Génova, ca. 1330-40  
BL, Egerton 3127, fol. 1v

Los calificativos positivos que emplea La Sale para referirse al caballero contrastan con las cualidades pérfidas y degradantes de *Madame* y del abad: «le bon chevalier, qui encores es faulses amours de Madame [...] ainssy jolis que il et tous ses gens estoient, brocha son tresbel et fringant destrier des esperons, droit a elle» (*Jehan de Saintré*, 2007: 470). La Sale opone este avance vertiginoso hacia la Dama a la cobardía del abad, quien se aparta de ella pensando que ese séquito era de los parientes de *Belle Cousine*, que venían a buscarla y a recrimirles su amor:

Lors vira et tallonna sa mulle bien tost a costé, et son esprevier sur le poing, et ses troiz moisnes qui portoient les grans boutailles et le gardemengier pour raffreschir, et, tant qu'il peust, se traist a l'esquart comme se il ne osast de Madame approchier. Madame, pour veoir quelz gens ceulz estoient, son esprevier sur le poing, et sur sa grosse haquenee, toute quoye, avecques ses gens les attendist (*Jehan de Saintré*, 2007: 470).

El corcel galopando a toda velocidad hacia *Madame* mientras el clérigo se aleja toscamente de ella cabalgando una mula; el séquito engalanado del caballero frente a los monjes libidinosos y grotescos del abad. Es una escena que recuerda mucho la comicidad de los *fabliaux*, pero que cobrará un sentido muy diferente en esta historia en la que les *gens* de *Madame* se alegraron mucho al reconocer al tan amado y valeroso *seigneur de Saintré*; todos salvo ella, quien les recrimina su manifestación de alegría por considerarla desproporcionada: «Dieux, dist elle, vous mette tous et toutes en male estrine! Faut il que pour ung homme ainssy vous desvoier?» y continúa dirigiéndose a *Saintré* «A! sires, que le tresmal venu soyez vous!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 470). La Sale parece obsesionado con la traición de la dama y establece un contraste entre las crueles palabras de desprecio de *Belle Cousine* y la actitud tierna y servil de *Saintré*:

Le *seigneur de Saintré*, qui pas n'entendit ces parolles, a tres grant joye, a un genoul lui toucha la main et dist: «Ha! Ma tresredoubtee dame, comment le faittes vous?  
—Comment je le faiz? dist elle, que faut il dire ce que vous voye(z)? Ne voyez vous que je suis sur ma haquenee, et tiens mon esprevier?» Alors

vira sa haquenee, appella ses chiens pour giboyer, commecelle qui de lui ne tint nul compte (*Jehan de Saintré*, 2007: 472).

Con estas palabras la dama parece reafirmarse en la realidad cotidiana y dar la espalda al fantástico universo cortés en el que ya no cree. Su realidad ahora es otra muy distinta, telúrica; es la realidad de los hombres y mujeres apegados a la tierra, de las vidas sin historia, como el amor verdadero. La misma realidad de la mula y el gavilán que, humildes, se desplazan torpemente a través de la foresta y que nada tienen que ver con la falsa galantería caballeresca que está invadiendo el bosque. Fuera de su zona de influencia, el ceremonial cortés pierde sentido y no parece impresionar a las criaturas heridas que han sobrevivido a su propia mentira.

Ciertamente es el final de la era cortés. La Bella durmiente despierta del sueño fuera de palacio, en mitad del bosque, y piensa en el largo letargo en el que había estado sumida durante años, siglos tal vez. Rechaza el abrazo del príncipe y la antigua *domina* se despereza y empieza también a independizarse de ese sentimiento del que antes permanecía esclava. ¿Acaso no lo había hecho antes un hombre, mil?

Para acentuar aún más el desprecio de *Madame* el autor sitúa a *Saintré* en una posición de servilismo en pos de su objeto amado:

Et quant il fut aprochié de Madame, tout penssiz lui dist:

«Hellas! Madame, est ce a bon essiant, ou pour moy essaier, qui sy sade response m´avez faitte, qui suis cellui quitant vous ay amee, et suis cellui qui oncques ne vous desobey? Hé!, Madame, est il nulluy qui vous ait dit le contraire? Se il est aucun, vous en verrez la verité.»

Madame, qui desplaisir prenoit en sa compaignie et en tous ses parlers, lui dist:

«Savez vous aultre chansson chanter que ceste? Se la savez, or vous taisiez!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 472).

A este respecto, algunos autores comparan el desprecio que muestra *Belle Cousine* hacia *Saintré* con el discurso ofensivo y autoritario de la *Belle Dame sans merci* que humilla con saña a su enamorado transido, mostrando su «désaffection pour les représentations de l'héroïsme amoureux» (Blanchard, 2007: 472-

473). Para Blanchard (*op. cit.*: 472), esta actitud denota una toma de conciencia de sí mismas, ligada a una «indépendance de décision et une découverte quasi-charnelle de la personne» que supondría un despertar de la mujer paralelo a su alejamiento del código cortés.

Según esto, *Madame* queda indiferente a las exageradas pretensiones de *Saintré*; no se ve seducida por tanta manifestación de poder y se niega a ser redimida por el héroe; recordemos que «la redención se puede interpretar como recuperación de la unidad y armonía sexual» (Pikaza, 2011: 4), como la «unión originaria de lo masculino y femenino, más allá del mundo» (*ibid.*):

La humanidad-mujer estaba perdida sobre el mundo, como una prostituta sin remedio; pero el Padre divino le envió desde el cielo su marido, que es su hermano primogénito y consorte verdadero: el esposo bajó a la esposa y ella dejó su prostitución primera, se purificó de las manchas de sus amantes y se renovó en el estado de desposada, adornándose así para su esposo (Pikaza, 2011: 4).

Pero esta vez, la esposa no quiere adornarse para el esposo. Tal vez no sea él el elegido. El *llamado* cortesano ha fracasado de nuevo en su intento por restablecer el orden. Cuando *Saintré* llega al bosque es ignorado por *Madame*; acaso «¿es ineluctable que el héroe sea repudiado por lo femenino?» (Savater, 1983: 121):

Sí, en tanto que él mismo se ha visto obligado a rechazar antes las propuestas femeninas para elegir su propia vocación de excelencia; ha renunciado por tal motivo a la pasión y a la familia, al desorden y al orden amoroso, a la seducción de la conquista y a la fidelidad a la promesa matrimonial. La amante no comprende —no puede tolerar cordialmente— que se renuncie al éxtasis sensual y sentimental para fundar una institucionalización del amor: su pasión se niega al futuro, a la convención y a la conveniencia social [...] para optar por el valor desesperado que no retrocede ante la violencia, pese a que la violencia nunca resuelve definitivamente nada y tiene que acudir una y otra vez a su cita mortal. Pero el héroe debe fundar y debe también estar dispuesto a preferirse a lo fundado (Savater, 1983: 121).

### II.4.3. La liberación del *infans*

Al llegar al *logis*, *Saintré* quiere ayudar a bajar del caballo a *Madame* pero esta le pide ayuda a uno de sus sirvientes en un acto más de rechazo a las reverencias cortesananas y a su antigua posición de *domina*: «Le seigneur de *Saintré*, descendu de son cheval, vould Madame aydier a descendre, mais ella demanda ung des sciens» (*Jehan de Saintré*, 2007: 474).

En ese acto deja definitivamente libre a *Saintré*, quien aún se postra infantilmente a sus pies esperando reiniciar el juego amoroso que había mantenido con ella tiempo atrás. Es un momento clave en la novela por cuanto encierra de simbólico. La dama deja claro, ahora también a nivel físico, que no quiere tenerle, literalmente, «a sus pies», a su servicio; ya dispone de sirvientes, ya disponía de ellos antes en la corte. ¿Era eso, realmente, lo que buscaba en *Saintré*, una vulgar servidumbre, un *pantín* con el que divertirse en su aburrida vida cortesana?

Anteriormente, en la corte, *Belle Cousine* ya le había dejado ir cuando él decidió unilateralmente emprender un hecho de armas. La noche que *Saintré* le pidió que le colocara la *visière* en el hombro, «*Madame* tout mornement la prist et sur l'espaule senestre la assist, et puis, moittié sy et moittié non, souffrist que il la baisast. Puis, pour l'eure tarde, de elle prist treshumble congiet et s'en partist» (*Jehan de Saintré*, 2007: 406).

Ahora, con este acto, *Belle Cousine* se ratifica en su decisión de dejar ir a *Saintré*. La repetición refuerza el acto y lo perpetúa. Ya está preparado para tomar sus propias decisiones, aunque sea de forma totalmente irreflexiva. En cualquier caso, él ya ha decidido matar a su madre y ha vuelto para llevarlo a cabo.

Sin embargo, sí le tiende la mano cuando él va a despedirse de ella. Manteniendo su educación cortesana cerraría el pacto de vasallaje-amor, amor-vasallaje que ambos vivieron. Al dejar ir a *Saintré*, *Belle Cousine* está actuando como «la madre suficientemente buena» que permite al *infans* crear el espacio transicional y pensar (Kristeva, 2001: 40). El tiempo de la madre es el del comienzo. Ser libre es tener el coraje de volver a empezar y *Madame* quiere empezar de nuevo en el bosque buscando nuevos valores. *Saintré*, sin embargo, aún no está preparado y no

sabe separarse de ella, madre-amante. Ha sublimado la figura materna solo en parte, solo en la faceta física —no en vano pertenece a un ideario basado en la apariencia tangible—. Ha aprendido a separarse del cuerpo tutelar de *Belle Cousine*, sustituyéndolo por otra figura tutelar, esta vez paterno-filial, por *Boucicaut*, pero aún no sabe tomar decisiones realmente trascendentes. No sabe ser libre. Entiende la libertad como el acto reflejo e irreflexivo del niño que se piensa autónomo y superior por infligir castigo y acabar con aquello que le incomoda; como la fuerza del orgullo caballeresco, como la capacidad para aceptar un desafío que no existe.

Por eso, todavía no es plenamente independiente. Aunque conserva los valores inculcados por *Madame*, le falta la libertad de acto y de pensamiento. Para ser totalmente libre, aún debe aprender su propio lenguaje a través del reaprendizaje del lenguaje de la madre; después debe aniquilarla.

*Belle Cousine* pretende generar una separación que le conceda la total y definitiva autonomía al *infans*, mitad niño, mitad hombre, *Saintré*. Solo si la madre abandona el tono amable y adopta un mensaje paródico, casi burlesco, cercano al chiste, el hombre-niño se desprenderá de su tutela y alcanzará la unión sublimada de cuerpo y pensamiento

Es de nuevo *damps Abbés* quien interviene dando un giro a la historia que, de otro modo, habría acabado ahí, con la partida de *Saintré*:

Et quant tous furent piet a terre, le seigneur de *Saintré* vault prendre de Madame congiet, et ainssi que elle lui tendoit la main, *damps Abbés*, pour monstrier sa courtoissie, dist a *Madame*:

«L'en laisserez vous aller?»

—Je m'en attens a vous et a luy, dist elle»

Lors *damps Abbés* lui dist:

«Hé! Monseigneur de Saintré, ne prenderez vous pas avec Madame la pacience? Et je vous pry que demourez.»

Alors le seigneur de *Saintré* dist a *damps Abbés*:

«Monseigneur l'Abbé, a vostre premiere requeste je ne vous vueil pas reffuser» (*Jehan de Saintré*, 2007: 474-476).

*Madame* ahora es una mujer anónima que responde al mismo código social que el resto de las mujeres de su época, pero

ha olvidado el ensueño cortesano que la defraudó y ya ha dejado de ser la *domina cortés* con la que daba comienzo el relato. Ahora es solo una mujer más, adoctrinada y tutelada, esta vez por *damps Abbés*, que deja decidir a los hombres. Como tal, sabe que debe callar y ser sumisa, y desempeña su papel sin intervenir en una decisión que ambos hombres toman consciente y libremente. Ambos aceptan iniciar un juego, en el que *Belle Cousine* aparece como un mero espectador.

## II.5. Los ritos sacrificiales en *Jehan de Saintré*

A través de la observación de la agricultura, el hombre llega a la conclusión de que «el cosmos es un organismo vivo, regido por un ritmo, por un ciclo en que la vida esta íntima y necesariamente ligada a la muerte» (Eliade, 1980: 104). Para que la semilla germine, primero debe morir a su estado original y ser enterrada para renacer transformada en una planta que, a su vez, se multiplicará dando lugar a una cosecha. Por eso, «los mitos sobre el origen de las plantas alimenticias evocan a un ser sobrenatural que aceptó ser muerto para que de su cuerpo brotaran las plantas. De ahí que no fuera posible imaginar una creación sin sacrificio cruento» (*op. cit.*: 50).

Eliade (*op. cit.*: 94) habla de ciertos pueblos de la zona tropical que conciben la planta nutricia como «fruto de un asesinato primordial» en el que «un ser divino fue muerto, descuartizado, y los fragmentos de su cuerpo dieron origen a unas plantas hasta entonces desconocidas, especialmente a los tubérculos, que desde entonces constituyen el principal alimento de los humanos». Es decir, de la muerte de la semilla nace la vida, «con la agricultura nace el sacrificio cruento» (*op. cit.*: 49). Es necesario morir para renacer, porque «la semilla no puede renacer sino a través de su propia muerte», pero el rito debe repetirse cada año: «para asegurar la cosecha siguiente, hay que repetir ritualmente el primer asesinato. De ahí el sacrificio humano, el canibalismo y otros ritos a veces crueles» (*op. cit.*: 94).

La agricultura aportó, además, una visión del mundo basada en la «homología entre la mujer, la tierra, la luna, la fecundidad, la

vegetación, y también entre la noche, la fecundidad, la muerte, la iniciación, la resurrección» (Eliade, 1980: 105). Pero únicamente existen testimonios de este sistema de pensamiento basado en «los sacrificios cruentos, sobre todo humanos», en sociedades de paleocultivadores, nunca aparecen entre los cazadores (*op. cit.*: 50).

*Damps Abbés* podría ser asimilado al grupo sedentario de cultivadores, no solo por las alusiones bíblicas de la semilla que debe crecer generando una cosecha que dará origen al pan y al vino sagrados, sino por su ritmo y estilo de vida sedentario en la abadía. *Saintré* es el emulador del guerrero nómada y cazador, que no conoce el sacrificio. Son dos mundos distintos que responden a códigos diferentes.

Dama y abad, dios y diosa del bosque, rey y reina; máscaras homomorfas, quizás, del sacerdote de Nemi y de la diosa Diana, propiciadora de los partos y de la fertilidad, que es custodiada y agasajada con ricos manjares dispuestos en espléndidos banquetes para garantizar la continuidad de la vida y nacimientos felices. Representantes de Dios vivos que, emparejados a una diosa, se divinizan dando lugar a «reyes sacros, vivientes representantes de la divinidad», que «estaban expuestos a sufrir el destronamiento y la muerte a manos de algún hombre resuelto que probase su derecho divino al sacro oficio por la fuerza de su brazo y el filo de su espada» (Frazer, 1981: 196).

Los sacrificios rituales de dioses corporeizados para lograr la regeneración era una práctica habitual en diferentes culturas, como así lo expone Frazer en el capítulo LVIII, «víctimas expiatorias humanas en la Antigüedad clásica» de *La rama dorada* (*op. cit.*: 651-662). Hemos encontrado cierta analogía entre el sacrificio de *damps Abbés* y *rey de burlas* de la Saturnalia en el que se escogía a «un hombre que hacía el papel y gozaba de todos los privilegios tradicionales de Saturno una temporada y después moría, por su propia mano o por la ajena, fuera a cuchillo o en el fuego, o en el árbol cadalso, en su carácter de buen dios que da su vida por el mundo» (*op. cit.*: 660-661) y que se presentaba como «el dios de la semilla sembrada y de la germinante» (*op. cit.*: 661):



Un relevante personaje del carnaval es una efigie burlesca que personifica la estación festiva y que, después de una breve carrera de disipación y gloria, es públicamente fusilada, quemada o de cualquier otro modo destruida con la tristeza fingida o la genuina alegría del populacho. Si la visión que sugerimos del carnaval es acertada, este personaje grotesco no es otro que el sucesor directo del antiguo rey de la Saturnalia, el jefe de las francachelas, la palpitante personificación humana de Saturno, que cuando terminaba la orgía, sufría una muerte verdadera en supuesto carácter.[...] podemos deducir con grandes probabilidades de acierto la conclusión de que si el rey del bosque en Aricia vivió y murió como encarnación de una deidad forestal, de antiguo tuvo en Roma un paralelo en los hombres que año tras año morían caracterizados de rey Saturno, el dios de la semilla sembrada y de la germinante (Frazer, 1981: 661).

Tanto *damps Abbés* como el rey de burlas son personajes grotescos que viven en el bosque y que tras un periodo feliz de orgía/encuentro místico, son sacrificados. Pero en el caso de *damps Abbés*, no existirá la regeneración porque, al cortarle la lengua, su capacidad fecundante quedó anulada. Recordemos que la lengua equivale a la expresión del pensamiento y, por tanto, a la cabeza. En su caso, no podrá transmitir las enseñanzas que eran transmitidas oralmente de generación en generación. Por otra parte, ha sido ultrajado públicamente y el daño moral infligido equivale a una castración.

En la abadía del bosque, *damps Abbés* dispone un banquete donde se anuncia el sacrificio ante la mesa que hará las veces de altar. El carácter religioso-sacrificial se ve reforzado por la unión simbólica de los elementos bosque-mesa-cena, equivalentes a árbol-altar-comunión. Recordemos la importancia de reforzar el acto para reafirmar su efectividad. Recordemos también el carácter dual del árbol, entendido como árbol de la vida —el árbol de Adán en el Paraíso—, y árbol de la muerte —la cruz en la que fue sacrificado Jesús—, cuya madera procedía del árbol de Adán como expresa Eliade (1974: I, 68) siguiendo la tesis de Wünsche (1905: 39). Se trata pues, de un árbol de vida y de muerte al mismo tiempo, porque la una lleva a la otra de forma cíclica: al final de la vida viene la muerte, pero tras la muerte volvemos a la

vida transformados, invirtiendo el ciclo como la semilla que muere, germina y renace dando origen a la planta.

### II.5.1. El *Siti Perillós*

El mundo necesita un salvador, un portador del Grial capaz de renovar una estructura que se tambalea. Un alma pura que descienda al laberinto y regrese entregando a los hombres el conocimiento adquirido. El *Siti Perillós* ya espera a su héroe, tal vez sea *Saintré*. El *Asiento Peligroso* de la Tabla Redonda está destinado a aquel, cuya pureza de corazón, le haga merecedor de encontrar el Grial y de ser su portador. Solo así se eludirá el riesgo de ser tragado por la tierra al sentarse en él (Beltrán, 2008: 42). La historia se repite una y otra vez, interminable, inalterable, y esta vez es *le seigneur de Saintré* quien se ha sentado a cenar:

Perceval es invitado a cenar por el Rey Pescador (se juega con la ambivalencia: pescador/pecador, *pêcheur/pécheur*) o Rey Tullido, que se encuentra postrado en un lecho. A mitad de la cena se presenta una misteriosa procesión o cortejo. Un paje la encabeza, empuñando una blanca lanza de cuya punta mana una gota de sangre que se desliza hasta la empuñadura. A continuación, precedida por otros dos pajes con sendos candelabros de más de diez candelas cada uno, viene la doncella con «un Grial» (Beltrán, 2008: 24).

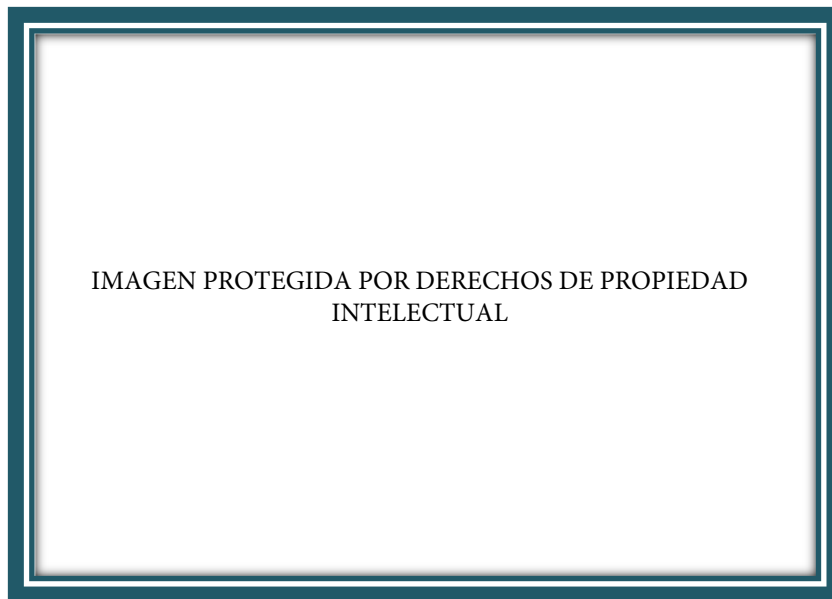


Fig. 52

© Bayerische Staats Bibliothek, Munich

*Parzival en la fiesta del Grial*, en Wolfram von Eschenbach, *Parzival*,

*Titirel y Tagelieder*, 19 (Schwabem<sup>o</sup>), ca. 1240

BSB Cgm, fol. 102

Nuestros actos son la semilla de otros que vendrán después que, a su vez, serán semilla de otros venideros. Solo cuando en ellos no se persiga un objetivo personal, no se «mate por odio, por deseo de provecho o para sentirse un héroe»; solo cuando se acepte la lucha como algo impersonal «que se hace en nombre del dios», cuando se renuncie «al fruto de sus actos», —es decir—, cuando se renuncie «al fruto del sacrificio que se realiza al matar o al ser muerto, como si se hiciera una ofrenda en cierto modo ritual al dios», será «posible salvarse del ciclo infernal del *Karma*» (Eliade, 1980: 134) y regenerar la sociedad. Para Eliade, solo olvidándonos de nosotros mismos y renunciando a obtener un beneficio quedará «suprimido ese ciclo infernal de causa y efecto», porque solo así el hombre dejará de ser un *yo* para convertirse en un *tú* con el que constituir la unicidad que hará posible la regeneración. En el peregrinaje del alma de muchos ritos místicos como los vedas, el Avestas, los iránicos o el Libro de los

muertos egipcio, aparece «la liturgia de la puerta», a menudo custodiada por el guardián del umbral. Cuando el candidato llega a ella, el guardián le pregunta: ¿quién eres? Si el candidato responde dando su nombre, se le niega la entrada, porque con ello demuestra que sigue anclado a la temporalidad de lo material, no ha evolucionado y su prestigio y amor propio prevalecen frente a otros valores. Solo cuando la respuesta sea «yo soy tú», se le permitirá el paso al otro lado, mientras el guardián completa la frase diciendo «y tú eres yo». Si yo soy tú y tú eres yo, «es que no existen ni tú ni yo y que, por tanto, los dos somos uno y lo único»<sup>35</sup>. Es lo que Javier Alvarado (2019) llama «transcender la separatividad».

De hecho, los grandes héroes de la Antigüedad «se caracterizan por un triunfo sobre la muerte», bien por pervivir en la memoria de las gentes, lo que los hace inmortales, o bien «por haber tenido contacto con el otro mundo» y haber regresado de ese Más allá (Azuela, 2014: 96). Su heroicidad consiste, precisamente, en «sacrificar la vida en esta Tierra a través de una muerte heroica que le dará la inmortalidad» (*op. cit.*: 96).

Salvador Vélez (2008: 202) aborda la misma idea analizando la figura de Baltasar Espinosa, protagonista de «El Evangelio según Marcos», de Borges (1984: 1068-1072), para quien «los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias»: el regreso de Ulises a Ítaca y la de Dios que se hizo hombre. Pese a lo atroz de la pasión de Cristo, Borges encuentra en su encarnación como hombre una heroicidad extrema, mayor incluso, que su entrega voluntaria al sacrificio en la cruz (Salvador Vélez, 2008: 204). El hecho de que Dios, que es Eterno y, por tanto, un «Rey del tiempo», se haga hombre y decida vivir como hombre sometido a la misma temporalidad y a las mismas pasiones que el resto de los hombres es, para Borges, «la gran hazaña de Jesucristo»; su abandono de «la Eternidad para descender a la historia» (*op. cit.*:

---

<sup>35</sup> Datos extraídos de la introducción al curso «Yo soy tú. El paso al Más allá, la extinción del “Yo” y otros viajes iniciáticos en la historia de la cultura», impartido en julio de 2019 por Javier Alvarado Planas, entre otros, y retransmitidos por el canal UNED, el 12 de abril de 2019.

234) y rebajarse a ser anónimo «entre la muchedumbre, ocultando su condición real» (*op. cit.*: 204).

Un caso análogo aparece en la obra anteriormente citada, *San Gonzalo*, de Álvaro Cunqueiro, cuyo protagonista, «en consonancia con su humildad, no hará gala de los atributos propios de su cargo, ni utilizará su vestimenta como instrumento para distinguirse de sus paisanos» (López Mourelle, 2001: 26), porque los verdaderos valores residen en el corazón del hombre.

Pero *Saintré* se adentra en el bosque sagrado, exhibiendo sus mejores galas. Ante el árbol sagrado del sacrificio, se celebra la cena en la que se abrirá la boca del laberinto que acabará tragándolo. La caballería solo ve allí una silla para sentarse a cenar.

En este sentido, Azuela (2014: 97) retoma las teorías de Le Goff (1983) y de Guyénot (2011: 69 y ss.), al ofrecer «una visión laica del mundo que se contrapone a la visión clerical». En su opinión, lo maravilloso irrumpe en la cultura aristocrática laica de la mano de la caballería «para deslindarse de la cultura eclesiástica erudita», generando un contraste entre lo laico y lo clerical. «No es que la caballería sea atea, sino que se muestra anticlerical al tiempo que crea un modelo de héroe paralelo al de los santos cuya religiosidad no se niega pero se reconoce distinta, como lo muestran las historias del Santo Grial». Recordemos que también en esta época se celebran los famosos «debates que enfrentan a las virtudes del clérigo y las del caballero» (*ibid.*) y ambos, *damps Abbés* y *Saintré*, se pondrán a prueba luchando contra sí mismos en la figura del otro.

*Damps Abbés* actúa en la sombra, a escondidas de todos, porque también en él «su realidad está oculta, es no verdadera» (Díaz Tejera, 1994: 40), al igual que los otros dos personajes principales, en este juego de iguales y contrarios. Cara a la sociedad muestra una realidad aparente, es un clérigo representante de Dios, es Dios en la tierra, pero en la intimidad de su privacidad, muestra su realidad auténtica, de libertino o quizá de iniciador. Es él quien sugiere, la sibilina serpiente que tentó a Eva, porque las serpientes «no mueren de muerte natural sino que cuando son viejas echan alas y se van volando a un río y por él al mar» (Mandianes, 1995: 86). La serpiente no murió en el Paraíso, sino que sigue siendo «símbolo de lo autóctono e intermediario entre el

aquí y el más allá, y punto de unión entre la vida y la muerte y el tiempo y la eternidad» (*ibid.*); al igual que «la doctrina divina se identifica paradójicamente con una “ciencia” que, al menos en sus comienzos, tenía un carácter “demoniaco”» (Eliade, 1999b: 269). Y ahora es él, *damps Abbés*, la serpiente sibilina que le ofrece una manzana al hombre, a *Saintré*. Usando fórmulas corteses que halagan la vanidad del caballero intenta ganarse su confianza: «Mon treshonnoré seigneur de *Saintré*, vous et vostre belle compaignie soiez les tresbien venus! Car, sur ma foy, je avoye plus desir de vous veoir que seigneur de ce monde» (*Jehan de Saintré*, 2007: 472-474). Para, finalmente, ofrecerle una manzana que tiene nombre de mujer: «et que dittes vous de ma tresredoubtee dame, qui tant c'est voullue incliner que de prendre la pacience avec son pobre moisne et puis venir giboier?» (*op. cit.*: 474).

*Belle Cousine* simplemente lo ignora. Ella sabe, porque así se lo enseñaron sus predecesores, como a estos se lo habían enseñado antes los suyos, que la mujer debe permanecer callada y sumisa para después acatar lo que decidan los hombres.

Il s'approcha de l'ostel, lors manda ung de ses moisnes au maistre d'ostel, qu'il sceust a Madame se on retendroit le seigneur de *Saintré* a soupper. Le maistre d'ostel s'aprocha de Madame et lui dist ce que *damps Abbés* lui mandoit. Madame, qui pas bien ne l'entendist, lui demanda que il disoit; lors lui redist sy hault que le seigneur de *Saintré* jasoit qu'il se fust ung peu eslargy, tout a plein il l'entendit. Et quant Madame l'eust enttendu, se pensa ung bien peu, et puis lui dist:

«Mandez lui que ce qu'il vouldra en face; mais ne lui deschire pas sa robe de trop prier» (*Jehan de Saintré*, 2007: 474).

Esta última frase de *Belle Cousine* alude a todos ruegos para que *Saintré* se quedara con ella y no partiera a Alemania, tras la Campaña de Prusia. Si demostró tener determinación para hacer su voluntad entonces, si ya había decidido su independencia, quiere decir que ya ha alcanzado la madurez suficiente para ser autónomo sin que nadie dirija sus pasos. «Le seigneur de *Saintré*, qui tout ce eust oÿ et qui congnut bien la chose» (*Jehan de Saintré*, 2007: 474), interpretó el reproche de *Madame* como un desafío con el que ponerle a prueba y aceptó la invitación devolviendo el reto a *Belle Cousine*: «se pensa et en soy dist que on ne ly

romperoit pas sa robe, que, pour veoir bien la farsse, que au premier prier n'y consenteist», (*ibid.*). Su mentalidad de guerrero o, quizá su vanidad, le empujan a aceptar el duelo. De esa forma, los dos hombres comienzan su batalla por la diosa. El caballero ha recogido el guante aceptando el sacrificio de sí mismo no pudiendo reprimir la tentación del *llamado*, o la llamada de Narciso; las dos opciones llevan a la misma categoría de héroe.

Quizá, en un principio, *Saintré* fuera asimilable a Apolo por todos los valores positivos y ascendentes que, aparentemente, encarna. La luz que emana de su fama y su persona, su encumbramiento social y espiritual, se opone a la sombra que proyecta el personaje degradado y degradante del abad. Ensombrecimiento que alcanza a *Madame* y a *Saintré* degradándolos igualmente, porque es contacto con el abad donde el *seigneur de Saintré* deja caer la máscara cortesana dejando aflorar su verdadero rostro. Quizá el caballero no sea tan diferente del abad y no sea capaz de sustraerse a su sed de venganza ante las provocaciones del clérigo, cuando «lui percha de sa dague la langue au toutes les deux joes» (*Jehan de Saintré*, 2007: 512). Quizá *Saintré*, como *Parzival*, pertenezca al tipo de hombre de color de la urraca, «hermoso pero necio, valiente pero soberbio», y quizá como a él, no sea una casualidad que le hayan invitado a la última cena en el bosque del árbol sagrado. Parzival fue invitado a Munsalvaesche, la corte del rey Pescador, «justo cuando es derrotado por su hermano Feirefeiz, caballero pagano venido de Oriente que es mitad negro y mitad blanco» (Carmona Fernández y Carmona Ruiz, 2001-2002: 54). Lo importante para ambos autores es la lucha interior de Parzival al enfrentarse a Feirefeiz. En esa lucha, Parzival «se ha enfrentado a sí mismo y realiza una confesión inaudita hasta entonces», al maldecir y lamentar «su espíritu bélico» por haber podido matar de nuevo a alguien de su sangre (*ibid.*). Con ello, demuestra una cierta noción de conciencia, ausente en *Jehan de Saintré*. Solo a partir de ese momento y, por designio divino, el héroe podrá «resolver el misterio del Grial» (*ibid.*).

Pero esto no ocurrirá en el caso de *Saintré*. Tanto en él como en Edipo, se oponen dos realidades: «una realidad existencial aparente y una realidad existencial auténtica» cuyo

enfrentamiento dará origen a la tragedia, como señala en su obra Díaz Tejera (1994: 41). Edipo desconoce su identidad, aunque cree conocerla. *Saintré* la conoce, por eso se complace dormido en el sueño caballeresco. Ha cerrado los ojos a su propia realidad, a su Verdad de no héroe. Tal vez por eso decide dormir. Edipo se arrancó los ojos para no ver una realidad que no soportaba; *Saintré* los mantiene cerrados para no descubrir que no es quien sueña ser.

## II.5.2. Las tentaciones del héroe

«El mal es la animalidad humana que escapa a la represión y al orden que trata de imponer la cultura», dice Pérez-Arias (2004: 145). La serpiente se acerca ahora a Eva y la induce también a morder la jugosa manzana. Y así el abad comienza una arenga ridiculizando los valores caballerescos, en la que introduce sibilamente a *Madame*, decepcionada y dolida aún por el fracaso de un ideario que ella había contribuido a crear y que se ha destruido a sí mismo. La sociedad se destruye a sí misma y debe renacer de nuevo. La imagen bíblica aparece invertida y esta vez es un religioso, la propia religión, los fundamentos de una sociedad, quienes tientan a la mujer. Margarita Ossorio (2012: 24) retoma las palabras de Eliade para referirse a la serpiente y destaca cómo «el simbolismo de la serpiente, polivalente, converge hacia una idea central: se regenera, es inmortal y por lo tanto es una fuerza de la luna que otorga inmortalidad». Asimismo, señala «la gran variedad de mitos que contienen un episodio en el que una serpiente arrebató al hombre la inmortalidad concedida por la divinidad. Son variantes de un mito arcaico en el que aparece la serpiente como guardián de la fuente de la inmortalidad, ya sea el árbol de la vida, la fuente de la juventud, etcétera» (*ibid.*). Y la serpiente-*damps Abbés* comienza su ataque cuestionando la función y el comportamiento disoluto de la caballería, y las grandes recompensas que reciben por parte del rey. El diablo metamorfoseado en *damps Abbés* está tentando al Cristo, al Enviado y, con él, a generaciones de Adanes, hombres libres que habrán de repoblar la tierra.



Para Borges, existe una «continuidad temática» entre la «figura de Adán y la de Cristo» (Salvador Vález, 2008: 234). Adán es el primer hombre que creó Dios y que, con su decisión de comer una manzana, arrastró al pecado a toda la humanidad, porque los pecados se heredan, como se hereda la educación y las instituciones. Su ignorancia solo le permitía ver la forma exterior de la manzana y él tenía hambre. Jesús, el Cristo, es el último hombre que arrastró el pecado de Adán porque, con su muerte, redimió a la humanidad para hacer posible la regeneración que liberará al laberinto tras derrotar a la serpiente que guarda el árbol.

Pero ahora, la serpiente es *damps Abbés* y en cada uno de sus ataques está seduciendo a *Belle Cousine*, incitándola a ser su cómplice para engañar al hombre:

Lors tourna son parler a Madame, et lui dist:

«Madame, n'est il pas ainssy?

—Vrayment, Abbé, dist Madame, vous dites verité. Et que puet ce estre, beau sire? Dittes nous vostre cuidier.

—[...] Madame, dist *damps Abbés*, vouldes vous dont que je le dye? C'est dont de vostre congiet; je ne say se monseigneur de *Saintré* m'en saura nul malvais gré, mais puis que le vouldes, Madame, mon penser est tel: (*Jehan de Saintré*, 2007: 478).

Al clérigo le resulta muy fácil manejar a una mujer que busca consuelo en la religión; sobre todo después de un gran banquete, «a l'eure que les langues se commencent a deslier».

Madame, qui de ce fust bien aise, en souzriant luy dist:

«Et qui le vous a dist Abbés? Quant a moy, je croy qu'il soit ainssy.»

Et en disant ces parolles, elle marchoit sur le piet de *damps Abbé*.

[...] Madame, qui de ces parolles estoit sy aise, que plus ne pouvoit, vira ung peu sa teste, et dist au *seigneur de Saintré*:

«Qu'en dites vous, seigneur de *Saintré*?»

Le seigneur de *Saintré*, tresdesplaisant de la charge et injures aux gentilz hommes que disoit ce bon Abbé, dist a Madame:

«Se il vous plaisoit tenir la part des gentilz hommes, Madame, vous savez bien le contraire!»

Lors dist Madame:

«Nous avons bien veu d'aucuns qui n'ont pas fait ainssy; mais que savons nous des autres? Quant a nous, nous sommes de l'oppinion de l'Abbé.»

Et en disant ces parolles elle ly marchoit et desmarchoit sur le piet:

«Ha! Madame, dist le *seigneur de Saintré*, vous parlez ores bien (contre vostre conscience); sy prie a Dieu que congnoissance vous en doinst.

[...] *Damps Abbés*, qui estoit du feu d'amour tout alumé, comme par mocquerie a Madame dist:

«Madame, c'est par vous que je suis en vostre hostel manessié.»

Et, en ce disant, la guerre des piez de l'un a l'autre estoit sans cesser. Et quant il vist Madame sousrire et guignoier, sceut bien que le gieu a Madame plaisoit (*Jehan de Saintré*, 2007: 478-482).

Las burlas de *damps Abbés* se presentan para *Saintré* en forma de tentaciones que el héroe debe vencer. Debe elegir entre sucumbir a la ira o vencer su deseo de venganza y aceptar la realidad de su sombra, elegir entre las dos realidades que luchan en su interior y enfrentarse a la misma búsqueda que Edipo. «Para el saber divino, la realidad es por sí diáfana, está al descubierto; para el saber humano, en cambio, la realidad está oculta y su descubrimiento, su patencia, solo es fruto del trabajo y de la investigación, lo que precisamente hará Edipo» (Díaz Tejera, 1994: 40).

Como en Edipo, en *Saintré* luchan dos realidades, la «realidad existencial aparente» y la «realidad existencial auténtica». «Sófocles pone a Edipo en la búsqueda de quién es y de quién no es. Él y solo él y con sus propios medios, con su *gnome*, con su propia ciencia, ciencia y saber humanos y no aprendidos de las aves», descifró el enigma de la esfinge y descifró su propio enigma (*op. cit.*: 42). Edipo se enfrentó en una lucha con la esfinge que le revelaría su verdadera realidad existencial, porque enfrentarse a la realidad de cada uno no es una tarea fácil. Díaz Tejera (*op. cit.*: 43) recuerda que «en la tradición y en la iconografía más antigua Edipo aparece luchando con la esfinge»; no se trata de un simple combate dialéctico, como en las representaciones más tardías, sino que se enfrenta a ella en combate singular, armado con una lanza o con una espada y un escudo, como ilustra Krauskopf (1986: 328 y ss.) con numerosos ejemplos o Cristofani (1986: 191 y ss.). En

cualquier caso, lo trascendente es que la revelación de la verdad aparece unida a una lucha física con el monstruo; pero lo importante aquí no es el triunfo de la inteligencia humana, sino la superación del destino a través de la muerte:

La rappresentazione di Edipo e la sfinge non è più solo l'immagine che si riferisce all'atto eroico, al trionfo su un mostro per mezzo dell'intelligenza dell'uomo, ma sottintende anche il destino di un uomo che, guidato da Agnoia e Zetema, vedrà la sventura estrema e supererà il suo destino attraverso la morte (Krauskopf, 1986: 340-341).

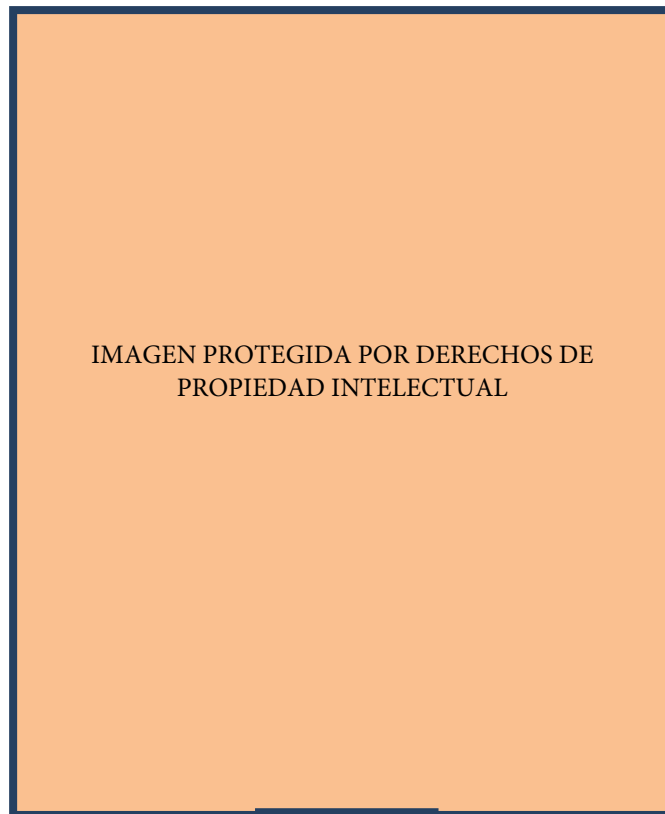


Fig. 53

© Museo Archeologico, Nicosia

Pittore di Achille. Arch. Rep. 62, 1961

[*Lekithos* ática con una representación de Edipo luchando contra la esfinge que emerge del monte Phikion]

### II.5.3. La lucha con el gemelo mítico

En su primer encuentro, durante la comida, *Saintré* y *damps Abbés* se enfrentan en un combate cuerpo a cuerpo del que sale victorioso *damps Abbés*. La majestuosidad del comienzo de la historia abre paso a unos personajes que sacan lo peor de sí mismos, lejos del protocolo necesario en los torneos en donde «si le chevalier respecte les règles du jeu et perd avec dignité, il augmente aussi bien son respect et son honneur que celui qui gagne effectivement le combat» (József, 2007: 312).

Lejos de la corte, el objetivo es la humillación del otro: «le but de ces deux combats entre le chevalier et le prêtre n'est pas du tout la quête de l'honneur et de la gloire, mais l'humiliation de l'autre, but qu'ils réussissent très bien à atteindre tous les deux» (*op. cit.*: 313). La Sale pone de manifiesto, una vez más, la tosquedad del abad y su físico acorde a su espiritualidad. Contrasta el tono burlón y vestir descuidado con que le hace la reverencia a *Madame*, «les chausses destachees, qui, en cellui temps, n'estoient point tenans et en avant pliez, bien entortillees soubz les genoulz [...] fist en l'air ung tour, mostrant ses grosses et blances cuises, pellues et vellues comme ung ours» (*Jehan de Saintré*, 2007: 484), con el dolor y la elegancia de *Saintré*, «ses chausses ainssy richement de grosses perles brodees» (*ibid.*).

Nada tiene que ver esta lucha con los torneos en los que participa el caballeros; «les combats qui se déroulent dans la deuxième partie du roman entre *Saintré* et l'Abbé et qui sont pratiquement la parodie des joutes chevaleresques» (József, 2007: 313). Ciertamente, ni el decorado ni el comportamiento de los contendientes tienen rasgos comunes con un torneo.

El combate cuerpo a cuerpo se desarrolla entre las burlas y ofensas del abad y el sopor de *Madame*. *Saintré* es derribado dos veces en una lucha que poco tiene de cortés y que contrasta con los coloridos y protocolarios torneos a los que él está habituado. Carmona Fernández (2006: 27) recuerda cómo «el torneo, elemento insustituible en la narración cortés como expresión de los valores cortesés de largueza y proeza, pierde tal significación, o aún peor, favorece que se puedan llevar a cabo las intrigas contra los protagonistas». Pero, en este caso, asistimos a una situación

carnavalesca paródica, cuyos protagonistas encarnan el ideario del grupo al que representan. Su degradación es la degradación de los esquemas cortesanos y caballerescos, la crisis de los ideales religiosos. El mundo se trastoca y se pervierte creando una situación paródica que acabará en tragedia.

Mariño Sánchez (2006: 75) señala la importancia del contraste entre el tono elevado y la comicidad en una obra literaria. Para él «lo cómico (*das Komische*)» causa su efecto al trasgredir lo establecido enfrentando valores opuestos como lo degradado y rudo frente a lo elevado y espiritual, en «un juego que implica la superación de límites y dicotomías» que tiende a lo «ilimitado» e «infinito», a la ruptura de toda regla y toda moral, que evoca la figura de Dioniso como dios «liberador». De esa forma se crea «un estado psicológico-estético caracterizado como “ebriedad vital”, como “Rausch des Lebens”» (*ibid.*).

Creuzer establece una relación de contraste-oposición entre la religión apolínea y la dionisiaca, asentadas «en ámbitos antropológicos y metafísicos opuestos» (Mariño Sánchez, 2006: 79). Del sincretismo religioso de lo apolíneo y lo dionisiaco, de la integración de lo material y lo espiritual, es decir, alcanzando la totalidad, surge lo que Creuzer denominó un «orfismo apolíneo-dionisiaco», que «sintetiza todo el complejo de ideas religiosas orientales en Grecia» a través de la «reconciliación» de ambas divinidades. La relación de «oposición y complementariedad Apolo-Dioniso» es aprovechada para alcanzar la totalidad conciliando los ideales de ambas (*op. cit.*: 80).

Pero estamos en el bosque, donde «la “sublimidad” (“Erhabenheit”) del imaginario dionisiaco, tanto en su expresión mitológico-poética como escultórica, reside en su capacidad para armonizar opuestos» (*op. cit.*: 75), de forma que aparecen unidos, formando un todo único «la ebriedad con la lucidez, la ridiculez con la sabiduría, la comicidad con la seriedad como ilustra el personaje de Sileno» (*ibid.*). Se trata de aceptar, de no negarse a las formas consideradas poco estéticas.

En el bosque, lo natural es valorado bajo un punto de vista de aceptación, de normalidad. Solo la estricta y distorsionada visión del mundo profano altera la contemplación de los valores naturales. Solo la irrupción de *Saintré* perturba la paz del bosque.

Si nos paramos a pensar qué es, realmente, lo natural, lo puro, lo auténtico, la respuesta no la encontraremos en lo profano. El mundo profano, la corte, establece como inmutables y modélicas formas que no se dan en la naturaleza. Entonces, ¿qué valores son los que están invertidos?

Por otra parte, sorprende cómo se valora la elegancia en el vestir del caballero y cómo, sin embargo, «el exceso de elegancia en la indumentaria femenina llegó a simbolizar lo transitorio de los bienes terrenos» (Duby *et al.*, 1992: 178). En *El Festín de Herodes*, cuadro del siglo XV, Salomé, «mujer perversa por antonomasia», en lugar de exhibirse desnuda como es habitual, aparece «suntuosa y profusamente ataviada» (*ibid.*). Es un ejemplo más de la arbitrariedad del pensamiento medieval.

Pero es en el bosque donde ocurren los encantamientos y se invierten los valores y en este caso no es Salomé-*Belle Cousine* quien se exhibe orgullosa exigiendo la cabeza de un santo, sino Herodes, quien quiso eliminar al todavía niño *Saintré*. Aunque podría pensarse que la violencia y la crueldad no eran patrimonio del clero, Verdon (2006: 50) recuerda como las opiniones estaban divididas, «así como las fuentes legislativas y judiciales destacaban las faltas de los clérigos, los textos hagiográficos insistían en la fidelidad a las enseñanzas de Cristo y de la Iglesia». Parece que «los clérigos eran violentos» (*op. cit.*: 49) y «muchos sacerdotes se mostraban particularmente iracundos» (*ibid.*). Las provocaciones a la lucha por parte del abad y su comportamiento disoluto son reflejo de la realidad de su época. *Damps Abbés* reta a *Saintré* porque quiere verlo humillado; porque *Saintré* representa lo que, posiblemente, él habría querido ser y no pudo. Porque es su gemelo mítico al que hay que eliminar.

«Ya no recuerdo si fui Abel o Caín», dirá Borges (1984: 1092), transgrediendo el texto bíblico y asimilando el papel de la culpa al de la inocencia (Salvador Vélaz, 2008: 215). De esa forma, los hermanos *damps Abbés* y *Saintré* «son asesino y víctima indistintamente, quedando confundidos sus papeles» (*ibid.*). Asesino y víctima se confunden al fundirse sus cuerpos en la lucha ¿Quién de ellos es el asesino? Son dos fuerzas de un mismo principio que lucha contra sí mismo oponiendo sus tendencias positiva y negativa. «Ya no recuerdo si fui Abel o Caín» (*ibid.*). La

dualidad se ha disuelto en identidad, la multiplicidad en unidad. «Lo que iguala a los dos hermanos hasta confundirlos es el destino que comparten: la muerte» Es indiferente quién mató a quién (*op. cit.*: 216).

Ambos luchan en una especie de «teatro sagrado» que emula la antigua «rivalidad de lo inmanente y lo trascendente, de la tierra y el cielo», «del derecho divino y del derecho humano que cada uno pretende encarnar» (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 164). Su enfrentamiento va más allá de lo evidente, de los valores elevados de *Saintré* frente a los degradados del abad. Más allá de la situación paródica que se crea por el contraste entre ambos personajes, del que se sirve La Sale para realzar aún más las ya destacadas cualidades de *Saintré*. El enfrentamiento entre ambos es una lucha contra el doble opuesto. La lucha contra todos los aspectos negativos del propio *Saintré*, que ve reflejados en el abad y que no soporta. Contra el reflejo de sí mismo al que quiere negarse y con el que quiere acabar. Es la lucha de Apolo y Dioniso, de lo apolíneo contra lo dionisiaco (Nietzsche, 2004: 41):

Eurípides ha dotado de un profundo sentido ese enfrentamiento de Penteo y Dioniso. En su tremendo choque se enfrentan principios opuestos de la cultura antigua —lo griego y lo bárbaro, lo masculino y lo femenino, la familia y el grupo religioso, la ciudad y el monte, la serenidad cívica y el frenesí báquico, es decir, lo apolíneo y lo dionisiaco, en el sentido de Nietzsche—. Penteo, atrapado bajo el poder de Dioniso, es el cazador cazado de una terrible cacería de sangriento final. ¿Qué mensaje pretende dar aquí el viejo Eurípides? ¿Se trata de un nuevo ataque a la crueldad de cultos religiosos bárbaros y orgiásticos, o bien es la confesión de la invencible y extraña grandeza religiosa de ese dios que invita a sus adeptos a la fiesta comunal del vino y la danza montaraz, lejos de las normas represivas de la civilización griega? (García Gual, 2010: 29).

#### II.5.4. El llamado de la Iglesia

El abad recibe una embajada del convento en la que sus superiores interceden por *Saintré* y le piden al clérigo que no someta públicamente a tal escarnio al caballero por ser actos indignos, impropios de un cristiano:

Mais, de tant que vous este avancé et ingeré de le avoir requis a luitte, et pluseurs fois abattu et vous en mocqué, ce que est en honnesteté de prelat, abbé et aultre religieux, ainssy publicquement, chose deffendue, dont tout le couvent est tresdesplaisant et couroucié (*Jehan de Saintré*, 2007: 492).

El abad responde que solo lo hizo por bromear y que todo estará arreglado cuando *Saintré* se vaya. Para pedir disculpas invita a comer a *Saintré*, le pide encarecidamente perdón y le ofrece toda su fortuna: su mula, su halcón y tres mil escudos. El diablo se arrepiente y el ciclo invierte su movimiento de giro; avances y retrocesos se producen sin solución de continuidad:

[...] Monseigneur, se, par joyeuseté, je ay fait chose qui a vostre desplaisance soit, vueilliez le moy pardonner. Monseigneur, j'ay une des belles et des bonnes mulles de ce royaume et la plus [sceure], ce say je bien; et ay ung des bons et le meilleur faucon au heron et a la riviere qui se puisse trouver, et sy ay .iiij<sup>m</sup>. escus, comme le pappe ou comme le roy, et non plus, sy vous requier, prie et supplie tant que je puis, que l'un, les deux ou les trois de mes offres vous prenez en gré, et que je demeure bien de vous et me pardonnez (*Jehan de Saintré*, 2007: 494)

*Saintré*, cortésmente, no los acepta pero le pide a cambio que coma con él al día siguiente en compañía de *Madame*:

Mais d'une chose vous prie que pour ma premiere requeste ne m'escondissiez.

—Et quoy? dist *damps Abbés*, Monseigneur, commandez; car sur ma foy, se il me est posible, je l'acompliray voullentiers.

—Ferez? Dist le seigneur de *Saintré*.

—Oil! Sur ma foy!

Lors lui dist:

«Que demain, vous et Madame vendrez disner avec moy» (*Jehan de Saintré*, 2007: 494).

*Damps Abbés* acepta la invitación en su nombre y en el de *Belle Cousine*, aunque ella todavía no sabe nada de la invitación, «par telle condicion que ce sera disner de compaignon» (*Jehan de Saintré*, 2007: 494), es decir, una comida sin ceremonia. Cuando ambos le comunican la invitación, ella la rechaza pero el abad la



obliga a aceptarla: «Madame, vous y vendrez, car je l'ay pour tous deux promis» (*op. cit.*: 496) y *Belle Cousine* finalmente acepta: «puis que le vullez, et je le vueil» (*ibid.*). Los preceptos de la Iglesia así lo dicen, la mujer debe guardar silencio y someterse al hombre «porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio» (1 Timoteo, 2: 11-12). Tras lo cual, *Saintré* y *Belle Cousine* se despiden de *damps Abbés* hasta el día siguiente. Durante el trayecto a sus respectivas residencias, las damas de *Madame* rechazan dirigirle la palabra al caballero, cumpliendo los mandatos de su señora, mientras *Saintré* intenta hablar con ella:

«He! Ma tresredoubtee dame, et que vous ay je meffait? Est il personne ou monde qui osast dire et soustenir que je ne vous aye tresloyalment amé et servi?»

—Ha! Sires, dist Madame, que vous le sçavez longue! A vostre luitte l'avez bien monsté! Or ne parlons plus de ces choses et me laissez en paix.» (*Jehan de Saintré*, 2007: 496-498).

Con estas palabras, *Belle Cousine* le recrimina su desmedida e incomprensible inclinación a las armas y *Saintré*, finalmente, parece entender que la dama quiere alejarle de su vida de forma definitiva. Sin embargo, su orgullo le hace pensar que si en ese momento, aunque *Belle Cousine* le rechazara tantas veces, ella cambiara de opinión y le pidiera su amor, él se lo negaría. Es tal su vanidad que se siente incapaz de verse rechazado y se convence de que realmente es él quien ha tomado la decisión de dejarla a ella, no sin antes darle una lección por las humillaciones a las que se ha visto sometido. *Saintré* no acepta el alejamiento femenino, la independencia de la mujer, no quiere crecer. A partir de ahí, urde una trágica y feroz venganza cuya preparación se desarrolla a lo largo de varias páginas (*Jehan de Saintré*, 2007: 500, 504, 506) hasta el momento de su ejecución y puesta en escena. Una vez más, *Saintré* impone su voluntad, pasando ahora por encima de los dictados de la Iglesia: «no impongas con ligereza las manos a ninguno, ni participes en pecados ajenos; consérvate puro» (1 Timoteo 5: 22).

### II.5.5. La venganza

«De nadie es tan difícil predecir nada como de un loco que se cree cuerdo» (Spitzer, 1955: 220). Con estas palabras Spitzer alude a la locura de Don Quijote, la misma locura que sufre *Saintré*. Esa obnubilación por la caballería que le hace abstraerse de la realidad y considerar como un acto de justicia lo que, bajo otra óptica, sería un salvaje y desproporcionado acto de venganza. Tras ser derrotado por *damps Abbés* en el combate cuerpo a cuerpo, los «deux gentilz hommes» de *Saintré* «qui, pour le servir, demourez estoient, cuiderent bien de dueil morir, et lui dirent: “Vous ne seres pas un homme, se vous ne vous en vengiez!”» (*Jehan de Saintré*, 2007: 490).

La caballería exige limpiar su honor; ha sido mancillada en la figura de *Saintré* y ahora él debe vengarla. Es la prueba final del héroe. Debe elegir entre la contención, aceptando su derrota sabiéndose superior, y dejarse llevar por sus pasiones. Pero *Saintré* no duda: «ne vous en soussiez, et me laissez faire!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 490). Pensaba vengarse antes, incluso, de que sus caballeros le instaran a ello.

El héroe no acepta ser sacrificado y se entrega al fin al pecado, cayendo en la tentación de la venganza.

*Saintré* busca en *Belle Cousine* al asesino de Layo y al causante de la peste en Tebas. Su ceguera no le permite ver que es él mismo quien ha cometido el crimen. Díaz Tejera (1994: 40) analiza la figura de Edipo en la obra de Sófocles (1987), resaltando su incredulidad ante las palabras de Tiresias, al insinuarle que la causa de la peste es él; Edipo le amenaza y el adivino responde: «tengo a la verdad como alimento y fuerza» τὰλεθὲς γὰρ ἰσχυρὸν τρέφω» (Sófocles, 1987: 356, cit. Díaz Tejera, 1994: 40), porque «para el saber divino la realidad existencial de Edipo es ἀλήθεια, patente y diáfana. Por el contrario, para Edipo —y para los hombres— su realidad está oculta, es no verdadera» (*ibid.*). *Saintré* como Edipo, no vive su auténtica realidad sino una realidad aparente. Solo Tiresias intuye esa realidad. Solo la lucha con *damps Abbés* desveló, como la esfinge, la verdadera identidad de *Saintré*. Edipo acaba asumiendo esa verdad y abandonando su situación de superioridad, renunciando a ser rey para expiar su

sentimiento de culpa. «La grandeza de Edipo radica precisamente en esto: en que acepta su verdadera realidad aunque sea cruel. Una vez que descubre la verdad, la acepta con sus consecuencias» (*op. cit.*: 45). *Saintré* sigue durmiendo el sueño del caballero. Su código guerrero, las leyes no escritas, la apariencia, la conciencia heredada del monetarismo, en suma, lo esclavizan y emborrachan impidiéndole ver la realidad.

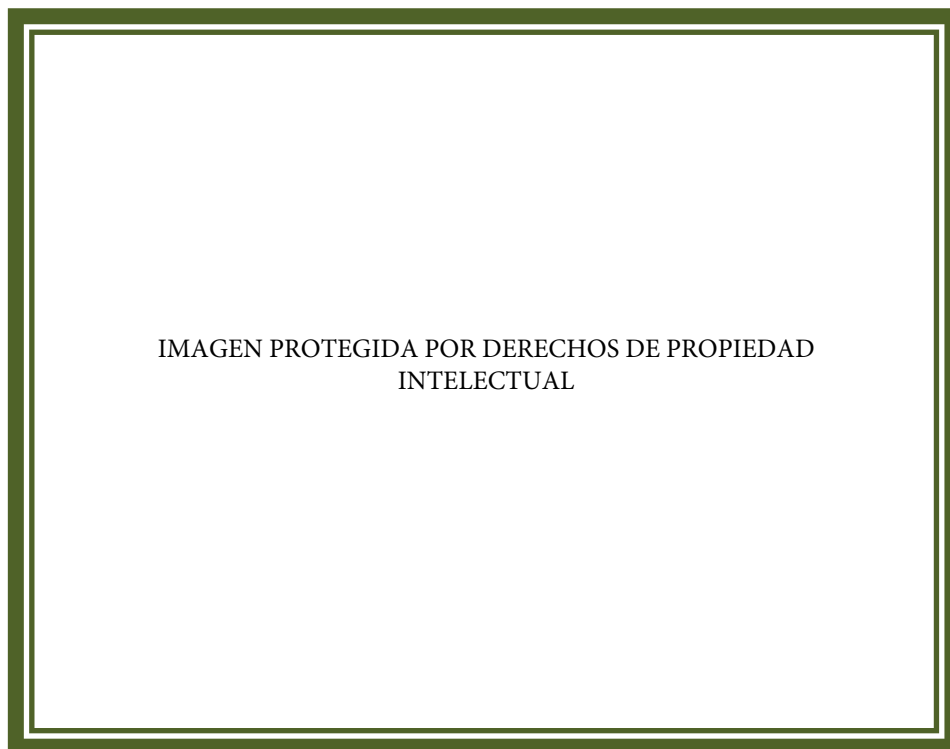


Fig. 54

© Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid  
Antonio de Pereda y Salgado, *El sueño del caballero*, ca. 1650  
[óleo sobre lienzo, 152 x 217 cm (con marco 175 x 241 cm)]

Su pecado es el orgullo; *Saintré* no es el Mesías esperado que con su propio sacrificio ha de redimir a las generaciones venideras. Su ejemplo no es trascendente y no hace posible la resurrección.

Tras disponerlo todo para recibir a sus invitados y gratificar a sus servidores como *Madame* le enseñó, dijo a su gente que se fuera y solo se quedó con doce de ellos. Fue a la ciudad y pidió al «beaux hostes» que le alojaba que buscara a alguien que pudiera proporcionarle un armamento completo y bonito, un «hernois complez» (*Jehan de Saintré*, 2007: 500). Se sirve de uno de sus compañeros, de complexión similar al abad, para mostrarle la talla. Después, le pide un segundo equipo de la talla de otro de sus hombres, esta vez de su misma complexión y pide que se los entregue «en coffre ou en sacq, que nulz ne s'en puisse apercevoir» (*ibid.*). Este episodio recuerda el inicio de su formación como caballero, cuando *Belle Cousine* le facilita secretamente dinero para que compre un traje y los complementos necesarios acordes a la posición que pretende alcanzar (*Jehan de Saintré*, 2007: 112-114). Esta vez es él el que proporciona dinero para que otros hagan ese trabajo y el «pourpoint de damas», los dos pares de «fines chausses», las camisas y el resto del equipo (*ibid.*), destinados a provocar la ascensión social de *Saintré*, han tornado en el *hernois* portador de su caída. Tal vez por eso actúa en la sombra, ocultando sus actos porque, como Edipo, «lo que cree saber no es verdad y lo que no sabe es precisamente su propia realidad» (Díaz Tejera, 1994: 39). Ese secretismo se ve reforzado en el hecho de que, incluso el equipo para la lucha, es entregado oculto en un cofre.

Llegada la hora del anquete, hizo que acomodaran a *Madame* y al abad en sus respectivas habitaciones, mientras él decía al hostelero que, en cuanto pasasen a la mesa, mandase ensillar y tener preparados los caballos para partir. Una vez acabada la cena, *Saintré* tomó la palabra y preguntó al abad si nunca había llevado armas; él respondió que no: «[...] Hé! Dieux, dist le seigneur de *Saintré*, que ce seroit belle chose de vous veoir armé! Et qu'en dittes vous, *Madame*? N'est ce pas verité?» (*Jehan de Saintré*, 2007: 504). Al igual que *damps Abbés*, *Saintré* interpela a *Madame* para que se una a una burla que está a punto de comenzar. De esa forma, la mujer es custodiada como la diosa del bosque, conducida, empujada, inducida finalmente a tomar partido.

Ambos hombres dicen actuar movidos por el amor que sienten hacia *Belle Cousine* y siguiendo sus deseos, pero en realidad, ambos imponen su propia voluntad manipulando el discurso de la dama y haciendo que ella actúe como ellos desean. Proyectan sus deseos en ella para justificar sus actos, diciendo que era la voluntad de *Madame*.

*Saintré* continúa con un engaño en el que ha involucrado a todos: a unos les ha dicho que se fueran, a otros los utiliza taimadamente para que hagan pertrechos a su medida. De esa forma, *Saintré* pasa a ocupar el lugar de *Belle Cousine*, disponiendo de la situación a su antojo y ordenando caprichosamente: «dist a Perrinet de sa chambre qu'il feist ce qu'il ly avoit dit» (*Jehan de Saintré*, 2007: 504). El criado puso sobre la mesa el equipo de guerra, lo que hizo pensar al abad que era un regalo para él, puesto que antes él le había ofrecido todo lo que tenía, pero *Saintré* le dice que solo será suyo cuando lo gane en la batalla. *Madame* le recrimina el hecho de batirse contra un abad, total desconocedor de las armas y, por tanto, desarmado. El valeroso y gran *seigneur de Saintré*, diestro en las armas, defensor de la honra y la honestidad, se dispone a luchar contra un hombre indefenso:

Estant du tout armé, ordonna a bien garder la porte, que nul n'en peust issir ne entrer; lors dist aux dames et damoiselles, aux moines et a leurs escuiers:

«Tenez vous la ad ce guichet de la salle; et s'il y a homme ne femme quid ye mot ne bouge, je lui fenderay la teste jusques aux dens!»

Lors veissiez femmes et moines de paour trambler, plourer et maudire l'eure que liz le virent jamais (*Jehan de Saintré*, 2007: 506).

## II.5.6. El sacrificio del dios

Eliade, cuenta cómo las culturas arcaicas justifican la muerte iniciática en el mito original, en el que «un ser sobrenatural ha intentado matar a los hombres para renovarlos y conducirlos a la vida “cambiados”. Por diversas circunstancias los hombres mataron a ese ser y posteriormente celebraron ritos inspirados en ese suceso» (Ossorio, 2012: 35), de esa forma «se proyecta, a

través de un sacrificio cruento, la energía, la “vida” de la víctima sobre la obra que se pretende crear» (Eliade, 1980: 49).

«La muerte iniciática es pues la repetición de la muerte del ser sobrenatural, el fundador del misterio». Mediante la «anticipación ritual, también la muerte es santificada» otorgándole «valor religioso» (Eliade, 2001c: 84). A través del sacrificio, «al morir ritualmente, el iniciado comparte la condición sobrenatural con el fundador del misterio. Mediante esta valoración, muerte e iniciación son intercambiables» (*op. cit.*: 35-36).

Para que se produzca la regeneración es necesario romper con la situación de estancamiento, invirtiendo el curso de los acontecimientos. Allué (1998: 74), al igual que Thomas (1980: 63-64), insiste en la necesidad de la muerte para que pueda existir una regeneración, porque «morir es dejar este mundo para renacer en otro o bajo otras formas. Los muertos inhumados en la Tierra Madre, a la que se confieren atributos femeninos como la fecundidad, se regenerarán y renacerán en el mundo de los ancestros». La misma idea de resurrección después de la muerte aparece también en la posición fetal de los cadáveres, hijos de la madre tierra que renacerán a la luz del sol naciente, y en su orientación al nacimiento del sol. El sarcófago simboliza en sí mismo la resurrección, entendido como el cascarón de la crisálida que entra en él con una apariencia y sale de él con otra diferente y definitiva (*ibid.*).

La estructura circular que describe el camino del héroe «representa asimismo la superación de los opuestos, la integración total en el universo» (Pérez-Reverte, 1998: 50). La regeneración de un ciclo vital que se cierra con ritos sacrificiales dará origen al nacimiento de un nuevo ciclo depurado, en el que de la muerte nacerá la vida en el interior de la tierra, en lo profundo del bosque.

En estos ritos, «el cadáver es el referencial» cargado de significado que «moviliza las relaciones sociales e incrementa la interacción grupal que se activa marcando las pautas de acomodación que restablecerán el orden perdido» (Allué, 1998: 69-70).

*Saintré* le reprocha a *Madame* que haya estado de parte del abad en los combates anteriores y la fuerza a que esta vez esté de su parte. Igualmente fuerza al abad a luchar, aunque él es

conocedor de que el abad no sabe luchar, —el propio abad se lo está diciendo—: «Ho! Monseigneur de *Saintré*, je ne suis battillier ne homme d’armes: je suis ung pobre simple moisne, qui viz de ce que avons pour l’amour de Dieu, pour moy combattre avec vous». «Ha, monseigneur de *Saintré*, dist *damps Abbés*, je ne saroye luittier armé» (*Jehan de Saintré*, 2007: 482, 508). Pese a ello, le amenaza con defenestrarlo si se niega a luchar: «vous par la ou par la fenestre passerez» (*Jehan de Saintré*, 2007: 508).

Taylor (1996: 8) ve una actitud radical, por parte de *Belle Cousine*, al experimentar una «transformation difficilement percevable», adoptando «un discours anti-courtois, désobligeant». En su opinión (*ibid.*), *Saintré* es un caballero astuto y, «par une ruse psychologiquement fine, fait que *damps Abbés* se laisse tenter par un “exploit” chevaleresque. Madame prévoit quels en sont les dangers, et elle essayera une dernière fois d’imposer à *Saintré* le service et l’obéissance d’usage»:

«Sire de *Saintré*, nous voulons et vous commandons que, sur la peine de nostre indignacion, incontinent tous deux vous desarmez; et sy aultrement, comme vous fol et cornart, nous vous ferons du corps et de la vie trescouroucié» (*Jehan de Saintré*, 2007: 508).

A lo que *Saintré* responde:

«Ores, faulce et desloyalle, telle, telle et telle que vous estes! Je vous ay sy tresloyalment servie que oncques serviteur de dame ne porroit mieulx; et ores pour ung ribault moisne, sy faulcement et malvaisement, vous estes deshonestee et me avez abandonné! Et a celle fin qu’il vous en souviengne, et a l’exemple de tous aultres...»

Lors la prend par le touppet de son atour, haulce la pasme pour lui donner une couple de soufflez mais a cop se retint, ayant memoire des grans biens que ly avoit faiz, et tout en plorant et comme de dueil pasmee la fist sur le banc seoir (*Jehan de Saintré*, 2007: 508).

Con este acto decisivo, *Saintré* se rebela contra la tutela de *Belle Cousine* y la degrada física y públicamente, tratándola con una absoluta falta de respeto, como si fuera un animal. «El descenso de la madre a la categoría de animal tiene por objeto reivindicar la actitud del hijo que la niega», manifestando su superioridad y autonomía (Rank, 1991: 108). *Le seigneur de*

*Saintré* no llegó a abofetear a *Madame* al recordar todo lo que hizo por él. Llegados a este punto, al evocar el tema de la memoria, citaremos a Borges (1984: 1013), quien considera que para la víctima «olvidar es perdonar» y, para el criminal, olvidar es recuperar la inocencia, puesto que «mientras dura el remordimiento dura la culpa». *Saintré* no ha olvidado, por lo que no ha podido perdonar y eso lo convierte en no víctima, al contrario de lo que le reprocha a *Belle Cousine*. Salvador Vález (2008: 217) aborda el tema de la asimilación de la muerte y del olvido y considera que «Abel ha olvidado porque ha muerto; Caín sigue vivo, y todavía no ha olvidado: olvidará, y recuperará la inocencia cuando muera».

Así comienza una puesta en escena que recuerda la lucha dialéctica del amor cortés, en las que, al igual que en el torneo, se ponía a prueba al caballero y en la que la dama

era menester que chocara con resistencias de su compañero, que este, de entrada, se colocara en posición dominante, que la mujer saliera por un momento de su condición normal de pasividad, de docilidad, a fin de desempeñar el papel que se le había asignado, un papel de cebo, de carnada, firmemente sujeto como los peles, los maniqués que, el día en que se armaba caballeros a los jóvenes, estos, para demostrar su pericia, tenían que abatir con un golpe de lanza (Duby, 2000: 333).

Duby (2000: 333) matiza que ese poder que se concedía de forma puntual a la mujer, solo servía para aumentar «las dificultades del asalto» y hacer «más gloriosa la victoria. Pues no había ninguna duda acerca del resultado»:

El juego estaba reglamentado a la manera de las corridas de toros. Al hombre correspondía conducir el ataque, aturdir al adversario con sus pases y sus vueltas, para terminar matándolo. Lo mismo que el toro en la arena, la dama no podía, sin romper el orden de las cosas, escapar a la caída. Sin embargo, el juego exigía que fuera «brava» y que cayera «honestamente», con honor. El código, pues, requería también de ella coraje y prudencia, dominio de sí misma. Debía reprimir sus impulsos, corregir sus defectos de mujer, la ligereza, la duplicidad y la codicia excesiva. Desde el momento en que entraba en el juego, no podía infringir las leyes y arriesgarse, si se sustraía obstinadamente o si se entregaba demasiado rápido, a dejar



de ser «cortés», a caer en desgracia y ser degradada, excluída de la corte por el juicio de otras mujeres, sus rivales, que no le quitaban la mirada de encima (Duby, 2012 [2000]: 28).

*Saintré* está lidiando un combate contra sí mismo, contra *Belle Cousine* y *damps Abbés*, cara oculta de Narciso. *Saintré* no ha olvidado y solo busca venganza; poniendo en las manos del abad un hacha, una espada y una daga, le obligó a luchar. Con ello, está demostrando una crueldad extrema, totalmente desproporcionada y contraria a los principios caballerescos, y actúa desoyendo las peticiones de clemencia por parte de *Belle Cousine* y de *damps Abbés*, quien derribado en el suelo grita: «mercy!, mercy!, mercy! Madame. Hé! Monseigneur de *Saintré*, pour Dieu, mercy!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 510). Palabras que recuerdan a las pronunciadas por el medio hombre del que habla Campbell (1972: 51).

Una peligrosa figura de una pierna, un brazo y un lado, el medio hombre, invisible desde el lado opuesto, se encuentra en muchos lugares de la Tierra. En el África Central se cuenta que el medio hombre dice a la persona que lo ha encontrado: «Ya que me has conocido, vamos a luchar». Si es vencido, suplica: «No me mates. Te enseñaré muchas medicinas»; entonces, la persona afortunada se convierte en un magnífico doctor. Pero si el medio hombre (su nombre es Chiruwim, «cosa misteriosa») gana, su víctima muere (Clement Scott, 1892: 97, cit. Campbell, 1972: 51).

Para Campbell (1972: 54-56), la persona afortunada es aquella que ha sido llamada a traspasar el umbral, aquella a quien se le ofrece la oportunidad de alcanzar el conocimiento y descubrir las realidades ilusorias del mundo. «No me mates. Te enseñaré muchas medicinas», dijo el medio hombre; es decir, aprende a perdonar, renuncia a tus pasiones y serás libre, porque aquel «que confía o se enorgullece de sus características empíricas o meramente físicas está completamente perdido», como muestra Campbell (*op. cit.*: 56) a través de la parábola del príncipe Cinco Armas, el Futuro Buddha. El autor cita a Coomaraswamy (1944a: 129) para explicar el concepto: «Aquí tenemos el retrato de un héroe [...], que es capaz por una superioridad moral intrínseca, de libertarse a sí mismo y de libertar a otros». Tras la lucha del

príncipe Cinco Armas con el ogro, título que recibió como símbolo de su distinción, este último lo dejó ir:

El Futuro Buddha le predicó la Doctrina, lo dominó, lo enseñó a renunciar y luego lo transformó en el espíritu que debía recibir las ofrendas del bosque. Después de amonestar al ogro para que fuera prudente, el joven partió y a la entrada del bosque contó su historia a los seres humanos; luego siguió su camino<sup>36</sup>.

Como símbolo del mundo al que nos mantienen aferrados los cinco sentidos y que no puede hacerse a un lado por las acciones de los órganos físicos, Cabello Pegajoso fue vencido solo cuando el Futuro Buddha, desposeído de las cinco armas de su nombre momentáneo y carácter físico, recurrió a la sexta arma, invisible y sin nombre, el trueno divino, el conocimiento del principio trascendente, que está detrás del reino fenoménico de los nombres y de las formas. Entonces cambió la situación. No permaneció atrapado sino que fue libertado; porque pudo recordar que ser era ser libre siempre. La fuerza del monstruo fenomenológico desapareció y aprendió a renunciar. Habiendo aprendido a renunciar se convirtió en divino, un espíritu que tiene derecho a recibir ofrendas, o sea como es el mundo mismo una vez que se conoce, no en el sentido final, sino como un mero nombre y la forma de lo que trasciende, pero que abarca en forma inmanente todos los nombres y las formas (Campbell, 1972: 56).

Pero en *Saintré* no se da esa situación y, tras dejar al abad con «la langue transpercée, châtiment exemplaire pour avoir injurié les chevaliers» (József, 2007: 319), se despide de la Dama a la que tanto adoraba hasta hacía unos instantes:

«A Dieu, Madame, la plus faulce que oncques fust!»/ Et, en prenant congiet d'elle, la voist chaintte d'un tissu bleu et ferré d'or; lors la va deschaindre, disant: / «Et comment, Madame, avez cuer de porter chainture bleue? Coulleur de bleu signiffie loyaulté; et vous estes la plus desloyalle: vraiment plus ne la porterez.»/ Lors la deschaint, puis la ploye et en son sain la mett. Lors va aux dames et damoiselles, aux moisnes et a leurs aultres gens qui, comme brebis, au quignez de la salle estoient enssemble, plourans, et leur dist: / «Mes dames et damoiselles et vous trestoous, estes tesmoingz des choses dessusdittes et faittes, qui a mon grant desplaisir sont estés causes

---

<sup>36</sup> Tomado del texto budista, Jataka, 1, 272-275, adaptado y ligeramente abreviado de la traducción de Eugene Watson Burlingame (1922: 41-44).

d'avoir fait ce que j'ay fait; dont en tant (173) qu'il touche a la rigueur qu'em avez eue, force me estoit; sy m'en desplaist, et le me pardonnez, et a Dieu soyez!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 512-514).

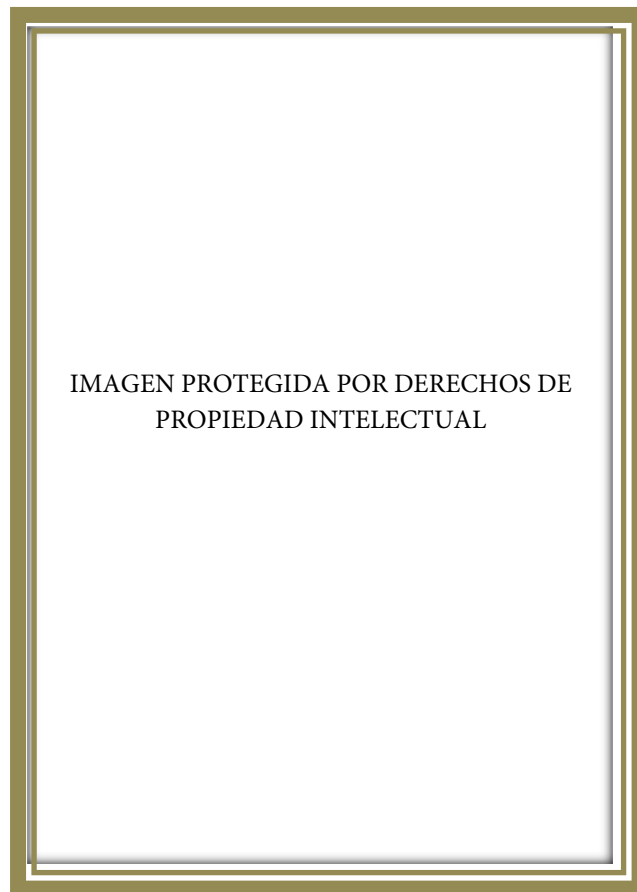


Fig. 55

Jean Moreau le jeune [grabado], en *Histoire du petit Jehan de Saintré et de la dame des Belles-Cousines*,  
Louis Elisabeth de la Vergne, Comte de Tressan  
Lepetit & Guillemard, Paris, 1792,  
[*Saintré* mutila a *damps Abbés* ante  
la impotencia de *Belle Cousine*]

A la agresividad de *Saintré* hay que sumar que

toda violencia militar fue prohibida en ciertas áreas próximas a los santuarios y cuyas fronteras señalaban cruces levantadas en los caminos durante ciertos periodos correspondientes a los tiempos más sagrados del calendario litúrgico, y contra ciertas categorías sociales consideradas vulnerables: el grupo de los eclesiásticos y el de los «pobres» (Duby, 2009: 5).

El gran *seigneur de Saintré*, a quien ofendió profundamente una perversa dama libertina que buscó su libertad en un bosque, fuera del grupo. Evidentemente, los códigos de los personajes son totalmente diferentes. Carmona (1998: 38) señala que los cambios históricos que se produjeron en el siglo XIII generaron también unos cambios ideológicos que trajeron consigo un conflicto entre el antiguo código feudal cortés y «el nuevo, monárquico, cristiano y burgués». El autor extrapola esos cambios sociales a «la dificultad de las relaciones amorosas» que aparecen en las novelas de este periodo, en las que los personajes responden a códigos diferentes. En la *ficción sentimental* del siglo XV, los personajes masculinos parecen encarnar los valores propugnados por el código tradicional cortés y los femeninos los valores del nuevo código burgués (*ibid.*). Para Carmona (*ibid.*), «solamente es posible recuperar la armonía fuera del ámbito tradicional caballeresco. De ahí que los finales felices aparezcan en la narrativa no cortés de Jean Maillart o de Philippe de Remy».

En *Jehan de Saintré*, el concepto de moralidad que defiende cada uno de los personajes principales es totalmente opuesto al del otro. De hecho, podría decirse que *damps Abbés* es el doble opuesto de *Saintré* o, usando la terminología de Girard<sup>37</sup>, su *hermano enemigo*, puesto que «aquellos que desean lo mismo, y que se enfrentan por alcanzarlo son dobles» (Herrero Cecilia, 2011: 40). Profundizando en esta idea, Rank opina que:

Los dobles extraños el héroe son oscuros hermanos que, al igual que el gemelo, deben morir para el bien del héroe. No solo el

---

<sup>37</sup> Sobre la teoría del doble, ver Girard (1972, 1976 y 1978).

padre que obstaculiza la carrera del hijo maduro, es eliminado, sino también el indeseable competidor —el hermano— en una materialización ingenua de las fantasías infantiles, y por la simple razón de que el héroe no quiere tener familia (Rank, 1991: 107-108).

Girard, basándose en «los mitos, en la Biblia, en la etnología, la antropología y las obras literarias desde la tragedia griega», concibe al doble como rival y asocia su teoría a «una teoría del deseo generador de la *violencia*: el objeto de nuestro deseo es mimético. Deseamos poseer lo que el otro tiene y de lo cual nosotros carecemos. La realización del deseo produce violencia y enfrentamiento», pero «ese deseo no respeta nada, el objetivo es la aniquilación de las diferencias. Los antagonismos motivados por las diferencias ocultan la realidad profunda de que los sujetos son iguales porque persiguen el mismo deseo y se mueven desde el mismo dinamismo de la violencia» (Herrero Cecilia, 2011: 40).

József explica el comportamiento anticortés que muestra *Saintré* en la abadía por la influencia que el medio ejerce sobre el personaje. En su opinión, el bosque y la abadía constituyen un lugar al margen de la refinada sociedad cortesana «où les actes courtois n'ont aucun effet ni aucune valeur» (József, 2007: 321), así que *Saintré* decide abandonar su código cortés para seguir los dictados de sus más bajos instintos, dejándose arrastrar por las mismas pasiones que dominan a los otros dos personajes.

A este respecto, debemos citar a Savater (1982: 21), quien siguiendo a Schopenhauer (2009), expresa que «uno quiere tal o cual cosa porque tiene un carácter determinado, inmutable y preexistente a cualquier acción concreta, que se va descubriendo a medida que actuamos», lo que no resta «en modo alguno responsabilidad a nuestras concretas opciones de cada momento, pues cada cual quiere tener el carácter que tiene, quiere ser lo que es, puesto que en último término no es más que lo que quiere: su voluntad es su esencia».

Kepler (1972) ve en «la relación entre el sujeto y su doble como una oportunidad de integración de la personalidad. Al enfrentarse con su doble, el sujeto se encuentra con aspectos o dimensiones profundas que nos vienen del “alma universal”» (Herrero Cecilia, 2011: 44), pero *Saintré* no sabe verlo y mutila a

*damps Abbés. Saintré* no mata al abad porque se estaría matando a sí mismo, y esa es una hazaña solo reservada al héroe.

Buddha bajo el Árbol de la Iluminación, Cristo bajo el Árbol de la Redención, *Saintré* bajo el Árbol Sagrado-bosque, tálamo nupcial de los encantamientos en el que esta vez no ha sido posible la resurrección. El dios que iba a ser sacrificado se ha negado al sacrificio, solo los héroes lo aceptan, y ha decidido continuar siendo hombre sucumbiendo a la tentación de la afrenta, al pecado de orgullo, a la crueldad, a la cobardía, a la venganza.

La derrota del abad debía dar paso a «la sustitución del sacerdote de la diosa Diana en el santuario de Nemi» por una persona más joven y fuerte. *Le seigneur de Saintré*, carente de la virtud de Eneas, de la piedad de poder contemplar la guerra desde el punto de vista de los vencidos (Collado Rodríguez, 1998: 48), ha mancillado el honor del abad y a humillado públicamente a *Belle Cousine* en medio de la corte: «il accomplit donc une série d'actes anti-courtois pour défendre la courtoisie, et bien qu'il se venge à la fin, sa joie est amère» (József, 2007: 317), porque «*Saintré* n'arrive à résoudre sa situation qu'avec les moyens appris dans l'autre univers» (*ibid.*). Para Jozséf, el héroe «doit s'assimiler un peu aux personnages de celle-ci (l'abbaye), et prendre des décisions incompatibles avec son ordre de valeur originel» (*ibid.*).

*Saintré* ha derrotado al monstruo cortando la lengua a la esfinge y derribando su cuerpo, pero ha perdido. Edipo no «puede contemplar su propia realidad y se arranca los ojos. Su realidad verdadera le asusta, pero es suya y conquista suya y de ella quiere vivir» (Díaz Tejera, 1994: 45). Esa es la transcendencia de Edipo. Sin embargo, *Saintré* permanece dormido.

Quizá, en un principio, *Saintré* fuera asimilable a Apolo por todos los valores positivos y ascendentes que, aparentemente, encarna. La luz que emana de su fama y de su persona, junto con su encumbramiento social y espiritual, se oponen a la sombra que proyecta el personaje degradado y degradante del abad. Ensombrecimiento que alcanza a *Madame* y a *Saintré* degradándolos igualmente, porque es en contacto con *damps Abbés* donde el *seigneur de Saintré* deja caer la máscara cortesana dejando aflorar su verdadero rostro. Quizá el caballero no sea tan

diferente del abad y no sea capaz de sustraerse a su sed de venganza ante las provocaciones del clérigo, cuando «lui percha de sa dague la langue au toutes les deux joes» (*Jehan de Saintré*, 2007: 512). Quizá *Saintré* pertenezca al tipo de hombre de color de la urraca y quizá aún no sepa maldecir y lamentar su espíritu bélico por haber podido matar a alguien de su sangre. Quizá él nunca llegue a resolver el misterio del Grial, dormido en el sueño caballeresco de un niño que se soñaba a sí mismo dormido.

### II.5.7. *Saintré* baja de la cruz

La batalla con el monstruo ha hecho caer la máscara de *Saintré*. La lengua de la esfinge planteó un enigma que solo ha obtenido la lucha como única respuesta.

Edipo investigó para conocer su realidad auténtica y descubrió que él no existía, porque el mismo día que deje de vivir su existencia no real para descubrir la verdadera, dejará de existir: «Este día te dará tu verdadero ser y te lo quitará», responde Tiresias a Edipo cuando le pregunta por su identidad (Díaz Tejera, 1994: 39). Lo vivido hasta ahora por Edipo es una ficción, una ilusión, un sueño de una realidad que no es. El día que aflore su verdadera realidad dejará de ser quien es para ser alguien que ya no puede ser. La tragedia de su existencia es algo espantoso que solo puede encontrar cierto alivio en el olvido, en el aislamiento social de donde surgió, en la montaña sagrada, en el monte Citerón.

Edipo ha completado su viaje y lo ha asumido. Un viaje, en su caso, terrible. Ya terminó la búsqueda de culpables. En él no existe una culpabilidad heredada como «pago por el oprobioso comportamiento de su padre Layo» (*op. cit.*: 42); no existe la cadena interminable de eslabones ejemplificadores y modélicos del régimen señorial en el que cada elemento debe desempeñar celosamente su función para ser modelo y espejo de generaciones futuras. Es un héroe trágico, cuya tragedia personal supera su labor social como rey.

Para Edipo, vivir su verdadera realidad «significa estar separado, como un miasma, de la sociedad y de los suyos» (*op.*

*cit.*: 45). «Que jamás esta ciudad, cuna patria, me acoja como habitante. Déjame vivir en los montes, donde está ese Citerón que dicen mío» (*Edipo rey*, v. 1450, cit. Díaz Tejera, 1994: 45). Edipo acepta su verdad y asume las consecuencias de sus actos en su deseo de retorno al monte Citerón de donde fue rescatado por un pastor. Podría haber seguido siendo rey de Tebas, pero su moralidad, la responsabilidad de sus acciones, se lo impedía.

En *Jehan de Saintré*, se plantea el mismo enigma que en *Edipo rey*, de Sófocles: «la verdad y la apariencia del ser humano»; tema que ha sido inteligentemente abordado por Díaz Tejera (1994: 41) en la obra de Sófocles. Edipo se ve sometido a la misma dicotomía dialéctica entre apariencia y verdad que *Saintré*, y ambos personajes viven una realidad aparente, hasta que un día se les revela la verdad de su existencia.

En el bosque, laberinto, templo sagrados aflorará el verdadero ser de *Saintré* y será «la langue traspercee» del monstruo, de Tiresias-*damps Abbés* la que sangrante, mirando a sus ojos dormidos se lo revele como la prueba decisiva de la esfinge: «ese día revelará quién eres y quién no eres» (*ibid.*). Pero *Saintré* no lo entenderá. Una lengua cortada no puede articular palabra.

*Saintré* baja de la cruz y deja el bosque sagrado, el Árbol de la Sabiduría. El mundo ha perdido a su Salvador.

Eliade (1974: I, 68) retoma a Wünsche (1905: 39) al asimilar el «árbol cósmico o árbol de la vida» con la cruz como símbolo de inmortalidad, ya que «la cruz estaba hecha del árbol de la vida plantado en el paraíso». A través del sacrificio, Jesús asciende a los cielos y salva a toda la humanidad. Para Eliade (1980: 157), la ascensión «significa siempre la ruptura, de una situación “petrificada”, “bloqueada”, la ruptura de niveles que hace posible el tránsito hacia otro modo del ser, la libertad, en resumidas cuentas, de moverse, es decir, de cambiar de situación, de abolir un sistema de condicionamientos». La ascensión es la «transcendencia de la condición humana» (*op. cit.*: 155). El cristianismo se hace inmortal a través de la resurrección de Cristo mediante un proceso de regeneración, de destrucción, de muerte necesaria para renacer a una nueva vida transformados.



El árbol cósmico del que habla Eliade (1980: 154) es una de las variantes del *Axis mundi* y su simbolismo es complejo: «el eje sostiene el cielo y a la vez asegura la comunicación entre el cielo y la tierra. Cuando el hombre se aproxima a un *Axis mundi*, que se supone situado en el centro del mundo, puede establecer comunicación con las potencias celestes». Para Eliade (*op. cit.*: 102), «árbol o cruz, se trata del mismo misterio de la vida y la resurrección. El símbolo está siempre abierto». En los árboles se reflejan los ritmos estacionales de la misma manera que lo hace la tierra; «el misterio de la vida que se recupera y continúa: el invierno, con la caída de las hojas; la primavera» (*op. cit.*: 101).

*Saintré* no acepta el sacrificio en la cruz, aboliendo el ciclo de la renovación estacional. Su apego a la fama terrenal, su pecado de orgullo le impiden ascender por el árbol sagrado y alcanzar la *coronam vitae* al final de la *Scala delle virtù*.

## II.6. La *Scala delle virtù* en *Jehan de Saintré*

La escalera es un símbolo ascensional que pone en relación el cielo y la tierra, estableciendo una jerarquía a través de sus escalones (Chevalier, 1991: 455). Ascender por la escalera supone desprenderse de lo material en un peregrinaje lento y gradual, lleno de obstáculos y acechanzas, porque «cada parada comporta sus propios dragones, guardianes del umbral», hasta alcanzar la espiritualidad (*op. cit.*: 458-459). La *Scala delle virtù* es una alegoría de ese camino ascendente hacia la consecución de la virtud; una «escalada sembrada de caídas y recaídas», de la que Herrade de Landsberg (1125-1195) advierte en el *Hortus deliciarum*, que «ni siquiera los mejores son capaces de alcanzar en esta vida el último peldaño» (Le Goff, 1999b: 137); lo que es interpretado por Le Goff (*ibid.*) como una cristinización del mito de Sísifo. Una miniatura del *Hortus deliciarum* muestra una escalera jalonada de peldaños blancos y negros a la que intentan subir los cristianos, pero sobre los peldaños negros hay demonios que persiguen a los pecadores intentando provocar su caída (Chevalier, 1991: 459). En la base aparecen los bienes materiales asociados al poder de seducción:

Ropas lujosas, una mesa bien servida, objetos preciosos, armas, una hermosa ciudad. Al pie de la escalera, un dragón con las fauces abiertas acecha el ascenso. Del escalón inferior caen inmediatamente [...] todos los laicos privados de fe, que, amantes de las variadas delicias del mundo, aficionados a la fornicación, avariciosos y soberbios, se ven atraídos a la tierra y muy raramente se elevan a contemplar la recompensa celeste (*coronam vitae*).

Del travesaño superior se precipita el clérigo, atraído por su amiga (*amaica clerici*), una mujer elegante que lo llama desde la ciudad. [...] Únicamente una doncella merece recibir la corona de vida eterna que la mano de Dios le ofrece, pero, ¡ay!, es una figura simbólica: representa en realidad la virtud de la caridad (Frugoni, 2000: 440-441).

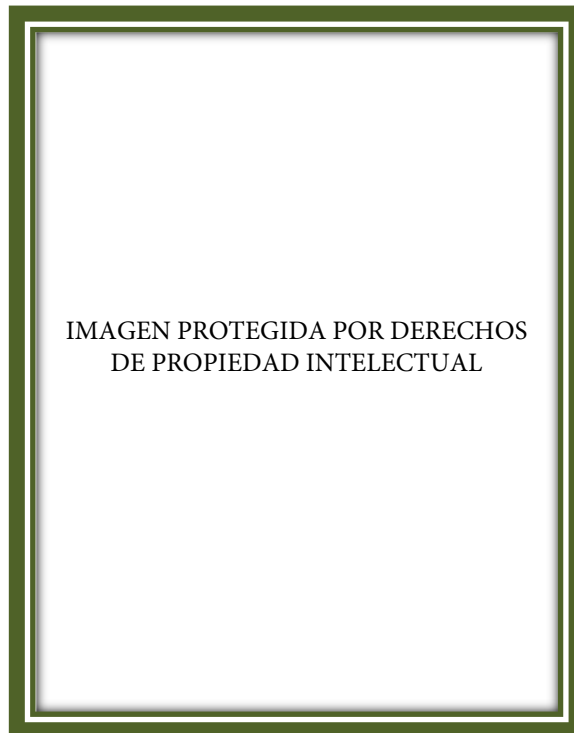


Fig. 56

© Bibliothèque Alsatique du Crédit Mutuel, Estrasburgo  
Auguste de Bastard d'Estaing, *La escalera de las virtudes o escalera de Jacob*, en Herrade de Landsberg, *Hortus deliciarum*, ca. 1165  
[Copia de Bernard Chenal, en la reproducción del manuscrito editada por C.M. Engelhardt en 1818. El original se destruyó en el incendio de la biblioteca de Estrasburgo, en 1870]

Tal vez el héroe tenga forma de mujer y no sea humano. Tal vez *Belle Cousine* no sea solo una mujer tentadora, sino los deseos más ocultos y reprimidos del hombre, todo aquello que desea y a la vez rechaza autocensurándose y proyectando en el otro, en ella, la sombra de su deseo culpable, como asevera Frugoni (2000: 440-441): «en la literatura religiosa masculina, sobre todo en la monástica, la mujer es despojada de toda humanidad, de toda riqueza psicológica: no es otra cosa que la proyección del deseo (culpable) del hombre». Eliade (1974: I, 69) asocia la cruz de Cristo a una escalera y cuenta que «en las leyendas orientales, la cruz es el puente o la escalera por la que las almas de los hombres suben hacia Dios (Holmberg, 1923: 133)». Su situación en el «centro del mundo», la convierte en «encrucijada entre el cielo, la tierra y el infierno» poniendo en conexión las tres regiones cósmicas. Solo aquel que sepa desprenderse de lo material podrá ascender hasta lograr la *coronam vitae* y trascender la condición humana.

## II.7. La ascensión en *Jehan de Saintré*

Eliade (1981: 78) habla de un simbolismo celeste que «impregna y sostiene a su vez multitud de ritos (de ascensión, de escalada, de iniciación, de realeza, etcétera), de mitos (el Árbol cósmico, la Montaña cósmica, la cadena de flechas que une la Tierra con el Cielo, etcétera), de leyendas (el vuelo mágico, etcétera)». Para Eliade (1974: I, 66), lo «alto» es algo «inaccesible al hombre en cuanto tal; pertenece por derecho propio a las fuerzas y a los seres sobrehumanos; el que asciende al subir ceremoniosamente los peldaños de un santuario o la escalera ritual que conduce al cielo, deja en ese momento de ser hombre».

Ascensión, entendida no solamente desde un punto de vista religioso, sino en términos de Brancusi, carente de «todo carácter místico», y concebida como «vuelo hacia un espacio infinito» (Eliade, 1980: 155), hacia la libertad, hacia el conocimiento del yo. Ante el árbol, ante la cruz, en la Montaña cósmica debe tomarse la decisión de ascender o de quedarse en tierra, en el espacio

terreno; de matar o de ser muerto y ascender para redimir al mundo o a uno mismo.

«Arjuna se hallaba dispuesto, la gran batalla estaba a punto de comenzar, y Arjuna dudaba, pues sabía que iba a matar, a cometer, por tanto, un pecado mortal» (Eliade, 1980: 133). *Saintré* no duda. Tiene la decisión bien tomada. Krishna ha revelado a Arjuna «que todo puede ser distinto con tal de que no persiga un objetivo personal, con tal de que no mate por odio, por deseo de provecho o para sentirse un héroe» (*op. cit.*: 133-134). Gracias a la formación religiosa que le proporcionó *Madame* durante los primeros años de su educación *Saintré* consigue reprimir su impulso de dar muerte al clérigo pero, inflamado de rabia y arrastrado por el deseo de limpiar el honor «a tant de chevaliers et escuiers» mancillados le traspasa la lengua y las mejillas. La caballería ha hablado con su lengua de acero penetrando en la boca suplicante de un clérigo y arrancándole la voz mientras implora clemencia postrado en el suelo. Tal vez los valores de la caballería no sean tan justos como predicán; tal vez los caballeros no estén preparados para alcanzar el Grial y se crean poseedores del conocimiento y del derecho a erigirse en jueces.

*Saintré* no mata al abad porque se estaría matando a sí mismo, y esa es una hazaña solo reservada a los héroes; estaría aniquilando la idea de eternidad, de regeneración, del tiempo cíclico. Destruiría un mismo principio del que los dos forman parte pero en el que cada uno describe un movimiento contrario al otro como el *ouboros*, la serpiente enroscada que se muerde la cola simbolizando la unión de dos principios opuestos, como el bien y el mal, la *anábasis* y la *kátabisis*. La serpiente que es devorada por sí misma simboliza la eternidad, el eterno retorno, la autofecundación; un estado de las cosas que se bastan a sí mismas y que no es necesario cambiar porque se perpetúan en el tiempo. Es el círculo cerrado que cierra el ciclo que se perpetúa hasta el infinito; una sociedad viciada sin capacidad para regenerarse.

Adrián Huici describe así el momento del necesario sacrificio ritual:

Ya a punto de ser sacrificado, hace el último intento por «pasar», es decir, por romper la circularidad, por volver al «sueño» de un tiempo lineal, sin sacrificios ni guerras floridas, sus ojos [...] desesperadamente se abrían y cerraban buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala (1, 14). Obviamente, la narración ha llegado a un punto en el que no hay vuelta atrás ni «pasaje»: el círculo se cerrará con el sacrificio, tal como lo manda el ritual (Adrián Huici, 1992: 416).

Pero, una vez más, los valores se invierten y *Saintré* que, iba a ser sacrificado, abandona su papel de víctima redentora para convertirse en verdugo. *Saintré* no mata al abad, pero le roba la voz al adueñarse de su lengua, privándole de su cabeza:

La lengua humana se toma como equivalente de la cabeza en una digresión de un relato irlandés del Serglige ConCulaind (enfermedad de Cúchulainn). Se dice que los héroes del Ulster en sus lizas heroicas muestran las lenguas de sus enemigos muertos por ellos en combate singular (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 635).

El guerrero se convierte en su propio enemigo en el momento fatal o mágico en que las lenguas de ambos se juntan y de su sangre emergen dos personajes nuevos y desconocidos. La lengua cortada de la esfinge ha hablado desvelando la auténtica realidad de *Saintré*. «La lengua es el órgano del gusto, es decir, del discernimiento» y, por tanto, posee la cualidad de separar «lo que es bueno de lo que es malo; zanja; lo cual, allegándola por otros de sus aspectos al complejo simbólico del látigo, explica que los bambara la asimilen también al cuchillo o la navaja» (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 635).

La misma teatralidad que preside los principales actos de la obra, la majestuosidad de *Saintré*, las paradas militares, aparece también en la puesta en escena que llevan a cabo *damps Abbés* y *Saintré* en su combate cuerpo a cuerpo en la abadía del bosque. El momento en que *Saintré* va a dar muerte a *damps Abbés*, recuerda los ritos sacrificiales de la liturgia:

Le seigneur de *Saintré* esprins de maltallent et de ire a cause des mocqueries et villonnies qui lui avoit faittes et dittes sans l'avoir desservi, aussy a tant de chevaliers et escuiers dont il avoit menty, desliveré fust de le mettre a fin. Et en haulchant sa hache en memoire

lui vint les tressains vers que Nostre Sires au Premier Testament dist [...] Et tant de aultres pitiez, mercis et misericorde nous a il commandez [...] que, par ce, le seigneur de *Saintré* se detint de a la mort procede (*Jehan de Saintré*, 2007: 510-512).

Dos fuerzas antagónicas que se enfrentan en un movimiento ascendente de *anábasis* encarnado por el primer *Saintré*, y otro descendente de *katábasis*, representado por el abad. Eliade (2001b: 22) sigue la tesis de Hocart (1935: 188 y sig., 319 y sig.), y de MacLeod (1931: 217 y sig.), al destacar la importancia del «papel ritual de las hostilidades» que, en ningún caso, pueden explicarse por motivos racionalistas (Eliade, 2001b: 22), sino más bien, como apunta Dumézil (1939: 99 y sig.; y 1942: 126 y sig.), como una iniciación militar en la que el joven guerrero debía probar su valor dando muerte a un monstruo (Eliade, 2001b: 22). Dado que «cada vez que el conflicto se repite, hay imitación de un modelo arquetípico» (*ibid.*), la lucha entre *Saintré* y *damps Abbés* reproduciría la lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre dos divinidades primordiales, entre dos facciones de un mismo clan, dos estamentos sociales: caballería y clero. Como los mitos muestran «incansablemente el punto de que el conflicto en el mundo creado no es lo que parece» (Campbell, 1972: 162), la lucha entre el caballero y el abad no debería contemplarse solamente como la lucha entre dos hombres.

Después de que *Saintré* mutilara al abad, el autor no vuelve a referirse a él sino para decir que, una vez desarmado, llamaron a un cirujano para curarlo «pour le sang que sa langue et ses joes gettoient fust incontinent», y para informar escuetamente al lector sobre su estado de salud: «lors fust *damps Abbés*, qui ne pouvoit parler, despoullié, couchié et apparellié» (*Jehan de Saintré*, 2007: 514). Salvo estas líneas y alguna mínima alusión posterior, el autor hace desaparecer al personaje; no en vano al privarle de la palabra lo convierte en un excluído social y en un castrado. No olvidemos que la lengua es el «órgano de la palabra», y por tanto, es la «creadora del verbo» y está «cargada de poder fecundador lo mismo que la lluvia, la sangre, el semen y la saliva» (Chevalier, 1991: 635), y que en algunas culturas, como los bambara, la lengua es uno de los cuatro órganos, junto con la pierna, la nariz y el sexo, de los que depende la buena marcha del cuerpo social; de

ahí su extrema importancia (*ibid.*).

La concisión y brevedad de La Sale en sus alusiones a *damps Abbés*, contrastan con las interminables y tediosas descripciones y enumeraciones de las paradas militares alusivas a *Saintré*. Es decir, el autor acentúa la degradación de los personajes del abad y de *Belle Cousine* para amplificar las pretendidas virtudes de *Saintré*, estableciendo una relación de contraste-oposición entre ellos.

Pero bajo la perspectiva de este trabajo, entendemos que la burla del abad pudo ser la prueba definitiva del héroe, una prueba en la que no era necesario combatir contra enemigos exteriores, ni acometer grandes empresas que le supusieran el reconocimiento público y una fama que sobrepasara fronteras. Esta vez el enemigo es él mismo: *Le petit Jehan de Saintré* contra el gran *seigneur de Saintré*. Una batalla del yo contra el super yo, una lucha contra el ego. Todo el bagage cultural, espiritual, guerrero, del hoy caballero cortesano debe enfrentarse al niño que hace años soñó ser hombre y convertirse en héroe. Quizá sea esta la batalla más dura que deba librar; quizá ni el niño ni el hombre estén preparados aún para emprender el viaje al fondo de sí mismos y sigan buscando fantasmas con los que pelear: ¿no son acaso, no aspiran a ser guerreros? Quizás sean abades libertinos o mujeres extraviadas quienes les sirvan de excusa para perpetuar el ciclo eterno. Quizá se duerman *en la contemplación del Grial*; ante el reflejo magnífico, imponente, de los salones de la corte y los nombres que resuenan por encima de los demás. Puede que para ellos en eso consista el ser héroe. Los espejos cortesanos están empezando a hablar.

Debe existir el sacrificio de un hombre para que la sociedad a la que representa muera con él y renazca de sus enseñanzas: «la muerte del hombre y de la humanidad son indispensables para que estos se regeneren» (Eliade, 2001b: 56). Para Eliade (2010b: 62), la muerte es una segunda vida, «es más bien un rito de paso hacia otra modalidad de existencia, y por ello se encuentra siempre relacionada con los simbolismos y los ritos de iniciación, de renacimiento o de resurrección». Borges (1984: 893) va aún más allá, y en Juan, I, 14, poema perteneciente a *El otro, el mismo*, introduce la idea de la encarnación y la de la

temporalidad, confrontando la figura de Jesús con la del emir Harún, considerado un «rey del tiempo» que abandonó su condición real para recorrer los arrabales y «perderse en la turba de las gentes/de rudas manos y de oscuros nombres». Con ello, Borges pretende destacar que la mayor heroicidad de Cristo es su Encarnación como hombre, su voluntario sometimiento a las leyes de la temporalidad; hazaña más imortante, incluso, que su pasión. Para Borges, «el descenso de la eternidad a la temporalidad es una gesta mucho más épica que el descenso de la condición real a la plebeya» (Salvador Vález, 2008: 204).

Pociña López (2001: 368) recoge la misma idea: Cristo bajó de la eternidad y se hizo hombre, sometiéndose así a los ritmos temporales de la humanidad mortal. «La Encarnación de Cristo en cuerpo mortal y su vida en el mundo es ya, si no una abolición de los ciclos estacionales, por lo menos un cambio de sentido para estos, la concesión de un sentido especial al ciclo anual». Pero, «esa renovación y ese nuevo sentido de la Historia y del ciclo cósmico» no es algo exclusivo del nacimiento y resurrección de Cristo a lo largo del año litúrgico, sino que «tienen también lugar con el nacimiento de los grandes personajes de un linaje monárquico» (*op. cit.*: 369).

*Saintré* quiso emular a Cristo o a los grandes personajes monárquicos y dar un nuevo sentido a la historia, pero esa renovación debe hacerse a través de la renuncia a sí mismo y del sacrificio por el otro, y *Saintré* no estaba preparado para ello. Todas las víctimas de sacrificio tienen previamente la voluntad de morir y, la mano que lleva a cabo el sacrificio no es, «en última instancia, más que un agente de la voluntad de la misma víctima», como afirma Campbell (1972: 162), recordando el mito de las divinidades babilónicas Tiamat y Marduk.

Fromm (1972: 173), nos recuerda al respecto la lucha por el predominio masculino en los mitos babilónicos. En ellos se cuenta cómo un conjunto de dioses masculinos decide enfrentarse a Tiamat, la gran madre que gobernaba el universo. Marduk desea encabezar la lucha, pero para ello tiene que pasar una prueba: Se le lleva un vestido y se le pide que lo destruya y luego lo vuelva a crear con las órdenes que salgan de su boca. Las palabras de Marduk son eficaces en la destrucción y recreación del vestido y gracias a esto es elegido



jefe de los rebeldes. A continuación destruye a Tiamat con una enorme crueldad y gobierna como dios supremo. Es importante el aspecto simbólico de la prueba: el macho Marduk, incapaz de producir con el útero, debe probar que puede producir de otra manera. Y en la prueba lo hace con la boca, con la palabra, con el pensamiento. Una vez que vence, establece la supremacía masculina. Esta sigue a lo largo de la historia humana, en la que el barón cultiva su habilidad para producir con el pensamiento (Luna Husillos, 1998: 20-21).

## II.8. En espera del Mesías en *Jehan de Saintré*

El mundo necesita un salvador, un portador del Grial capaz de renovar una estructura que se tambalea. Un alma pura que descienda al laberinto y regrese entregando a los hombres el conocimiento adquirido. Porque la historia se repite, una y otra vez, de forma inalterable. Anteriormente, citamos a Borges (1984: 893) para exponer su punto de vista ante la llegada de un Mesías, «Rey del tiempo», que abandona la «Eternidad para descender a la historia» (Salvador Vélez, 2008: 234) convertido en un hombre anónimo, perdido «en la turba de las gentes de rudas manos» (Borges, 1984: 893). Sin ostentaciones de su rango y sin hacer de sus ropas un «instrumento para distinguirse de sus paisanos» (López Mourelle, 2001: 26), el Mesías de corazón puro que se olvida de sí mismo para ser el otro, «yo soy tú», abre los ojos a la espalda del guardián del umbral, vislumbrando la totalidad que se abre tras el sacrificio que da paso a la vida tras el umbral de la muerte. Entroncando con la idea y, aludiendo al poema de Borges (1984: 977-978), Juan, I: 14, inspirado en dicho evangelio y perteneciente a *Elogio de la sombra*, Salvador Vélez (2008: 206) retoma la continuidad temática entre Cristo y Adán:

Y aquí hallamos la continuidad temática entre las figuras de Cristo y Adán: en que Cristo desciende voluntariamente del Jardín al Laberinto; en que asume libremente el castigo impuesto a Adán, esto es, el drama de la temporalidad. Y con ella, todas aquellas circunstancias que penosamente la acompañan: la memoria, la esperanza, el temor, la ignorancia, la carne —la carne que, al final de sus días—, padecerá la Pasión y penderá en la Cruz (Salvador Vélez, 2008: 206).

El Mesías redentor del mundo debe afrontar el sacrificio de sí mismo desde la humildad abandonando su carne, símbolo de la materia que nos mantiene apegados a la tierra haciéndonos olvidar la trascendencia de lo espiritual. Razonamiento que entronca con el concepto de héroe griego presentado por Jaeger (2001: 28), para quien «la *areté* heroica se perfecciona solo con la muerte física del héroe».

## II.9. El retorno de Ulises en *Jehan de Saintré*

Todo viaje iniciático finaliza con el *nostos*, el retorno del héroe que muestra a la comunidad lo aprendido en su periplo para ganar su reconocimiento. Cuando el héroe culmina la misión, «el aventurero debe regresar con su trofeo trasmutador de la vida» (Campbell, 1972: 113) para devolver el orden a la comunidad. En este caso, el orden se había visto alterado por el alejamiento de una mujer, *Belle Cousine*, hecho como vimos, totalmente contrario al código social imperante que podía dar inicio al resquebrajamiento de todo el sistema:

El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el Vello de Oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos (Campbell, 1972: 113).

Pero en este caso, la princesa ha despertado y *Saintré* deberá conformarse con el cinturón azul de *Belle Cousine* que usará como prueba para poner en conocimiento de la comunidad su versión de sus amores secretos y de la infidelidad de la dama.

Consideramos importante recordar el color del cinturón. A este respecto Blanchard (2007: 524) señala que «le bleu, dans le système de couleurs médiévales, est la couleur de la fidélité. Mais, par une inversion de valeurs, le bleu, à l'origine couleur de l'amour fidèle, employé d'une manière hypocrite, vient à signifier l'infidélité, puis finit par en désigner la victime». Pero entendemos que el simbolismo del azul es más complejo: «entrar en el azul

equivale a pasar al otro lado del espejo, como Alicia en el País de las Maravillas» (Chevalier, 1991: 163), porque el azul

desmaterializa todo cuanto toma su color. Es camino de lo indefinido donde lo real se transforma en imaginario [...] El azul celeste es el camino del ensueño, y cuando se ensombrece —esta es su tendencia natural— pasa a serlo del sueño [...] (Chevalier, 1991: 163). El azul no es de este mundo; sugiere una idea de eternidad tranquila y altiva, que es sobrehumana o inhumana. Su movimiento «es a la vez un movimiento de alejamiento del hombre y un movimiento dirigido únicamente hacia su propio centro que, sin embargo, atrae al hombre hacia lo infinito y despierta en él el deseo de pureza y sed de lo sobrenatural» (Kandinsky, 1954, cit. *op. cit.*: 164).

Para Kandinsky (1954), «la profundidad del azul tiene una gravedad solemne, supraterránea» que va ligada a la idea de la muerte. Las necrópolis egipcias estaban revestidas de azul celeste porque en la creencia egipcia el azul era el color de la Verdad. «La Verdad, la Muerte y los Dioses van juntos» (Chevalier y Gheerbrant, 1991:164). En la tradición judía, «la morada de inmortalidad», es también llamada la «Ciudad azul» (*op. cit.*: 165). Por tanto, bajo la perspectiva de este trabajo, el color azul no simboliza solamente «atadura y fidelidad», sino que adquiere una carga simbólica mucho más profunda. Cuando *Saintré* le devuelve el cinturón azul a *Belle Cousine* está renegando de todo lo que eso simboliza: la eternidad, la Verdad, la Muerte, los dioses, la Ciudad azul y lo está haciendo siguiendo el código cortés a través de un acto de investidura.

La ceremonia de investidura debía celebrarse en acto público para simbolizar el renacer del héroe a una nueva etapa. A través de este acto, «el nuevo caballero» abandonaba el estatus de persona privada para convertirse en una persona pública quien, tras ser investida, debía «asumir su nuevo status, para nunca volver a recuperar el antiguo» (López Mourelle, 2001: 26). A través de la investidura, *Saintre* está otorgando a *Belle Cousine* la categoría de mujer pública, infiel y traidora, que debe ser sometida a escarnio ante toda la corte, a una muerte social tras la que nunca podrá recuperar su honra. Hecho que contrasta con el encumbramiento de *Saintré*, propiciado desde lo privado, desde el anonimato de

*Belle Cousine*, por quien él ha sido creado y de quien él es la imagen pública.

Pero recordemos que en la Edad Media «ser despojado del cinturón era signo de degradación, incapacidad de cumplir ciertas obligaciones o renuncia a ciertos derechos. Por esta razón se obligaba a los deudores insolventes a quitarse el cinturón» (Boucher, 1953, cit. Chevalier, 1991: 297). *Saintré* es claro deudor de *Belle Cousine* y, al devolverle el cinturón, realmente está reconociendo su incapacidad para portarlo, puesto que no tiene nada que ofrecer: su gloria es mundana y pasajera, deslumbrante y aparente; además, carece de solvencia moral para transmitir los verdaderos valores que le inculcó *Belle Cousine*, lo que le hace incapaz de transmitir el auténtico legado y lo convierte en insolvente, desde el punto de vista de la moralidad. Por tanto, como deudor, debe despojarse de la simbología del cinturón, al no ser su digno portador.

Lo que bajo la óptica cortés se presenta como la pública denuncia de la conducta inmoral de una dama, —recordemos que la educación de los niños le estaba reservada al hombre y que las viudas debían respetar la memoria de sus esposos hasta contraer un nuevo matrimonio con un varón de su clase—, es, en realidad, la develación del verdadero rostro de Narciso, aquel que tenía antes de que los poderes mágicos del cinturón-*Madame* obraran el milagro en él. En la entrega del cinturón está implícita la incapacidad de *Saintré* para ceñirlo, su develación como indigno portador del *Graal*. El reflejo de *Saintré* se proyecta en su sombra *Belle Cousine* fundiéndose, confundiendo ambos por un instante, transmutando sus valores, como la cierva y Guigemar, *damps Abbés-Saintré*, como lo sagrado y lo profano, como la vida y la muerte.

*Saintré* se despoja de sí mismo a través de *Belle Cousine*. Se niega a sí mismo, desprecia a su ser a través de la mujer y por eso la mata suicidándose en ella. Él no lo sabe. Piensa que ha hecho justicia con una mujer hipócrita e infiel, en cumplimiento de las leyes de la comunidad, pero desconoce que su vientre es infértil, el hombre no puede alumbrar, y que en él no germinó ni germinará nunca la semilla que, años atrás, depositó esa mujer que era su madre-hermana-amante. *Saintré*, vasija vacía sin cinturón ni

semilla que custodiar, se queda admirando el esplendor de su belleza y muere al precipitarse, amarrado a la cintura de *Belle Cousine*, en el nudo indisoluble de un cinturón mágico cuya estela efímera proyecta el brillo de una estrella que murió hace mucho tiempo.

Sin embargo, el verdadero héroe alcanza la transcendencia a través de ese objeto «trasmutador de la vida», como la rama dorada que arrancó Eneas del santuario de Nemi:

En Nemi, dentro del santuario, arraigaba cierto árbol del que no se podía romper ninguna rama; tan solo le era permitido hacerlo, si podía, a un esclavo fugitivo. El éxito de su intento le daba derecho a luchar en singular combate con el sacerdote, y, si le mataba, reinaba en su lugar con el título del Rey del Bosque (Rex Nemorensis). Según la opinión general de los antiguos, la rama fatal era aquella rama dorada que Eneas, aconsejado por la Sibila, arrancó antes de intentar la peligrosa jornada a la Mansión de los Muertos (Frazer, 1981: 25).

Pero, *Saintré* no es ningún «esclavo fugitivo» o, mejor dicho, sí lo es, pero él no lo sabe porque su apariencia lo oculta. Solo ha sido el portador de un cinturón azul que destruye la reputación de una mujer, mientras sus glorias resplandecen. Recordemos que esa mujer fue su mentora y auspició y financió todos sus logros. Pese a ello y, sirviéndose de un hábil discurso basado en juegos de adivinanzas, acertijos y contrastes, *Saintré* consigue atraer la atención de toda la corte para después denunciar públicamente la deplorable conducta de una mujer anónima cuya identidad acaba desvelando al final del relato (*Jehan de Saintré*, 2007: 520-528). Con ello demuestra que posee un corazón vil y manipulador digno de otro tipo de héroe, del «ogro-tirano (Herodes-Nemrod), el usurpador de quien debe salvarse el mundo» (Campbell, 1972: 192-194).

El héroe clásico es un elegido, hijo de dioses o de reyes con valores sobrehumanos; sin embargo, *Saintré* pertenece a la baja nobleza y es encumbrado por *Belle Cousine*, emulando con ello la función creadora de Dios, por lo que debe ser castigada. Pero el mundo ha llagado a la sexta edad, a la decrepitud, —dirá Le Goff (1999b: 140)—, y el «pesimismo impregna todo el pensamiento y la sensibilidad medievales», dando lugar a un mundo limitado y

moribundo: *Mundus senescit*; a un tiempo presente, portador de una vejez prematura.

«El mundo desfallece y exhala, por así decir, el último suspiro de la vejez terminal» (*ibid.*), y *Belle Cousine*, Madre formadora, tal vez se fijó en *Saintré* niño buscando la salvación del mundo, creando un héroe intachable, un modelo digno de imitación por las generaciones venideras. De hecho creó un caballero perfecto en lo no esencial, perfeccionando todo lo que la figura de *Saintré* ofrecía de mejorable en su aspecto físico, cultural, personal, humano, es decir, todo lo aparente, lo exterior y adquirido. Pero no pudo cambiar aquello que es inherente al hombre, su esencia misma.

*Saintré* fracasa porque no puede sustraerse y renunciar a su predisposición instintiva al *llamado*, a la aventura. Pese a todas las proezas realizadas en virtud de las enseñanzas de *Madame*, su naturaleza carece de la voluntad necesaria para dominar ese instinto primario y reposar en la unión del hombre y la mujer, de las generaciones nuevas. Fracasa por su falta de voluntad para dominar sus pasiones y su ambición, al no saber poner límite a sus conquistas. El mismo rey le increpa: «et quant a vous, *Saintré*, vostre coeur et vous ne cesserez jamais de entreprendre armes et voiaiges? Il me semble que c'est assez!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 412). Para Carmona Fernández (1986: 84), «la narración no concluye con el restablecimiento del orden perdido y la vuelta a la armonía de amor y caballería, sino simplemente con el ejemplo del castigo que merece la dama que traiciona sus obligaciones de fidelidad», porque, como señala Casas (1997: 181), *Saintré* «había vivido la apariencia del ideal cristiano, caballeresco y cortés enunciado al comienzo, sin asimilar nunca su esencia».

### II.9.1. La inmolación de la diosa

*Saintré* regresa a la corte y en ella condena el mundo que ha conocido en la abadía del bosque; por eso no es excluido de su universo cortesano pero, al igual que el Papa en *Le Paradis* de la *reine Sibylle*, «ils ne peuvent se souvenir sans honte de cette histoire et de leur propre comportement» (József, 2007: 319-320).

Ya está todo dispuesto para el efecto final; el auditorio expectante reclama un desenlace y el cinturón, que antes ciñó la cintura de la dama en *Guigemar*, se ha trastocado por obra del encantamiento de una nueva moral social, y deja caer la muralla, la mujer, la ciudad, toda una ideología cargada de nuevos valores que anunciaban la regeneración.

La «muralla del Paraíso» que esconde a Dios de los ojos humanos, ha sido descrita por Nicolás de Cusa (9: 11, cit. Coomaraswamy, 1944b: 25) como constituida por la «coincidencia de los contrarios»; la puerta está vigilada por «el más alto espíritu de la razón que impide la entrada hasta que ha sido dominado». Las parejas de contrarios (ser y no ser, la vida y la muerte, la belleza y la fealdad, el bien y el mal y todas las otras polaridades que atan las facultades a la esperanza y al temor y ligan los órganos de la acción a los actos de defensa y de adquisición) son las rocas que chocan (Simplégades) y destruyen al viajero, pero entre las cuales los héroes siempre pasan (Campbell, 1972: 56).

*Saintré* no consigue traspasar la muralla. Tal vez su heroicidad solo se circunscribe al código caballeresco de la sociedad de su tiempo, pero el viejo ideal cortés está muriendo y la caballería, el caballero, devuelve a su origen, —la mujer amada, la instructora-*mater nutritia*, benefactora de bienes culturales y propiciatoria de su éxito y ascensión social—, todo lo que antes había tomado de ella. La caballería se siente fuerte y cree haber alcanzado la meta. Ya no necesita una dama protectora de sus viajes. Ahora el hombre puede caminar solo sin otra ayuda que la que proporcionan sus propios miembros, todos ellos caballeros ejemplares.

Todo parece mutar en este incesante juego de imágenes multiformes y polícromos reflejos bajo la luz artificial de las arañas y el poder transformador de los espejos. El niño, antes hombre, un guerrero que acaparó todos los halagos de la corte, comienza a metamorfosearse en algo parecido a un monstruo ante la mirada atónita de un público que está tan deslumbrado por la inesperada imagen de la nueva mujer que está surgiendo de la respetable *Dame des Belles Cousines*, que apenas se da cuenta de otra transformación, paralela a esta, que está sucediendo ante sus ojos. Los espejos cortesanos contemplan la escena y sonríen: están

cumpliendo su labor. *Saintré* abandona aquí su función guerrera de vasallaje a dios-amor-honor, para dar paso a la fiera.

Nuestro héroe parece haber olvidado la exquisita educación con que fue criado. Su comportamiento no corresponde a esa venerada imagen que en la corte se tiene de él y que ha traspasado fronteras porque carece de ese carácter redentor y provoca la humillación pública y colectiva de la Dama en un acto de crueldad impropio de un héroe. El caballero deja caer su máscara inflamado de vanidad y venganza, y humilla públicamente a la mujer a quien antes rendía pleitesía. Parece que el personaje no encuentra el equilibrio en sus pasiones y continúa siendo tan inconsistente moralmente al principio como al final del relato; tan desproporcionada y pretenciosa es su reverencia inicial a la Dama como la venganza final que lleva a cabo contra ella.

En un último y decisivo acto de reverencia, se postra de rodillas y se inclina ante la vieja Dama cortés, último reducto de un ideal desgastado, para depositar en sus rodillas el símbolo de su fidelidad traicionada. El poder vuelve al poder como el polvo, metamorfoseado en humano, vuelve al polvo cuando se acaba el ciclo de la vida terrena. El ideal simbólico del cinturón regresa a su punto de partida; al mismo origen del que surgió cuando eran otras las creencias y otras las necesidades. El niño que se hizo joven ahora es un hombre y ya no necesita la tutela de una mujer, de una madre. Sofía ha muerto. Llegó el momento de independizarse.

Chevalier (1991: 888) cita las investigaciones de Lanoe-Villene (1926: 6, 1, 26), para expresar cómo muchas tradiciones antiguas ven en la rodilla «el principal asiento de la fuerza corporal... el símbolo de la autoridad del hombre y de su poder social». Hincarse de rodillas, arrodillarse ante alguien es rendirse a él en señal de sumisión, es adorarle y someterse en señal de vasallaje (*ibid.*). *Saintré* se postra de rodillas ante la que fue su dama, para depositar igualmente en las rodillas de ella el simbólico cinturón. La expresión en las rodillas de los dioses alude a su poder. El contraste que se logra con la rodilla plegada de *Saintré* entregando el cinturón en oposición a las rodillas receptoras de la dama es la imagen invertida de una realidad oculta tras la falsa ideología cortesana basada en *la apariencia*; la



postura sumisa de él ante el aparente poder que detentan las rodillas de ella es solo el reflejo de todo un ideario sustentado en lo visible, en el poder de la imagen, en las manifestaciones externas que pueden estar carentes de fondo:

Lors tira de sa manche la [ch]ainture toute d'or ferree, en lui disant:  
«Madame, je ne vueil plus estre ce tresmal gracieux.»

Et devant la royne et tous, gracieusement, a ung genoul, il la lui mist en son giron. Et quant la royne et tous veirent et oÿrent ceste merveilleuse chose, l'un l'autre regarda, et de Madame furent tous et toutes, comme chacun le doit penser, tresesbahis (*Jehan de Saintré*, 2007: 526-528).

*Le seigneur de Saintré* ha asesinado a su madre. «Los crímenes y otros pasajes al acto más o menos agresivos no son más que el fracaso del símbolo, signan el fracaso de un matricidio imaginario que es lo único que puede abrir el camino al pensamiento» (Kristeva, 2001: 120), porque «liberarse de la madre es la condición *sine qua non* para acceder al símbolo» (*op. cit.*: 121), pero en este caso no existe una transcendencia en el viaje de *Saintré*; no ha alcanzado la madurez que le haga autónomo, sino que actúa por venganza. Es una involución en el camino del héroe que contrasta con la mentalidad del héroe griego, quien «aspira a trascender su condición humana corriente. Quiere, con su voluntad, ser reconocido en la condición de noble, entendida como una virtud tanto del cuerpo como del alma (areté del cuerpo y areté del alma)» (Buelvas García y Benedetti Cohen, 2012: 118).

Aquiles le dice a Odiseo: «no intentes consolarme de la muerte, esclarecido Odiseo: preferiría ser labrador y servir a otro, o un hombre indigente que tuviera poco caudal para mantenerse, a reinar sobre todos los muertos» (Odisea, XI, 488-491, cit. Buelvas García y Benedetti Cohen, *ibid.*). Curtius (2004) presenta al héroe griego como integrante de un «tipo humano ideal que desde el centro de su ser proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble, esto es, hacia los valores vitales “puros”, no técnicos y cuya virtud fundamental es la nobleza del cuerpo y del alma». Entendido así, el héroe griego alcanzará la virtud

heroica en el momento en que consiga el dominio de sí mismo (Buevas García y Benedetti Cohen, 2012: 117). Sin embargo, «la voluntad del héroe ansía ir más allá de esto: aspira al poder, a la responsabilidad, a la osadía» (*ibid*). Aunque Curtius reconoce el espíritu de autodeterminación del héroe griego, en su opinión y, basándose en las palabras que Aquiles dirige a Odiseo, encuentra cierto «sentimiento profano, de negación», y «un posible principio de arrepentimiento hacia lo heroico, es decir, un principio anti-heroico», porque la heroicidad en el espíritu griego debe ir acompañada de una rectitud moral que anteponga los valores humanos a la gloria. El verdadero héroe prefiere ser labrador o indigente a gobernar un país estéril (*op. cit.*: 118).

Sin embargo, *Saintré* no demuestra ninguna moral al humillar cruelmente a *Belle Cousine*. Su corazón no está preparado para ser el portador del Grial porque en él alberga crueldad y odio. La generación joven que acabó hace tiempo con toda una dinastía de reyes castrados y tierras infértiles parece no estar preparada para restablecer el orden tras ese cambio. Su vigor y su espíritu guerrero parecen no bastar al otro lado del espejo cuando las máscaras caen tras la puesta en escena final, se apagan las luces y se desatan las furias ¿Qué es lo que nos queda entonces? ¿Qué ocurre con la dama en un escenario en el que se repite el eterno ciclo, siempre mutante, de la continua búsqueda? ¿Qué es de la mujer en un escenario en el que «Dios ha muerto y el hombre no ha nacido todavía»?

Frente a la mujer ultrajada, el primer caballero, un héroe, exhibe orgulloso lo que ha aprendido. «Gardez vous bien que dame ou damoiselle ne soit blasmee pour vous, ne quelque aultre femme, quelle qu'elle soit. Et se vous vous trouvez en compaignie que l'en parle deshonestement, monstrez par vostre gracieux parler qu'il vous en desplaist, et vous en partez» (*Jehan de Saintré*, 2007: 104). Estos fueron algunos de los consejos que le trasmitió *Belle Cousine*: el respeto a la mujer, sea esta quien fuera y la práctica de la elocuencia y de la prudencia, para no enfrentarse en una discusión con ella; practicar el arte de la palabra, porque «le savoir-Parler, est une des composantes essentielles de cette pédagogie appliquée qui prend en compte de plus en plus les circonstances (temps, lieu et condition» (Blanchard, 2007: 104-

105). Un caballero debe saber adaptarse al momento y abandonar la rudeza a la que está acostumbrado en los combates del espacio exterior, para hacerse más refinado en el universo interior de la corte y conseguir, a través de la palabra, lo que en el exterior conseguiría por la fuerza de la espada:

On observe une évolution sensible au XV<sup>e</sup> siècle: Le chevalier annonce déjà le gentilhomme, l'honnête homme: une fois que le chevalier est sorti de la bataille, il a une certaine contenance dans la vie sociale qui le fait reconnaître comme tel. Tous ces conseils font partie de la politique de salut personnel de la chevalerie. Il s'agit d'un savoir transmis s'intégrant à la carrière du chevalier, qui lui permettra de se hausser et d'acquiescer de l'honneur (Blanchard, 2007: 105).

Pero *Saintré* se sirve de la elocuencia para todo lo contrario de lo que le enseñó *Belle Cousine*. No la utiliza para mostrarle su desaprobación por su conducta, sino para difamarla y vengarse de ella a través de una puesta en escena delante de toda la corte.

El final de la versión de Tressan, de 1791, difiere del final de la edición manejada en este trabajo. En ella, *Saintré* no se muestra tan cruel con *Belle Cousine*; se limita a narrar la historia de una dama infiel y a mostrarle el cinturón solamente a ella:

La dame, trop accoutumée a braver les remords, n'osa pas excuser l'héroïne de l'histoire; mais elle blama fortement la conduite du chevalier: elle le trouva inexcusable d'avoir porté si loin la vengeance, et surtout d'avoir osé enlever la ceinture bleue de son ancienne dame et bienfaitrice. *Saintré*, piqué de ce qu'elle avait pris un ton tresbaut en prononcant ces dernieres paroles, lui laissa entrevoir un bout de cette même «ceinture qu'elle seule aperçut; et il la cacha presque aussitôt. Ce fut la fin de sa vengeance et de son amour» (Tressan, 1791: 248).

En la versión de La Sale que hemos manejado, hemos encontrado un paralelismo entre el sacrificio ritual de la dama y el sacrificio del dios. Para ella supone una muerte social, porque ella es el dios encarnado en la tierra, la gran diosa madre que parió la semilla germinante de las nuevas generaciones encarnadas en *Saintré*, y también es el dios que fecundó primero la semilla sembrada a través de sus dones. Su denuncia en la corte supone el ocaso de la venerada *Dama cortés*, el escarnio

público de una diosa, de un ideal. Matando a su madre-amante *Belle Cousine, Saintré* mata al dragón:

A una bestia ficticia fruto de la imaginación; es la imaginación misma lo que mata; pero su sangre le hará inmortal e invulnerable, con la inmortalidad irremediable y necesaria de lo que ya ha muerto una vez, al romper la indistinción originaria de lo terreno con la espada de luz de su Padre Celestial (Savater, 1982: 97).

Es la *damnatio memoriae*, es decir, la destrucción de los ídolos paganos, víctimas de un totalitarismo histórico que hace sucumbir toda manifestación y toda creencia contraria a sus preceptos (Le Goff, 1999b: 142). Es el *Mundus senescit*, el mundo que ha alcanzado una vejez prematura en su presente, del que Curtius (1956: 140-141) encuentra un ejemplo en Brueghel:

La juventud ya no quiere aprender nada, la ciencia está en decadencia, el mundo entero va de cabeza, unos ciegos dirigen a otros ciegos y los precipitan en los bajos fondos, los pájaros quieren levantar el vuelo antes de aprender a volar, el asno toca la lira, los bueyes bailan y los palurdos se enrolan en el ejército (Curtius, 1956: 140-141).

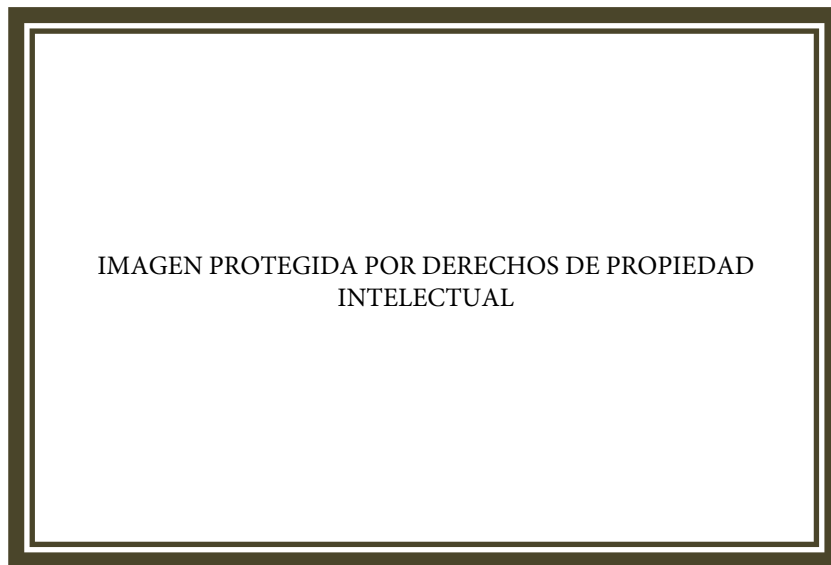


Fig. 57

© Kunsthistorisches Museum (Museo de Historia del Arte) de Viena  
Pieter Brueghel el Viejo, *El combate entre don Carnal y doña Cuaresma*, ca. 1559 [óleo sobre tabla, 118 cmx164 cm]

Se ha cerrado el ciclo regenerador girando sobre sí mismo a uno y otro sentido. Una dama perdida sucumbe en el epicentro, espectadora pasiva, en un mundo sin salida. Dios ha muerto (Nietzsche, 2005). La Gran Madre Universal ha muerto. Han muerto todas sus formas posibles y la sociedad está definitivamente abocada al fracaso, a la repetición, al estancamiento que sumen al hombre en un vacío existencial que acabará abriendo las puertas de la era moderna. Porque la modernidad, —en palabras de Solà Cassi (2008: 1)—, es «el resultado de una serie de muertes, esto es; la de la filosofía por Heidegger; la de Dios, por Nietzsche; y la el arte, por Hegel», manifiestas en «la pérdida de valores del hombre en una nueva era en la que el individuo se encontraba subsumido en una crisis de vacío perpetuo».

Unos valores morales que han sido sustituidos por intereses personales. El agradecimiento o la deuda hacia *Belle Cousine*, que mostraba un *Saintré* en formación al principio del relato: «comment vous porray je jamais servir a la millesme partie de ce que a vous suis tenus?» (*Jehan de Saintré*, 2007: 150) han tornado en una denuncia pública, exhibiendo a *Madame* ante toda la corte, presentándola como la extranjera que introducirá la peste y sembrará degracias en la comunidad. Es decir, la identifica con un enemigo del orden cuyo contacto hay que evitar. A este respecto, Risoto (2018: 38) retoma la teoría de Eliade (1981: 30) afirmando que «el temor de la invasión del enemigo era el temor a la derrota del dios en su lucha contra el monstruo, o en otros términos, era el temor a la irrupción del caos en el territorio cosmizado de la ciudad». Con su conducta, «en se dégradant, l'infidèle amante de *Saintré* trahit et déshonore toutes les grandeurs dont elle était l'âme et le soutien» (Aubertin, 1876: 530), por ello ha de ser castigada y *Belle Cousine* es inmolada en medio de la corte.

La exclusión de *Madame* del espacio social, propiciada por *le seigneur de Saintré*, contrasta con la inclusión inicial del joven en ese mismo espacio, llevada a cabo por *Belle Cousine* al principio del relato. La evolución de los personajes y del espacio es clara: la corte, espacio amable inicialmente para *Saintré*, ha acabado transformado en un espacio hostil para la cortesana. El

niño de origen ministerial que fue formado secretamente e introducido en la corte, es ahora un caballero afamado que excluye de ella a la dama que le introdujo, degradándola de forma pública y provocando su muerte social. *Saintré* ignora que al hacerlo, está renegando de los valores que ella le transmitió y se los está devolviendo simbólicamente haciéndole entrega del cinturón azul.

Su orgullo le hace anteponer su honor al bien común, y se ampara en la influencia que ejerce sobre el grupo para hacerle cambiar su visión de *Belle Cousine*. Su afán de protagonismo y su sentido del exhibicionismo contrastan con la humildad de *Madame*. Recordemos cuando, estando reunida la reina y tres de sus damas junto con *Saintré*, esta pidió que «la plus courtoise le servira de la queu de sa robe»; siempre era *Belle Cousine* quien se ofrecía a servir a la reina, pero en este caso no lo hizo solamente para poder ver bien a *Saintré*: «Madame, pour le veoir viz a viz, ne vault pas estre la plus cortoise, mais en fist le sourt» (*Jehan de Saintré*, 2007: 256).

*Madame* prefiere no aparecer ante la reina como «la plus courtoise» para poder estar frente a *Saintré* y verle la cara; es decir, antepone sus sentimientos, prioriza a *Saintré*, al amor, antes incluso que al reconocimiento real y a la propia reina. Su reputación es algo secundario para ella; ya sabe que la gloria, la posición social, sin *el otro* no es nada.

*Saintré* no es el redentor que «libera al mundo del opresor» otorgándole la sabiduría, porque el redentor debe ser «capaz de sacrificarse por los otros y en virtud de ello no puede convertirse en el tirano» (Barriola Fontana, 2008: 42). No es el Buddha que, tras «amonestar al ogro para que fuera prudente», parte y cuenta su historia a la comunidad para después seguir su camino (Watson Burlingame, 1922: 41-44, cit. Campbell, 1972: 56).

*Saintré* ha eliminado al elemento disruptor del grupo y, aunque la muerte social de *Belle Cousine* suponga para su código cortesano un mayor reconocimiento social, él no se ha sacrificado y de él no nacerá la vida. Al matar a *Belle Cousine*, Narciso se suicida, sin pretenderlo, en su afán por fundirse con la imagen proyectada de sí mismo pero, las imbricaciones entre ambos personajes son tan fuertes, que la muerte de uno supondrá el

necesario final del otro, cómo así lo expone Carmona (1986: 88): «un personaje y el otro no pueden separarse si queremos entender el relato». *Saintré* opta por sacrificar al otro, *Belle Cousine*, la grandiosa madre creadora y destructora de vida, pero no sabe que al hacerlo está acabando consigo mismo, o quizá sí lo sepa.

Ahí radica la paradoja básica del mito, lo que Campbell (1972: 162) llama la «paradoja del foco dual». Aunque Dios no interviene en los inicios del ciclo cosmogónico es, al mismo tiempo «creador, protector, destructor», de forma que se crea y se destruye para regenerarse, provocando una «coyuntura crítica en que lo Uno se convierte en muchos», de forma que «el destino “sucede”, pero al mismo tiempo “es provocado”». Es necesario que se produzca un trágico desenlace final, provocado por el propio dios, para salir del estancamiento y poder renacer, puesto que «la caída de los ideales que finalmente cumplen con una función simbólica produce el hueco decisivo que dará surgimiento a la creación y al deseo, en tanto real» (Abed Hekimian, 2016: 158).

Frye (1977: 250) relaciona el renacer y la salvación de una sociedad con el sacrificio del elemento distorsionante, del agente corruptor. Tras el sacrificio, emergerá triunfante una nueva sociedad en torno a un héroe, dando lugar al arquetipo de la *anagnórisis* o *cognitio*. Es lo que el autor considera géneros literarios primaverales a los que siguen los veraniegos en los que el héroe debe librar una lucha para conseguir la mano de la princesa y unirse a ella, asegurando así la continuidad de la especie y el triunfo de la vida sobre la muerte. Pero en este caso, no se produce la unión con la diosa; no existe la reconciliación, necesaria para continuar el ciclo, y se llega a una fase de ocaso, a la fase otoñal de la que habla Frye (1977: 274), de desengaño, castigo y muerte social de *Belle Cousine*. Y tras ello, la fase invernal (*op. cit.*: 293), la crisis de valores que produce el estancamiento y la muerte de una sociedad en la que el tono burlesco y satírico del enfrentamiento entre *le seigneur de Saintré* y *damps Abbés* ya hacía presagiar la imposibilidad de una conciliación, de la realización de las aspiraciones humanas. Por ello, *Belle Cousine* muere víctima de un fracaso social:

El caballero herido en su amor propio consigue vengarse denunciándola ante la corte; pero la crisis no ha encontrado solución; no hay final feliz que restablezca el orden perdido: nuestro caballero queda solo con su venganza y la dama humillada, y deshonrada, alejada incluso de su abad (Carmona, 1986: 88).

*Saintré* ha reemplazado a *Belle Cousine* llevando a cabo «el acto decisivo», mediante el cual el «actor» dirige al «personaje» que interpreta —utilizando la expresión de Genet— «jusqu’a la pointe de son destin» (Bargalló, 1989:777). En este caso *Saintré*, desempeñando el papel de caballero cortesano, amante engañado, se deja llevar por el deseo de vengar la afrenta cometida contra la caballería y contra su persona, deshonrando a *Belle Cousine*, asesinándola, ante toda la corte convocada por él en una actitud que contrasta con la teoría del héroe de Campbell.

Para Campbell (1972: 18), «la primera misión del héroe es retirarse de la escena del mundo», pero *Saintré* se mueve en espacios públicos que miran hacia él. Ha convertido la corte en un teatro para exhibir públicamente su valía y rectitud, trasladando el espacio abierto del torneo donde lucía su destreza, al espacio interior de un palacio, en el que ahora exhibe su valor. En eso ha consistido su viaje, en el paso de caballero a cortesano.

La segunda tarea del héroe «ha de ser (como Toynbee declara y como todas las mitologías de la humanidad indican) volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida»<sup>38</sup> (*op. cit.*: 19).

*Saintré* asesina a su madre-amante sin haber realizado su viaje interior, sin haber madurado, sin haber adquirido valores trascendentes —porque la naturaleza es inmutable y «es inútil enseñar al necio» (Lacarra, 1979: 176)—, lo que hace imposible la regeneración. Penteo ha defendido «con todo su coraje y su tiránico poder su ciudad contra el invasor» (García Gual, 2010: 29). Pero, en este caso, el Cristo-Padre *Saintré* cuya muerte debía

---

<sup>38</sup> A este respecto, Campbell (1972: 19) señala que una mala interpretación de las creencias orientales de Nirvana, Buddha y Bodhisattva por parte de Toynbee (1934: VI, 169-175), lo lleva al error de suponer que la salvación de la situación actual del mundo puede estar en el retorno a los brazos de la Iglesia católica romana.



redimir al mundo, no ha sido sacrificado, sino que es él, finalmente, quien propicia la muerte social de su madre, invirtiendo así el ciclo de todos los mitos de resurrección en los que la Madre no muere y quien es sacrificado es el Hijo-Padre-Redentor.

Tras la muerte social de *Belle Cousine*, la corte pierde al elemento distorsionante y sigue dormida en sus esquemas. «Como toda sociedad la contrasociedad se funda en la expulsión de un excluído. El chivo expiatorio acusado del mal purga de él a la comunidad constituída que ya no se cuestiona» (Kristeva, 1979: 357). Suárez habla del castigo ejemplar que debe recibir el elemento distorsionador del equilibrio de la comunidad.

La constatación de la inmanencia parece confrontarse a aspectos vinculados a la tradición en tanto que garante de las estructuras que rigen la vida comunal y la estabilidad del grupo, de tal modo que los comportamientos que se traducen en una ruptura de ese equilibrio son denostados, podríamos decir castigados, a través de la burla y la banalización. Una crítica a menudo articulada a partir de una inversión que sitúa el discurso en el terreno de lo carnavalesco: podríamos en muchos casos hablar de una comicidad vinculada al charivari entendiendo este término como acción ritual que a través de la burla sanciona y castiga un comportamiento distorsionador con respecto a las normas y acciones que garantizan la estabilidad del grupo (Suárez, 2011: 167).

Para Eliade (2001d: 245), «ni la vivencia mas demoniaca, ni la ceremonia mas “caótica” son exclusivamente irracionales», ambas forman parte de «un conjunto de ritos que es compatible con una vision racional e integral del mundo». Es necesario conciliar las tendencias ascendentes y descendentes para alcanzar la totalidad, lo social y lo personal, lo salvaje y lo civilizado, para regenerar la sociedad. De otra forma, la humanidad está condenada a la autodestrucción y, «al igual que en el mito, se mata al objeto, pero lo que realmente muere es el sujeto: se ama al objeto, pero al que verdaderamente se ama es al sujeto» (Romero, 2013: 43).



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Fig. 58

© Bibliothèque Universitaire de Médecine, Montpellier  
Cancionero en pergamino, ca. 1280-1290  
Manuscrits enluminés, Ms. H 196, fol. 088  
[Escena de carnaval]

Al final de la obra, La Sale hace una breve intervención para celebrar la victoria de *le seigneur de Saintré*, manifestando así el triunfo de lo simbólico (Denoyelle, 2012: 253), y prevenir a las damas de toda condición de que todo secreto acaba por conocerse y los malvados y necios son castigados, de la misma manera que los justos y bondadosos son recompensados (*Jehan de Saintré*, 2007: 528). Sin embargo, continúa Denoyelle (*op. cit.*: 254), «la victoire du mode symbolique n'est peut-être pas totale», a juzgar por el epitafio de la tumba de *Saintré*, descrito con tinta roja al margen del manuscrito Barrois: «“cy reposera le corps du plus vaillant chevalier de France et plus, qui pour lors sera”. Duquel plus, ilz disent que ce plus se doit entendre le plus vaillant du monde, ainssi que de son temps il fust» (*Jehan de Saintré*, 2007: 531). Tales afirmaciones remiten a un héroe legendario, haciendo equiparable a *Saintré* a los héroes de las novelas del siglo XII, como Lancelot (Denoyelle, 2012: 254), cuya historia había servido como modelo a *Belle Cousine* durante la etapa de formación de *Saintré*. De este modo, finalmente, «la tombe de *Saintré* devient le

signe sémiotique de son élection après avoir été celui, symbolique, de la vérité du récit» (*op. cit.*: 254).

### II.9.2. *Amor celer*

El secreto de amor es una de las características que debe tener para Stevens (1973: 34) el amor romántico. Para él, el amor va asociado a una cierta idea de secretismo y debe mantenerse al margen de la sociedad, en la privacidad de la pareja. Se trata de un amor que se acrecienta ante la adversidad, depurando el alma de los amantes engrandeciendo su persona. Esa necesidad de *amor celer*, de cuidar el amor manteniendo su secreto, aparece en varios relatos medievales. En *Melusina*, «el silencio es recompensado con generosidad, hasta el día en que la promesa se rompe y se desvela el secreto: entonces el hada desaparece y las riquezas se pierden» (Alvar, 1999: 15).

Taylor (1996: 4) insiste en el carácter contractual de la unión *Saintré-Belle Cousine*. Parece que ambos personajes llegan a un «pacto» mediante el cual *Madame* pretende tener sometido a su servicio a un joven *Saintré* que acepta gustoso dicho sometimiento a cambio de los favores que ella pudiera prodigarle: «Il existe donc si l'on peut dire un “contrat” ou “pacte” obéissance-service contre amour-largesse», en el que *Madame* utilizará el amor de *Saintré* para tenerle bajo su dominio: «Tant que me servirez loialement je vous fourniray du tout» (*Jehan de Saintré*, 1978: 72, líneas 9 y 10).

En opinión de la autora, *Madame* pretende aislar a *Saintré* e infantilizarlo haciéndolo permanecer en un ambiente femenino en vez de dejarlo desarrollarse como hombre: «le “contrat”—cette dépendance— a eu comme effet de retenir le héros résolument dans un monde régi par les “dames”» (Taylor, 1996: 5). Carmona (1998: 23) señala la importancia de someterse al código social de la época, de hecho, «los protagonistas de las narraciones de Chrétien y Jean Renard son representativos del código social; consiguen su felicidad adecuando su comportamiento a los valores de dicho código», pero *Saintré* falta al código cortés en el

momento en que ha hecho pública entre sus *compagnons* la divisa de *Madame* y va a exhibirla sobre su hombro.

La víspera del uno de mayo, *Saintré* se reúne con *Belle Cousine* para manifestarle que ya es autónomo al haber sido capaz, él solo, sin su intervención, de convocar a nueve caballeros, para que lo acompañen a acometer un hecho de armas intrascendente, puesto que en «el torneo, regulado y banal, se corre un peligro mínimo, salvo casos de mala suerte, ya que los jueces, o el rey en el texto, cuidan en cada circunstancia de que el combatiente herido o desarmado se retire, perdedor pero a salvo» (Casas, 1997: 180).

Madame, dist il, du temps qu'il a que je suis vostre treshumble cerf et loyal serviteur, et oncques en moy ne eust tant de bien que pour l'amour de vous je eusse nul fait d'armes entrepris, mais tous ceulx que j'ay fais et ou je me suis trouvé ont esté par voz commandemenz, par voz consaulx et par voz adviz. Et pour ce que je me congnoiz avoir sy grandement mespris et failly, et que trop mieulx vault faire bien que jamais, pour ce, Madame, treshumblement vous supplie et requier que ceste emprinse, que pour l'amour de vous moy dixiesme ay mis avant et emprins de porter, vous plaise pour la premiere fois de vostre main le asseoir sur mon espaulle semestre, ainssy que tous mes compaignons ont fait, au bon gré de leurs dames, lesquelz sont telz, telz et telz (*Jehan de Saintré*, 2007: 404).

No es por casualidad que la fecha escogida para ello sea la víspera del uno de mayo, la misma fecha que escogió *Madame* para que *Saintré* empezara su carrera caballeresca luciendo un brazalete de oro con una divisa representativa de ambos (*Jehan de Saintré*, 2007: 162). Ahora *Saintré* quiere tomar el relevo usurpando el lugar de su mentora convocando él mismo a nueve caballeros, diez con él, para acometer una empresa «pour acroistre noz honneurs, ainssy que tous nobles coeurs sont tenus de faire» (*op. cit.*: 398 y ss.).

Es la muerte de un ideal que va a ser reemplazado por su propia creación. El pecado de la temporalidad. Es *chronos*, es el tiempo, devorado por los hijos que no devoró. La respuesta de *Belle Cousine* es contundente: «allez bien tost rompre vostre emprinse a voz compaignons!» (*op. cit.*: 406). Pero la decisión está

ya tomada y *Saintré*, bajo fórmulas corteses, se niega a dar marcha atrás:

Hellas! Madame, et comment? Car elle est ja sy avant que, se fust ma mort ou ma vie, je ne puis! Pensez que, s'il me fust posible, vous estes celle que sur toutes je doy le plus obeir, et pour ce, Madame, a genoulz et jointtes mains treshumblement vous supplie que lymont et de bon coeur me pardonnez et que mon emprinse mettez icy, et du surplus ne vous soussiez, car j'ay espoir en Dieu et en Nostre Dame que ilz nous en ferots contens (*Jehan de Saintré*, 2007: 406).

*Belle Cousine* acaba de ver traicionados todos sus principios morales, toda la educación que le proporcionó, todos los ideales y esperanzas que depositó en *Saintré*, como modelo de las generaciones venideras a quienes después dejaría su legado: «Avez vous levé emprinse et deppartie ça et la sans mon sceu et sans congié? Jamais, tant que je vive, de bon coeur ne vous ameray!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 406). Ha visto traicionado su amor, el ideal cortés, que ahora se presenta ante ella como una farsa.

Hemos de señalar la coincidencia cronológica, uno de mayo —aunque la fecha y sus distintas manifestaciones varían según la época y los países en que se celebra—, con la festividad del «árbol mayo» o «maya», consistente en hincar un árbol joven en el suelo que, posteriormente, es adornado con guirnaldas para que bailen en torno a él hombres y mujeres jóvenes con el propósito de «atraer al espíritu fructificante de la vegetación» que se regenera anualmente en cada primavera. «Tal propósito fracasaría, —apunta Frazer (1981: 158)—, si en lugar de un árbol vivo, verde y jugoso se erigiera un árbol viejo y seco año tras año o se le dejase permanentemente». Es decir, el rito iniciático del muchacho que se hace hombre simbolizado en el espíritu del «árbol mayo» está sometido a la temporalidad y los adornos que se le imponen sujetos a lo perecedero de la materia. El «árbol mayo» carece de la transcendencia del árbol del sacrificio.



IMAGEN PROTEGIDA POR DERECHOS DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

Fig. 59

© Bibliothèque nationale de France, Paris  
*Ronde autour de l'arbre*, en *Heures de Charles D'Angoulême*  
Angoumois, ca. 1480  
BnF, Ms. Latin 1173, fol. 20v

*De arte honeste amandi*, obra escrita por Andreas Capellanus para la condesa María de Champaña, en torno a 1180, teoriza sobre el amor a lo largo de tres libros (Zink, 2012 [1997]: 285) y es considerada por Frappier (1973: 85) un *Contra amorem*, para superar la *fin'amors* (Roussel, 2012 [1994]: 179). En el libro segundo se cuenta la historia de un caballero bretón que «obtuvo un pergamino donde estaban escritas las reglas del amor según las dictó el propio rey de amor. Entre las treinta y una reglas que lo componen estaban: el matrimonio no es razón suficiente para no amar; el amor cuando se hace público rara vez perdura y el amor no puede negar nada al amor» (Moore, 2012 [1979]: 261-262).

El amor ideal, según este tratado, debe ser secreto y el anonimato de la Dama debe ser absoluto. Al hacer público el amor de *Madame* mostrando su divisa, *Saintré* demuestra que no es un auténtico caballero y que la actual caballería comienza a tener sus propios intereses, alejados de los que fueron en sus orígenes. Con ello está reforzando su lazo con *les compagnons*, se está integrando con ellos y desplazando al mismo tiempo a *Madame*. Ha desvelado la identidad de una dama y expone públicamente su nombre a sus compañeros de tropa bajo el simbolismo de una divisa, en una violación simbólica de su intimidad. Al hacer pública la enseña de *Madame* ella siente traicionado su secreto, su voto de lealtad, su complicidad; algo irrecuperable se rompe entre los amantes: la confianza en el otro; es una vulnerabilidad de la intimidad compartida.

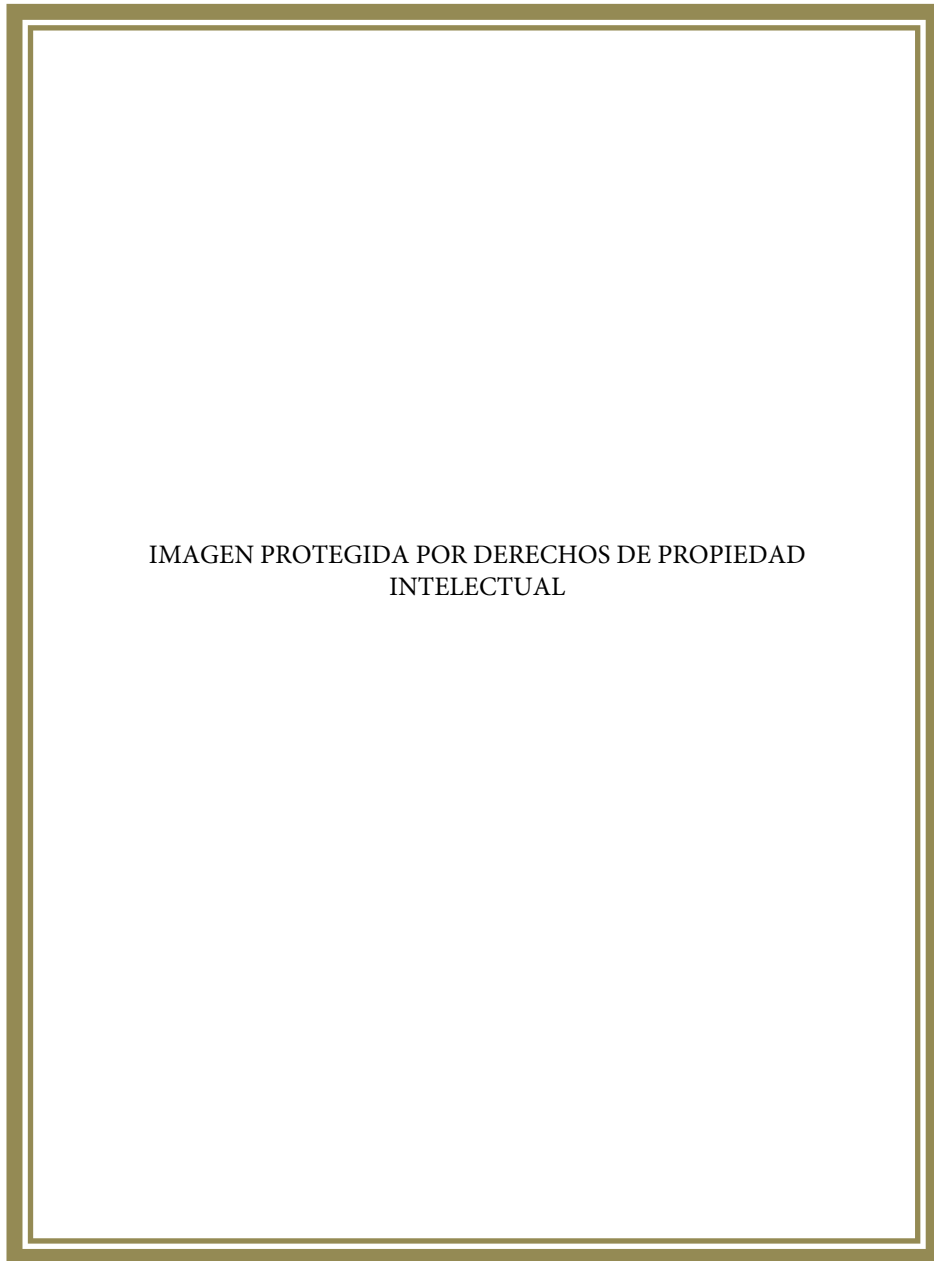


Fig. 60  
Jean-Michel Moreau le jeune [grabado],  
en Louis Elisabeth de la Vergne, Comte de Tressan, *Histoire du petit  
Jehan de Saintré et de la dame des Belles-Cousines*,  
Paris, ca. 1792  
[*Belle Cousine* despide a *Saintré* tras develar el secreto]



Carmona (1998: 24) señala cómo «la ruptura de la norma de mantener el secreto de los enamorados causa el fatal desenlace» en varias novelas escritas entre los siglos XIII al XV. La violación del secreto amoroso originará una pérdida de confianza que acarreará la ruptura de los amantes y la posterior tragedia.

No es un tema nuevo, existe toda una tradición literaria que repite la misma la idea: la *Chastelaine de Vergi*, relato tomado como «exemple» de la necesidad de «amor celer»; el *Siervo libre de amor*, (1440), de Juan Rodríguez del Padrón; el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491); la *Cárcel de amor* (1492), son algunos ejemplos.

En todos los casos es un tercero, alguien ajeno a la pareja, quien se interpone entre ellos insinuando conocer dicho secreto. En *Jehan de Saintré*, sin embargo, es él mismo quien informa a la Dama de haber hecho pública su divisa, quizá movido por un deseo inconsciente de escapar al control ejercido por *Belle Cousine*, de sentir que es él quien domina la situación, de imponerse a toda regla, —incluso a las reglas del dios amor—, de provocar la ruptura. Con ello traiciona la confianza de la mujer que lo encumbró y está incurriendo en una deslealtad hacia ella por no corresponder a las pretensiones de *Belle Cousine*. Unas pretensiones, por otra parte, establecidas por contrato como marca la preceptiva cortés, en la que todo servicio prestado debe obtener una contraprestación. Ahora, ya convertido en el *seigneur de Saintré*, en el primer caballero de Francia, en la figura más importante después del rey, ahora que ya ha conseguido su sueño y que puede, por fin, descansar con su *¿bien aimée?* *Belle Cousine* desea aún más: demostrar que es él quien tiene el control, aun embarcándose en hechos intrascendentes y vanales.

En esta obra, *Saintré* quebranta el pacto no una, sino dos veces. Primero provoca la ruptura con *Belle Cousine* (*Jehan de Saintré*, 2007: 402-406) y después con el rey, haciendo gala de un poder militar que podría utilizar contra él si no acepta sus requerimientos (*op. cit.*: 408-412). Con su actitud revela su inmadurez, su ambición, su deslealtad y su falta de autocontrol. *Saintré* busca el poder, el dominio de toda situación, por absurdo que sea su objetivo. Recordemos cómo al inicio de su camino a la

ascensión social, cuando recibe doce escudos de *Madame* para que mande que le hagan un traje digno del caballero en quien aspira a convertirse, «commença en son coeur la joye telle qu'il ne penssoit pas estre mains riche que le roy» (*op. cit.*: 114). En su naturaleza, hay envidia y vanidad que, junto con la necedad de su ingratitud, no le hacen merecedor de encontrar el Grial y quedará atrapado en los engranajes de un mecanismo que él mismo propugna, en la soledad del laberinto.

Recordemos que «el héroe no quiere tener familia» (Rank, 1991: 108) y *Saintré* se ha deshecho de sus dos padres para unirse a su reflejo, *Boucicaut*. Recordemos que la figura del rey es equivalente a la figura paterna, como el propio rey así lo expresa: «je, comme vostre roy et vostre pere» (*Jehan de Saintré*, 2007: 356). Al igual que otros héroes que pasaron, no soportaría una unión duradera y feliz. En la soledad de la corte las luces se apagan tras los espejos cortesanos y se abre paso la oscuridad. Una mujer se aleja tras despertar del sueño cortés que una noche, hace siglos, imaginó otra mujer que soñó cambiar el mundo.

### II.9.3. El fracaso del héroe

El fracaso de *Saintré* es el reflejo del fracaso social. Owen Huges (2000 [1990]: 195) señala la importancia del vestido como símbolo social y recuerda los discursos de Tertuliano en su obra *De Habitu Muliebri*, acerca de cómo la indumentaria femenina conduce al pecado a la mujer, puesto que el pecado original en el que cayó Eva, la primera mujer a cuya semejanza están hechas las demás, dio origen al uso de vestiduras con que ocultar las vergüenzas del pecado de orgullo, desobediencia, soberbia en que había incurrido: «mortuae mulieris impedimenta sunt, quasi ad pompam funeris constituta» (los atavíos de la mujer condenada y muerta, constituidos en cierto modo, en su propia pompa funeral). Y añade: «pero el funeral no solo era para ella, pues el refinamiento de la elegancia que simbolizaba su orgullo y su lujuria podían desempeñar también un papel activo en la destrucción de la civilización misma» (*ibid.*).

Frazer concluye que muchas figuras míticas son manifestaciones o representantes rituales de un mismo esquema que se concreta en unos ritos de fertilidad que pretenderían facilitar la regeneración de los ciclos vegetales: en todos ellos destaca la figura del dios, rey o representante de la divinidad que ineludiblemente tiene que morir, al igual que muere la tierra en el invierno, para poder así pasar su espíritu divino a un representante más joven y fuerte que favorecerá, de esta manera, la llegada de la nueva vida en primavera (Collado Rodríguez, 1998: 49).

Para Campbell (1991: 142) «la muerte y resurrección de una figura de salvación es un tema común en todas estas leyendas», poniendo como ejemplo la historia del origen del maíz, donde aparece «esta figura benigna que se le aparece al joven en una visión, y le da el maíz y muere». De su muerte nace la vida, cuando «la planta sale de su cuerpo. Alguien tiene que morir para que la vida emerja». De esa forma, aparece «este increíble esquema de la muerte dando origen al nacimiento, y el nacimiento dando origen a la muerte. Cada generación tiene que morir para que la siguiente pueda nacer».

[...] De los montones de ramas y hojas caídas, nacen brotes nuevos, cuya lección parece ser que de la muerte surge la vida, y de la muerte de esta vida un nuevo nacimiento. Y la tenebrosa conclusión que puede extraerse es que, para aumentar la vida hay que aumentar la muerte (Campbell, 1991: 142).

La humillación de *Belle Cousine* en la corte, la castración simbólica de *damps Abbés*, la parafernalia con que *Saintré* se interna en el bosque, la meticulosa preparación de sus actos, parecen responder a una puesta en escena minuciosamente calcaluda. Un decoro y una teatralidad necesarios que enmascaran la verdadera naturaleza del supuesto héroe, de la misma manera que el maquillaje y las formulas cortesés ocultan el verdadero rostro de una sociedad decadente y encorsetada que repite los moldes de sus predecesores, prisionera de sus propios principios, minada en sus costumbres. A este respecto, Suárez habla del protagonismo que cobra la imagen en el siglo XV generando toda una «cultura de lo visual, incluso de lo simulacral, donde el esplendor del fasto coexiste con las imágenes devastadoras de la

muerte y del paso del tiempo paso del tiempo. Podríamos hablar de una presencia de lo “virtual”, que explica en buena medida el protagonismo que en aquella época adquiere el teatro y el espectáculo en general» (Suárez, 2011: 168). *Saintré* es un producto de su época como lo es *Belle Cousine*; la diferencia entre ambos es que ella sigue sus dictados solo en parte, sin renunciar a su capacidad creadora como mujer, dando a luz y educando a un hijo en la sombra, a espaldas de un entorno social que censuraría esa conducta.

*Saintré* se siente complacido en ser el centro de atención de todas las miradas y se complace en mimetizarse con su entorno adoptando su mismo lenguaje ceremonial, su misma ideología, su misma indumentaria. *Belle Cousine* es la esperanza del cambio; desde el comienzo del relato su auténtica vida, donde ella cobra verdadero protagonismo, es en la intimidad de su alcoba, formando espiritualmente a un joven procedente de la corte, no de ella, que representa a la sociedad de la que procede. Educarle a él es educar a la sociedad, querer mejorarla siguiendo sus propios dictados cortesés. Es crear un modelo de conducta y audacia que otros seguirán; y ese es el pecado de *Belle Cousine*: solo Dios es Creador; las demás criaturas deben permanecer adormecidas en eternos sueños de gloria, ceremonia o protocolo, repitiendo los mismos moldes hasta el infinito.

Pero *Saintré* no nació físicamente de ella; otros fueron sus padres, y cuanto ella le enseñó es algo adquirido y no consustancial a él. *Saintré* es un producto social, igual que ella, pero *Belle Cousine* conserva la autonomía suficiente para independizarse, alejándose de la corte, y revelarse contra toda una ética basada en la teatralidad pero falta de valores morales. Ella es la cortesana que huyó al campo. *Saintré* carece de esa fuerza o de esa capacidad para percibir la situación, y decide seguir inmerso en un universo cortés que la dama ya ha abandonado.

La opulencia en la indumentaria y sus deliciosos modales contrastan con la degradación final del caballero *Saintré*; una degradación equiparable a la de la sociedad en la que está inmerso, con una relajación en sus costumbres, con un trasvase de ideales que hace dudar incluso de la religión misma. La sociedad está cambiando y están desapareciendo los antiguos valores pero aún

no ha encontrado otros nuevos que los sustituyan: «en ese decorado se mueve y regula su vida una aristocracia ociosa y mimética, convencida de que eso la distingue de las otras clases sociales» (Casas, 1997: 178).

Ejemplos de héroes y de antihéroes en la literatura existen muchos; héroes que triunfaron plenamente y otros que se quedaron en el camino de serlo. Lo que caracteriza a la mayoría de ellos es la presencia de una mujer como pretexto a sus viajes (Marín Pina, 1991: 137). La autora reconoce que, aunque «la mujer no es la protagonista de estas ficciones», sí es un elemento clave en ellas, ya que «la existencia del héroe, protagonista indiscutible de estos libros, pocas veces se entiende sin las mujeres; ellas justifican en principio y parcialmente su razón de ser como caballeros, porque dentro de la aceptación del código caballeresco se halla el compromiso de su defensa» (*op. cit.*: 136 y 137). Pone como ejemplo *Cárcel de amor*, de San Pedro (1972: 158), quien expone veinte razones por las que los hombres «son obligados a las mujeres», entre las cuales cita a Liriano: «cuando se estableció la cavallería, entre las otras cosas que era tenudo a guardar el que se armava caballero era una que a las mugeres guardase reverencia y honestad» (Marín Pina, 1991: 137). Y ahí radica la cuestión, según Galderisi (1999: 110):

L'erreur fatale de *Saintré*, qui déclenche le revirement autoscopique de la dame ainsi que le renversement de l'horizon épistémologique, ne consiste pas seulement en la révolte contre son Pygmalion d'un pantin de cire trop bien modelé et qui a pris goût à la vie, elle réside aussi dans l'exaucement d'un vœu-sacrifice, celui de l'écrivain, de dépasser le seuil du texte, du texte déjà écrit (Galderisi, 1999: 110).

Los valores que pretende defender *Saintré* resultan anacrónicos en la sociedad en que vive; son una falsa ilusión.

El Quijote es un ejemplo de erotómano, —entendiendo este término dentro de los límites que nos ocupan y con los múltiples significados e interpretaciones que pueden darse en él de la figura femenina—, que se obsesiona con una imagen deformada de la mujer que acabará por conducirlo al desastre, pero también a la inmortalidad y a la cordura. Esa ambivalencia femenina supone

una «paradójica dicotomía» para entender la figura de la mujer, puesto que en un solo ser aparecen «dos componentes extremos: atracción (dulce) y rechazo (enemiga)» (Urbina, 1998: 355).

En efecto, la mujer es el motivo que se transforma en manos del hombre o, más bien, lo que ella encarna como búsqueda del Grial; es el objeto mutante ajeno a cuanto su belleza enigmática, por desconocida, provoca en la fantasía masculina. El hombre ha decidido *motu proprio* iniciar una aventura caballeresca y uno de los elementos que necesita para ello es una dama protectora de sus viajes. Elige al azar una mujer cuya imagen manipula y distorsiona a su antojo hasta convertirla en la digna merecedora de las hazañas de tan sin par caballero, convirtiéndola así en el pretexto de sus acciones.

Toda empresa que acomete y todos sus actos, de los que ella no tiene conocimiento alguno, van destinados a encumbrar y a engrandecer el nombre de su amada, dando por hecho, pero sin contar con ella, que eso es lo que ella quiere y necesita. La seguridad que le da al hombre el saber que ella está ahí, detrás de cada acto, protegiendo e impulsando en la batalla al valeroso caballero, la hace equiparable al talismán y le otorga sus mismos poderes mágicos. De esta forma, asistimos a la transformación de la mujer en elemento mágico benefactor, hada, si la mentalidad masculina que la incorporó a sus creaciones considera que ha cumplido su papel ciñéndose al guión que le había sido encomendado o, bruja, si contempla cualquier otra vía no establecida en él. En ese caso, la mujer se convierte por encantamiento en Pandora, Lilith, Eva, en la *Belle Dame sans merci*, en Dulcinea, Laudine, Iseo, en nuestra hermosa dama anónima culpable de todas las adversidades, traición, deslealtad o deshonor del héroe.

Don Quijote actúa todavía como un verdadero caballero andante; cuando descubre la verdadera naturaleza de su amada dulce enemiga, en vez de luchar contra ella y desenmascararla ante de la sociedad, —corte—, se lanza a la aventura de desencantarla, es decir, de recuperarla y devolverla a su estado previo al encantamiento. Él, como todo verdadero héroe, muere.

Así es cómo el tan atrevido como enamorado don Quijote gana fama e historia pero pierde en tal trance la vida; a causa, como él mismo observa, de su reconocida adversa Fortuna, pero con mayor propiedad y justeza, a través de la elaboración paródica del motivo, a manos de su fatal y definitivamente ausente belle dame sans merci y dulce enemiga (Urbina, 1998: 359).

*Saintré* asesina, provoca la muerte social de *Belle Cousine* y del abad en un alarde supremo de maestría dialéctica y armamentística que contrasta aún más con la indefensión de sus víctimas. En *Saintré* triunfa su ego.

A diferencia de *Saintré*, que solo busca su propio encumbramiento, la aventura de Alonso Quijano es primero un viaje hacia el otro, hacia el restablecimiento del orden y la justicia, y una lucha hasta la extenuación por rescatar a su dama de un posible encantamiento, después. *Saintré* se erige en juez y verdugo condenando a *Belle Cousine*, víctima igualmente del encantamiento del maligno-abad. El encantamiento de Dulcinea, contemplado por Sancho, desplaza definitivamente el objeto amoroso y soporte vital de su amo, el cual se verá a partir de ese momento obligado y condenado a perseguir una misión imposible en un callejón sin salida, una aventura que habrá de quedar finalmente guardada para otro; el desencantamiento de Dulcinea (Urbina, *op. cit.*: 358).

La única aventura que emprende *Saintré* es la venganza. Una venganza tan deliciosamente urdida, conforme a cánones y fórmulas cortesas, que a la luz de las arañas y reflejado en los cien ojos espejados que lo miran, parece casi un acto de justicia. La sociedad extiende sus tentáculos y repite sus ecos, una vez más, de salón en salón, de espejo en espejo, de individuo a individuo como una vez, hace siglos, la esperanza en les *Gens Nouveaux* se extendió de generación en generación tras contemplar un estanque. Se complacen en ello; aún no saben que « La depresión es el rostro oculto de Narciso, el que lo llevará a la muerte, pero que él ignora cuando se admira en un espejo» (Kristeva, 1997: 11).

Aunque en algo sí coincide con Alonso Quijano: el desencantamiento de Dulcinea, el descubrimiento del Grial, el conocimiento, la incorporación de la mujer a la vida del hombre, será una aventura reservada para otro.

*Laudine*, de Chrétien de Troyes, constituye otro ejemplo de héroe que se lanza a la aventura. Siguiendo los consejos de *Gauvain*, *Yvain* decide dejar a su esposa *Laudine* y abandonarse a la aventura caballeresca durante un año, pasado el cual regresaría a casa. Transcurrido el plazo, el héroe no regresa al hogar, entregado a sus empresas. Cuando por fin decide regresar, se encuentra con el desprecio de su esposa (Press, 1983: 158-171), que acaba arrastrándolo a la locura. Entonces,

se verá condenado a andar errante hasta hallar la manera de obtener el perdón de su señora y recobrar su amor. Las acciones y actitud de *Laudine* han sido comparadas con las de la *belle dame sans merci* con razonable justificación ya que intervienen en la historia elementos asociados con su figura, tales como la adoración de la amada, la lealtad amorosa, y el desdén y el desamor hasta cierto punto ingratos (Urbina, 1998: 354).

Hay que recordar una vez más el interés de Chrétien por lograr establecer en sus obras un equilibrio necesario entre la caballería y el amor, entre el deber público y el interés amoroso privado, ya que en tal equilibrio estriba la posibilidad de orden y el desarrollo ético del héroe. *Yvain* rompe su promesa, olvida regresar y la reacción cruel de *Laudine* provoca la desesperación y locura del caballero, el cual habrá de demostrar en sus aventuras, en compañía del simbólico león, un grado supremo de compasión y caridad a fin de expiar su culpa y obtener el perdón de *Laudine*.

En su camino hacia el héroe en que *Saintré* sueña convertirse reproduce la fantasía cortés del *améliorement*, de perfeccionamiento y superación que le harán digno merecedor de su dama. Tanto él como ella están atrapados por el ideario de la *Fin'amors* y reproducen sus dictados. Los dos son instrumentos al servicio del poder de los estados feudales y sería anacrónico, por tanto, en nuestros días, continuar con esa visión sesgada, cierta solo a medias, del personaje de *Belle Cousine* que nos ha legado la tradición literaria.

A través de la dama, *Saintré* solo puede llegar a la dama, no a sí mismo, no a su propio conocimiento. Quizá por eso busque después su propio reflejo en su gemelo mítico, *Boucicaud*.



*Belle cousine* ha construido un universo hacia fuera, permaneciendo anónima en el silencio y en la sombra. *Saintré*, depositario inicial de ese universo, con la dama como pretexto, ha edificado pública y ruidosamente un universo para sí mismo, ha actuado como Dios Padre para satisfacer su propio ego, pecando así de soberbia, eliminándola después y someténdola a una muerte social, lo que lo convierte en un necio y en un asesino. Cuando él acaba con las expectativas de *Belle Cousine*, ella inicia la búsqueda de sí misma y busca refugio en la religión.

Es la generosidad frente al egoísmo; la decepción y el dolor del que escapa del mundo en busca de respuestas, frente a la soberbia del orgullo herido cuya afrenta hay que vengar públicamente. Es la búsqueda de la vida hacia dentro, espiritual, frente al gozo en la ostentación. Ambos actuaron por amor, pero cada uno de ellos movido por su propio fantasma: ella el de trascender creando nuevas generaciones de jóvenes que seguirían contemplándose en espejos que, gracias a su intercesión, proyectarán la imagen de *Saintré*. Para él, vivir su propia aventura encerrado en el círculo cerrado de su propio ego, por lo que opta por una suerte de determinismo social en el que el personaje representa el papel que le ha sido asignado, sin posibilidad de modificar sus acciones. Es decir, su destino ya estaría escrito y su historia no variaría, seguiría el mismo guión interminable que siguieron otros caballeros hace siglos. El mismo guión al que cada día se le sumaría un nuevo episodio, un nuevo lance para colmar una existencia que, siglos más tarde, seguirán repitiendo los caballeros venideros.

La corte es un mundo monótono que aburre a *Saintré* porque lo aleja del mundo caballeresco, pero se complace en él y exagera sus formas. Dado su origen ministerial, «por un lado, se aferra a sus superficialidades y exaspera el formalismo de las reglas de conducta aristocráticas y, por otro, coloca la nobleza interior de espíritu por encima de la nobleza externa, meramente formal, de nacimiento y del estilo de vida» (Hauser, 2012 [1993]: 51). Recordemos el esmero que ponían los ministeriales que habían ascendido en la escala social en hacerse distinguir de los plebeyos a los que antes pertenecían. Recordemos cómo priorizaban la nobleza de espíritu frente a la nobleza de cuna, el empeño en

demostrar públicamente o para su propio convencimiento que su nobleza de alma les hacía superiores a los nobles de nacimiento. Hemos de entender que su pretendida rigidez moral es solo una pose dentro del aparato feudal, puesto que, una vez que *Saintré* se siente fuerte y seguro de sí mismo, con la fuerza y seguridad que da la vitalidad masculina, abandona la posición de sumisión hacia ella para seguir el *llamado* y entregarse a la llamada de las armas, de la guerra, del combate.

La mujer es desplazada del horizonte guerrero por el impulso vital masculino; la madre-amante, Sophia, es abandonada finalmente por el hijo varón que ha crecido y necesita desarrollarse como hombre. La dama aparece siempre sometida a las circunstancias que rodean la vida de los hombres a quienes ama. Y, al igual que la dama de *Guigemar*, en permanente huida en busca de sí misma.

En la primera parte de la novela, la dama aparece asimilada a la imagen de la Virgen María, Madre de Dios y Madre nuestra, que alumbró un hijo sin yacer con varón. Un hijo destinado a ser *el Salvador del mundo*, al igual que *Saintré* parece estar llamado a ser el iniciador de una nueva conciencia, el modelo del que se harán eco las generaciones venideras y que será erigido como norma de conducta. María «es el resplandor de la luz eterna, es el alimento espiritual y sus enseñanzas son las que muestran, iluminan, el camino a sus hijos» para alcanzar el Reino de los Cielos.

En la oscuridad de su celda, oscura por el secretismo en que imparte sus enseñanzas a *Saintré*, alejada de las luces cortesanas, *Madame* muestra, ilumina, el camino a su todavía hijo, precursor de generaciones de hombres nuevos, para conseguir la gloria-regeneración. Dios necesitó una mujer para hacerse hombre, María Santísima, modelo de conducta a seguir. De la misma manera, el héroe que cambiará el mundo, *Saintré*, necesitó la intervención de *Madame* para ser engendrado. La luz nace de las sombras; las enseñanzas morales transmitidas de forma secreta por la dama parecen cobrar vida y brillar con luz propia en la figura del nuevo héroe.

Pero, para trascender, «una vez adquirido el saber, este debe concretarse en dos formas: poniéndolo en práctica y

enseñándolo. De este modo fructifican y se multiplican los conocimientos aprendidos» (Lacarra, 1979: 115). Pero *Saintré* de todas las enseñanzas que le proporcionó *Belle Cousine*, solo ha aprendido una, la cortesía en los modales. No ha adquirido ningún valor moral porque, como vimos, la naturaleza es inmutable y entraña peligro el querer *mudar la natura*. El peligro que entrañó para *Belle Cousine* el haber educado a *Saintré* fue su propio sacrificio ante toda una corte que había sido congregada por él para orquestar su venganza, con lo que demuestra ser un manipulador, un desagradecido y un traidor.

Felicia de Casas (1997: 171) constata la inmadurez de *Saintré* quien, «a diferencia de los protagonistas históricos que sirven de modelo para esas novelas biográficas, en los que van unidos ascenso social y autorealización, solo logrará lo primero, sin que pueda afirmarse que a lo largo de la novela adquiera una madurez plena».

Pero el verdadero héroe es el que lo deja todo para darse a los demás; el que acepta el sacrificio para vivir en la humildad. María Virgen acompaña a Jesús en el Calvario y llora desgarrada su muerte; *Saintré* invierte los papeles negándose a aceptar el papel de víctima. Su orgullo se lo impide, convirtiéndole en el verdugo que lleva a cabo el sacrificio de su benefactora a quien, al igual que Judas amaba a Jesús, era su *bien aimée* dama cortés. «La reconciliación del héroe con la madre es la hazaña más difícil y también la más imprescindible: reconciliación que no puede ser fusión, naturalmente, sino pérdida jubilosa y perdición en el goce» (Savater, 1982: 123). Pese a que *Saintré* se pasa todo el relato repitiendo hasta el aburrimiento que es el fiel servidor de la dama, demuestra que no existe en su caso una auténtica *religio amoris*, ya que sus palabras se quedan en un mero formalismo cortés, vacío de contenido real, al no acompañarlas de actos. Con la cruel y desproporcionada venganza que infringe el *Saintré* adulto a la que antes fue su Dama quitándole la máscara delante de toda la corte, el personaje revela su verdadera naturaleza vil, orgullosa e implacable.

Con ello demuestra que no posee nobleza de alma y que no está capacitado para llevar a cabo la regeneración. Para Savater, «el que mata es un criminal y el que roba es un ladrón; pero no solo

alcanza tal grado a raíz de su delito, sino que en el delito manifiesta finalmente la verdad de su naturaleza y por eso ya siempre será ladrón o asesino» (Savater, *op. cit.*: 19-20). De esa forma, su delito se proyectará en él hacia adelante, marcando su futuro y «hacia atrás, de tal modo que un gesto presente configura por completo el sentido de su pasado y la naturaleza que se revela en ese acto privilegiado es a la vez causa y efecto del acto mismo».

*Belle Cousine* es el motivo que *Saintré* y *damps Abbés* se ponen para enfrentarse entre ellos en un alarde de vanidad, de supremacía masculina. La tentación, el pecado al que se culpó de incitar a la mujer no es sino la debilidad masculina para dominar sus pasiones. La lucha *Saintré*-abad es la lucha del hombre contra sí mismo.

*Saintré* sueña con ser un héroe y la sociedad a la que representa con verse reflejada en él, pero es solo un sueño. No ha demostrado tener los valores realmente heroicos, porque se ha rendido a la pasión y, aunque «la pasión no aniquila la capacidad de razonar y enfrentar el destino con una voluntad lúcida», sí puede afectar a «la decisión con más fuerza que la mera razón». «Las pasiones arrastran a esos personajes a la catástrofe y la muerte, sea la de uno mismo o la de sus seres más queridos. La reflexión no garantiza una elección feliz, pues el carácter apasionado impone muchas veces un final desastroso» (García Gual, 2010: 15). La nobleza del alma y la grandeza de un hombre se miden en sus actos, no en su linaje, puesto que

noble se es por las virtudes de la estirpe; de noble (talante), por no salirse de la naturaleza, lo cual no les sucede la mayoría de las veces a los nobles, sino que muchos de ellos son ruines; porque en el nacimiento de hombres hay una suerte de cosecha, lo mismo que en lo que genera la tierra, y algunas veces, si el linaje es bueno, se producen durante algún tiempo hombres extraordinarios, pero luego decaen. Las estirpes vigorosas degeneran, así, en caracteres extraviados (Aristóteles, II, 15, García Valdés, trad., 1999: 387-388).

Para Aristóteles (II, 15, García Valdés, ed. 1999: 387), la «nobleza de estirpe» es una cualidad que «nada dice acerca del talante (y que incluso tiende a la degeneración)», mientras que la «nobleza natural comporta un auténtico *êthos*, que además

produce felicidad». En este sentido, Eneas además de valentía demostró tener una virtud moral, a diferencia de *Saintré*, que no trata de rescatar a la dama de las garras del abad como lo hacen los caballeros corteses; no lucha por ella pero sí lo hace por su patria y por el puro placer de luchar; solo le recrimina por qué le ha traicionado si no existe caballero que se postre ante ella como él. Por tanto no es un auténtico caballero que socorra a las damas; le puede su orgullo.

En *Guillaume de Dole*, de Jean Rénard (siglo XIII), *Lionor* al final del relato muestra ante toda la corte su identidad y su inocencia frente la calumniosa acusación del senescal. El emperador estalla de alegría y con él toda la corte. Aparece un final feliz en el que el emperador se casa con ella; unión monarquía-fecundidad (Carmona, 1996: 171-182). Final feliz que no se da en *Jehan de Saintré*, en cuyo final la Dama será expuesta ante la corte como un ser perverso para dar paso a su muerte social. Una muerte que supone «la derrota del mismo registro cortés» devorado por sí mismo (*op. cit.*: 88). En este caso, no solo se está eliminando a *Belle Cousine* junto con todo lo que ella representa sino que, además, se pone de manifiesto la incapacidad del caballero para perpetuar un ideario caduco y anacrónico. Si en el *roman* del siglo XII el personaje encarnaba en sí mismo el ideario cortés, en esta obra, «la ejemplaridad supone una dualidad: por un lado el cuerpo doctrinal ideal y, por otra parte, el comportamiento real de los personajes que puede ajustarse, o no, al código ideal cortés» (*op. cit.*: 84). Con su venganza, *Saintré* se está asesinando a sí mismo porque, al igual que a Narciso, su deseo de fundirse con su hermoso reflejo provocó su caída y posterior muerte.

«Por el amor el caballero se reintegra en la sociedad», dice Carmona (1986: 80), porque el amor es el motor que empuja al hombre a la realización de sus empresas y a través de él expresa su individualidad y su lazo social. Pero en el caso de *Saintré*, la pérdida del amor supone su afianzamiento en la corte; los valores se invierten. La pérdida del amor, y con él de la mujer que engendraría generaciones de héroes, es el factor que lo reafirma definitivamente en la sociedad, en la corte, pero solo. No existe posibilidad de nuevos nacimientos; tampoco existía en un

principio, tratándose de una mujer viuda. Todo parece haber sido un sueño, una ilusión; es el final del sueño cortés.

Campbell (1972: 182) destaca el hecho de que en su primera infancia el héroe clásico es abandonado o maltratado por sus padres, y el niño debe enfrentarse solo a las dificultades que se le presentan, inmerso en «un largo periodo de oscuridad», que supone para él «un momento de extremo peligro, impedimento o desgracia». Pero *Saintré* no pasó por esa etapa de supervivencia, oscuridad y peligro porque estaba protegido por *Madame*. En la segunda parte de la obra, lo estará por *Boucicaut*, actuando únicamente de forma autónoma, sin una tutela que le guíe o que le proporcione seguridad, cuando se adentra en el bosque en busca de Madame.

Jaeger (2001: 22) destaca cómo el héroe griego solo puede alcanzar una conducta, un comportamiento y una moralidad ejemplares a través de una disciplina consciente que haya sido capaz de transmitirle una serie de preceptos orientados a esos fines. Está hablando del concepto de *areté*, entendida esta como «expresión del más alto ideal caballeresco unido a una conducta cortesana y selecta y el heroísmo guerrero» (*op. cit.*: 23). Es decir, la heroicidad no puede limitarse a lo exterior: además de fuerza y destreza, el héroe debe poseer una moral intachable que «ofrezca al espíritu una imagen del hombre tal como debe ser» (*op. cit.*: 22). Este heroísmo y esta educación, en un principio patrimonio exclusivo de la nobleza, fueron adoptados por la sociedad burguesa dominante, universalizándolos y convirtiéndolos en una norma para todos los hombres (*op. cit.*: 23). Jaeger (*op. cit.*: 24) así lo destaca en la obra de Homero, donde junto a la valía guerrera del héroe, aparece un sentido ético, **unas** normas de conducta, —*areté*—, que es el «atributo propio de la nobleza», de la que carece el hombre ordinario (*ibid.*).

Buelvas García y Benedetti Cohen (2012: 117) argumentan que esas normas son inquebrantables, especialmente en el campo de batalla, donde el héroe debe sentirse orgulloso de acatarlas para distinguirse del hombre ordinario: «su honor y su orden social descansan en el respeto del contrario, de su linaje y de sus hazañas» (*ibid.*). En palabras de Jaeger (2001: 28): «quien atenta a la *areté* ajena pierde en suma el sentido mismo de la *areté*».

Todas estas referencias al concepto de héroe llevan a la conclusión de que el héroe mítico simbolizaría «la trayectoria que todo hombre ha de emprender rumbo al nacimiento de un grado auténtico de autorrealización consciente» (Barriola Fontana, 2008: 52). Al final de esa trayectoria, al final de ese viaje, debe darse una reconciliación con la madre y con el padre. «El héroe es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales» (Campbell, 1972: 19), pero *Saintré* sucumbe a su sed de venganza y con ello demuestra su falta de preparación y fortaleza moral para afrontar el cambio y regenerar el ciclo.

Barriola Fontana recuerda cómo, en todas las culturas, «el héroe de ayer se convierte en el tirano de mañana a menos que se crucifique a sí mismo hoy» (*op. cit.*: 36). *Saintré* no está preparado aún para el sacrificio y decide caprichosamente emprender un nuevo hecho de armas tras su participación en la campaña de Prusia, puesto que no existe ninguna razón que justifique su partida sino el manifestar su autodeterminación. De esa forma, «*Saintré* prendra l'initiative d'une *emprise* sans le congé du roi ni de la reine» (Blanchard, 2007: 395), imponiendo así su voluntad a la de los monarcas a cuya corte pertenece, lo que lo convierte en un vasallo rebelde. Blunk (2016: 102) destaca la gravedad del hecho para la sociedad del siglo XV y señala cómo «*Saintré* committed a serious *faux pas*, and Madame's reaction to this particular action, which proves to be pivotal to the story, is not without justification in the context of a fifteenth-century court» (*ibid.*).

La actitud de *Saintré* no encuentra justificación alguna, ni aun suponiendo que la fuerza del *llamado* fuera tan fuerte en *Saintré* que no pudiera sustraerse al espíritu caballeresco y sucumbiese a él, puesto que habría cometido un acto de soberbia y deslealtad hacia el monarca-*Belle Cousine*, hacia una entidad superior a él, a quien todo caballero, como súbdito, debe pleitesía.

Al final del relato, *Saintré* descarga su ira contra el abad y contra *Belle Cousine*, personajes indefensos ante él, sometiéndolos al sacrificio y al escarnio públicos, lo que lo convierte en un cobarde y en un héroe tirano. Todo esto nos lleva a pensar que, si el insigne seigneur de *Saintré*, «(le) plus vaillant

chevalier de France et plus, qui pour lors sera», «le plus vaillant du monde, ainsi que de son temps il fust» (*Jehan de Saintré*, 2007: 531), el primer caballero de Francia cuya importancia solo es superada por el rey, si ese hombre es capaz de actuar de esa manera, ¿de qué serán capaces los otros hombres, caballeros menores, ministeriales, burgueses, vasallos, mujeres? *Saintré* es un representante de los valores propugnados por la sociedad cortesana de su tiempo, que lo contempla complacida y aplaude sus actos. Si por Eva, una sola mujer que ofreció una manzana a su compañero amado, fueron condenadas a perpetuidad todas las mujeres y fue necesario un Mesías para redimir a la humanidad, ¿qué ocurrirá con la falta de un hombre capaz de arrancarle la lengua a un clérigo postrado en el suelo, clamando piedad, y capaz de llevar a cabo el sacrificio de su madre, acariciando su oído con las palabras, —*ma bien aimee*—, como los labios de Judas acariciaron el rostro de Jesús?

A la redención se llega con el sacrificio y con el bautismo. Eliade (2010a: 24) habla del poder del agua como elemento purificador y cuenta cómo «la solidaridad mágica o mística (el bautismo, en sus sentidos precristianos) del hombre con el agua le confiere nuevas posibilidades “germinativas”, la posibilidad de un nuevo nacimiento», y recuerda cómo el bautismo con agua redime a los hombres «purificándolos de los antiguos pecados, aniquilando su antigua personalidad *asegurándoles un “nuevo nacimiento”*»: «quant le roy fust en son lit, et le seigneur de *Saintré*, ainssy que de coustume estoit aux princes [...] leur donnoient de l’eau benoite quant ilz estoient en leurs litz» (*Jehan de Saintré*: 404). Salvo cuando *Belle Cousine* llega con su séquito a los dominios del abad, y este les ofrece una «toute fine eau roze» para que se laven las manos, metonimia, tal vez, de un bautismo regenerador que borraría todo resto de pecado y temporalidad del mundo cortesano (*Jehan de Saintré*, 2007: 430), el único líquido bebible que se menciona en *Jehan de Saintré* es el vino<sup>39</sup>, evocador de la sangre de Cristo que anticipa la idea de una necesaria redención que solo se dará a través del sacrificio ritual.

---

<sup>39</sup> (*Jehan de Saintré*, 2007: 122, 184, 270, 290, 304, 390, 402, 426, 432, 434, 438, 440, 480, 490, 498, 502).



Eliade (1937: 53, cit. Eliade, 1974: I, 69) recuerda que el árbol de la vida también puede salvar al hombre otorgándole la inmortalidad, al igual que el bautismo, puesto que Cristo, «crucificado en el centro de la tierra, precisamente allí donde había sido creado y enterrado Adán, cae sobre el “cráneo de Adán” y bautiza así (rescatándole de sus pecados) al padre de la humanidad». De esa forma, el destino de Adán y el de Jesús se unen, y el árbol del Paraíso es también el árbol de la cruz. Eliade (*op. cit.*: 68) se refiere a él cuando habla de «los árboles sagrados» y explica cómo «la cruz está muchas veces representada como un árbol de la vida», cuya madera tiene el poder de resucitar a los muertos y procurar la inmortalidad.

Salvador Vélaz (2008: 197) recuerda que para Borges la imagen bíblica de Adán aparece como «una prefiguración de Cristo», a quien él considera el «nuevo Adán», y «el Árbol del Paraíso» lo contempla como «una anticipación del Árbol de la Cruz»:

¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño  
de espadas que los tártaros soñaron,  
dónde los fuertes muros que allanaron,  
dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?  
(Borges, 1984: 917).

Para Borges, la vida y la muerte tienen el mismo origen, son las dos caras de un mismo principio regenerador. Son Caín y Abel, Apolo y Dioniso, *Saintré* y *damps Abbés*.

El «fracaso iniciático» de Adán fue reinterpretado como un castigo ampliamente justificado: su desobediencia no hizo sino poner de manifiesto su soberbia Luciferina, el deseo de ser semejante a Dios. Era el peor pecado que la criatura podía cometer contra su creador. Era el «pecado original», noción preñada de consecuencias para las teologías hebraica y cristiana. Semejante visión de la «caída» solo podía imponerse en una religión centrada en la omnipotencia y los celos de Dios. Tal como nos ha sido transmitido, este relato bíblico indica la autoridad creciente que estaba adquiriendo el monoteísmo yahvista (Eliade, 1999b: 225).

Para *Saintré*, el obstáculo físico para conseguir la mujer es el abad, pero el obstáculo no tangible, en el campo de lo no material, es la propia mujer; decepcionada, tal vez ella fue la primera en atisbar la transformación involutiva del héroe al comprobar, tristemente, que todo su esfuerzo a lo largo de toda una vida ha sido en vano. El refinamiento, la valentía, todos los valores que ella había inculcado y propiciado al héroe con el mayor gesto de amor que se puede dar, que es la concesión de la libertad de acto, quedan empequeñecidos y le son insuficientes para crear un hombre nuevo, un hombre de luz, nacido de un niño de sombra.

Comprueba triste y amargamente, porque el desengaño se hunde en las entrañas del imposible, que sola su voluntad no basta para trascender un mundo del que antes fue dueña, origen y motor; principio y fin. Ella es el destino del héroe y su complemento, pero el ansiado nuevo orden no nacerá de viudas estériles que sueñan ser madres ni de hijos no nacidos hacedores de hombres iluminados, porque el amor solo no basta para la transformación si no existe la unión permanente del hombre y de la mujer, de lo tangible y de lo intangible:

La hegemonía arrancada al enemigo, la libertad ganada de la malicia del monstruo, la energía vital liberada de los afanes con el tirano Soporte, son simbolizadas como una mujer. Ella es la doncella de los innumerables asesinatos del dragón, la novia robada al padre celoso, la virgen rescatada del amante profano. Ella es la «otra porción» del héroe mismo, pues «cada uno es ambos»: Si la estatura de él es la de monarca del mundo, ella es el mundo, y si él es un guerrero, ella es la fama. Ella es la imagen del destino que él debe sacar de la prisión de la circunstancia que lo envuelve. Pero cuando él ignora su destino, o está engañado por consideraciones falsas, ningún esfuerzo de su parte vencerá los obstáculos (Campbell, 1972: 190).

Pero *Saintré* se niega a alcanzar ese destino e invierte el sentido del viaje hacia sí mismo. Las mil caras del héroe son mil ojos en la cola del pavo real y todos miran a *Saintré*: su ego es su propio destino. *Madame* lo ha entendido y emprende también su propia aventura. Sola, frente al séquito de caballeros que acompañan a *Saintré*.

El hombre que no domina sus impulsos difícilmente puede convertirse en algo diferente a un falso ídolo. Y *Saintré* no puede

superar esa fuerza más poderosa que su propia voluntad que le empuja a la batalla. Es, por tanto, un héroe a mitad de camino que busca imponer su propia voluntad y satisfacer sus propios deseos hasta el punto de engañar al propio rey, garante de la estabilidad del reino, diciéndole muy cortés y elegantemente que debe ausentarse de la corte para ir a visitar a su madre, cuando en realidad va a reunirse con *Madame*:

«Sires, se il estoit vostre bon plaisir pour aucuns jours moy donner congíe de aller. viij ou .x. jours veoir Madame ma mere, qui le m'a mandé, treshumblement vous en vouldroie supplier.»

Le roi lui dist:

«Et comment! *Saintré*, vous ne povez arrester? Mais pour ce que vostre mere le vous a mandé, pour ung moiz nous vous en donnons congiet» (*Jehan de Saintré*, 2007: 468).

*Saintré* se revela caprichoso como un niño en un intento de emancipación y de no sometimiento a regla alguna, salvo a sus propias pasiones; lo que lo convierte en esclavo de sí mismo y «la rebelión del Esclavo es solo posible en el terreno de lo imaginario o del sueño» (Bargalló, 1989: 776). Utiliza el código caballeresco de forma arbitraria contraviniendo las leyes de la caballería, puesto que una de sus funciones «es ensalzar a los humildes y rebajar a los soberbios» (Rodríguez de Montalvo, 1991: 1360, cit. López Mourelle, 2001: 53), pero *Saintré* peca de soberbia y de orgullo cuando se adentra en el bosque alardeando con todo su séquito; sus ropas lo distinguen bien de los hombres de a pie; existe en él una voluntad de diferenciarse de lo ordinario y un orgullo de clase que contrasta con el discreto retiro al campo de *Madame*, cuyo deseo es recuperar el anonimato y alejarse de tanto revestimiento vano.

*Saintré* peca de impiedad al ensañarse con *Belle Cousine*. ¿Puede el ego exponerse a la muerte? ¿Está dispuesto *le seigneur de Saintré* a renunciar a su nombre, a someterse a una muerte social, para convertirse en un hombre nuevo, anónimo, como lo estuvo *Belle Cousine*?

Eliade (2001c: 60) señala cómo en muchas de las ceremonias iniciáticas chamanicas, el rito principal incluye un ascenso a lo alto de un poste, *axis mundi*, que conecta las tres

zonas cósmicas: tierra, cielo e infierno) para, finalmente, producirse la resurrección a un nuevo modo de vida bajo la forma de «“hombre consagrado”, es decir, un hombre que puede comunicarse personalmente con dioses, demonios y espíritus». Para Eliade, no son las obras, lo aparente, lo que da valor a una cultura o a un individuo, sino que ambos «se revela(n), no solo por su manera propia de valorizar la vida, sino también por su actitud ante la muerte» (Eliade, 2008: 79).

#### II.9.4. El sueño de Narciso

Alice Miller (2009: 103) interpreta el mito de Narciso como «la tragedia de la pérdida del yo, como el llamado trastorno narcisista». Narciso se enamora de sí mismo al verse reflejado en las aguas de un estanque, pero lo que en realidad está viendo no es a él, sino una imagen especular de sí mismo

que solo refleja su parte perfecta y extraordinaria, mas no las otras partes. Su parte posterior y su sombra, por ejemplo, le quedan ocultas, no pertenecen a su amada imagen especular, son excluidas de ella. Este estadio de la fascinación es comparable con la grandiosidad, así como el siguiente, el deseo destructor de sí mismo, es comparable con la depresión. Narciso no quería ser nada más que el joven hermoso, negaba su verdadero Yo, quería fusionarse con la bella imagen. Y esto lo condujo a la autoentrega, a la muerte, o bien —en la versión de Ovidio— a la metamorfosis en flor (Miller, 2009: 103).



Fig. 61

© National Library of Wales, Aberystwyth  
*Le Roman de la Rose*, Inglaterra, ca. 1365-1375  
Ms. 5016D, fol. 11v  
[Narciso contemplando su reflejo]

La muerte a la que se refiere Miller (2009: 103) es la «consecuencia lógica de la fijación en el falso yo», puesto que nuestra identidad está formada por impulsos buenos y malos, por tendencias positivas de ascensión y negativas de caída. Negar una de las dos partes es negarse a sí mismo y, de esa forma, «ni el Narciso grandioso ni el depresivo pueden amarse realmente. Su entusiasmo por su respectivo falso Yo les imposibilita no solo el amor al otro, sino también, pese a todas las apariencias, el amor por la única persona que les ha sido confiada por entero: ellos mismos» (*op. cit.*: 104). Narciso se enamoró de una imagen, de una apariencia que envolvía su ser como una máscara.

La dualidad de la máscara se acentúa al considerar las relaciones que se establecen entre las dos identidades que pone en juego: si por una parte el enmascarado quiere captar las fuerzas ajenas, dominar otra identidad, por otra parte resulta que siempre existe el peligro de que esa otra identidad se apodere de él y lo

domine. La posesión, el trance, el éxtasis, privan de voluntad, de entendimiento, de memoria (Pérez-Bustamante Mourier, 1990: 8).

El simbolismo de la máscara es muy amplio: oculta la verdadera identidad bajo la apariencia ficticia de otra. Cirlot (1992: 151) la hace equivalente a la crisálida porque tras ella se oculta la transformación de la personalidad en los rituales profanos y en el teatro:

Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya «otra cosa», pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; este es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica (Cirlot, 1992: 299).

La máscara de *Saintré* es su apariencia de caballero, el reflejo de una clase social de la que se ha enamorado y de la que se siente integrante, presentándose como el modelo a seguir por otros caballeros.

Cuando toma la iniciativa de llevar a cabo su primer hecho de armas de forma autónoma, convoca de madrugada a los nueve caballeros a los que embarcó en su hazaña para ir a despertar al rey: «mais, pour faire nostre chose plus nouvelle, je vous prie que vous soyez cy a .iiij. heures, au matin sy yrons esveillier le roy et la royne, qui coucheront ensemble, et, s'il leur plaist, nous les menrrons au may» (*Jehan de Saintré*, 2007: 402). Con ello, no solo quiere demostrar a *Belle Cousine* su autonomía, sino también al propio monarca, a quien le impone su presencia fuera del horario establecido para despachar, por lo que el rey y la reina tuvieron que retirarse para vestirse y poder recibirlos ya que se encontraban en ropa de cama. Pero los caballeros los siguieron:

Les dix compaignons descendirent et vindrent en la chambre du roy que ilz trouverent avironné de ses varlez de chambre pour le abillier. Alors, tous a genoulz, le seigneur de *Saintré* commença a parler et dist:

«Nostre souverain prince, messeigneurs mes freres, qui cy sont et moy en leur compaignie, avons tous au jour d'uy voué que, a vostre bon congié, voullenté et licence, nous porterons ceste emprinse d'armes sur noz espaulles senestres, que cy voiez, et ce, par l'espace de troiz ans, et le surplus, ainssy que en ceste lettre de noz armes porrez a plain veoir, vous treshumblement suppliant que vostre bon plaisir soit de la nous laisser poursievir» (*Jehan de Saintré*, 2007: 410).

La situación provoca malestar. Los caballeros irrumpen armados y sin autorización alguna en el aposento privado del rey cuando este se encuentra semidesnudo rodeado de sirvientes. *Saintré* utiliza palabras corteses y actos villanos que se asemejan mucho a una rebelión. De hecho, su decisión ya está tomada; han decidido por el monarca y simplemente van a comunicarle la decisión que han tomado para que les dé su beneplácito. *Le seigneur de Saintré* está utilizando al rey para conseguir sus fines; en su inconsciente aspira a tener el poder absoluto del monarca, recordemos que cuando era niño y *Belle Cousine* le dio doce escudos para hacerse un traje, ya se sentía tan poderoso como un rey. ¿Cómo, en ese momento, negarles nada? Incluso Blanchard (2007: 410) censura la escena: «*Jehan de Saintré* prend de lui-même l'initiative d'une nouvelle *emprise*, il le fait sous une forme qui ne respecte pas la lettre, par une sorte de sommation respectueuse qui provoque le mécontentement du roy»:

«Mes amis, vous faites comme cellui qui espouse sa cousine, puis demande dispensacion! C'est a tous chose mal faite de entreprendre, et piz, de executer sans licence de son seigneur ou de cellui qui a sa charge. Et qui voudroit regarder a la rigueur, quelque bien qu'il en veinsist, il en devoit bien estre pigny!» (*Jehan de Saintré*, 2007: 412).

Finalmente, el rey, pese a su malestar, «leur en donnoit congié, soubz payne de [perdre] sa grace a tousjours mais et estre pignis a sa voullenté, que eulx ne aultres de son royaume ne dessoubz luy peussent jamaiz plus lever *emprise* sans son congié» (*Jehan de Saintré*, 2007: 412-414). La caballería reconoce su fuerza. El rey y la antigua nobleza saben de su poder y se muestran expectantes y condescendientes con ella para seguir manteniendo

el control. Saben que si contravienen los deseos de los caballeros, se rebelarán y no podrán pararlos; ya amenazan con hacerlo.

Por todo ello, *Saintré* actúa como un vasallo rebelde que no necesita hacer uso de la fuerza bruta para imponerse a la realeza, sino que utiliza para ello la educación y la elocuencia que le proporcionó *Belle Cousine*. Al educarlo en la cultura, la cortesía y la dialéctica, ella le dotó del arte de la persuasión a través de la palabra y, las palabras corteses de *Saintré*, saben muy bien encubrir lo que la espontaneidad de sus actos no puede ocultar.

*Saintré* no necesita hacer uso de la fuerza mientras pueda conseguir sus fines a través de elocuencia y de la cortesía, cualidades que puede abandonar en cualquier momento, convirtiéndose en un salvaje, como así deja claro en la descortesía de sus actos hacia el monarca y en la crueldad de su conducta hacia la cortesana y el abad.

Este deseo de ruptura con toda ley y atadura por parte de *Saintré* hace equiparable a *Belle Cousine* con la figura del rey. Recordemos que las *dominae* eran frecuentemente equiparadas a los reyes, como figuras de autoridad. Aunque *Saintré* consiga sus propósitos de imponerse a toda autoridad, respaldado por los caballeros de quienes se siente modelo y artífice, ha fracasado como héroe y como persona. Ha traicionado a quienes lo encumbraron. No se rebela contra el rey porque ha conseguido lo que quería, de lo contrario, posiblemente, el final habría sido otro. El fracaso de *Saintré*, por tanto, va ligado a su victoria.

La escena contrasta con su iniciación a las armas auspiciada por *Belle Cousine*. Entonces, *Saintré* esperó a que el rey saliera de su habitación:

Le jour ensievant, qui fut le premier jour de may, *Saintré* fut tout de noeuf et ses gens bien habilliez, et met son bracellet, puis s'en va a la messe que il fist dire du Saint Esperit, et la assembla tous ses amis, ainssy que Madame lui avoit dit. Lors tous de tresbon coeur le acompaignerent devers le roy, et furent pluseurs qui a le servir au voyage se offrirent. Et au saillir que le roy fist de sa chambre, ou ce jour estoient messeigneurs ses freres et aultres pluseurs de son sang, *Saintré* et tous ses amis a genoulz se misrent. Lors il commença joyeusement a parler et dist: (*Jehan de Saintré*, 2007: 172).



En esta ocasión, *Saintré* se presenta ante el rey con el fin de solicitarle su consentimiento para asistir al torneo. En caso de disconformidad por parte del monarca, *Saintré* renunciaría a sus pretensiones:

«Nostre souverain seigneur, il est de coustume a tous nobles hommes de croistre leurs honneurs par le tresnoble mestier des armes et en pluseurs façons, dont je, desirant comme l'un de ceulx, esperant le congié et licence de vostre bonne grace, et non aultrement, [...] et le surplus par la façon que se vostre bon plaisir est, pourrez cy veoir en cest escript» (*Jehan de Saintré*, 2007: 172).

Nos encontramos, pues, ante una estructura cíclica en la que el primer y el último hecho de armas al que se enfrenta *Saintré*, empiezan y acaban con la misma escena de los caballeros ante el rey, si bien la percepción del espacio ha cambiado: los aposentos privados del monarca, inicialmente percibidos como un espacio íntimo que infundía respeto y dignidad a sus súbditos, han pasado a contemplarse como un espacio neutro, sin distinción alguna de cualquier otro. En efecto, al principio de su carrera caballeresca, *Saintré*, en calidad de súbdito, se encuentra fuera de los aposentos reales esperando al monarca junto con su séquito, en el que también se encuentra Madame. Sin embargo, una vez convertido en *le seigneur de Saintré* y tras decidir *motu proprio* emprender su primer lance armado, irrumpe con sus hombres en la recámara real cuando el rey se está vistiendo, para exigirle su beneplácito, no sin antes dejar claro que su decisión está ya tomada y que ha sido refrendada por todos sus caballeros. Es una sedición disfrazada de cortesía que pone de manifiesto la vulnerabilidad de la monarquía ante el empuje caballeresco.

El rostro amable de Narciso sonrío satisfecho, atrapado en la burbuja inconsistente y acuosa del sueño imaginario del niño que quiso ser rey.

## II. 10. El tema del doble en *Jehan de Saintré*. La duplicidad: interpretaciones y tipos de doble

Para analizar el tema del doble, nos centraremos en lo que Velázquez (1982: 41) denomina «pares antitéticos», como el Doctor Jekyll y Mr. Hyde, y en la «gemeleidad», es decir, nos centraremos en la duplicidad.

Son muchos los autores que se han dedicado al estudio de la duplicidad y muchas las clasificaciones realizadas para intentar dar respuesta a los distintos tipos de doble que pueden aparecer en la literatura o en el teatro.

La duplicidad y el dualismo constituyen un tema tan amplio y complejo, que intentar abordar todas sus interpretaciones y su significado resultaría inabarcable dentro de los límites de este trabajo; por otra parte, tampoco es nuestro objetivo. Nos limitaremos a exponer una breve muestra de algunas de las principales teorías y de los procedimientos que dan lugar al nacimiento del doble, para poder trasladarlo posteriormente a los personajes que nos ocupan.

Para ello, partiremos de la clasificación realizada por Herrero Cecilia (2011), por considerarla una exposición bastante representativa, clara y concisa de las principales teorías actuales:

Jean-Paul Richter (1796) creó el término *Doppelgänger* para referirse a

la imagen «desdoblada» del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble “fantástico” que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas (Herrero Cecilia, 2011: 21-22).

A este respecto, Jourde y Tortonese (1996: 15-16, cit. Herrero Cecilia, 2011: 24) hablan de «une quantité quasiment illimitée d’aspects distincts. Le scandale du dédoublement n’est pas fondamentalement différent de celui de la multiplication par trois, quatre ou quinze mille du même». Es decir, nos encontramos ante un concepto volátil de combinaciones casi infinitas.

El concepto de desdoblamiento también tiene fronteras difusas y su definición varía según los autores.

Bargalló (cit. Herrero Cecilia, *op. cit.*: 41), partiendo del concepto del doble de Dolezel (1985), dice que el desdoblamiento se produce cuando «dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción».

Para Rosset (1993, cit. Herrero Cecilia, *op. cit.*: 43), desdoblarse realmente es una prueba de realidad. «El «yo» es el único objeto que no se puede ver, aunque pueda ver a los otros objetos. Si se desdoblara, podría verse. Pero los espejos y los dobles fantasmagóricos solo le proporcionan reflejos invertidos, figuras del “otro”».

Kepler (1972, cit. Herrero Cecilia, *op. cit.*: 43-44) hace una clasificación de los dobles literarios, estableciendo siete categorías: «el perseguidor, los gemelos, el o la bien amado/a, el tentador, la visión de horror, el salvador, el doble en el tiempo». El autor manifiesta la idea de que, aunque para la crítica el doble suele ser «un representante del lado oscuro de la personalidad explicado desde perspectivas diferentes», para él la figura del doble es enriquecedora «desde el punto de vista psicológico», ya que, siguiendo a Jung, piensa que la relación que se establece entre el sujeto y su doble supone para ambos, «una oportunidad de integración de la personalidad». Al enfrentarse con su doble, el sujeto se encuentra con aspectos o dimensiones profundas que nos vienen del «alma universal» (*op. cit.*: 44).

Herrero Cecilia (2011: 34) recoge las teorías de Freud (1985) al afirmar que «las diferentes figuras que adopta el doble estarían vinculadas a las etapas del proceso de individuación» que someten a la psique a «una tensión de regresión que le empuja hacia lo inorgánico», es decir, «hacia pulsiones de agresividad y de muerte» asociadas a «un complejo de castración o de mutilación», o «hacia pulsiones sexuales que provienen de la libido o del principio de placer», que responden a «un complejo de frustración de deseos no cumplidos, a un exceso de censura dirigida por el super-yo, a una necesidad de autocastigo, etcétera».

Recordemos que Freud utiliza el término «yo» para referirse a «la conciencia racional», el término «ello» para referirse a «las

pulsiones del inconsciente individual» y el de «super-yo» para «las normas o leyes morales que regulan la convivencia con los demás individuos» (Herrero Cecilia, 2011: 36).

Para Morel (2001: 23), los juegos con la dualidad «son síntomas reveladores de modos de pensamiento» que

nous parlent de fonctionnement (et non de contenus), comme les symptômes d'une maladie signalent un dérèglement des équilibres cachés qu'on appelle «santé». On ne peut rien connaître directement de ces équilibres, mais les symptômes, eux, nous sont accessibles (Morel, 2001: 23, cit. Herrero Cecilia, 2011: 45).

Mellier (2000: 58-62, cit. Herrero Cecilia, *op. cit.*: 44), señala que «la confrontación con el doble puede conducir a la muerte del sujeto (*William Wilson; El retrato de Dorian Gray*) o puede convertirse en una experiencia de liberación, si el sujeto supera la tentación narcisista y acepta con lucidez su realidad presente».

Jung (1982, cit. Herrero Cecilia, *op. cit.*: 36) distingue «el *inconsciente individual*», lo que él llama la «Sombra», que sería la cara oculta de nuestra identidad, las pulsiones que subyacen en nuestra conciencia, del «*inconsciente colectivo*», formado por los *arquetipos* o imágenes primordiales relacionados con nuestros orígenes y modelos culturales.

Los arquetipos del inconsciente generan patrones de comportamiento «que dirigen el dinamismo de la psique humana, pero no los percibimos en sí mismos sino a través de ciertas imágenes que se proyectan ante la conciencia individual (sueños, visiones, obsesiones)» y que actúan como símbolos en los que se tendrá que hallar su «verdad simbólica» (Jung, 1982, cit. Herrero Cecilia, *op. cit.*: 36) para poder asimilarlos y transformarlos en arquetipos actualizados en la conciencia del sujeto.

En la estructura psíquica innata del alma del ser humano se encuentran las *imágenes arquetípicas* del padre y de la madre, del nacimiento y de la muerte y de otros esquemas que se han proyectado en símbolos configurados en los mitos, las leyendas y los ritos adaptados a la visión del mundo y al contexto histórico y cultural de los pueblos. Las imágenes primordiales *arquetípicas* se hacen perceptibles, por lo tanto, cuando le llegan a la conciencia bajo la

forma de ciertas imágenes obsesivas (por ejemplo: un héroe enfrentado a unas pruebas, un dragón, una serpiente, un niño abandonado, etcétera) que están relacionadas con los complejos o los conflictos del proceso de individuación y son como metáforas del propio destino que configuran una especie de mitología individual (Jung, 1986, cit. Herrero Cecilia, 2011: 36).

Herrero Cecilia (2011: 36) retoma la teoría de Jung (1986), según la cual, el individuo conseguirá su identidad cuando logre conciliar el inconsciente colectivo y el individual. Mientras eso no ocurra, «el sujeto experimenta una disociación de su personalidad y queda sometido a fuerzas psíquicas que le fascinan, le arrastran o le alienan sin que él las pueda identificar con la debida distancia y objetividad». Es decir, dará lugar al nacimiento de un doble.

Una vez expuestas algunas de las teorías sobre el concepto del doble, pasaremos a indicar las clasificaciones y los procedimientos por los que se genera. Citaremos solamente las que realizan Bargalló y Jourde y Tortonese, por considerarlas entre las más representativas.

Bargalló (1994: 11-25, cit. Herrero Cecilia, *op. cit.*: 42) dice que la producción del doble puede obtenerse mediante tres procedimientos: uno de «fusión», en el que aparecen fusionados en un único individuo dos individualidades en origen diferentes; otro de «fisión», que es el desdoblamiento de un individuo en dos personalidades donde antes solo había una y, otro de «metamorfosis», en el que un individuo «va a llegar a transformarse en su identidad adquiriendo una personalidad diferente de la que tenía anteriormente».

Jourde y Tortonese (1996: 64-66, cit. Herrero Cecilia, *op. cit.*: 35) se basan en las teorías de Freud sobre el psicoanálisis para explicar el tema del doble, estableciendo relaciones de «ambivalencia» —amor-odio— entre los personajes, de «proyección» en el otro de los propios deseos o prohibiciones de lo que «el sujeto no acepta para sí mismo», de «narcisismo», en las que el individuo se ama a sí mismo a través del otro, viendo su reflejo en él, y de «castración», en las que el doble se separa del sujeto dejándolo impotente y llevando a cabo lo que el sujeto no se atrevió o no pudo realizar. De esa forma, «la búsqueda del doble perdido (sombra o reflejo) puede representar el deseo de la

recuperación del poder sexual perdido o amenazado, por ejemplo, por la mujer castradora que se ha quedado con el doble (reflejo) del sujeto».

Por todo ello, podemos concluir que «le thème du double sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle de la différence et de l'identité» (Jourde y Tortonese, 1996: 15-16, cit. Herrero Cecilia, 2011: 24).

### II.10.1. Reflejos, sombras y reduplicaciones en *Jehan de Saintré*

Partiendo de las teorías anteriormente expuestas, podemos hablar de los reflejos y de las sombras del *Jehan de Saintré*, entendiendo como tales las figuras que constituyen un desdoblamiento o proyección de un personaje en su aspecto positivo, reflejo, o en el negativo, sombra.

Reflejos y sombras que empiezan ya en la propia clasificación de la obra como ficción caballeresca, «nouvelle non courtoise, nouvelle bourgeoise, roman courtois», dependiendo de la perspectiva que se adopte para abordarla.

Escenarios y personajes, actantes en la obra, obedecen a pulsiones ocultas que subyacen a la apariencia de su realidad adentrándolos en el complicado y mutante campo del *doble* que puede proyectarse en series casi infinitas. Bargalló (1989: 773) comparte la teoría del doble de Dolezel (1985: 464), según la cual a un mismo individuo se le pueden atribuir un «innumerable conjunto de dobles».

Los personajes de *Belle Cousine* y de *Saintré* en la corte son, en realidad, un doble proyectado por su verdadero yo, contaminado por la herencia cultural que han recibido y que pesa sobre ellos. En el caso de *Belle Cousine*, es la sombra que eclipsa su verdadera naturaleza. En el de *Saintré*, es el reflejo que oculta la sombra de su alma.

*Saintré* es un personaje complejo al que La Sale ha querido presentar como arquetipo de héroe depositario de todos los valores heroicos: lealtad, nobleza, fidelidad, honor, bondad. Pero esa imagen de héroe glorioso parece desvanecerse una vez

ingerido el filtro en el bosque de Morois, tras quedarse a compartir la cena en los dominios de *damps Abbés-Morgana*, encantador fatal. De su reflejo emerge su sombra; el héroe debe asimilar su sombra para conseguir la individuación, debe aceptar aquella parte de sí mismo que desconoce y a la que se niega. Pero en este caso, el caballero que empezó siendo un plebeyo queda malherido a manos de su doble en el bosque y, finalmente, muere en mitad de la corte al asesinar a *Belle Cousine*; porque todo asesinato es al mismo tiempo un suicidio, como apunta Dolezel (1985: 469).

*Damps Abbés*, representante de Dios en la tierra y querido por sus paisanos, resulta ser el tentador de Eva, la primera Dama de la corte, la mujer anónima, bondadosa, modelo de virtudes y castidad, que parece tornarse arpía traidora en el bosque ¿Cuál es la apariencia y cuál la realidad de su ser? ¿Cuál es, realmente, el espacio degradante y cuál el degradado?

Este es el esquema de los personajes, producto de una degradación cíclica retroalimentada por el espacio ficcional en el que interactúan, en el que se hace difícil distinguir los conceptos. En cuanto a los ambientes, considerados actantes al mover la acción y propiciar los cambios en el marco narrativo, en los ritmos, en el ser del personaje, reflejan dos universos paralelos complementarios y opuestos, que coexisten y participan el uno del otro. El bosque y la corte, lo sagrado y lo profano.

Entendemos que, tanto la corte como la abadía del bosque, actúan como espacios de ensoñación que producen distintos sueños. Pero ¿cuál de ellos es la sombra y cuál el reflejo?

La corte representa lo profano, la temporalidad enfrentada a su opuesto, el no tiempo del bosque. Pese a ser un espacio profano, la corte está impregnada de religiosidad y, como ya vimos, la sacralidad marca sus ritmos y en ella abundan las alusiones a lo sagrado. Basten estos ejemplos: «tous rendirent graces a Dieu» (*Jehan de Saintré*, 2007: 398), «ores, messeigneurs et mes freres, ou nom de Dieu le Pere, le Filz et le Saint Esperit, aussí de la benoítte Vierge, sa fille et sa mere» (*op. cit.*: 400).

El mundo de la corte es el mundo del reflejo, de la apariencia; del acto realizado que nos es devuelto de forma simétrica a él y, por tanto, de la imagen invertida. Es el mundo del

espejo. La visión que aporta el espejo es un reflejo de la imagen real, es decir, participa de la realidad pero no es la realidad sino su contrario. Lo que tiene su inicio en la realidad es reflejado, transformado, en el campo del espejo, mostrándose como el final. Si levantamos la mano derecha en el espejo vemos que es la izquierda la que se levanta. El mundo profano transforma la visión de la realidad invirtiendo los conceptos y deformándola.

El bosque es un lugar sagrado e inmutable donde desaparecen las máscaras y todo se muestra en su auténtica realidad. Sin embargo, bajo la ética cortesana, aparece trasmutado en lugar de perdición. Ciertamente allí, lejos de la corte, el personaje abandona su reflejo y se enfrenta a su verdadera esencia, a su inconsciente individual que deberá conciliar con el inconsciente colectivo para alcanzar su identidad y poder salvarse. Recordemos que para Eliade (1980: 133) salvarse significa «encontrar un sentido a su existencia».

Para encontrar la verdad es necesario cambiar la focalidad y deshacerse de las sombras y reflejos de la mutante realidad que desfila ante nuestros ojos.

Junto al tema del doble anteriormente citado, existe el de la reduplicación, fórmula mediante la cual dos personajes que persiguen la misma aventura aparecen confrontados. Solo uno de ellos triunfa, mientras que el otro fracasa (Yllera, 1993: 358). Yllera recuerda que «la reduplicación es uno de los rasgos típicos del héroe (el héroe doble)», recurso muy utilizado por Chrétien de Troyes y otros autores medievales.

Pero, en este caso, todos fracasan inmersos en una sociedad presa de su propia moral. *Saintré* y *Belle Cousine* se lanzan a la búsqueda de su identidad por caminos diferentes, pero ambos fracasan porque ninguno de ellos consigue conciliar su yo interior con su yo social. *Belle Cousine* se encontraba en el camino, pero quedó atrapada por los engaños del abad y, posteriormente, por la deshonra de *Saintré*.



### II.10.1.1. AVE-EVA / EVA-AVE

L'un des symboles chers au Moyen Âge a précisément pour sujet l'âme de la femme: les trois mêmes lettres peuvent exprimer ce qu'elle a de plus précieux, et à l'opposé ce qui fut sa manifestation la plus désastreuse, le tout selon l'ordre des éléments ou selon le point de vue que l'on adopte. Les trois lettres EVA symbolisent la perte de l'humanité par la femme; les mêmes lettres inverties, AVE, évoquent la douce image de celle que par sa vertue a rendu la rédemption possible (Nykrog, 1973: 206).

La antinomia EVA-AVE evoca perfectamente la inversión del significado de una misma realidad, en función del posicionamiento que adoptemos ante ella. «La figura del doble y el desdoblamiento de la personalidad pueden manifestarse también por la excesiva influencia que llegan a ejercer ante nuestra conciencia determinados esquemas procedentes de los arquetipos ancestrales y socioculturales propios del inconsciente colectivo» (Herrero Cecilia, 2011: 38). *Belle Cousine* ha asumido el ideario cortés que heredó de sus padres, como estos lo hicieron de los suyos y ellos, a su vez, de sus predecesores. Se trata de redes de pensamiento institucionalizadas que operan de forma inconsciente en las conciencias, produciendo autómatas al servicio del sistema, programados para desempeñar el papel que les ha sido asignado.

Cualquier acto no contemplado por las normas a las que todo integrante del grupo debe responder, es considerado una degradación, corrupción o descortesía. El individuo se deshumaniza y pierde su individualidad convirtiéndose en un doble alienado de sí mismo que vive una realidad no real.

Solo «si el sujeto llega a percibir con lucidez la fuerza arquetípica a la que ha entregado o puede entregar ciegamente sus energías, y entonces reacciona para no dejarse alienar por ella, ese doble podrá ser asumido en armonía con las aspiraciones personales, contribuyendo a madurar y a enriquecer la identidad de la conciencia por la vía de la sublimación» (*ibid.*). Podríamos decir que cuando *Belle Cousine* duerme el ensueño cortesano abducida por las luces, la memoria, el vestuario, su doble vela su sueño para que no pueda despertar.

La mujer que vive en la corte no es ella como individuo, sino su doble, un *golem* fabricado por el estado feudal, alienado de sí mismo, sin pensamiento ni voz. Jung (1986: 117) llama el «Sí mismo» al resultado de asumir y conciliar «los conflictos del inconsciente individual» con «los arquetipos del inconsciente colectivo» (Herrero Cecilia, 2001: 37). Es decir, «la individuación no tiene otro objetivo que el de liberar al Sí mismo, por una parte de las falsas apariencias de la “persona”, y por otra parte del poder sugestivo de las imágenes inconscientes». Cuando se produce una alienación de la conciencia, «el Sí mismo queda relegado ante la adaptación del individuo al mundo, porque el “yo” se identifica entonces con su imagen social (que absorbe e infla su conciencia)» (*ibid.*).

Los sujetos que pueblan el ensueño cortesano, espacio profano de la sociedad feudal, no son conscientes de su sueño, no son seres pensantes, sino reflejos de un pensamiento que se ha corporeizado, seduciendo a los sujetos en quienes se encarnó mediante símbolos que subyacen en los arquetipos del imaginario colectivo, que ejercerán una poderosa atracción sobre la conciencia humana (Herrero Cecilia, 2011: 37), como así lo expresa Jung (1986: 115-116).

Muchos soñaron antes que *Belle Cousine* y otros muchos soñaron después. El sueño de Don Quijote es el sueño heredado de *Belle Cousine*; el mismo sueño que ella también había heredado. Don Quijote se entregó al sueño, asumiendo

ciegamente el ideal de la caballería andante representado en el modelo del Amadís de Gaula al que va a imitar adoptándolo como Maestro o Guía en sus andanzas desventuradas. Esto producirá en él una especie de inflación de su personalidad y un comportamiento social «desdoblado» del cual no es consciente. Pero al final de su recorrido y tras muchos fracasos y desilusiones, tomará conciencia de su locura caballeresca y decidirá liberarse de la magnética influencia del Amadís retirándose a su pueblo y asumiendo con lucidez su propia experiencia existencial (Herrero Cecilia, 2011: 38).

Ambos, Alonso Quijano y la dama anónima, quisieron liberar al monstruo y cubrir el rostro de Narciso o de Medusa. Decidieron un feliz día abrir los ojos al «Sí mismo» y renacer. Quijano despertó de su sueño terreno al cerrar sus ojos

durmientes que dormían cuando estaban abiertos. *Belle Cousine* quedó atrapada por el minotauro, después por Teseo, no pudiendo consumir su aventura.

Así pues, el personaje que se muestra como *Belle Cousine* al principio del relato no es sino su doble travestido con las galas de un ideario que la hizo abdicar de sí misma. Es su doble metamorfoseado en madre cortesana.

Es aquí, precisamente, donde nace la doble antinomia AVE-EVA / EVA-AVE. Puesto que nuestro estudio parte de ese «dar la vuelta a los escritos» del que hablaba Pizan, de un cambio de perspectiva más próximo a nuestro siglo y a nuestros principios que la visión cortesana que arrojara La Sale en el siglo XV, tomaremos como referencia las teorías del doble anteriormente expuestas para ver su evolución.

Dicho esto, nos encontramos ante una doble interpretación del personaje de *Belle Cousine*; por un lado, aparece la tradicional antinomia AVE-EVA, que hace alusión a la consabida degradación moral y física de la protagonista, manifiesta de forma explícita en las dos etapas del personaje. Y, por otro, aparece la antinomia EVA-AVE, en la que advertimos el proceso inverso: el paso de una etapa de adormidera estancada en códigos materialistas e involutivos, a la búsqueda de la individuación en su yo espiritual, aunque después quede atrapada en el laberinto y no pueda culminar la aventura del héroe. Entendemos que su posicionamiento moral ha sufrido una evolución. *Belle Cousine* ya ha descubierto la necesidad de un cambio que debe operarse desde dentro, pero ella aún no está preparada para llevarlo a cabo.

Atendiendo a la interpretación tradicional AVE-EVA, en una primera etapa antes de la Campaña de Prusia, encontramos una *Belle Cousine* que se muestra en su aspecto positivo de *mater nutritia*, benefactora de *Saintré*. Tras su relación con el abad, *Madame* adopta una actitud anticortés influida por el medio y por *damps Abbés*, en la que La Sale parece querer hacerle partícipe de la misma vulgaridad y grosería que caracterizan al clérigo. *Belle Cousine*, según esta interpretación, se contagiaría de su misma bajeza moral y estaría sometida a su voluntad, como en un acto de posesión que le hace adoptar una postura de docilidad e

irresolución. De esta forma, AVE aparece transformada en EVA, pecadora.

En esta primera etapa, *Madame* es el *destinador* de *Saintré*, es quien le mueve a la aventura, quien le lleva a actuar. En la segunda parte, sin embargo, se convierte en su *oponente* al impedirle la realización de su deseo, que es el de rendirse al *llamado*. Parece que el héroe está abocado a seguir sus impulsos guerreros como si estos le marcaran su destino. Y aquí se produce una nueva antinomia: destino-libertad. *Saintré* se aleja de *Madame*, porque supone una atadura en su realización como persona y, sin embargo, se entrega a una nueva prisión que es el sometimiento a sus propias pasiones, a las que no consigue dominar. Es una prueba más de la infantilización del héroe. Por otra parte, nos encontramos también en el inicio de un juego de contrarios que culminará con la imagen de una Dama que aparecerá convertida en su antífrasis. La diosa impulsora de nuevos valores se transformará al final del relato en la complacida acompañante del abad, mago, encantador y, por tanto, adquirirá sus valores.

La perspectiva que nosotros ofrecemos es la antinomia EVA-AVE, en la que todos los valores se trastocan y *Belle Cousine* no se nos muestra como la cruel *domina* cortés de la que habla la crítica, sino como una mujer que se busca a sí misma a través de la religión y que se verá atrapada en el universo feudal y masculino sin conseguir su individuación. Es decir, frente a la deconstrucción de la dama, planteamos su intento de reconstrucción.

La visión que ofrece La Sale de este personaje está en consonancia con el personaje con el que se relaciona, de forma que su personalidad cambia totalmente en función del lugar que ocupa y del personaje con el que interactúa, dando lugar a relaciones binarias, si intervienen dos personajes, o ternarias si intervienen tres, en las que, a su vez, pueden establecerse lazos de complementariedad u oposición con sus múltiples variantes (Broncano Rodríguez, 1990: 170):

Complementariedad filial, matrimonial, de negocios, etcétera; de igual modo, oposición filial, matrimonial. Todo parece apuntar a la posibilidad de que un personaje X sea a la vez complementario y opuesto de otro Y; o complementario de Y y opuesto de Z.

Es decir, un personaje está sujeto a una serie de relaciones establecidas según los criterios anteriores, varias de las cuales pueden ser simultáneas —y en apariencia «contradictorias»—. Presumiblemente una de estas relaciones será la característica distintiva del personaje en el acontecimiento (función del personaje en la dinámica del acontecimiento) (Broncano Rodríguez, 1990: 170).

### II.10.1.2. La proyección del doble en la pareja *Saintré-Boucicaut*

La Sale escribe en un momento en que estaban de moda en Europa y, en especial, en Francia, las novelas biográficas. De hecho, *Saintré* y *Jean le meingre*, *Boucicaut*, fueron personajes históricos cuyas vidas sirvieron de inspiración a sus contemporáneos (Casas, 1997: 171).

Desde finales del siglo XIV y a lo largo del XV, la nobleza guerrera «había visto su prestigio muy mermado y discutido». Se cuestionaba su eficacia y se aireaban públicamente «los defectos de una clase guerrera heroica pero indisciplinada e ineficaz en la guerra» (*ibid.*). Muchos moralistas la acusan de «olvidar sus deberes y dedicarse al ocio. Christine de Pizan los censura por su cobardía y Philippe de Mézières denuncia el lujo que despliegan en los campamentos militares, así como la vanidad que dirige sus actos» (*ibid.*).

Su poder queda prácticamente reducido al esplendor de sus glorias pasadas y al despliegue de sus pertrechos, tanto más exagerado cuanto mayores son los constantes ataques que recibe. Serán, precisamente, esos ataques unidos al miedo a perder su identidad, los que lleven «a la aristocracia a reforzar su solidaridad, a convertirse en una clase cerrada sobre sí misma», en un intento por desmarcarse de las otras clases sociales, «aunque carezca ya de una clara función social» (*ibid.*).

Alors que Madame (malgré son mystérieux anonymat et les «garanties» de La Sale) représentait la fiction qui, en un sens, ancrat le *Saintré* historique au «roman», *Boucicaut* représente l'historicité, et par son contact avec *Saintré* transpose l'ouvrage de roman en document, et le *Saintré* romanesque en *Saintré* authentique (Taylor, 1996: 7).

El encuentro entre *Saintré* y *Boucicaut* ocurre cuando el rey nombra chambelán a *Saintré*. En ese momento había en la corte

ung josne escuier tresgracieux, de la duchié de Thouraine, qui nommez estoit le Meingre, qui par esbattement fut nommé Bourcicault, grant pere des Bourcicaux qui sont au jour d'uy, tressaiges, soubtilz et tresadvenans escuiers, et qui assez avant en la grace du roy estoit. Cellui Bourcicault, voyant *Saintré* qui tant estoit en la grace du roy et sy avant plus que des aultres, s'en accointta. *Saintré*, qui josnes estoit, le voyant si homme de bien, aussy pour l'amour du païs, tresvoullentiers s'en acoinctta, et tellement se acompaignerent et amerent que oncques deux frères ne peussent mieux, par laquelle amour d'eulx le roy, qui ja bien amoit Bourcicault fut content et ordonna qu'il couchast avec *Saintré* en la couchette, c'est assavoir, quant il ne couchoit avec la royne (*Jehan de Saintré*, 2007: 260-262).

La historia los iguala y asimila en uno solo porque *Saintré* y *Boucicaut* poseen las mismas cualidades, los mismos deseos y mantienen una relación de hermanos. Son dos personajes diferentes, pero parecen un desdoblamiento de un mismo personaje. Podría decirse que son homomorfos, dado que «le *Boucicaut* de l'histoire se glisse donc dans le livre, en quelque sorte comme réplique de *Saintré*» (Taylor, 1996: 6), tal cómo muestra este fragmento:

Que vous diroye je? Ces deux escuiers se amerent tant que oncques deux frères ne se amerent plus, et furent l'un a l'autre sy loyaulx et sy certains que oncques une seulle faulte ne fut sur nulz de eulx. Et quant l'un d'eulx alloit dehors pour ses affaires ou pour emprinse ou voyage d'armes, comme ilz faisoient souvent, l'un ou l'autre gardoit la place tellement que nul n'y peust entrer, et jassoit que Bourcicault fust puis tresvaillant, Chevalier y Gheerbrant, outre plus estoit il plus soubtil et attempré que *Saintré* n'estoit; mais, au fait des armes, ce dist (on) que *Saintré* estoit tenu le plus avant. Et pour ce les roys d'armes et heraulx en firent ung commun proverbe, qui dist ainssy:

«Quant vient en ung assault,  
Mieulx vault *Saintré* que Bourcicault;  
Mais quant vient ung traittié,  
Mieulx vaut Bourcicault que *Saintré*».

C'est assavoir, l'un pour les armes, et l'autre pour le conseil, dont par ainssy, tant que ilz ensemble vesquirent, leur amour et leur estat dura (*Jehan de Saintré*, 2007: 262).

Taylor (1996: 6) destaca cómo la presencia de *Bouciaut* sustituye a la de *Madame* cuando *Saintré* ha alcanzado la edad adulta:

Cette relation en symbiose, où les qualités du chevalier parfait se trouvent partagées entre les deux héros —qui deviennent, selon la formule de La Sale, des «frères» (*Jehan de Saintré*, 1978: 181, línea 23 y 182, líneas 4 y 10)— est introduite dans le «roman» au moment même où *Saintré* semble avoir passé l'âge de se plier aux vœux et aux craintes de Madame (Taylor, 1996: 6).

Cuando menciona a *Boucicaut*, La Sale no precisa si el personaje de su novela era *Boucicaut* padre o *Boucicaut* hijo, no interesa; lo importante es el papel que ambos, padre o hijo, desempeñaron en la obra por la influencia que ejercieron sobre el protagonista, como así lo manifiesta Blanchard (2007: 260): «Antoine de La Sale a confondu sans scrupule les faits et gestes des deux Boucicaut, le père et le fils». Taylor (1996: 6) observa como «pour la première fois, on verra *Saintré* non pas uniquement à travers sa relation avec Madame, mais plutôt fusionné avec un authentique champion masculin. Désormais, et de plus en plus, sa carrière se verra identifiée avec celle des *Boucicaut*». La autora señala cómo La Sale confunde a menudo a *Boucicaut* padre y a *Bouciaut* hijo: «le père, qui fut authentiquement le compagnon d'armes de *Saintré*, avec le fils, Jean II le Meingre, objet d'une longue biographie chevaleresque et qui, lui, a notamment participé plusieurs fois à des croisades en Prusse» (*ibid.*). Realmente la identidad del personaje es algo secundario, lo trascendente es la impronta que deja en *Saintré*.

Cuando *Saintré* encuentra la tutela de *Boucicaut*, isomorfismo del padre-hermano, en el que se ve reflejado, abandona la figura de la madre-amante, para unirse y desdoblarse en él. La relación con la madre ha muerto:

Entre el niño y la madre se establece un espacio imaginario donde el primero está cautivado, no por la madre como objeto, sino

por ser el objeto del deseo de su madre, por ocupar ese problemático lugar del significante fálico. Para poder salir de ese espacio y acceder a lo simbólico, es menester que intervenga un tercer término que opere una sustitución: el nombre del padre, como puro significante, se sustituye al significante fálico, y se constituye así la metáfora paterna que regulará el acceso del sujeto al lenguaje y la cultura (Belinsky, 1998: 26).

De esa forma, *Saintré* es *Boucicaut*, el padre y el hijo, y es también él mismo. Con ello, en la segunda parte de la obra, el objeto de deseo se desplaza de *Madame* a *Boucicaut*, y el personaje de *Saintré* aparece desdoblado en este último, llegando con él a lo que Bargalló (1989: 772), siguiendo a Ubersfeld (1982: 76), denomina «gemeleidad», en un alarde de «narcisismo, deseo del otro y quizá pulsión de muerte».

Bargalló (1989: 776) pone como ejemplo de este tipo de doble a Claire, personaje de *Les bonnes*, de Genet:

A fuerza de contemplarse ante el espejo de Madame, a fuerza de vestir sus trajes, de adornar su cuerpo con las joyas de Madame, de hablar su lenguaje y de interpretar su papel, Clara se convierte en la imagen de Madame imagen doble, puesto que desempeña una doble función: la función de Destinator y la de Oponente (Bargalló, 1989: 776).

En *Jehan de Saintré* se plantea una situación análoga. *Saintré*, a fuerza de imitar al caballero que desea ser, de vestir como un caballero, de actuar como un caballero, de utilizar la elocuencia o, de imitar las hazañas de los caballeros, acabó encontrando su reflejo perdido en el espejo de *Boucicaut*, convirtiéndose en un caballero. Pero solo en su apariencia. Recordemos de nuevo su origen ministerial y la inmutabilidad de las naturalezas.

El aspecto negativo de ese *deseo del otro* en el caso de *Saintré*, de esa sed de alcanzar la gloria máxima cuya manifestación física para él es *Boucicaut*, quizás sea producto del rechazo que siente hacia sí mismo, hacia ser lo que es, un servidor, un paje del rey primero y un amante servil de una dama después. En *Boucicaut* ve la figura a imitar, el caballero real con entidad física, en quien desea convertirse, a diferencia de los



lejanos y literarios ejemplos que le proporciona *Madame*. Él será quien introduzca definitivamente a *Saintré* en el masculino mundo de los caballeros y lo reafirme como hombre, emprendiendo a su lado un nuevo viaje iniciático en el que experimentará un nuevo periodo de aprendizaje, esta vez entre hombres. Muchos de los viajes iniciáticos se inician con la partida del héroe en compañía de un guía y maestro (Propp, 1974b: 60). *Boucicaut* actúa como trasunto del padre y alter ego de *Saintré*:

À eux deux, les *Boucicaut* représentent ainsi l'histoire, le véridique et il ne serait peut-être pas trop fort de parler d'un effet de métonymie: la présence de *Boucicaut* aux côtés du héros romanesque change profondément l'optique de l'ouvrage et le statut du héros. Alors que *Madame* (malgré son mystérieux anonymat et les «garanties» de La Sale représentait la fiction qui, en un sens, ancrat le *Saintré* historique au «roman», *Boucicaut* représente l'historicité, et par son contact avec *Saintré* transpose l'ouvrage de roman en document, et le *Saintré* romanesque en *Saintré* authentique (Taylor, 1996: 7).

*Saintré* encuentra en *Boucicaut* las cualidades caballerescas que él querría poseer; es una proyección del propio *Saintré* en su vertiente positiva, es el reflejo con el que se identifica, el trasunto de la caballería. «En los gemelos se reconcilia la noción de identidad y complementariedad: de una parte ofician como espejos de sus hermanos; de otra, se convierten en repeticiones o reduplicaciones (del dúo se pasa al *quator* e incluso al *octuor*)» (Sánchez Ávila, 2016: 106).

*Saintré* asesina a su madre-amante y pasa a ocupar su lugar. Ahora es él el que toma las decisiones. Es lo que Rodríguez Adrados (1966: 348-352) llama «acto decisivo», al referirse a la «crisis decisiva» del héroe, que arrastra al personaje «jusqu'à la pointe de son destin» (Bargalló, 1989: 777). Ese parecía el destino de *Saintré*, acabar destronando a la diosa que lo creó. Ese es el destino del hijo, matar a la madre que lo cría para ser él mismo después padre. Imposible la regeneración.

*Saintré* asesina a su madre-amante-hermana y se queda con su padre-hermano-*Boucicaut*, trasunto de la caballería-cortesía-sociedad. El Cristo-Padre *Saintré*, cuya muerte debía redimir al mundo, no ha sido sacrificado, sino que es él, finalmente, quien

propicia la muerte social de su madre, invirtiendo con ello el ciclo de todos los mitos de resurrección en los que la Madre no muere y quien es sacrificado es el Hijo-Padre-Redentor.

El hijo-héroe, por el contrario, ve en la madre-materia el obstáculo para su propia realización como individuo espiritual. Revestido de su armadura sin resquicios y jineteando su blanco caballo de guerra, sale a dar muerte al dragón materno en la boca misma de su cueva-matriz [...]. El héroe quiere ser, ante todo, él mismo y aspira a convertirse en origen de sí mismo, *causa sui*; Dios Padre no engendrado por madre previa alguna, ni siquiera por una madre que luego desposare como hermana (Savater, 1982: 96-97).

### II.10.1.3. Antinomia *Saintré-damps Abbés*: una pareja de hermanos opuestos

Gilbert Durand (1982: 61) habla de dos regímenes de imaginarios basados en estructuras binarias antitéticas, de inspiración cántara, —según Rougemont (1945 [1939]: 65, 66, 105)—, en las que se establecen relaciones de oposición-complementariedad, como día-noche o luz-tinieblas, que expresan connotaciones positivas ascendentes, —*régimen diurno*, ligado al mundo de la luz—, o negativas y de caída, —*régimen nocturno* de las tinieblas—.

Esa misma dualidad aparece también en Nietzsche, quien «convierte a Dioniso y a Apolo en metáforas de dos “instintos artísticos de la naturaleza” (*Kunsttriebe der Natur*)» (Mariño Sánchez, 2006: 44). Mariño Sánchez (*op. cit.*: 47) destaca cómo la figura de Dioniso aparece asociada a «la creatividad artística y al mundo religioso-místico», junto con «el sueño, la inspiración, el éxtasis, la emotividad exacerbada, etcétera». Asimismo, señala el autor (*op. cit.*: 70), en la figura de Dioniso como ideal estético, aparece la unión de «afectos contrarios que coexisten ilógicamente» (Moritz, 1999: 127-136), como «dolor-placer, melancolía-alegría, seriedad-comicidad, somnolencia-lucidez, etc.», con cuya oposición ambos salen reforzados convirtiéndose en extremos y fundiéndose «en un estado de vitalidad».

Algunos autores consideran ese estado «superior y excelso»,

y otros «bajo y degradado»; sea cómo fuere, en él siempre aparece «un punto o momento mixto que libera una verdad sobre el ser humano y sobre el mundo, en donde las contradicciones se resuelven y los contrarios son integrados» (Mariño Sánchez, 2006: 70). En ese sentido, lo dionisiaco «es un vínculo que comunica pasado, presente y futuro dentro de un esquema teleológico. Es un principio de continuidad» que lo convierte en «un símbolo del sentido de la historia, y de la esperanza en un futuro ideal proyectado desde una “nueva mitología” en la que filosofía y mitología, razón y vida, llegarán a conciliarse» (*ibid.*).

El culto dionisiaco ofrece contradicciones, «“salvajismo”, degeneración orgiástica, lasciva y material» a la que se oponen el «“misticismo”, sublimidad y espiritualidad» (*ibid.*). Es al mismo tiempo «peligrosa y enriquecedora para el mundo helénico: amenaza con destruir sus valores», pero sublimada, es «fuente de fenómenos culturales y artísticos como el teatro o la poesía lírica, así como de corrientes religioso-filosóficas, como el orfismo, pitagorismo, platonismo, etcétera» (*ibid.*).

El mismo paralelismo lo encontramos en el enfrentamiento entre el tono elevado del amor cortés y el grotesco del *fabliau*, que surge, junto con el *roman* y la *nouvelle*, como reacción al desgaste producido por las formulas y la moral cortesas. Estas nuevas formas literarias contemplan situaciones y sentimientos mucho más reales:

El *fabliau* crea situaciones discursivas en las que se juega con la no pertinencia, la ruptura de expectativas e incluso la violencia física con el fin de garantizar la risa y el divertimento de su público muy a menudo a expensas de personajes más típicamente identificados con la dimensión pecuniaria del universo mundo burgués. Banqueros, comerciantes, taberneros..., avaros y por supuesto celosos, —todos ellos rasgos vinculados a una caracterización anticortés— son los personajes peor tratados en estos relatos: los personajes especialmente vinculados al dinero y a los negocios, que serían en las *soties* asimilados con los *Sotz Nouveaux*, se encuentran en una relación de posición opuesta a la de los grandes señores, generosos, bien humorados... y cortesas, vinculados a los valores tradicionales (Suárez, 2011: 169).

En un sentido explícito, el *seigneur de Saintré* representaría los elevados ideales cortesas y *damps Abbés*, pertenecería a la

tipología del *fabliau*, cuyos personajes «encarnan ese universo burgués, entrevisto como envés de la cortesía: avaricia, celos, confiado con los maledicentes y envidiosos» (Suárez, 2011: 173). De esa forma, La Sale establece un contraste entre dos mundos muy distintos, dos universos paralelos que se retroalimentan. Por un lado, las formas corteses parecen más elevadas cuando se unen en una relación de contraste-oposición a las formas no cultivadas del mundo rural, y a la inversa.

Asimismo, el enfrentamiento *Saintré-damps Abbés* establece una situación dialógica real, que refleja la rivalidad existente entre la caballería y el clero en la época en la que escribe La Sale. El tema ya ha sido abundantemente tratado y no insisteremos en él por no ser ese el motivo que nos ocupa.

Tras plantear el esquema tradicional de la pareja *Saintré-damps Abbés*, nos centraremos en el valor que tienen estos dos hombres, actantes en la novela, oponiéndolos a *Belle Cousine*. Personajes en apariencia opuestos, que invertirán sus papeles al final del relato y que aparecen enfrentados por un mismo motivo: su orgullo de clase y la posesión de la mujer como ente reproductor. Son dos fuerzas opuestas de un mismo principio creador y destructor que gira en torno a ella.

Ambos participan el uno del otro y algunos pueblos las consideran «las dos fuerzas principales que sustentan el mundo», cómo recoge Lacarra (1979: 179), basándose en Varenne (1977: 348-405). A título de ejemplo, citaremos a los Vedas, quienes establecían la solidaridad entre la autoridad espiritual y el poder temporal, simbolizándola mediante la unión del príncipe con su capellán, pensamiento que materializaron en la expresión: «el sacerdocio no es nada sin el imperio, el imperio no es nada sin el sacerdocio» (*ibid.*). Pero *Saintré* quebranta ese equilibrio porque no se une al contrario que lo complementa, a su doble opuesto, sino que lo ultraja y lo humilla cruelmente.

La totalidad nace de la unión de contrarios, la individuación, la identidad personal al producirse la unión del yo consciente con el inconsciente (Campell, 1972). Vogglér (2002: 176-178) llama a esta etapa «la bajada a la cueva más profunda», simbolizando que se llega al espacio más profundo y bajo de la persona, que el individuo se niega a reconocer y quiere enterrar.

*Saintré* ahora se enfrenta a ese espacio tabú, a sus instintos más bajos, que ve encarnados en *damps Abbés*. Debe afrontar una lucha contra sí mismo, en la que se enfrentarán su yo social, el *seigneur de Saintré*, contra su yo inconsciente, *damps Abbés*. Lo que desea ser, la novela familiar que él mismo construyó, contra lo que realmente es. Si él no hubiera sido educado por *Belle Cousine*, tal vez él sería *damps Abbés*. Es un combate entre *le eigneur de Saintré* y *Jehan de Saintré*, de forma que, aunque gane, perderá.

Herrero (2011: 44) señala cómo Keppler (1972) ve «la relación entre el sujeto y su doble como una oportunidad de integración de la personalidad. Al enfrentarse con su doble, el sujeto se encuentra con aspectos o dimensiones profundas que nos vienen del “alma universal”» que el héroe debe intentar conciliar. Esa es la verdadera aventura. Como afirma Barriola Fontana:

El sentido de este camino de las pruebas es que el héroe asimile su opuesto, o como otros lo llamarían, su sombra. Esa parte de sí mismo que se encuentra oculta, que no necesariamente es buena o mala, sino que simplemente se haya escondida y no se ha dejado ver claramente en el pasado (Barriola Fontana, 2008: 63).

Solo reuniendo el valor suficiente, el héroe puede olvidar «el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse y someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne» (Campbell, 1972: 67).

#### II.10.1.4. *Mundus inversus*

Esta expresión alude al tópico del mundo al revés, a una situación en la que nada es lo que parece ser, cuyos valores aparecen invertidos, ocultando una realidad contraria a la apariencia visible. *Jehan de Saintré* es un relato basado en la apariencia, urdido a través de la concatenación de «realidades no reales».

En la primera parte del relato, se nos presenta un caballero intachable pródigo en palabras, fórmulas y reverencias propias del protocolo caballeresco y cortesano, con las que *Saintré* intenta enmascarar, también a sí mismo, su verdadera naturaleza. En la segunda parte, la dama-mujer aparece nuevamente utilizada por el hombre, entendido no como individuo, sino como uno de los mecanismos del sistema feudal, del que era depositario, para salvaguardar los principios de autoridad y custodia que le habían sido asignados *por natura*. Parece que no existe un lugar en el mundo donde escapar a los tentáculos del poder feudal, ni siquiera en el infierno.

En este caso, el escenario es el bosque asociado a la abadía levantada en él y será un hombre pervertido, antífrasis de *Saintré*, quien la agasaje y embauque, en una nueva manifestación de esa inversión de valores en la que un hombre de Iglesia es transformado en mujer embaucadora, porque las mujeres «no son más que hombres que fueron cobardes, y pasaron su vida faltando a la justicia» (Platón, Azcárate, ed., 1872: VI, 142) y, en este caso, es Eva pecadora quien comienza a surgir bajo la fingida apariencia de un abad. La metamorfosis está empezando y el poder del vino, el filtro, isomorfismo del pecado de Eva, empieza a hacer efecto en la víctima-mujer, pasando a ocupar el de víctima seducida.

Los tres protagonistas trastocan la función social para la que fueron creados: la dama, bajo la óptica social, se aparta del modelo cortés y se prefigura como una dama anticortés; el caballero, perfecto e intachable bajo la ética cortés, demuestra esconder una esencia mezquina que ni la dama pudo cambiar con sus enseñanzas. *Damps Abbés* desempeña la necesaria función social de representante de Dios pero, en la intimidad de su privacidad, ofrece otra cara muy distinta, antítesis de un hombre de Iglesia.

En el orden establecido por la sociedad todo es armonía y equilibrio, aunque sea fingido, porque todo está sometido a estrictas normas de control que aseguran ese equilibrio. Pero cuando el hombre abandona el corpus social, se adentra en el caos y sucumbe a las pasiones. En el bosque, los sentimientos se desatan, libres de toda norma y el amor emerge como una enfermedad que paraliza el sentido, anulando la voluntad y

trastocando las conciencias, convirtiendo al hombre en un ser capaz de cometer las mayores atrocidades (Schröter, 1908: 109). Pero esa es la auténtica realidad, aunque se nieguen a aceptarla. La corte es solo el reflejo de algo que se desea ser pero que no se es; por ello, los tres personajes principales representen valores no válidos, desgastados, valores en crisis que deben ser sustituidos por otros. También por ello, al final del relato los tres sufrirán un castigo, incluso *Saintré*, que queda solo con sus triunfos y con su gloria.

En la realidad aparente de la moral cortesana, la lujuria de *Madame* y su autoritarismo son los desencadenantes de la tragedia, mientras que la auténtica realidad permanece oculta tras la venda de los convencionalismos sociales, que impiden ver que es el propio orgullo de *Saintré*-bienséances-corte-caballería el elemento distorsionante. Frente a la burda y espontánea burla de *damps Abbés*, *Saintré* lleva a cabo una premeditada y cruel venganza que empieza exigiendo al clérigo que vaya a comer con él al día siguiente acompañado de *Belle Cousine*, como ya vimos. Previamente *damps Abbés* se había mostrado servil hacia él y le había ofrecido sus mejores dones como muestra de disculpas pero, *Saintré* «dont a asset de tout» los rechazó «tresgracieusement» exigiendo a cambio que aceptase su invitación (*Jehan de Saintré*, 2007: 494).

El pecado, la debilidad humana ante las pasiones iguala a los hombres y en este sentido *Saintré* se degrada a la miseria de su antítesis el abad, superándolo incluso, porque el religioso no conoce el refinamiento aunque lo pretenda y él sí, y lo ha utilizado para urdir una venganza sutil y desproporcionadamente cruel.

La inversión de valores se produce a todos los niveles: en *Guigemar*, el caballero se adentraba en el bosque como cazador persiguiendo a una cierva blanca, madre virginal, animal guía que le abrirá las puertas del Mundo de lo Maravilloso donde encontrará a la mujer; y en *Jehan de Saintré*, el protagonista que, en principio, en apariencia, no se perfila como cazador y se presta voluntariamente al sacrificio, a ser cazado en el bosque, acaba cazando él mismo a *Belle Cousine* y al abad. *Saintré* entra al bosque buscando a su amada como amante servil y enamorado. *Guigemar* rechaza el amor y penetra dominante para cazar. En

*Jehan de Saintré, Belle Cousine* ha perdido la voluntad sobre sí misma; parece adormecida, ensimismada, poseída por una nueva religión que está viviendo. No tiene fuerza para tomar decisiones como la Dama de *Guigemar*; ella no ha aceptado someterse a ese sopor, al contrario que *Saintré*, que sí se presta voluntariamente a ser la víctima un sacrificio que después no podrá asumir.

Una vez más, caballero y presa son uno, doncel y cierva moribunda ruedan sobre la hierba unidos por un mismo destino; *Saintré-damps Abbés* rodando juntos enredados por el suelo. Ahora son otros los personajes, o quizás sean los mismos transformados por el encantamiento. Guigemar es el cazador cazado por su presa al ser herido en el muslo; cazado por la mujer metamorfoseada en cierva guía que le abrió los ojos al morir, con quien acaba fundiéndose y confundiéndose, convertido finalmente en ella misma. Ahora es él mismo la cierva pura, blanca, virginal a punto de ser cazado por un nuevo cazador.

Ambos unidos y separados por la figura de otro personaje, el abad, iniciador y desenlace, a un mismo tiempo, del conflicto entre ambos. El amor se degrada una vez más; la cierva mediadora, el animal guía que introduce al caballero en la frontera del mundo de lo maravilloso abriéndole las puertas a una nueva dimensión de sí mismo, mostrándole sus mejores valores, se ha tornado en un personaje tosco y vulgar que sacará lo peor de ambos personajes; en un abad que encarna todos los valores que deberían ser contrarios a la Iglesia.

## II.11. La Campaña de Prusia en *Jehan de Saintré*, inflexión entre dos mundos

La Campaña de Prusia actúa como línea divisoria, como punto de inflexión que marcará un antes y un después en la historia de los protagonistas. Para *Saintré*, «la croisade lui permettra enfin de se dégager de ce monde “féminisé” et de s’intégrer au monde masculin» (Taylor, 1996: 5). Amparándose en el apoyo de sus compañeros de cruzada, *Saintré* se siente fuerte para alejarse de la tutela de *Belle Cousine*. Para Taylor (*ibid.*), representa la recuperación del caballero: «la croisade représente



donc en quelque sorte la récupération du chevalier par le compagnonnage des hommes» y «la réintégration du héros dans l'histoire, autrement dit elle signifierait une rupture d'avec le monde romanesque du chevalier errant que *Saintré* a jusqu'ici habité».

A partir de aquí, ambos personajes sufrirán una transformación. El verdadero héroe sale a la aventura, como Aquiles, que eligió la fama y la inmortalidad ante la idea feliz y apacible de formar una familia y vivir el amor. El héroe no puede sustraerse a su destino. Pero ¿y la mujer? ¿Debe permanecer sumisa esperando el momento en que el hombre, el guerrero decida regresar? *Saintré* bebe su propio filtro; es embrujado por el poder de la caballería que alimenta su ego. Cada personaje aparece sometido a diferentes pulsiones que los arrastran irremisiblemente hacia finales cambiantes. El hombre, *Saintré*, el héroe individual, torna sus valores; todo es trastocado en esta novela, por un nuevo ideal caballeresco, tan carente ya de sentido en esta época como pueda estarlo el antiguo ideal cortés. «El guerrero, sea cual fuere, —dice Eliade (2001b: 27)— imita a un “héroe” y trata de acercarse lo más posible a ese modelo arquetípico». También el ideario adopta nuevas formas, no solo los protagonistas.

La Campaña de Prusia producirá un cambio de focalidad en el espacio: la corte, escenario donde se llevan a cabo las exhibiciones públicas y galanterías, se tornará en su contrario, en el bosque, espacio cerrado por los árboles que proporcionan aislamiento y anonimato. El cambio de escenario afectará al personaje, haciendo que los dos personajes principales adopten una nueva perspectiva de la vida: él la usará como pretexto para alcanzar su propia individuación, a través de la búsqueda del máximo reconocimiento social, amparado en *Boucicaut*, y ella, se buscará a sí misma en el retiro del bosque, en un intento de renacer a su propio yo. La naturaleza de cada uno de ellos los empuja a la búsqueda del Grial a través de diferentes caminos. La nueva caballería ha traicionado la *geís*, los viejos valores. La caballería también vive su propio ensueño, al que considera real. Su ideología se apoya en ideales míticos que nunca llegaron a materializarse. *Madame* forma parte del ensueño cortesano, de lo

no real, de una ficción inserta en la realidad, mientras que la cruzada es el mundo real materializado en *Boucicaut*.

A partir de la Campaña de Prusia, los personajes parecen dividirse en dos grupos actanciales: los que encarnan valores ascendentes, de gloria, en el caso de *Saintré*, imbricado ya en el corpus social de la caballería, y los que descienden hacia las sombras de la degradación, como es el caso de *Belle Cousine* y de *damps Abbés*. Descenso a nivel psíquico y físico, ya que el adentrarse en el bosque es una bajada a los infiernos, un internarse en el propio psiquismo. En este sentido, Aubertin (1876: 530) destaca la deshonra que recae en la caballería tras la deslealtad de *Belle Cousine*, puesto que «l'idéal qu'il éclairait de sa lumière, qu'il vivifiait de sa chaleur, s'éclipse et s'éteint au milieu des sarcasmes d'un dénouement bouffon». Estas palabras ponen de manifiesto cómo *Belle Cousine* estaba asociada inicialmente a la luz y al calor, es decir, a las connotaciones del régimen diurno de Durand (1982 [1960]), como miembro integrante de la corte y defensora de los valores caballerescos. En el momento en que ella abandona el ambiente cortesano y deja de creer en la caballería, hecho interpretado por algunos autores como una traición a *Saintré* (Aubertin, *op. cit.*: 530), la visión de la dama se trastoca y se pervierte, entrando en el régimen nocturno que culminará en su eclipse social tras su reintegración al grupo.

En la primera parte de la novela, el *objeto* es el *Petit Jehan de Saintré*, el niño que encarna la esperanza en la resurrección de toda una civilización en decadencia, mientras que el *sujeto* actante es *Belle Cousine*, llevando a cabo la educación sentimental, social y caballerisca del joven que encarna el futuro. Es un sujeto en proceso. En la segunda parte, los términos se invierten tras producirse un desplazamiento de escenario que genera una nueva focalización de los personajes, pasando a convertirse en sus respectivos contrarios.

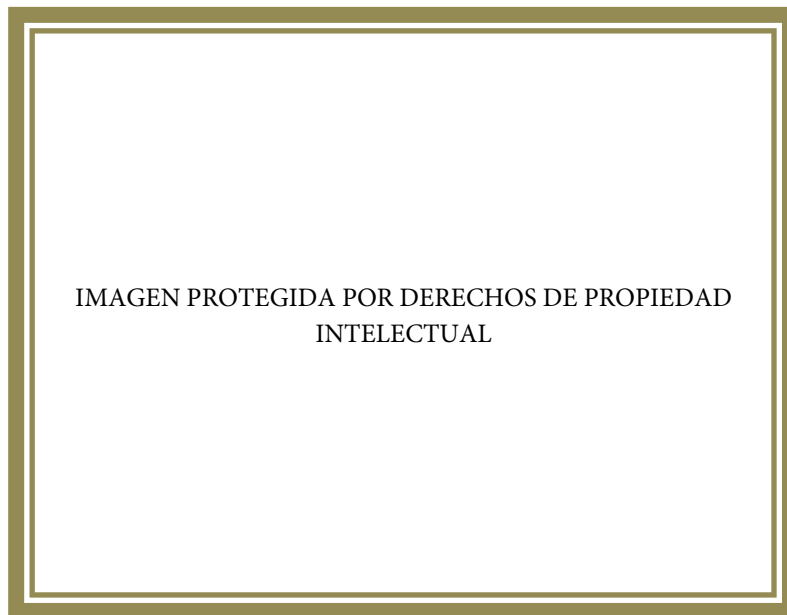


Fig. 62

© Cassell's illustrated history of England, vol. 2 (1865: 67)

*El caballero vuelve de la guerra*, ilustración de

*Le Petit Jehan de Saintré*

[*Saintré* aparece cuatro veces en la imagen]

### II.11.1. El llamado de la aventura

Las voces de la aventura están reclamando al héroe y *Saintré* se rinde a ellas. El *llamado* supone para el héroe una búsqueda de sí mismo, puesto que «la aventura consiste en un principio de individuación a través del cual el hombre debe encontrar el núcleo de su propia, intransferible identidad» (Rojas Guardia, 2006: 239).

De esa forma, se produce una lucha entre el *Saintré* niño educado por la dama, y el *Saintré* hombre formado en la batalla. La Campaña de Prusia supondrá el inicio de la separación de los dos protagonistas y un cambio de escenario que entrañará un cambio en el comportamiento de cada uno de ellos. *Belle Cousine*, la madre-hermana-amante, quiere recoger los frutos de su trabajo y fundar un Mundo; el hijo-héroe «matar al dragón materno» y «convertirse en origen de sí mismo, *causa sui*, Dios

Padre no engendrado por madre previa alguna» (Savater, 1982: 96-97).



Fig. 63

© British Library, Londres

*Luttrell Psalter (Salterio de Luttrell)*, ca. Siglo XV

Ms. Additional 42130, fol. 202v

[Sir Geoffrey Luttrell se despide de su esposa y de su nuera]

El fantasma de Prusia planea sobre los amantes extendiendo sus negras alas y *Madame* ha entendido su significado: *Saintré* ya no le pertenece; no la necesita. Otros ocupan su lugar y lo protegen como antes era protegido por ella. A su regreso de Prusia, «les deux amants, *Madame* et *Saintré*, se retrouveront cette fois sur un pied d'égalité» (Taylor, 1996: 7). A partir de ese momento, «*Saintré* sera désormais en quelque sorte autonome: Madame ne sera plus ni sa "conseillère chevaleresque" ni sa patronne financière. Lorsqu'il reviendra de la croisade, ce sera avec une réputation de guerrier et de champion national, non pas de chevalier servant» (*ibid.*).

### II.11.2. *Les compagnons*

El grupo, *les compagnons*, cuyo isomorfismo encontramos en *Bocicault*, doble igualmente de *Saintré*, ha desplazado a la vieja dama cortés y *le seigneur de Saintré* huye de *Jehan de Saintré* para reencontrarse con *Saintré-Boucicault-compagnons*-caballería, unidos en una espiral interminable que lo conducirá irremediabilmente a la búsqueda de nuevos retos, porque siempre hay un reto nuevo para el héroe; siempre existirá una campaña que exija toda la atención del hombre que renuncia a quitarse la máscara ostentosa de sí mismo, por temor a enfrentarse a la crisálida de esa criatura desconocida que se revela tras el cristal, una vez extinguidas las luminarias.

El grupo de *compagnons* se mueve por un orgullo de clase al que parece querer supeditar todo. Predican valores físicos y morales pero justifican su crueldad si «it is for a matter of honor» (Sanne van Splunter, 2014: 66). Y para ellos «causa de honor» es cualquier comentario o acción que ponga en entredicho los valores caballerescos. *Saintré* se inflama de rabia ante las provocaciones de *damps Abbés* en sus críticas a la caballería; igualmente, abandona a *Belle Cousine* por la caballería, a diferencia de Erec quien, tras su boda con Enide, deja la caballería y es acusado por sus compañeros de *recreant* (Chretien de Troyes, 1978: v. 2551).

*Saintré* irrumpe en los aposentos del rey y pasa por encima de su autoridad en aras de la caballería. Es decir, el poder hipnótico que ejerce el grupo de caballeros es tal, que el individuo vive totalmente alienado por él, mostrándose incapaz de reconocerlo. *Saintré* está sumido en el sueño caballeresco y «se sueña a sí mismo despierto dentro del sueño» (Tenorio, 2005: 100).

Originalmente, la caballería era una institución profesional formada por guerreros de diversa índole que, con el tiempo, acabó convirtiéndose en una clase hereditaria (Hauser, 2012 [1993]: 46-48). La mayoría de sus integrantes procedía de las filas de los ministeriales que estaban al servicio de cada uno de los grandes señores. Comprendía los administradores de las fincas y propiedades, los funcionarios de la corte, los directores de los

talleres del feudo y los miembros de la comitiva y de la guardia, principalmente escuderos, palafreneros y suboficiales. De esta última categoría procedía la mayor parte de la caballería. Casi todos los caballeros eran, por tanto, de origen servil. El elemento libre de la caballería, muy diferente al de los ministeriales, estaba integrado por descendientes de la antigua clase militar, los cuales, o no habían poseído jamás un feudo o habían descendido nuevamente a la categoría de simples mercenarios. Pero los ministeriales, continúa Hauser (2012 [1993]: 47), formaban por lo menos las tres cuartas partes de la caballería (Naumann, 1938: 4) y la minoría restante no se distinguía de ellos, pues la conciencia de clase caballeresca no se dio ni entre los guerreros libres ni entre los serviles hasta que se concedió la nobleza a los miembros de la comitiva. En aquel tiempo solo existía una frontera precisa entre los terratenientes y los campesinos, entre los ricos y la gente pobre; mientras que el criterio de nobleza, señala Bloch (1928: 46-91), no se apoyaba en derechos jurídicos codificados, sino en un estilo de vida nobiliario (Hauser, 2012 [1993]: 47).

Sanne van Splunter (2014: 66) habla de los valores por los que se regía la caballería, entre ellos, tener una conciencia limpia hacia Dios, ayudar a las viudas, tener compasión por los pobres, no hablar nunca mal de las mujeres, evitar toda compañía y debate deshonesto, o no tener nunca malas intenciones hacia nadie. Sin embargo, estos valores podían quebrantarse por una cuestión de honor:

New members had to swear seven oaths about their personal conduct. They were to have a clear conscience towards God, to help widows and orphans, to have compassion for the poor people and to be amiable to everyone, never to speak ill of women, to think before one talks to prevent telling lies, to avoid all dishonest company and debate and to never carry ill-will towards anyone, unless it is for a matter of honour (Sanne van Splunter, 2014: 66)

Valores que se veían reforzados por unos estatutos que, asimismo, instaban a los caballeros a vivir de forma virtuosa para acrecentar su fama y su honor (Sanne van Splunter, 2014: 67) y para servir «en bon exemple a tous autres chevalliers et nobles, par quoy le devoir de l'ordre de chevallerie et noblesse soit mileux

congneu et plus prins a cuer» (Sonja Dünnebeil, 2009: I, 216). Para ello, «le chancellier de l'ordre» procedía a corregir los vicios de los distintos miembros, a través de una «melioracion et amendement de vie et vertus pour lesdiz de l'ordre» (*ibid.*). De esa forma, los estatutos velaban por la continuidad de la orden, manteniendo un universo cerrado en el que sus integrantes dejaban el legado de su conducta intachable a los caballeros venideros. Era una forma de proyección hacia el futuro, un futuro que es igual que el presente, que no evoluciona y tiende a perpetuarse para prolongar la vida del régimen feudal.

### II.11.3. *La quête*

Varias fuerzas, en apariencia externas, exigen del héroe a que emprenda su «camino» [...] Se pueden agrupar como fuerzas naturales («instintos» y «atavismos») y fuerzas extranaturales o sobrenaturales («conjuro» y «llamado»), o, si se quiere, como fuerzas biológicas y fuerzas espirituales. Aquí radicaría una doble digresión filosófica sobre el libre albedrío del héroe. Nos podríamos preguntar, ¿hasta qué punto un héroe o un Salvador puede ser héroe o salvador si se somete a un destino o «llamado ciego», atavismos, conjuro e instintos, y a un «camino ciego»? En otros términos, ¿qué clase de libre albedrío puede tener un héroe cuando el «llamado» lo predestina desde un «antepasado» histórico rodeado de «atavismos»? (Alarcón, 1986: 4).

En la segunda parte de la novela, aparece el mitema de la *búsqueda (quête)*, uno de los tópicos más repetidos de la épica. *Saintré* inicia el camino hacia la culminación de la gloria auspiciado esta vez por la caballería; es decir, pasa de una tutela a otra sin reposar en su propia individualidad. Renuncia a la tutela de *Madame* y elige seguir sus propios dictados amparado por la seguridad que le proporciona el grupo, la caballería, sus *compagnons*.

*Madame*, igualmente, inicia una búsqueda, pero esta vez de sí misma. Su deseo de regenerar el mundo, de crear una nueva sociedad más noble, un caballero que sirviera de modelo a toda una generación de jóvenes guerreros ha fracasado; el caballero aún no está preparado para recibir el Grial y ya solo cabe la huida.

Tras la terrible decepción, el abandono de la corte para reencontrarse con la mujer que fue antes de incorporarse al universo ficticio de los salones cortesanos.

La pérdida del objeto de deseo produce reacciones diferentes en ambos haciendo aflorar su verdadera naturaleza, de forma que la Campaña de Prusia se presenta como una encrucijada para ambos personajes, en la que cada uno de ellos se verá arrastrado por sus pulsiones internas y optará por una vía diferente en busca de su verdadero yo.

La dama, la mujer anónima, se aleja de unos valores caballerescos y morales ya caducos. Abandona la corte, se aleja del amor que siente por *Saintré*, al sentirse abandonada y decepcionada por el perfecto caballero, por Lanzarote, por una caballería guerrera en decadencia cuyo valor e ímpetu debe ser reforzado constantemente ante sí misma, —pecado de orgullo—, y cuya visión de la vida resulta un tanto anacrónica empeñada en empresas carentes ya de sentido. Es el ocaso de lo que fue una nueva era de jóvenes liberadores de damas, regeneradores vigorosos de viejos espíritus, de los viejos y castrados valores caducos e infértiles.

Es el ocaso de la caballería guerrera, representada en la *queste*. Todos los sentimientos de justicia, fidelidad, lealtad, protección, están siendo cuestionados y amenazan con desaparecer; han desaparecido ya. La mujer se siente perdida y abandonada ante un escenario que ella misma había contribuido a crear y del que formaba parte. Un caballero, un ideal, —el amor, la lealtad, la justicia—, los pilares de su vida se derrumban porque el hombre al que amaba la abandona, reemplazándola por una campaña guerrera. *Saintré*, hombre joven, es el rey pescador castrado; es los valores anticuados y envejecidos, anclados en sí mismos, sin regeneración posible.

El alejamiento físico de *Saintré*, en tanto hombre, es asimilable al alejamiento figurado del ideal guerrero respecto a las necesidades de la sociedad en que vive, ¿acaso no es la mujer la tierra, acaso no es ella el símbolo de la patria? El alejamiento de *Saintré* de la Dama es el alejamiento del guerrero de la sociedad que lo formó y educó, que le proporcionó cultura y abrigo; que le inculcó valores de justicia y honestidad. Es la generosidad



traicionada, la traición al amor. Los ideales ahora son otros: el ímpetu guerrero, la integración en el grupo de *compagnons*, el afán de conquista que nunca abandonó al hombre. Toda una generación de jóvenes guerreros protagonistas del cambio, de la instauración de un nuevo orden de valores, de la regeneración de toda una forma de concebir la vida, son ahora ellos mismos los que se hunden ante el desastre; es su propio afán de triunfo, de gloria, su misma sed de aventura la que los aboca a la perdición. ¿Qué sentido tiene ya luchar? ¿Qué extraño placer empuja al hombre a la aventura cuando se ha conseguido todo? Como apunta Rougemont:

El amor dichoso no tiene historia. Solo pueden existir novelas del amor mortal, es decir, del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental, no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. He ahí el hecho fundamental (Rougemont, 1945: 15).

Es la actitud de Tristán, «fiero modelo de amadores perfectos», que añade «obstáculos y distancias para amar así mejor a Iseo, a fin de mantener el ardor de la pasión que se extinguiría si se hiciera fácil y si la amada quedara a su lado con un cómodo arreglo» (García Gual, 1990: 53).

*Saintré* no quiere vivir el amor con *Madame*; se siente cómodo en su papel de seguidor. Él ha elegido voluntariamente idolatrar ese objeto de deseo llamado amor cuyo destinador y destinatario es *Madame*. El héroe necesita una fuerza que le ayude a no sucumbir en la batalla, a no rendirse a sus pasiones y, en la primera parte del relato, esa fuerza es *Belle Cousine*.

A su regreso de Alemania, *Saintré* va en busca de la dama a la que abandonó en la corte y se encuentra en un bosque con una mujer diferente a la que él dejó antes de su partida. Fuera de palacio, ambos personajes retoman sus instintos primarios; *Saintré* abandona su cortesía y no es capaz de redimir a su amada. Recordemos que el héroe tiene un marcado carácter redentor (García Gual y Cuenca, 1976: 38) que hace que Lancelot no solo libere a Ginebra, sino también a los demás prisioneros (*ibid.*). Pero *Saintré* culmina su aventura, culmina la *queste*, mancillando

aquello que buscaba y que inicialmente inspiró su viaje: *Belle Cousine*. Se ha cerrado el ciclo.

Esta vez Ginebra no será liberada y los cortesanos continuarán estando prisioneros. La búsqueda ha terminado.

Un caballero regresa al hogar; quizás nunca haya partido. Lleva armas, ricas telas y un poderoso nombre grabado en su yelmo. No tiene lanza. El caballero está solo y contempla satisfecho una huella abandonada deshaciéndose en el viento.



# Conclusiones



Actualmente, existe un interés editorial creciente por los estudios arquetípicos y de mitocrítica sobre la evolución del universo femenino a lo largo de la historia. El presente trabajo ha intentado realizar un acercamiento a la mujer literaria de la Edad Media, partiendo del análisis de la sociedad en que se gestó y del contraste con otros personajes de la ficción literaria, mediante la aplicación de un enfoque arquetípico que nos ayudara a dotarlos de actualidad y a arrojar una interpretación novedosa de los mismos.

Nuestro campo de estudio se ha circunscrito al ámbito de la literatura francesa de los siglos XII al XV, período en el que hemos delimitado nuestro corpus de estudio, centrándonos en tres obras clave producidas en tres momentos históricos diferentes, pero coincidentes todos ellos en una misma actitud de sometimiento y menosprecio hacia la mujer y en un mismo deseo de perpetuar un sistema socio-económico inteligentemente urdido.

Hemos seleccionado el *lai Guigemar*, de Marie de France (siglo XII), *Le Ménagier de Paris*, (siglo XIV), de autoría anónima y *Jehan de Saintré* (siglo XV), de Antoine de La Sale, tres obras correlativas en el tiempo y pertenecientes a distintos géneros, —un *lai*, una novela burguesa y una novela cortesana—, con el fin de ofrecer una amplia panorámica sobre la visión de la mujer en las obras literarias de los siglos XII al XV. Conforme a ello y a los objetivos iniciales marcados, hemos abordado los siguientes aspectos:

1. Dado que para entender al personaje literario en toda su extensión hay que entender previamente la sociedad que lo produce, nuestro primer objetivo ha sido mostrar de qué forma la sociedad medieval propugnaba una falsa moral que quedaba reducida a la apariencia y anulaba al individuo, inculcando la forma de pensar y de actuar tanto de hombres como de mujeres. De esa forma, generaba una sociedad de *golems* al servicio del estado, a los que se les había asignado un determinado rol, en

función de su sexo, edad y condición social, que contribuían a mantener el orden y la continuación del sistema.

2. Hemos constatado cómo el control de la mujer era la base del control del estado; por ello, para cumplir nuestro segundo objetivo, hemos presentado los modelos de mujer ideados y difundidos por la Iglesia con el fin de ejercer el control sobre el hombre mediante el sometimiento femenino. A través de esos modelos de conducta, hemos expuesto de qué forma, cuándo y dónde se permitía intervenir a la mujer.

3. De todo ello inferimos que el escenario que ocupan la mujer y el hombre reales define su personalidad y forma de actuar; y dado que la sociedad real se refleja en las obras literarias, nuestro siguiente objetivo ha sido analizar la forma en que el espacio y el tiempo influyen en la concepción y percepción de los personajes literarios, llegando a la conclusión de que la concepción de ambos conceptos responde a criterios arbitrarios basados en convencionalismos sociales del sistema feudal que, en la actualidad, pueden ser interpretados de forma radicalmente opuesta al sentido que se le dio en su época. Así, entendemos que lo que en los textos manejados se presenta, bajo la óptica medieval, como un espacio pagano por escapar al control del sistema, en nuestros días puede identificarse como un espacio sagrado y a la inversa. Este razonamiento lo hemos hecho extensivo al análisis del factor tiempo y a la concepción del personaje, de forma que aquellos personajes presentados como espejo y modelo de virtudes a imitar han sido percibidos como «ministriles» absorbidos por el sistema; mientras que los personajes presentados como marginales por su intento de huida en busca de sí mismos, seres pervertidos y lujuriosos, bajo la óptica actual de nuestra interpretación, representarían a personajes espirituales en busca de la individuación que les niega el régimen señorial.

4. Otro de nuestros objetivos ha sido analizar ese camino en busca de la individuación, que emprendían los distintos personajes, y la evolución y la transformación que ese hecho

conllevaba en ellos. Tomando a la mujer como punto de partida, y analizando los actos y episodios vivenciales de los personajes literarios, hemos constatado que sus pulsiones responden a arquetipos y al imaginario mítico latentes en el autor y en la sociedad a la que pertenece.

5. Partiendo de esa premisa, nuestro siguiente objetivo ha sido actualizar la visión denostada con que se muestra a la crítica el personaje de *Belle Cousine*, devolviéndole su dignidad, y aportar una nueva visión sobre el fracaso de *Saintré* como héroe y como individuo, trasunto del fracaso y estancamiento de la sociedad decadente a la que pertenece y representa. aunque alababan la fama de personajes que representarían al grupo, y no permitían la huida del sistema.

6. Tras lo cual, hemos visto cumplido nuestro último objetivo, llegando a la conclusión de que dos de las obras literarias sometidas a análisis, *Guigemar* y *Jehan de Saintré*, son el reflejo de la insatisfacción y la decadencia de la sociedad en la que fueron escritas, y expresan una misma necesidad de ruptura con las normas establecidas para alcanzar la individuación y trascender en el otro. Finalmente, *Guigemar* consigue conciliar el yo interior y el yo social, llegando a una realización personal plena a través de la aceptación del adversario al que se negaba en un principio: el amor, personificado en la dama. Creemos importante señalar cómo la autoría femenina del *lai* pudo influir en el desenlace de la historia; posiblemente, si el autor hubiese sido un hombre, el final habría sido diferente. Sin embargo, *Jehan de Saintré* es una historia de fracasos, en la que todos sus personajes se ven atrapados por un sistema que los condena al estancamiento y a la repetición infinita de sus preceptos y en el que todo intento de huida es neutralizado por el grupo, haciendo imposible cualquier forma de vida establecida fuera de los límites marcados por la comunidad.

7. A diferencia de *Guigemar* y de *Jehan de Saintré*, el tratado didáctico de *Le ménager de Paris* expresa de forma explícita un sometimiento aceptado al orden feudal, ejerciendo una labor de adoctrinamiento no solo para la joven esposa, sino



también para el esposo que tiene encomendada la función social de la custodia y formación de su mujer para perpetuar el sistema.

8. Por todo lo expuesto, hemos llegado a la conclusión de que el régimen feudal era una estructura perfectamente organizada, cuyas manifestaciones sociales, artísticas, literarias o de cualquier otra índole, estaban encaminadas a la continuidad temporal de unas estructuras socio-económicas que negaban la individuación, aunque alababan la fama de personajes que representaran al grupo, y no permitían la huida del sistema.

Partiendo de esos objetivos, para fundamentar nuestro estudio sustentándolo sobre bases históricas, hemos elaborado una introducción a la concepción medieval de la figura femenina y del papel que jugaba la mujer en la sociedad, dado que los personajes de las obras literarias son hijos de su tiempo y sus protagonistas responden a la expresión de las redes de pensamiento instauradas en el espacio temporal que nos ocupa.

Posteriormente, en la Parte I, hemos intentado dar respuesta a nuestro primer objetivo. Basándonos en las obras de historiadores como Georges Duby, Carla Casagrande y Silvana Vecchio, entre otros, y tras analizar la situación de las mujeres en los siglos objeto de este estudio, llegamos a la conclusión de que la mujer era anulada por la sociedad desde su nacimiento, a causa de preceptos religiosos y políticos que destruían su individuación, dando como resultado una masa ingente de seres indiferenciados que fueron modelados y programados, no por el hombre, sino por los poderes fácticos de los estados feudales de los que también formaban parte algunas mujeres. Es lo que hemos calificado de «diferencia invisible», puesto que, anulando las características definitorias de cada mujer, todas ellas pasaban a ser una sola, convirtiéndose en seres indiferenciados al servicio del poder.

A través de los datos aportados en la Parte I, hemos constatado que la mujer no podía pensarse ni sentirse a sí misma, sino que su vida y su comportamiento estaban programados desde su nacimiento, de forma que esta pasaba a convertirse en un ente pensado y creado por el poder, encaminado a cumplir dos objetivos: el primero, contribuir al mantenimiento del control del

estado a través de la pacificación del hogar y de la limitación de la fornicación fuera del matrimonio; y otro, como espejo del hombre en el que proyectar sus cualidades y triunfos en empresas, a veces tan absurdas, que para llevarlas a cabo necesita justificarlas poniendo como pretexto el ofrecer su victoria a una dama. Para ello, se creó una pedagogía de la familia que ensalzaba los valores propugnados por el matrimonio a través de sermones, tratados y manuales didácticos que servían de modelo a seguir, *speculum*, a las futuras esposas, porque esta mujer pensada y creada por la Iglesia y la aristocracia guerrera, debía cumplir unos requisitos para ser considerada digna de respeto. Con ese fin se establecieron unos modelos de conducta que clasificaban a las mujeres en santas, castas y pecadoras, incluyendo en este último grupo a todas aquellas que no seguían las normas de control para ellas establecidas.

Partiendo de este contexto social, aparece la mujer literaria, ideada, en la mayoría de los casos, por el hombre. Fiel reflejo, en el *lai Guigemar* y en *Jehan de Saintré*, de las mujeres inadaptadas que pretenden romper los modelos sociales, transgrediendo, de una u otra forma, las leyes establecidas. Su historia muestra las consecuencias y el trágico final al que están abocadas aquellas desventuradas que sueñan alumbrar un mundo nuevo.

Hemos constatado que no solo la mujer estaba sometida al control estatal, sino también los niños, para quienes se crearon los espejos de príncipes, *speculum*, a fin de proporcionarles una educación que generara un reflejo idéntico al modelo impartido; y el hombre, a quien se le concedía la potestad de dominar y controlar a la mujer, ignorando que con ello estaba siendo sometido a una forma de retroalimentación en la que, a través de la custodia que ejercía sobre la mujer, él era a su vez custodiado por el estado; puesto que, como vimos, custodiar a la mujer suponía también, inevitablemente, custodiar los poderes y privilegios de los hombres. De esa forma, hombres y mujeres se veían sometidos a una forma encubierta de esclavitud institucional, produciendo y reproduciendo redes de pensamiento inducido, encaminadas a mantener el control en el entramado social.

Tras exponer la situación histórica de las mujeres reales, hemos procedido a presentar una visión del imaginario medieval,

partiendo de la concepción del universo que regía el pensamiento en el período sometido a estudio. Y es aquí donde intentamos dar respuesta a nuestro siguiente objetivo. Tras analizar los datos expuestos en la Parte I y sometiéndolos a un contraste con las obras que constituyen nuestro corpus, hemos constatado que el hombre medieval trasladaba a su imaginario la idea de degradación del universo que planteaban Aristóteles y, posteriormente, Platón, según la cual, los cuerpos descienden en las diferentes capas del universo hasta encontrar su lugar idóneo, aquel que le corresponde por naturaleza, de forma que cada ser ocupa el lugar que debe ocupar, conforme rezan las leyes naturales y la voluntad de Dios.

Hemos expuesto cómo en este universo, los dioses estaban situados en la esfera superior, mirando desde su posición privilegiada a los mortales situados bajo ellos. En la última esfera, correspondiente al estrato de mayor degradación, estaría la gruta del infierno, a la que se podía acceder a través de un túnel. Con sus malas acciones, el hombre puede degradarse y descender a través de las diferentes capas del universo hasta alcanzar la máxima degradación y llegar a los infiernos. Dado que las leyes universales proporcionan un orden natural al universo, estableciendo una jerarquía vertical de arriba abajo, de los cielos a la tierra, el hombre medieval traslada esa estructura a su vida personal, dando lugar a una sociedad jerarquizada en cuya cúspide está el monarca, seguido de los *bellatores* y de los *oratores*, sostenidos, todos ellos, por los *laboratores*. Para mantener el orden natural, cada uno de ellos está llamado a desempeñar una función en la vida, aquella que le ha sido asignada por designio divino, atendiendo a su naturaleza. En este sistema de pensamiento, Dios es la Luz del mundo y la Verdad suprema; premia a los que cumplen con su función y castiga a aquellos que quebrantan el orden de la comunidad. De esa forma, Dios controla el mundo terreno y un tiempo lineal cristiano invade la concepción medieval del universo, superponiéndose al tiempo pagano cíclico, dando como resultado una forma de percibir la eternidad en la temporalidad; y la historia se concibe como una sucesión de acontecimientos que pueden repetirse de forma cíclica indefinidamente, como la rueda de la diosa Fortuna.

Junto a esta concepción del tiempo, hemos presentado una concepción del espacio, entendido en una doble vertiente: por un lado, como elemento que confiere seguridad y orden al hombre medieval, puesto que el espacio que ocupa lo ha convertido en un espacio amable, que le es propicio y familiar, al desarrollar en él sus funciones vitales y su vida cotidiana.

A este espacio cosmificado y ordenado creado por el hombre, para asegurar su propia protección, se opone el espacio de la aventura, desconocido y hostil, lleno de peligros que acechan; a menudo, aparecen separados por una frontera que une y separa los dos espacios, los dos mundos. A través de ella, se ponen en conexión los distintos Paraísos o mundos maravillosos, y el mundo terreno; es decir, el hombre medieval necesita conciliar lo espiritual y lo terreno, acercar ambos conceptos haciéndolos coexistir en un mismo plano para, de esa forma, hacer tangible lo intangible.

Hemos visto cómo la idea de repetición era fundamental en la concepción del universo medieval, porque la reproducción de los actos de los antepasados y la reiteración de los ciclos estacionales, que dio lugar a la aparición del calendario, o la reproducción de los mismos esquemas de pensamiento, conferían seguridad al hombre. Esa idea de repetición hace pensar en la rueda de la Fortuna movida por la mano de Dios, que a través de su giro, puede invertir de forma inmediata una situación, haciendo que lo que está en su punto álgido, de pronto, descienda hasta su degradación máxima; o del hecho más sagrado puede aflorar el más pagano, y viceversa. Pero, junto a esa necesidad de orden, aparecía también la tendencia opuesta, que intentaba invertir las normas establecidas, trastocando el sentido de la realidad y mostrando su opuesto, como en las manifestaciones carnavalescas.

Una vez estudiados los factores espacio y tiempo, pasamos a analizar el concepto de *amor cortés* para, posteriormente, introducir nuestro siguiente objetivo. Empezamos por definir el término como una forma de amor sublime y sofisticado, basado en la consecución de la rendición de una dama de origen noble a través de la sumisión por parte de un caballero. Dada la complejidad del término y sus múltiples interpretaciones, hemos ofrecido una muestra de las teorías más aceptadas y difundidas

para, posteriormente, exponer la función del *amor cortés* y el papel de la dama, pretendido destinatario del camino de perfección que iniciaba el caballero para conseguir su amor. Observamos cómo en el modelo cortés, la dama era utilizada como un mero pretexto que se imponía el caballero para justificar la exhibición de su valía personal y poder admirarse a sí mismo, a través de la admiración que producía en ella.

De esa forma, constatamos que la teoría del *amor cortés* constituía un sistema especular en el que el caballero proyectaba en la dama un reflejo de sí mismo, siguiendo un código amatorio que reproducía el contrato vasallático entre señor y vasallo, cuya norma inquebrantable era la de cumplir con el pacto de reciprocidad, según el cual, el señor brindaba protección al vasallo que le ofrecía sus servicios. De igual manera, la dama debía corresponder a los halagos y actos del caballero con su entrega final, puesto que todo don recibido debía, necesariamente, ser restituido ofreciendo otro a cambio. Hemos visto cómo la dama se presentaba inaccesible al caballero para poder llevar a cabo esa catarsis. La dama, a menudo casada, de mayor edad que él y perteneciente a una posición social superior a la suya, constituía un elemento que el joven deseaba para afirmar su virilidad. Su conquista suponía conseguir todo lo que ella significaba, poder, ascenso social, destronar al esposo ocupando su lugar y haciéndose dueño de sus bienes; en una palabra, convertirse él mismo en el poderoso esposo, devorando al padre para evitar ser devorado por Saturno.

En conclusión, la dama cortés actúa como puente; es el obligado camino iniciático que debe recorrer el caballero para alcanzar un estatus que, de otra forma, quizá nunca llegaría a obtener. Su aventura amorosa es un sueño al margen de la realidad, en el que el joven fantasea durante un tiempo con poseer la identidad que aspira a alcanzar, en un intento de materializar sus aspiraciones de poder. El desgraciado final de su fantasía alerta sobre las consecuencias que se derivan de la trasgresión del orden.

Entendemos que esta forma de concebir a la mujer como camino, como viaje iniciático lleno de obstáculos, abre paso a una batalla incruenta entre el caballero y el dragón del poder feudal, del poderoso esposo-padre-*midons* al que es necesario destronar

para liberar al *infans* y alcanzar la emancipación de su custodia. Este nuevo concepto de mujer cambió la forma de percibir el amor, dando lugar a la aparición de las llamadas formas cortesas, que distinguían al caballero del que no lo era y sirvieron como elemento diferenciador entre las distintas clases sociales.

Por todo ello, concluimos que la fantasía cortés es una creación que responde a arquetipos en que se da muerte a los progenitores para posibilitar el necesario paso al mundo adulto; es el asesinato del padre-estado-poder para quedarse con la madre, ocupando el lugar del progenitor, con el consiguiente sentimiento de culpa y el posterior asesinato de esta, tras el destete de la edad adulta. Los celos a ser conquistada de la *belle dame sans mercy* y la insistencia del caballero en su conquista responderían al deseo de la madre por liberar al *infans* y a la resistencia del niño a entrar en el mundo adulto. Concluimos que en la fantasía cortés, la mujer es un mero pretexto del que se sirve el caballero para alcanzar la individuación, en un escenario tan ficticio como los torneos en los que participaba: meras puestas en escena destinadas a su lucimiento personal, que responden a un deseo narcisista de satisfacer su orgullo de clase, que queda reducido a una apariencia formal, y no al producto de un proceso de evolución tras haber alcanzado una madurez real.

Todo ello nos lleva a pensar que el ideal cortés nació en el seno de una sociedad aristocrática, inmovilista, complacida en sus formas, que deseaba perpetuar su impronta, ofreciendo modelos atractivos para los impetuosos jóvenes caballeros aspirantes a *seniores*, para las aburridas damas, a quienes permitía, quizá, ver materializadas sus secretas fantasías, y para los grandes señores, que verían complacidos cómo finalmente acababa imponiéndose el orden en esa sociedad cerrada que aborrecía el cambio.

Una vez precisados los conceptos de los que partimos para fundamentar nuestro estudio, hemos dedicado la Parte II de esta tesis al análisis de los protagonistas de las tres obras seleccionadas. Nuestro interés ha recaído fundamentalmente, en *Jehan de Saintré*; hemos aportado el *lai Guigemar* y *Le Ménagier de Paris*, como contrapunto necesario a la conclusión final a la que pretendemos llegar. Para su análisis, hemos optado por realizar un enfoque arquetípico y mitocrítico de las tres obras, al considerar

que las imágenes arquetípicas primordiales que forman parte del imaginario de una sociedad subyacen y se transmiten a toda obra literaria y artística, generando un sustrato común a todas ellas, con independencia del momento histórico en que fueron producidas; si bien la presentación e interpretación del arquetipo estarían condicionadas por la cultura de la sociedad en que se producen dichas obras y por las circunstancias históricas en el momento de su producción.

Dada la complicación que presenta la interpretación de *Jehan de Saintré*, por la intensidad de su contenido, y dado también que es la lectura que cierra el ciclo y de la que se extraen la mayor parte de las conclusiones finales, le hemos dedicado un desarrollo especial. Partiendo del hecho de que *Le ménagier de Paris* es un tratado didáctico escrito por un burgués, sus intereses difieren de los manifestados en *Guigemar* y *Jehan de Saintré*, obras literarias que obedecen a arquetipos y estructuras míticas, en las que hemos encontrado similitudes y puntos discordantes y de las que hemos extraído las siguientes conclusiones:

1. El tópico de *la huida al bosque tras el fracaso amoroso*, con el consiguiente abandono del hogar para encontrar la individuación a través de la autoaceptación y de la aceptación de la alteridad, —la *altera pars*—, está presente en *Guigemar* y en *Jehan de Saintré*. La *malmariée* atrapada en una torre y la esposa del *ménagier* aceptan el destino que les es impuesto, mientras que la dama del Mundo Maravilloso y *Belle Cousine* huyen de su enclaustramiento. En el caso de *Guigemar*, la irrupción en el bosque bajo la apariencia social de una cacería supone un deseo del personaje de encontrarse a sí mismo tras el fracaso amoroso que supone su rechazo al amor, pero, finalmente, superará el reto y vivirá feliz en la complementariedad de su amada. Sin embargo, *Saintré* fracasa después de trasladar su búsqueda de *Belle Cousine* a *Boucicaut*. *Belle Cousine* fracasa igualmente en su huida, porque la irrupción de *Saintré* en el bosque, así como las llamadas sociales a su reintegración en el grupo, acaban con la paz que podría haberla llevado a conseguir su individuación.

2. Ambas obras participan de una misma tradición indoeuropea presente en las mitologías griega, romana y céltica de los *Mabinogi*: el tema de *la caza iniciática del ciervo*, cuya persecución conduce al héroe hasta las puertas del otro mundo. El tema se retoma de forma clara en *Guigemar*, mientras que en *Jehan de Saintré* solo quedan leves reminiscencias manifiestas en el simbolismo de la cacería que llevan a cabo *Belle Cousine* y *damps Abbés*, con la transmutación de valores entre presa y cazador. La caza, el ciervo, *Belle Cousine*, Proserpina, son el pretexto para adentrarse en el laberinto del espacio mágico del bosque o del inframundo, lugar de la transformación que abre las puertas a otra realidad.

3. En *Guigemar*, aparece *la cierva como animal guía* que introduce al héroe en el Mundo Maravilloso, pero también como imagen especular del héroe. La cierva blanca es la inmadurez de Guigemar, la temporalidad, el tiempo cíclico que atrapa al individuo en la seguridad de unos actos que se repiten de generación en generación, negándose a la innovación. Mediante su sacrificio, el héroe se desprende de su faceta inmovilista y, posteriormente, se regenera a través del agua, por la que se desliza meciéndose la barca cuna. Más tarde, esa idea de regeneración se verá reforzada a través del agua con la que la dama le limpia los restos del pasado que aún lleva adheridos a su piel, enjugando su herida. De esa forma, el caballero renuncia a la parte de sí mismo que era necesario extirpar y se depura.

Al matar a la cierva, Guigemar ha acabado con la esterilidad de su inmadurez, para nacer a sí mismo tras cruzar la frontera que separa su pasado del futuro y vivir un período de incubación en la barca matriz, del que emergerá estigmatizado por el flechazo en el muslo, tizado aún con las marcas de un pasado que se adhiere a él como la sangre que impregna la piel del recién nacido y que desaparecerá fácilmente al ser lavada, cuando la dama sin nombre enjague su herida y con su amor borre toda huella de la etapa anterior. Guigemar renace así a la fecundidad de su verdadero yo, a través del sacrificio de una parte de sí mismo que era necesario extirpar. En ambos relatos, un habitante del bosque, lugar de las transformaciones, incita al héroe a la ruptura vital. La cierva



blanca, color de la túnica del sacrificio, se presenta como un ser sobrenatural ligado al agua, —recordemos que Guigemar la encuentra en un brazo de mar junto a un cervatillo—, que ha servido de instrumento para que el héroe dé paso a la luz, desarrollándose plenamente a través del amor. El sacrificio de la cierva, trasunto de la inmadurez sexual del joven; la *plétora*, el bautismo redentor que proporcionan las aguas regeneradoras a las que da paso la cierva y que mecerán la barca-cuna-matriz de Guigemar, hasta que llega a su destino; el cervatillo que pierde a su madre y debe crecer afrontando la vida solo, sugieren connotaciones ascendentes ligadas al campo de la *anábasis*, del nacimiento, de la luz.

En *Jehan de Saintré*, la cierva guía ha sufrido una transformación hasta degradarse en la figura de un abad corrupto que encarna los valores telúricos y descendentes del régimen nocturno de Durand (1982), opuestos a los ascendentes del régimen diurno, encarnados en ella. *Damps Abbés* aparece asociado al vino de la liturgia, sustancia ligada a la idea de regeneración mediante el sacrificio; regeneración que, en este caso, no será posible por la irrupción de *Saintré* en el bosque sagrado, interrumpiendo los ritmos religiosos, y por su negativa a aceptar el sacrificio presentado por el clérigo. En este hemos encontrado similitudes con los guardianes del bosque sagrado de las antiguas mitologías, así como con Merlín, por su carácter transformador y profético, y con la esfinge. *Damps Abbés* es el espejo en el que *Saintré* ve reflejado su aspecto negativo. Para que se produzca el cambio, no basta con romper el espejo que devuelve la imagen especular o con cortar la lengua de la esfinge que desvela el enigma de una realidad que *Saintré* se niega a aceptar. El cambio solo vendrá del sacrificio real de sí mismo; pero *Saintré* no entiende el mensaje y se niega a subir al árbol sagrado de la inmortalidad.

Por tanto, él y la sociedad trasuntada en su personaje están abocados al estancamiento y a la muerte, sometidos a la temporalidad de la materia que ellos mismos eligieron: la apariencia. Apoyamos esta tesis en la ausencia de alusiones al agua; solo se alude a ella en la costumbre cortesana de suministrar agua bendita a los reyes en el momento de acostarse, para

intensificar el renacimiento y continuidad de la monarquía al despertar del nuevo día, y el agua que enjuga las manos de *Belle Cousine* y su séquito al llegar al bosque, posible metonimia de un bautismo regenerador para eliminar la temporalidad pagana de la corte; tesis que se ve reforzada por la ausencia de sacrificio voluntario, plenamente aceptado, como en el caso de Jesús o de Guigemar.

4. La *plétora*, el bautismo redentor que recibe Guigemar en su travesía en la barca, no existe en *Jehan de Saintré*. Tanto el bautismo como el sacrificio, conducen a un mismo fin: la regeneración, el renacer a una nueva forma de vida.

5. La *hipóstasis*, el sacrificio necesario para recrear el mundo, se plantea en *Jehan de Saintré*, pero es rechazado por el caballero ante su negativa a verse humillado; negativa que contrasta con el sacrificio de Jesús, aceptado por amor, no por imperativo legal. Por ello, concluimos que mientras que la primera parte de *Jehan de Saintré* muestra la opulencia y la temporalidad de la corte, la segunda parte está marcada por la *katábasis* del régimen nocturno, proyectando connotaciones negativas de oscuridad, estancamiento, involución y descenso, características de la etapa final de un ciclo, que contrastan con la *anábasis* presente en *Guigemar*.

6. Si la cierva supone para Guigemar el descubrimiento y la aceptación de su conflicto existencial entre su yo social y su yo interior, *damps Abbés* es percibido por Saintré como un indigno rival, del que es incapaz de vislumbrar la trascendencia que supone para él y, simplemente, le arranca la palabra.

7. En ambos relatos aparece el *agon*, la lucha contra el opositor al que es necesario vencer para rescatar a la amada cautiva, en la que parece producirse una transmutación de valores, cuando las parejas formadas por la cierva y Guigemar, y por *damps Abbés* y *Saintré*, se enzarzan en una lucha fundiendo sus cuerpos o rodando por el suelo, de forma que el cazador pasa a ser la presa y lo ascendente adquiere una tendencia descendente,

lo sagrado y lo profano, la vida y la muerte. Pero es al mismo tiempo la lucha contra el gemelo mítico, contra el hermano enemigo al que hay que eliminar, el mito de Caín y Abel.

8. No existe en *Jehan de Saintré* la *coincidentia oppositorum*, el equilibrio a través de la unión de contrarios que conforman y complementan al individuo, lo que interpretamos como un síntoma más del estancamiento social.

9. Hemos encontrado analogías entre el poder del filtro de la materia artúrica con la ingesta de vino y viandas suministrados por *damps Abbés* a *Belle Cousine*, con el fin de mantenerla sometida a un estado hipnótico cercano al éxtasis religioso, al que ella se entrega transfigurando la realidad, en la creencia de entregarse a Dios.

10. El *mito de Pigmalión* aparece cuando *Belle Cousine* lleva a cabo la creación de un caballero ideal acorde con los preceptos de la caballería y de las *bienséances*, del que acaba enamorándose, como Pigmalión de su obra. Paralelamente a ello, *Saintré* se forja una imagen infantilizada de la dama, transfiriendo a *Belle Cousine* el modelo de cortesana ideal que desea para sí, según rezan los cánones cortesanos; de forma que ambos perciben una imagen fantasmática del otro, un reflejo transferencia de su propio yo en el que ambos se sienten engrandecidos y admirados en el otro, sin llegar a percibir la imagen real de cada uno de ellos. Esta reciprocidad dará origen a una retroalimentación entre ambos que los sumergirá en el ensueño del erotómano del que al final solo *Belle Cousine* despierta y recobra la consciencia de sí misma, decidiendo dejar la teatralidad social para recrearse a sí misma en la intimidad del bosque sagrado. La irrupción de *Saintré* hará que fracase en su intento de iniciación.

11. Al enamorarse de *Saintré*, *Belle Cousine* realmente se ha enamorado de sí misma, proyectada en la obra que ha creado. De igual forma, el caballero se ha enamorado de sí mismo, viéndose reflejado en *Boucicaut*, como el mito de Narciso.

12. En *Jehan de Saintré*, encontramos el mito del *suplicio de Tántalo*. *Belle Cousine* vive absorta en la perpetuación del ideario cortés; ha llevado a cabo una tarea formativa durante años para contribuir al mantenimiento del orden a través de la creación de un caballero que servirá de modelo a las generaciones venideras, pero cuando todo el trabajo está hecho y ya puede culminar su empresa, su mundo se derrumba y debe volver a empezar; esta vez con la construcción de sí misma, tras deshacerse de su reflejo: *Saintré*. Es el propio ideario cortés el que acaba devorándose a sí mismo; es el mito de *Saturno devorando a los hijos* que ha creado.

13. El espacio influye sobre el personaje que lo habita. Partiendo de esa premisa, hemos considerado los escenarios de *Jehan de Saintré* como *espacios heterotópicos*, puesto que tanto la corte como el bosque son percibidos por los personajes bajo un punto de vista radicalmente opuesto: para *Saintré* y la sociedad cortés, la corte simboliza el orden, la seguridad, las normas de necesario cumplimiento para asegurar la perpetuidad del sistema feudal; mientras que el bosque y la abadía se presentan como el espacio salvaje y degradado de la orgía, opuesto a ella. Sin embargo, *Belle Cousine* los percibe invirtiendo los valores, de forma que la corte es para ella el espacio degradado y ficticio, y el bosque es la morada de la espiritualidad. La visión del espacio, por tanto, no consiste en sus características propias, sino en la perspectiva que adopta ante él el espectador. En este sentido, en *Jehan de Saintré* podríamos percibir el bosque como un Mundo Maravilloso paralelo a la corte y similar al de la materia artúrica, que puede ser percibido como un nuevo Paraíso o como la morada del monstruo.

14. El *mito de Jonás*, como origen de una nueva civilización, aparece en *Guigemar*. La metamorfosis que sufre Guigemar en el seno de la barca-matriz podría asimilarse a la sufrida por *Le seigneur de Saintré* en la intimidad de los aposentos privados de *Belle Cousine*, a través de encuentros nocturnos y clandestinos, equiparables a la etapa de gestación del embrión. Es el régimen nocturno del espacio matriz, la intimidad,

la *chora*, la oscuridad del secreto velado frente a la luz del espacio social cortesano, frente a la exhibición pública del régimen diurno.

15. En *Guigemar* y en *Jehan de Saintré*, se produce un *descensus ad inferos*. La bajada al laberinto que nos enfrenta a nuestros demonios particulares y que custodia el árbol sagrado cuya conquista queda reservada a aquellos que, tras despojarse de sus lazos terrenales, acepten subir desnudos a su tronco. *Guigemar* acepta subir voluntariamente a la barca, metonimia del árbol sagrado por su madera; y lo hace en soledad, despojado de sus atributos guerreros, para enfrentarse a su destino, una vez desprendido de la temporalidad del mundo profano, y penetrar en la atemporalidad del Mundo Maravilloso. *Lancelot* sube a la carreta en iguales condiciones; *Belle Cousine* se interna sola, despojada de sus ropajes cortesanos y de forma anónima en el bosque, persiguiendo la misma intención. Pero *Saintré* se interna en él con todas sus galas, provisto de armamento, y se niega a subir al árbol del sacrificio; con lo que no renuncia a la materialidad del mundo pagano y se verá abocado al fracaso. *Le seigneur de Saintré* no soporta la idea de verse humillado.

16. De esa forma, constatamos que el patronímico se prefigura frente al anonimato, dotando de identidad al caballero y forjando su personalidad y su renombre. Así, *le seigneur de Saintré* se opone a *Belle Cousine* y *damps Abbés*, no solo por la historia narrada y por lo que cada uno de ellos representa, sino también por su orgullo en la aceptación de la temporalidad implícita en su nombre. Un caso análogo aparece en *Guigemar* y *Meriadus*, frente a la dama anónima del Mundo Maravilloso; en este caso, se trata de un enfrentamiento generacional sometido a la temporalidad. Concluimos que, en estos relatos, solo son nombrados mediante un patronímico los caballeros protagonistas, permaneciendo en el anonimato la mujer, el burgués representado en el *ménagier* y *damps Abbés*, hecho que interpretamos como el culto que rinde esta sociedad a la apariencia y al renombre de los héroes que la representan a través de la imposición de un patronímico.

17. En *Jehan de Saintré*, encontramos *el sueño del caballero*. *Saintré* vive el sueño caballeresco y retroalimenta la relación con *Belle Cousine*. Relación que ella vive como una historia real, pero que en el caso de *Saintré* se ha manifestado como un sueño, como un estado fantasmático similar al de don Quijote, de quien se diferencia porque al final de su vida recobra la cordura y su verdadero nombre, Alonso Quijano, mientras que *Saintré* borra definitivamente a *Belle Cousine* de su vida en el mismo momento en que la anula en la esfera social. Guigemar despierta del sueño en *l'Autre Monde* y sí puede conciliar ambos mundos a partir de la renuncia a una parte de sí mismo, tras su entrada en la barca.

18. En *Jehan de Saintré*, hemos analizado y aludido repetidamente al *axis mundi* que pone en conexión los cielos y la tierra, como eje que une y separa lo ascendente de lo descendente, lo trascendente y lo profano. Es el equivalente al *Totembaum* celta, el árbol de los muertos a quienes acoge en su interior para conducirlos a un nuevo renacimiento, cuya finalidad lo hace asimilable al árbol del sacrificio y a la cruz del Calvario cristiano.

19. En *Jehan de Saintré*, hemos abordado el tema de la *Scala delle virtù*, la escalera por la que debe ascender el individuo para alcanzar la plenitud o la contemplación de la idea de belleza, de la que van cayendo todos aquellos que no están preparados para alcanzar su destino final.

20. *El eterno retorno*: el regreso al punto de partida tras la transformación sufrida a lo largo del viaje iniciático que emprende el héroe. En el caso de *Guigemar*, la aventura empieza con la partida de un héroe sexualmente inmaduro, y culmina con su reintegración al grupo, tras haber adquirido la madurez sexual y portando la dama que llevará la fertilidad a la comunidad. El cinturón que ciñe la cintura de la dama es la muralla que circunda la ciudad, que la protege y vela por su integridad. Solo el elegido está llamado a desatarlo. Al desatar el nudo del cinturón de su amada, Guigemar demuestra haber alcanzado su plenitud,

conquista la ciudad y cumple la tarea que tenía pendiente, reconciliándose con la sociedad.

La aventura de *Saintré*, al igual que la de Guigemar, empieza y acaba en el mismo escenario, en este caso, la corte. Pero al final del relato se ha producido un cambio de focalidad en el que se ha pasado del secretismo inicial, el recogimiento y las risitas de complicidad entre *Belle Cousine* y sus damas en la intimidad de su alcoba, a la exhibición pública de la intimidad de una mujer, bajo la mirada expectante de la corte y las humillantes carcajadas dirigidas hacia ella. El cinturón de niño que manoseaba nervioso *le petit Jehan* se ha transformado en un legado simbólico que le ha sido devuelto por *le seigneur de Saintré* a *Belle Cousine*, con la premeditada intención de llevar a cabo la inmólación de la diosa. En la entrega del cinturón está implícita la incapacidad de *Saintré* para ceñirlo, su develación como indigno portador del *Graal*. El reflejo de *Saintré* se proyecta en su sombra, *Belle Cousine*, fundiéndose, confundiéndose ambos por un instante, transmutando sus valores, como la cierva y Guigemar, *damps Abbés-Saintré*, como lo sagrado y lo profano, como la vida y la muerte. *Saintré* se despoja de sí mismo a través de *Belle Cousine*. Se niega a sí mismo, desprecia a su ser a través de la mujer y por eso la mata suicidándose en ella. Él no lo sabe; piensa que ha matado a su madre para deshacerse de su custodia, y que ha hecho justicia con una mujer hipócrita e infiel.

21. En este sentido, en *Saintré* encontramos a un personaje perteneciente a la tipología del *alazon*, el impostor que niega su verdadera realidad y que sucumbirá, finalmente, víctima de su orgullo y de sus delirios caballerescos sin haber alcanzado la *anábas* heroica; al igual que sucumbirá *damps Abbés*.

22. El *nostos*, el retorno de Ulises, transformado tras su aventura iniciática, mostrando a la comunidad la enseñanza o el objeto adquiridos a lo largo de su viaje. Transformación que experimenta Guigemar y que queda frustrada a mitad de camino en *Belle Cousine*, pero en la que fracasa *Saintré*, al no experimentar transformación personal alguna y limitar la enseñanza recibida a la puesta en escena de un sacrificio ritual, sin

más transcendencia que la mera humillación pública de su mentora. Su ascenso social tan solo posee un carácter formal, ya que, en su caso, el *animus* destruyó al *anima*, a su regreso a la sociedad, sin que se consumara la unión.

23. *Belle Cousine* responde a la tipología del *pharmakos*, es decir, la víctima propiciatoria sobre la que se cierne la justicia al final de la obra, aplicándole un castigo ejemplar por haber traicionado a *Saintré*; figura que se ajusta a la degradación paulatina de la imagen teológica de la mujer y de su papel en la sociedad, ya que el pecado de la primera mujer supuso la degradación del universo al introducir el mal en el mundo. El castigo de *Belle Cousine* supone una llamada al orden, exhibiendo públicamente las consecuencias que puede traer el contravenir las normas establecidas por el grupo. Es el tiempo del cantar de gesta que se encuadra en la prolongación de un presente carente de futuro en el anacrónico y cerrado mundo de la caballería cortesana.

24. *Eros y Thánatos*: el conflicto entre el amor y la muerte, entre la virtud y el vicio, la bondad y el mal.

Una vez examinados los principales arquetipos que hemos encontrado, podemos concluir que en ambos relatos aparece una oposición entre el mundo real, representado por la corte o la sociedad feudal a la que pertenece Guigemar, y el bosque, como espacio salvaje, mágico, que hace posible la comunicación con los dioses y consigo mismo. Es la naturaleza frente al espacio humanizado, lo salvaje frente a lo domesticado; lo religioso frente a lo profano. En ambos relatos se percibe un estancamiento social. En el caso de *Guigemar*, la propia autora, mujer, así lo expresa de forma explícita. En *Jehan de Saintré*, el autor no manifiesta ese hecho de forma fehaciente, pero el dato se desprende fácilmente de la lectura, si nos basamos en la multiplicidad de combinaciones reiterativas: repetición de ceremoniales, de expresiones corteses, de aspectos formales, incluso el ciclo formativo de *Saintré* culmina con la repetición del modelo establecido por *Belle Cousine* para conseguir su autonomía. Se trata de un tiempo cíclico que



conduce al inmovilismo y que arrastra a los personajes a su destrucción. Concluimos que esta idea de repetición es síntoma de un estancamiento social, ya patente en *Guigemar*, al que no se encuentra salida. La soledad de los personajes sería el reflejo de la alienación del hombre en un mundo que ansía, en el que no puede encontrar su lugar. Sin embargo, *Guigemar* culmina su aventura por su abandono a la voluntad del otro, la aceptación de la barca a la deriva; hecho que no ocurre en *Jehan de Saintré*, cuyo desenlace trágico viene derivado, precisamente, de esa falta de aceptación.

Presentamos, a continuación, las conclusiones finales obtenidas como resultado de la interpretación especular del relato que hemos llevado a cabo, en la que todos los personajes y todos sus actos han sido abordados desde el punto de vista opuesto al real:

1. La ficción del amor cortés supone un intento encubierto de ruptura y de cambio de todo un sistema social que no ha sido plenamente aceptado por sus miembros. Es un intento de escapar a las leyes, en el que a la felicidad de los amantes se le suma el sentimiento de culpa que les produce el faltar a las normas de la comunidad. Con frecuencia, los amantes aparecen reclusos en un bosque durante un período de tiempo limitado, hasta que la sociedad extiende sus tentáculos reclamando su presencia y reintegración al grupo. Mientras que en *Guigemar* el agua hace posible la regeneración, propiciando el paso al otro mundo y el renacer a una nueva vida tras la unión del *animus* y el *anima*, *Jehan de Saintré* es una historia de fracasos en la que es imposible la regeneración.

2. *Saintré* y *Belle Cousine* se lanzan a la búsqueda de su identidad por caminos diferentes, pero ambos fracasan porque ninguno de ellos consigue conciliar su yo interior con su yo social. El intento de *Belle Cousine* fracasa, atrapada por los engaños del abad y, posteriormente, por la deshonra de *Saintré*.

3. En *Jehan de Saintré*, los tres protagonistas trastocan la función social para la que fueron creados: la dama, bajo la óptica

social, se aparta del modelo cortés y se prefigura como una dama anticortés; el caballero, perfecto e intachable bajo la ética cortés, demuestra esconder una esencia mezquina que ni la dama pudo cambiar con sus enseñanzas. El abad desempeña la necesaria función social de representante de Dios, pero, en la intimidad de su privacidad, ofrece otra cara muy distinta, antítesis de un hombre de Iglesia. *Damps Abbés* fracasa porque no puede conciliar los dos aspectos de lo dionisiaco: solo desarrolla la materialidad y lo terreno, en detrimento de la espiritualidad. Destruye los valores establecidos y no hay integración posible con su contrario, *Jehan de Saintré*.

4. Dios muere en *Saintré*, cuando este se niega a morir aceptando el sacrificio en el bosque sagrado y asesina a su madre porque no la necesita. El asesinato de la madre es asimilable al asesinato de Dios, al simbolizar la ruptura de toda moral y de toda autoridad. Esto nos lleva a pensar que *Jehan de Saintré* podría ser considerada como una de las obras que marcaron el inicio de la novela moderna, puesto que los personajes se hallan inmersos en escenarios que los atrapan, sumiéndolos en una fuerte crisis de valores y en un gran vacío existencial. Dios ha muerto en *Saintré*, porque ha matado la esperanza de trascender lo humano alcanzando la espiritualidad del descubrimiento interior a través de la aceptación del otro; su narcisismo se lo impide. *Le seigneur de Saintré* se siente poderoso, como la sociedad moderna; tiene tanta confianza en sí mismo que rechaza toda autoridad que vaya en contra de su voluntad. Al acabar con *Belle Cousine*, *Saintré* se ha desprendido de la custodia materna, de los valores cortesos y ha renegado de Dios, quedando alienado en lo material, sin haber logrado la conciliación con el espíritu.

5. La historia de *Belle Cousine* es una llamada a la reflexión y al orden, un recordatorio de que todo en esta sociedad debe ser controlado y sometido a normas para evitar que entre el caos y se produzca el desorden.

6. Por todo lo expuesto, concluimos que *Jehan de Saintré* es una obra cuyo contenido puede ser leído en clave de

actualidad, puesto que aborda la problemática del hombre moderno a través de los mismos arquetipos a los que está sometida la sociedad actual.

Como reflexión final, podemos afirmar que la historia de *Belle Cousine* es la historia de todas las mujeres solas, inadaptadas, que intentaron e intentan escapar a ese tiempo cíclico, a ese enclaustramiento social al que se ven sometidas y que se perpetúa hasta el infinito. Una historia de mujeres atrapadas en la vorágine sin fin de la temporalidad enfermiza de un presente que se reactualiza incesante en su pasado, renovando sus máscaras o cambiando sus nombres, en vano intento por disimular una realidad insoportable y obscena: Ana Ozores, Emma Bovary, Ana Karenina, *Belle Cousine*. Mujeres que soñaron y sueñan otros mundos posibles, poéticos, místicos, puros, auténticos, lejos del ceremonial del espacio y del tiempo que la realidad ofrece en su ficción literaria.

La cortesana que huyó al bosque para convertirse en Nadie y escribir su propia historia ignoraba que escribiría la historia de Todos. De esa masa ingente e indiferenciada con nombre y forma de mujer, pero que, en realidad no es mujer, tras haberse despojado de su nombre y apariencia, al huir de Polifemo y ocultarse bajo el anonimato a los pies del árbol sagrado. Porque la historia de *Belle Cousine*, como la de Ulises, es una historia universal; es la historia de los antiguos héroes, hombres y mujeres, de los héroes del presente y del futuro, que emprenderán o rehusarán emprender el vuelo en la cumbre de la montaña mágica, ante el ara expectante del sacrificio. Porque su relato es todos los relatos y el sueño de *Belle Cousine* es todos los sueños.

# Bibliografía



### Referencias abreviadas de las ediciones citadas

*Guigemar* = MARIE DE FRANCE, *Lais*, traducción al francés moderno y notas de Laurence Harf-Lancner, y texto según la edición de Karl Warnke, («Le Livre de Poche» 4523, «Lettres gothiques»), París, Librairie Générale Française, 1992, pp. 29-50.

*Le Ménagier de Paris* = *Le Ménagier de Paris, raité de morale et d'économie domestique composé vers 1393 par un bourgeois parisien*, edición de Jérôme Pichon, París, 2 vol. 1846.

*Jehan de Saintré* = ANTOINE DE LA SALE, *Jehan de Saintré*, edición de Joël Blanchard 1995 [reimpresiones de 1996 y 2007].

### 1. Obras literarias, religiosas y filosóficas

ALAIN CHARTIER. *La belle dame sans merci*, edición de Lucien Charpenne, París, Les Livres et Poèmes d'autrefois, 1901.

ALAIN CHARTIER. *La Belle Dame sans mercy et les poésies lyriques*, edición de Arthur Piaget, Ginebra/Lille, Droz/Giard «Textes Littéraires Français», 1, 1949 (1ª ed. 1945).

ALFONSO DE HUESCA, Pedro (ca. 1100). *Disciplina Clericalis*, edición de Ángel González Palencia, Madrid-Granada, CSIC, 1948.

ANDREAS CAPELLANUS. *The Art of Courtly Love*, edición y traducción de John Jay Parry, Nueva York, Columbia University Press, 1941.

ANDRÉS EL CAPELLÁN. *De amore. Tratado sobre el amor*, traducción de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Sirmio, 1990.

- ANTOINE DE LA SALE. *Histoire du Petit Jehan de Saintré et de la dame des Belles-Cousines*, edición de Louis-Élisabeth de La Vergne comte de Tressan, París, Didot, 1791.
- ANTOINE DE LA SALE. *Histoire du petit Jehan de Saintré et de la dame des Belles-Cousines*, extraite de la vieille chronique de ce nom, edición de Louis-Élisabeth de La Vergne comte de Tressan, París, Dufart, 1796.
- ANTOINE DE LA SALE. *Jehan de Saintré*, edición de Jean Misrahi y Charles A. Knudson, Ginebra, Droz, 1967.
- ANTOINE DE LA SALE. *L'hystoyre et plaisante cronique du petit Jehan de Saintré, de la jeune dame des belles cousines sans autre nom nommer, avecques deux autres petites hystoires de messire Floridan et la belle Ellinde, et l'extraict des croniques de Flandres*, edición de Roger Dubuis, «Textes Littéraires Français», Ginebra, Droz, 1975.
- ANTOINE DE LA SALE. *Jehan de Saintré*, edición de Jean Misrahi y de Charles A. Knudson, Ginebra, Droz, 1978.
- ANTOINE DE LA SALE. *Jehan de Saintré*, edición de Mario Eusebi, «Les classiques français de Moyen Âge», 114-115, París, Librairie Honoré de Champion, 2 vol., 1993-1994.
- ANTOINE DE LA SALE. *Jehan de Saintré*, edición de Joël Blanchard y traducción de Michel Quereuil, París, Librairie Générale Française, «Le livre de Poche», 4544. «Lettres gothiques», 1995 [reimpresiones de 1996 y 2007].
- ARISTÓTELES. *Poética*, edición de D.W Lucas, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- ARISTÓTELES. *Política*, edición de Manuela García Valdés, Madrid, Gredos, 1988.
- ARISTÓTELES. *Retórica*, edición, introducción y traducción de Quintín Racionero, Biblioteca clásica, 142, Madrid, Gredos, 1999.
- AUTRAN, Charles. *L'Épopée indoue*, París, Denoël, 1946.
- BAUDELAIRE, Charles (2003). *Obra poética completa*, texto bilingüe, edición de Enrique López Castellón, Madrid, Akal ediciones.
- BEAUVAIS, Vincent de (ca. 1250). *Opus, Speculum maius*,

- intitulatum* / [*Vincentius Bellovacensis*], edición de Hermannus Liechtenstein, 1493-1494, Venetiis, Universitat de València, Fondo Antiguo y Colecciones Singulares.
- BENEDEIT. *El viaje de San Brandán*, traducción de María José Lemarchand, Madrid, Siruela, 1986.
- BÉROUL. *Le Roman de Tristan*, edición E. Muret y L.M. Desfourques, C.F.M.A., París, Champion, 1970.
- BLANCHARD, Joël ed. *Le Pastoralet*, París, Presses universitaires de Francia, 1983.
- Bocados de oro. Kritische Ausgabe des altspanischen Textes*, edición de Mechthild Crombach, Bonn, Romanisches Seminar der Universität Bonn, Romanistische Versuche und Vorarbeiten, 37, 1971.
- BODIN, Jean (1576). *Los seis libros de la república*, traducción de Pedro Bravo Gala, Madrid, Tecnos, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1972)*, edición de Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, 1984.
- CASELL, Peter y GALPIN, ed. (1865). *Cassell's illustrated history of England*, vol. 2.
- CHOBHAM, Tomás de (ca. 1212). *Summa Confessorum*, edición de F. Broomfield, «Analecta Mediaevalia Namurcensia» 25, Lovaina, Nauwelaerts, 1968.
- CHRÉTIEN DE TROYES. *Lanzarote del Lago o el caballero de la carreta*, edición de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca, traducción de Luis Alberto de Cuenca, Barcelona, Labor, 1976.
- CHRÉTIEN DE TROYES. *Erec et Enide*, edición de Mario Roques, París, Honoré Champion, 1978.
- CHRÉTIEN DE TROYES. *El libro de Perceval (o el cuento del Grial)*, edición de Carlos Alvar, traducción de José Manuel Lucía Megías, Madrid, Gredos, 2000.
- CICERÓN, Marco Tulio. «Sueño de Escipión», Introducción de Jozas Zaranka. Traducción e índice prosopográfico de Vilma Correa M., *Ideas y Valores*, vol. 5, 18, 1963, pp. 165-193.
- Curial e Güelfa*, anónimo. Edición de Antoni Ferrando Francés, traducción del catalán de Jean-Marie Barberà, Toulouse,



- Anacharsis, 2007.
- CUSA, Nicolás de. *La visión de Dios*, traducción e introducción de Ángel Luis González, Pamplona, Eunsa, 1994.
- CUSA, Nicolás de. *De Visione Dei*, 1453, en *Opera Omnia*, vol. VI, Hamburgo, Félix Meiner, 2000.
- DANTE ALIGHIERI. *La divina comedia*, edición de Nicolás Besio Moreno, traducción de Bartolomé Mitre, Buenos Aires, Centro cultural «Latiunt», 1922.
- El libro de Calila e Digna*, edición de John E. Keller y Robert White Linker, Madrid, CSIC, Clásicos Hispánicos, 1967.
- ESCHENBACH, Wolfram von (ca. 1208-1210). *Parzival*, traducción de Antonio Regales, Madrid, Siruela, 2017.
- EURÍPIDES. *Las Bacantes*, traducción de Antonio Tovar, Barcelona, Alma Mater, 1960.
- EURÍPIDES. *Hipólito* en *Tragedias I*, introducción y traducción de Alberto Medina y Juan Antonio López, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1991.
- GRÉGOIRE LE GRAND. *Le Pastoralet*, edición de Joël Blanchard, París, Presses universitaires de Francia, 1983.
- GUEVARA, Fray Antonio de. *Relox de Príncipes*, en *Obras Completas*, 2, edición de Emilio Blanco, Madrid, Turner Libros, 1994.
- HERRADE DE LANDSBERG (ca. 1130-1195). *Hortus deliciarum*, edición de Rosalie Green *et al.*, London, Warburg Institute, 1979.
- HESÍODO. *Obras y fragmentos*, traducción de Aurelio Pérez Jiménez (*Obras*) y Alfonso Martínez Díez (*Fragmentos*), Madrid, Gredos, 1978.
- HOMERO. *La Odisea*, en *Obras Completas*, edición y traducción de Luis Segalá y Estalella, Barcelona, Montaner y Simón, 1927.
- HUNAYN IBN ISHĀQ AL-‘IBĀDI. *The Libro de los buenos proverbios, a critical edition*, edición de Harlan Sturm, en *Studies in Romance Languages*, 5, Lexington, University Press of Kentucky, 1971.
- JEAN D'ARRAS (ca. 1392-1393). *Melusina*, edición y traducción de

- Carlos Alvar, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- LACROIX, Daniel y WALTER, Philippe, trads. (1989). *Tristan et Iseut, les poèmes français, la saga norroise*, París, Librairie Générale Française.
- LE CHAPELAIN, André. *Traité de l'amour courtois*, traducción de Claude Buridant, París, Klincksieck, 1974.
- Le Ménagier de Paris, traité de morale et d'économie domestique composé vers 1393 par un bourgeois parisien*, édité par Jérôme Pichon, Paris, Crapelet pour la Société des bibliophiles français, 2 vol., 1846.
- Le ménagier de Paris, The Good Wife's Guide. A Medieval Household Book*. Translated, with Critical Introduction by Gina L. Greco and Christine M. Rose, Ithaca et London, Cornell University Press (Cornell Paperbacks), 2009.
- Le ménagier de Paris*, edición de Georgina E. Brereton et Janet M. Ferrier, traducción y notas de Karin Ueltschi («Le livre de Poche» 4540. Lettres gothiques), París, Librairie Générale Française, 1994.
- Le Roman d'Énéas*. Edición de Aimé Petit, París, Le livre de poche, 2005.
- LOUÏS, Pierre. *La femme et le Pantin*, París, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1916.
- MARIE DE FRANCE. *14 Lais bretons de Marie de France*, edición de Jacques Henri Prévost, Cambrai, 1820.
- MARIE DE FRANCE. *Les lais de Marie de France*, edición de Jean Rychner, «Les classiques français du Moyen Âge», 93, París, Champion, 1971.
- MARIE DE FRANCE. «Guigemar», *Lais*, traducción al francés moderno y notas de Laurence Harf-Lancner, y texto según la edición de Karl Warnke («Le Livre de Poche» 4523, «Lettres gothiques»), París, Librairie Générale Française, 1992, pp. 29-50.
- MARÍA DE FRANCIA. *Los Lais*, edición y traducción al español de Ana María Holzbacher, Barcelona, Sirmio, 1993.
- MARÍA DE FRANCIA. «Guigemar», *Lais*, introducción, edición, traducción al español y notas de Carlos Alvar, [reimpreso en

2004], Madrid, Alianza, 1994, pp. 29-51.

*Nag Hammadi Library in English*, edición y traducción al inglés de James M. Robinson, 1977, Brill, Leyden, traducción al castellano de A. Piñero ed., 3 vols., 1. Tratados filosóficos y cosmológicos, 2. Evangelios, hechos, cartas, 3. Apocalipsis y otros escritos, Trotta, Madrid, 1997-2000. *Nag Hammadi*. Traducción parcial de R. Kuntzmann y J. D. Dubois, DB 16, Estella, Verbo Divino, 1988.

*Navigatio Sancti Brendani, La navegación de San Brendano, basada en la Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, edición electrónica de Guy Vincent, traslación del manuscrito conservado en la *Bibliothèque Nationale d'Alençon*, edición y traducción de Francisco Javier Gil Chica, Codex 14, fol. 1r a 11v, ca. siglo XI, 2007, en línea, <[http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost10/Brendanus/bre\\_intr.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost10/Brendanus/bre_intr.html)>.

OTÓN DE FREISING (1115-1158). *Chronica sive Historia de duabus civitatibus*, edición de R. Wilmans, Nueva York y Chicago, Bibliopolii Press, 1912.

PAULHAN, Jean. «La dicha en la esclavitud», prólogo a *Historia de Ô*, Pauline Reage, traducción de Ángel López, Barcelona, Cayfosa, 1984, pp. 9-23.

PIZAN, Christine de (1403). *Livre du chemin du long estude*, edición de Robert Puschel, Génova, Slatkine Reprints, 1974.

PIZAN, Christine de (1405). *La Ciudad de las Damas*, edición, traducción, introducción y notas de Marie-José Lemarchand, Madrid, Siruela, 2001.

PIZAN, Christine de (1399). «Epístola del dios del Amor», *La rosa y el príncipe*, edición, traducción y notas de Marie-José Lemarchand, Madrid, Gredos, 2005, pp. 37-66.

PLATÓN. *Timeo*, en *Obras completas*, edición y traducción de Patricio Azcárate, vol. 6, Madrid, Biblioteca Filosófica, 1872.

PLATÓN. *Leyes*, en *Obras completas*, edición y traducción de Patricio Azcárate, vol. 9, Madrid, Biblioteca Filosófica, 1872.

REAGE, Pauline. *Historia de Ô*, traducción de Ángel López, Barcelona, Cayfosa, 1998.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*, edición

- de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991.
- RUTEBEUF. «Des plaies du monde», en *Œuvres Complètes*, 5ª edición de Michel Zink, París, Bordas, vol. 1, 1989, pp. 68-74.
- SAN AGUSTÍN. *Sermones (4º), 184-272 B*, vol. 24, en *Obras completas*, edición bilingüe latín-español, 41 vols., edición de la Federación de Agustinos de España, traducción y notas de Pío de Luis, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.
- SAN PEDRO, Diego de (1492). *Cárcel de amor, Obras completas II*, edición de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1972.
- Santa Biblia*. Utah, Salt Lake City, edición de La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, 2016.
- SÓFOCLES. «Edipo rey», *Tragedias*, traducción y notas de Assela Alamillo, Madrid, Gredos, 2000, pp. 131-195.
- TACITUS, Cornelius. «Germania», *Tacitus on Britain and Germany*, edición de Emile Victor Rieu, traducción al inglés de Harold Mattingly, West Drayton, Middlesex, Penguin Books, 1948, pp. 101-140.
- TERTULIANO. *La toilette des femmes, (De Cultu Feminarum)*, traducción de Marie Turcan, París, Éditions du Cerf, 1971.
- THOMAS. *Les fragments du Roman de Tristan*, edición de B.H. Wind, París, Minard y Ginebra, Droz, 1960.
- VILLON, François. *Œuvres*, edición de Dominique Aury, Ginebra, Slatkine, 1994.

## 2. Estudios

- ABED HEKIMIAN, Gretel (2016). *Ética del deseo*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- ADRIÁN ESCUDERO, Jesús (2004). «Cristina de Pizán y la sinrazón de la misoginia», *Diálogo Filosófico, Ágora*, 59, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 275-294.
- ADRIÁN ESCUDERO, Jesús Adrián (2008). «Cristina de Pizán: identidad personal y memoria colectiva», *Diálogo Filosófico, Ágora*, 27 (2), Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 25-39.

- ADRIÁN HUICI, Norman (1992). «El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar», *Cauce* 14-15, pp. 403-417.
- ALARCÓN, Justo S. (1986). «La aventura del héroe como estructura mítica en Tata Casehua de Miguel Méndez», *Explicación de textos literarios* 15-2, Alicante, Biblioteca Virtual Universal, pp. 77-91.
- ALBA, Víctor (1974). *Historia social de la mujer*, Barcelona, Plaza y Janés.
- ALBERT, Jean-Pierre (1988). «Le symbolisme du vin dans la liturgie catholique», en *La vigne et le vin*, edición de La Manufacture, Lyon/Paris, La Manufacture/Cité de Sciences et de l'industrie, pp. 339-342.
- ALDAZABAL, Ana Inés (2012). «*Quel beste chevalier estoit*. El ciervo blanco como imagen especular del héroe en los lais de Guigemar y Tyolet», *V Congreso Internacional de Letras, «Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística»*, editor Miguel Vedda et al., Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 103-108.
- ALLUÉ, Marta (1998). «La ritualización de la pérdida», *Anuario de Psicología*, 29, 4, Barcelona, Facultat de Psicologia, Universitat de Barcelona, pp. 67-82.
- ALMAGRO-GORBEA, Martín (2010). «De la épica celta a la épica castellana la literatura como nuevo campo de estudios de la hispania céltica», *Cuadernos de Arqueología*, 18, Navarra, Universidad de Navarra, pp. 9-40.
- ALVAR, Carlos, ed. y trad. (1994). «Guigemar», en *María de Francia, Lais*, Madrid, Alianza, pp. 29-51.
- ALVAR, Carlos, ed. (2000). *El libro de Perceval (o el cuento del Grial)*, traducción de José Manuel Lucía Megías, Madrid, Gredos, 2000.
- ALVARADO PLANAS, Javier (2019). Introducción al curso «Yo soy tú. El paso al Más allá, la extinción del “Yo” y otros viajes iniciáticos en la historia de la cultura», impartido en julio de 2019, canal UNED, en línea, <<https://www.intecca.uned.es/portavip/autenticacion.php>>
- ÁLVAREZ, Margarita (2000). «Algunos dichos del amor y sus modalidades lógicas», *Revista Freudiana*, 29, pp. 67-78, en línea,

<www.elblogdemargaritaalvarez.com>2012/10>algunos-dichos-del-amor>

AMALTEA. *Revista de mitocrítica*, edición de José Manuel Losada, Madrid, Ediciones Universidad Complutense de Madrid.

ARAMBURU RIERA, Francisca (1989). *El héroe y el cosmos*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

ASNES, Mauro Leandro (2001). *Encuentros con el Otro Mundo, Thomas the Rhymer y los Lais de Marie de France*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

AUBERTIN, Charles (1876). *Histoire de la langue et de la littérature françaises au Moyen Âge*, 2 vol., París, Belin.

AUGÉ, Marc (1998). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, traducción de Alberto Luis Bixio, 2ª ed., Barcelona, Gedisa.

AZCÁRATE, Patricio, ed. (1872). *Timeo*, en *Platón, Obras completas*, vol. 6, Madrid, Biblioteca Filosófica.

AZCÁRATE, Patricio, ed. (1872). *Leyes*, en *Platón, Obras completas*, vol. 9, Madrid, Biblioteca Filosófica.

AZUELA, Cristina (2014). «La muerte feérica. Una teoría reciente acerca de la formación de la figura del héroe caballeresco en la literatura medieval», *Medievalia* 46, Instituto de investigaciones Filológicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 93-99.

BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, París, Presses universitaires de Francia.

BACHELARD, Gaston (1961 [1957]). *La poétique de l'espace*, 3ª ed., París, Presses universitaires de Francia.

BACHOFEN, Johann Jakob (1861). *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Basilea, Schwabe.

BADEL, Pierre Yves. (1997 [1969]). *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, París, Dunod.

BAHÍLLO SPHONIX-RUST, Emma (2015). *Espacios femeninos du Moyen-Âge : représentation et perception de la femme dans la littérature médiévale*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid.

- BAHÍLLO SPHONIX-RUST, Emma (2017). «Femme pécheresse : vices féminins dans *Le Mesnager de Paris* (1393)». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 32 (1), pp. 9-21.
- BAJTÍN, Mikhail (1984). *Rabelais and His World*, traducción de H. Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press.
- BAL, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- BALLESTER, Manuel y UJALDON, Enrique, eds. (2009). *Sobre la muerte*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BANÚS, Enrique (2012 [1953]). «Literatura y espectáculo en la Edad Media: las razones del teatro profano medieval», *XVIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, SELGYC*, edición de Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico, Alicante, 2010, Universidad de Alicante, pp. 63-77.
- BARGALLÓ CARRATÉ, Juan (1989). «El tema del doble en el teatro de Jean Genet», *Philologia Hispalensis*, 4 (2), Universidad de Sevilla, pp. 771-785.
- BARGALLÓ CARRATÉ, Juan, coord. (1994): «Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis», *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, varios autores, edición de Ediciones Alfar, Sevilla, Alfar, pp. 11-26.
- BARRIOLA FONTANA, Ainhoa (2008). *AVE CRUCIS SPES UNICA, texto teatral relizado a partir del esquema de El viaje del héroe propuesto por Joseph Campbell*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.
- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*, París, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1989). *The Rustle of Language*, traducción de Richard Howard, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- BARTHES, Roland (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*, traducción de Eduardo Molina, México, Siglo XXI.
- BASTIDE, Roger (1967). «Sociologie du rêve», *Le rêve et les sociétés humaines*, edición de R. Caillois y G.E. Von Grunebaum, París, Gallimard, pp. 177-188.
- BATAILLE, Georges (1997 [1957]). *El Erotismo*, Barcelona, Tusquets

Editores.

- BAUMGARTNER, Emmanuelle (1977). «Quelques réflexions sur le motif des *enfances* dans les cycles en prose du XIII<sup>e</sup> siècle», *Perspectives Médiévales*, 3, pp. 58-63.
- BEC, Pierre (1977-1978). *La lyrique française au Moyen Âge, (XII-XIII siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. 1, *Études*, 1977, vol. 2, *Textes*, 1978, París, Picard.
- BEDIER, Joseph (1896). «Les Fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au Moyen Âge», *Revue des Deux Mondes*, 135, pp. 146-172.
- BEDIER, Joseph (1925). *Les fabliaux*, París, Champion.
- BELINSKY, Jorge (2007 [1998]). «Aproximación indirecta: Lo imaginario en la perspectiva de Jacques Le Goff», *Revista de Psicoanálisis, Intercambios*, 17, pp. 23-27.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2006). «Pandora en la encrucijada de los tiempos», *Revista Electrónica Culturas Populares*, 2, pp. 1-9.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (2008). «Los orígenes del grial en las leyendas artúricas: interpretaciones cristianas y visiones simbólicas», *Tirant*, 11, pp. 19-54.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (2010). «Convergencias entre *El Victorial* y *Curial e Güelfa*: del accessus biográfico al contexto histórico de la París de 1405», *eHumanista*, 16, pp. 442-459.
- BENEDEIT, (1986). *El viaje de San Brandán*, traducción de Marie José Lemarchand, Madrid, Siruela.
- BENTON, John F. (1961). «The Court of Champagne as a Literary Center», *Speculum*, 36, pp. 551-591.
- BESANT, Annie (1944). *Cristianismo Esotérico. Los Misterios de Jesús de Nazareth*, Buenos Aires, Claridad.
- BEYSTERVELDT, Antony Van (1981). «Los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores», *Hispania*, 64, pp. 1-13.
- BEZOLD, Friedich Gustav Johannes von (1918). *Aus Mittelalter und Renaissance. Kulturgeschichtliche Studien*, Munich-Berlín, R. Oldenbourg.



- BLANCHARD, Joël (2007). «Introduction», en Antoine de la Sale, *Jehan de Saintré*, París, Librairie Générale Française, 2007, pp. 5-24.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F. (2009). «La mujer en la literatura de la Edad Media: ¿un reflejo de una sociedad misógina?», *Transmisión y apología de la violencia contra las mujeres: refranes, dichos y textos persuasivos*, edición de Elisa Martínez Garrido, Madrid, Universidad Complutense, pp. 37-65. [pp. 1-31].
- BLANCO VALDÉS, Carmen F. (2005). «Il cuore mangiato, cuento LXII», en «Cuentos de mujer en *Il Novellino*: estudio sociológico-literario», *Cuerpos de mujer en sus (con)textos*, edición de Elisa Martínez Garrido, Sevilla, ArCibel Editores, pp. 67-81.
- BLOCH, M. (1928). «La ministérialité en France et en Allemagne», *Revue Historique de Droit Français et Etranger*, 7, París, Durand, pp. 46-91.
- BLUNK, Catherine (2016). «*Je cuidoié avoir bien fait*: Saintré and the Rules of the Game», *Medieval Feminin Forum*, vol. 52, 2, en línea, <<https://doi.org/10.17077/1536-8742.1981>>, pp. 102-150.
- BOCK, Gisela, (2001). *La mujer en la historia de Europa. De la Edad Media a nuestros días*, traducción de Teófilo de Loyola, Barcelona, Editorial Crítica.
- BOHÓRQUEZ, Douglas (1997). «Julia Kristeva, Teoría, proceso e interpretación del sentido», *Signa*, 6, Asociación Española de Semiótica, UNED, pp. 39-48.
- BOLLO-PANADERO, María Dolores (2014). «Castigos y Doctrinas que un sabio dava a sus hijas: una tercera vía de representación literaria de la mujer en el siglo XV», *Memorabilia*, 16, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 61-73.
- BOSSUAT, Robert (1937). «Reseña de: Coville, Alfred, *Le Petit Jehan de Saintré, recherches complémentaires*, París, Droz, 1937», *Bibliothèque de l'école des chartes*, 98, pp. 385-386.
- BRANKA, Kalenic Ramsak (2002). «Ejemplos del amor romántico en la literatura española del siglo XIX», *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani], La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, Andrea Lippolis, ed., vol. 1,

- Messina, pp. 199-208.
- BOUCHER, Jules (1993). *La symbolique maçonnique*, París, Dervy.
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Löic (1995). *Respuestas: Por una Antropología Reflexiva*, México, Grijalbo.
- BRECHT, Bertold (1971). «Pequeño organon para el teatro», *Teatro político*, Córdoba, editorial Alta Argentina, pp. 63-100.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, Manuel, y ÁLVAREZ MAURÍN, María José (1990). «Aproximación narratológica a los conceptos de personaje, acontecimiento y acontecimiento marco», *Contextos*, 8, 15-16, León, Universidad de León, pp. 153-172.
- BUELVAS GARCÍA, Leonel y BENEDETTI COHEN, Lady (2012). «De la épica al anime: viejos y nuevos caminos de la figura heroica», *Visitas al patio*, 6, pp. 115-130.
- BURDACH, Konrad (1918). «Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes», *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaft*, Berlín, publicaciones de la Akademie der Wissenschaft, pp. 994-1029.
- CABA, Susana V. (2012). «La isla fantástica de San Brandán. Entre literatura y cartografía», *V Congreso Internacional de Letras, «Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística»*, editor Américo Cristóbal, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 590-595.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, ed. (1991). *Amadís de Gaula*, vol. 1, Madrid, Cátedra.
- CAMPBELL, Joseph (1972). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- CAMPBELL, Joseph (1991). *El poder del mito*, traducción de César Aira, Barcelona, Emecé Editores.
- CANDIA CÁCERES, Alexis (2010). «Las mil formas de Venus. La reinención del amor en la narrativa bolañiana», *Anales de Literatura chilena*, año 11, 14), pp. 205-223.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando y CARMONA RUIZ, Fernando (2001-2002). «El caballero y la imagen de la amada: el episodio de las gotas de sangre en la nieve de Perceval a

- Parzival», *Estudios Románicos*, 13 (14), pp. 41-57.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (1986). «Le Petit Jehan de Saintré y la transformación del relato caballeresco en el siglo XV», *Estudios Románicos*, 3, pp. 78-88.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (1996). «Lo popular y lo folklórico en la literatura cortés de principios del siglo XIII: la representación de la maya en el Guillaume de Dole de Jean Renard», *Revista Murciana de Antropología*, 3, pp. 171-182.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (2006). *Pervivencias medievales: Chrétien de Troyes, Bocaccio y Cervantes*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- CASAS, Felicia de (1993). «El didactismo amoroso en los lais de María de Francia», *Revista de Filología Francesa*, 3, pp. 95-104.
- CASAS, Felicia de (1997). «Trajes y apariencia en el Jehan de Saintré», *Revista de Filología Francesa*, 11, Universidad Complutense de Madrid, pp. 171-181.
- CASAGRANDE, Carla (2000 [1992]). «La mujer custodiada», *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2: *La Edad Media* (bajo la dirección de Christine Klapisch-Zuber), edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus Minor/Santillana, pp. 105-146.
- CASSIRER, Ernst (1929). *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLANO GUTIÉRREZ, Antonio (1992). «La mesa real de Navarra. Algunos datos para su estudio, según las cuentas del Hostal de 1408», *Príncipe de Viana*, año 53, (197), Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 583-616.
- CASTILLA LÁZARO, Ramón (1998). «Caos y lenguaje: examen de una tesis de Cassirer», *Diálogos*, 71, San Juan, Universidad de Puerto Rico, pp. 25-76.
- CENCILLO RAMÍREZ, Luis (1970). *Mito, Semántica y realidad*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- COLLADO RODRÍGUEZ, Francisco (1998). «Mito, círculo, parodia: del modernismo anglosajón a la metaficción historiográfica de Pérez-Reverte», *Exemplaria* 2 (1), pp. 47-63.
- COMBET, Louis (1971). *Recherches sur le «refranero» castillan*. París,

Belles Lettres.

- COOMARASWAMY, Ananda K. (1937). «The Pilgrim's Way», *Journal of the Bihar and Orissa Oriental Research Society*, 13 (6), pp. 452-471.
- COOMARASWAMY, Ananda Kentish (1944a). «A Note on the Stickfast Motif», *The Journal of American Folklore*, 57 (224), pp. 128-131.
- COOMARASWAMY, Ananda Kentish (1944b). *Recollection Indian and Platonic and On the One and Only Transmigrant*, Supplement to the Journal of the American Oriental Society, 3, abril-junio, edición de Zellig S. Harris.
- CLIER-COLOMBANI, Françoise. (2003). «Des fenêtres ouvertes sur l'imaginaire. La fenêtre lieu de passage entre réel et surnaturel», en *Par la fenestre. Études de littérature et de civilisation médiévales, Actes du 27 Colloque du CUERMA*, Centre universitaire d'études et de recherches médiévales, février 2002, éditeur Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 67-86.
- CORBELLA, Dolores, (1991) «“El viaje de San Brandán”: una aventura de iniciación», *Revista de filología románica*, 8, pp. 133-147.
- CORRAL DÍAZ, Esther, (2005). «El espacio y la femina inclusa en los lais de María de Francia», *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. 2, edición de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 597-610.
- COVILLE, Alfred (1937). *Le petit Jehan de Saintré. Recherches complémentaires*, Paris, Droz.
- CREUZER, Georg Friedric (1973 [1810-1812]). *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Hildesheim, G. Olm.
- CRISTOFANI, Mauro (1986). «Edipo in Etruria. Dal frontone di Talamone a Pyrgi», *Edipo, il teatro greco e la cultura europea, Atti del Convegno Internazionale*, Urbino, Ed. Dell'Ateneo, pp. 191-202.
- CRUZ, Juan Cruz (1990). «“Sobria ebrietas”. Nietzsche y las

- perplejidades del espíritu», Anuario filosófico, vol. 23, 2, pp. 29-50, en línea, <<http://hdl.handle.net/10171/831>>.
- CUENCA, Luis Alberto de (1991). *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori.
- CURTIUS, Ernst Robert (1956). *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, París, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCIA.
- CURTIUS, Ernst Robert (2004). *Literatura europea y Edad Media latina.*, 2 vols., Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica.
- CHAMBERS, Edmund Kerchever y SIDGWICK, Frank (1907). *Early English Lyrics: amorous, divine, moral and trivial*, Londres, Bullen.
- CHANDÈS, G. (1976). «Recherches sur l'imaginaire des eaux dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 19, pp. 151-164.
- CHAMPDOR, Albert (1963). *Le livre des morts*, París, ed. Albin Michel.
- DALARUN, Jacques (2000). «La mujer a los ojos de los clérigos», en *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2: *La Edad Media* (bajo la dirección de Christine Klapisch-Zuber), edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones, S.A., pp. 41-71.
- DELHAYE, Philippe (1951). «Le Dossier Anti-Matrimonial de l'Adversus Jovinianum et Son Influence sur Quelques Ecrits Latins du XIIe Siècle», *Mediaeval Studies*, 13, pp. 65-86.
- DENOMY, Alexander Joseph (1947). *The Heresy of Courtly Love*, Nueva York, D. X. Mc-Mullen Co.
- DENOYELLE, Corinne. (2012). «Horloge et ruse dans Jehan de Saintré», en *Cloches et horloges dans les textes médiévaux: Mesurer et maîtriser le temps*, Fabienne Pomel (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, en línea <<http://books.openedition.org/pur/64574>>, pp. 241-257.
- DEYERMOND, Alan (1967), «El hombre salvaje en la novela sentimental», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas AIH celebrado en Nijmegen, 1965*, Jaime Sánchez Romeralo y

- Norbert Poulussen, eds., Asociación Internacional de Hispanistas, Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 265-272.
- DÍAZ DE RÁBAGO, Carmen (1999). «De vírgenes a demonios: las mujeres y la Iglesia durante la Edad Media», *Dossiers Feministes* 2, pp. 107-129.
- DÍAZ TEJERA, Alberto (1994). «Dos Edipos en la tragedia *Edipo rey* de Sófocles. Apariencia y realidad», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 22, pp. 33-47.
- DIETZ, Friedrich. (1826). *Die Poesie der Troubadours*, Hildesheim, Gg. Olms.
- DOLEŽEL, Lubomir (1985). «Le triangle du double. Un champ thématique», *Poétique*, 64, París, Éditions du Seuil, pp. 463-472.
- DOLEŽEL, Lubomir (1988). «Possible Worlds and Literary Fictions», *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, edición de Allén Sture, pp. 221-242, en línea, <<https://doi.org/10.1515/9783110866858.221>>.
- DOMBART, Theodor (1920). *Der Sakralturm, I: Ziggurat*, Munich, Beck.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1976). *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel.
- DONALDSON, Ethelbert Talbot (1965). «The Myth of Courtly Love», *Ventures*, 5, [reimpreso en 1970, *Speaking of Chaucer*, Londres, University of London, Athlone P., pp. 16-23].
- DRONKE, Peter (1968). *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric, vol. 1, Problems and Interpretations*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- DUBUIS, Claude-Gilbert (1979). *Le Maniérisme*, París, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCIA.
- DUBY, Georges (1964). «Dans la France du Nord-Ouest au XII<sup>e</sup> siècle: les “jeunes”, dans la société aristocratique», *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 19, 5, París, Éditions EHESS, pp. 835-846.
- DUBY, Georges (1978). *Les trois ordres ou l’imaginaire du féodalisme*, París, Gallimard.
- DUBY, Georges (1981). *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France Féodale*, París, Hachette.

- DUBY, Georges (1992). *La historia continúa*, Madrid, Debate.
- DUBY, Georges (1995). *Damas del siglo XII: Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*, Madrid, Alianza.
- DUBY, Georges (2009). *Guerreros y campesinos. Desarrollo inicial de la economía europea (500-1200)*, traducción de José Luis Martín, Madrid, Siglo XXI, pp. 199-227.
- DUBY, Georges (2000). «El modelo cortés», en *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2: *La Edad Media* (bajo la dirección de Christine Klapisch-Zuber), edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones, S.A., pp. 319-339.
- DUBY, Georges (2013). *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia feudal*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Taurus/Santillana [Título original: *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981].
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle eds. (1992). *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2: *La Edad Media* (bajo la dirección de Christine Klapisch-Zuber), edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones, S.A.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle (2000 [1990]). *Historia de las mujeres en Occidente, 2, La Edad Media*, (bajo la dirección de Christine Klapisch-Zuber), edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Marco Aurelio Galmarini Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones, S.A., [Título original: *Storia delle donne, 2, Il Medioevo*, Bari, Laterza, 1990].
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle (2002) *Histoire des femmes en Occident, 2. Le Moyen Âge* (volumen bajo la dirección de Christiane Klapisch-Zuber), París, Perrin.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Jacques (1977). «Irán antiguo y Zoroastro», en *Historia de las religiones. Las religiones antiguas*, vol. 2, edición de Henri-Charles Puech, Madrid, Siglo XXI, pp. 406-488.
- DUHART, Frédéric (2007). «La moral y el gusto. El vino en *Le mesnagier de Paris* (siglo XIV)», *Universum*, 22 (1), Talca, Universidad de Talca, pp. 95-101.

- DUMAS, María, ed. (2012). *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- DUMÉZIL, Georges (1939). *Mythes et dieux des Germains. Essai d'interprétation comparative*, París, Leroux.
- DUMÉZIL, Georges (1942). *Horace et les Curiaces*, París, Gallimard.
- DÜNNEBEIL, Sonja ed. (2009). *Die Protokollbücher des Ordens vom Goldenen, 1, 2, 3*, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag.
- DURAND, Gilbert (1982 [1960]). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Introducción a la arquetipología general*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, [Original francés: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, París, Bordas, 1979].
- DURAND, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos. [Título original: *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, París, Berg International éditeurs, 1979].
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh (2009). «Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*», *Revista Signa*, 18, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, UNED, pp. 229-249.
- ELIADE, Mircea (1937). *Cosmologie si Alchimie babiloniana*, Bucarest, Vremea.
- ELIADE, Mircea (1974 [1949]). *Tratado de Historia de las religiones*, 2 vol., traducción de A. Medinaveitia, Madrid, Cristiandad, [Título original: *Traité d'histoire des religions*, París, Payot, 1964].
- ELIADE, Mircea (1980). *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude-Henri Rocquet*, Madrid Cristiandad.
- ELIADE, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama.
- ELIADE, Mircea (1992 [1955]). *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- ELIADE, Mircea (1999b). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Barcelona, Paidós.
- ELIADE, Mircea (2001a). *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Kairós.



- ELIADE, Mircea (2001b). *El mito del eterno retorno*, Madrid, Emecé.
- ELIADE, Mircea (2001c). *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, traducción de Miguel Portillo, Barcelona, Kairós.
- ELIADE, Mircea (2001d). *Diario portugués*, Barcelona, Kairós.
- ELIADE, Mircea (2008). *Bajo el signo de Zalmoxis*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ELIADE, Mircea (2009). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ELIADE, Mircea (2010a). *Una nueva filosofía de la luna*, Madrid, Trotta.
- ELIADE, Mircea (2010b). *Mitos, sueños y misterios*, traducción de Miguel Portillo, Barcelona, Kairós.
- ELPIZEIN, Hesykhios T. (2015). *Manuscritos de Nag Hammadi. Textos custodios del Cristianismo Primitivo Olvidado*, Ediciones Epopeteia, España.
- ESCARTÍ, Vicent Josep (2010). Reseña: «Anònim, Curial e Güelfa. Introducció i edició filològica per Antoni Ferrando. Toulouse: Anacharsis, 2007, 408 p. Curial & Guelfe. Traduit de la langue catalane par Jean-Marie Barberà. Introduction d'Antoni Ferrando. Toulouse: Anacharsis, 432 p.», *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 13, pp. 98-104.
- EVANS, Dafydd (1984). «Marie de France, Chrétien de Troyes, and the malmariée», *Chrétien de Troyes and the Troubadours: Essays, Memory of the Late Leslie Topsfield*, edición de Peter S. Noble y Linda M. Paterson, Cambridge, St Catharine's College, pp. 159-171.
- FARAL, Edmond (1910). *Les jongleurs en France au moyen âge*, París, Champion.
- FAURIEL, Charles-Claude (1847). *Histoire de la poésie provençale*, 3 vols., París, Duprat.
- FERRANTE, Joan M.; ECONOMOU, George; GOLDIN, Frederick et al. (1975). *In Pursuit of Perfection: Courtly Love in Medieval Literature*, Port Washington, Kennikat Press.
- FERRANTE, Joan M. (1975). *Woman as Image in Medieval*

*Literature*, New York, Columbia University Press.

- FERRANTE, Joan M. (1980). «Cortes' Amor in medieval texts», *Speculum*, 55, 4. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 686-695.
- FERRARI, Franco (2013). «El “mito” del demiurgo y la interpretación del Timeo», *Cuadernos de filosofía*, 60, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 5-16.
- FERRER VENTOSA, Roger (2017). «Lecciones de amor y de muerte en el bosque. *Blissfully yours*, de A. Weerasethakul y *Dead Man*, de J. Jarmusch, como plasmaciones cinematográficas de Eros y de Tánatos», en *Eros y Thánatos, Reflexiones sobre el gusto III*, edición de Alberto Castán y Concha Lomba, Zaragoza, Excma. Diputación de Zaragoza, pp. 633-646.
- FINK, Eugen (1974 [1930]). «Re-présentation et image. Contributions à la phénoménology de l'irréalité», *De la phénoménologie*, París, Éditions de Minuit, pp. 15-96.
- FLORI, Jean (1992). «Amour et société aristocratique au XII<sup>e</sup> siècle. L'exemple des *Lais* Marie de France», *Le Moyen Âge: revue d'histoire et de philologie*, 98, pp. 17-34.
- FOSSIER, Robert (1982). *Le Moyen Âge*, tres vols., *L'éveil de l'Europe, 950-1050*, vol. 2, París, Armand Colin.
- FRAPPIER, Jean (1959). «Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour a Maurice Scève», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 11, pp. 134-158.
- FRAPPIER, Jean (1961). «Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement», *La littérature narrative d'imagination, des genres littéraires au techniques d'expression*, París, Presses universitaires de France, pp. 25-29.
- FRAPPIER, Jean (1973). *Amour courtois et table ronde*, Ginebra, Droz.
- FRAZER, James, (1981). *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, F.C.E.
- FREEMAN, Michelle A. (1984). «Marie de France's poetics of silence: the implication for a feminine *translatio*», *PMLA (Modern Language Association)*, 99:5, pp. 860-883.

- FREEMAN MOTT, Lewis (1896). *The System of Courtly Love*, Boston, Stechert.
- FREUD, Sigmund (1985), «L'inquiétante étrangeté», *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Gallimard, pp. 208-263.
- FREUD, Sigmund (1991). *Obras Completas. Tótem y tabú y otras obras*, 24 vols., vol. 13, (1913-1914), traducción de José Luis Etcheverry, Avellaneda, provincia de Buenos Aires, Amorrortu editores.
- FREUD, Sigmund (1992). *Obras Completas. El yo y el ello y otras obras*, 24 vols., vol. 19, (1923-1925), traducción de José Luis Etcheverry, Avellaneda, provincia de Buenos Aires, Amorrortu editores.
- FREUD, Sigmund (1992 [1908]). «La novela familiar de los neuróticos», *Obras completas*, vol. 9, (1906-08), traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Ediciones, pp. 213-220.
- FREUD, Sigmund (1999). *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza.
- FROMM, Erich (1972). *El lenguaje olvidado*, Buenos Aires, Hachette.
- FRUGONI, Chiara (2000). «La mujer en las imágenes, la mujer imaginada», en *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2, *La Edad Media* (bajo la dirección de Christine Klapisch-Zuber), edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones S.A., pp. 431-469.
- FRYE, Northrop (1977). «Crítica arquetípica: teoría de los mitos», *Anatomía de la crítica*, traducción de Edison Simons, Caracas, Monte Ávila, pp. 175-315.
- GALDERISI, Claudio (1999). «“La femme et le pantin”?: la statue de cire du Jehan de Saintré, entre pratique pieuse et réification magique», *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 159-172.
- GARCÍA GUAL, Carlos y CUENCA, Luis Alberto, de ed. (1976). *Chrétien de Troyes, Lanzarote del Lago o el caballero de la carreta*, (prólogo), traducción de Luis Alberto de Cuenca, Barcelona, Labor.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1990). *Lecturas y fantasías medievales*,

Madrid, Mondadori.

- GARCÍA GUAL, Carlos (1997). *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII: el amor cortés y el ciclo artúrico*, Madrid, Akal.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2010). «Introducción a Medea», en *Eurípides. Tragedias, 1*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA HERRERO, María del Carmen (1990). *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*, 2 vols., 1, *Cuadernos de Zaragoza*, 62, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- GARCÍA MARTÍN, Pedro (2001). «Maravillas y certezas: del espacio fantástico al espacio real en la Europa Moderna», en *La Formación del Espacio histórico: transportes y comunicaciones, Duodécimas Jornadas de Estudios Históricos*, edición de Salvador Sánchez Terán *et al.*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 191-214.
- GARCÍA PRADAS, Ramón (2002). «Marie de France y su universo de lo femenino», *La littérature au féminin*, edición de Serrano Manés *et al.* Granada, Canarés.
- GARCÍA PRADAS, Ramón (2004). «Sobre el conflicto entre lo maravilloso y lo real en los *lais* de Marie de France», *Estudios Humanísticos de Filología*, 26, pp. 85-100.
- GARCÍA PRADAS, Ramón (2004-2005) «Hacia un nuevo concepto de heroicidad en los *lais* de Marie de France: una visión novedosa y plural del personaje masculino», *Anales de Filología Francesa*, 13, pp. 111-130.
- GAUCHER, Élisabeth (1994). *La biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIII-XV siècle)*, París, Honoré Champion.
- GAUCHER, Élisabeth (2001). «Le chevalier, la femme et l'abbé: la structure du *Saintré*», *Revue des Langues Romanes*, 2, pp. 51-70.
- GERLI, E. Michael (1980). «Eros y Ágape: El sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Toronto, ed., Toronto, Universidad de Toronto, pp. 316-319.
- GIRARD, Paul Frederic, (1929 [1918]). «Le Manuel de mariage», *Manuel élémentaire de droit romain*, París, Arthur Rousseau, pp. 162-174.

- GIRARD, René (1972). *La Violence et le sacré*. París, Grasset.
- GIRARD, René (1976). «Dostoïevski du double à l'unité», *Critique dans un souterrain*, Lausanne, L'Âge d'Homme, pp. 35-111.
- GIRARD, René (1978). *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, París, Le Livre de Poche.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2016). «El otro griego. La escuela francesa de antropología histórica de la Antigüedad», *Revista del CEHGR (Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino)*, 28, pp. 23-49.
- GONZÁLEZ-ORTEGA, Nelson (2002). «Teoría femenina como intertexto en novelas de escritoras latinoamericanas», *Literatura escrita por mujeres en el ámbito hispánico*, edición de Eva Löfquist, Göteborg, Sverige, Colección Aspasia, 2002. [Reeditado en *Síntomas de la prosa hispánica contemporánea 1990-2001*, edición de Claudio Eugenio Cifuentes Aldunate, Odense, University Press of Southern Denmark, 2004, pp. 219-246].
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2017). «Aristóteles y la cortesana: iconografía del filósofo metafísico dominado por el deseo entre los siglos XIII y XVI», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 9, 17, pp. 7-44.
- GOYTISOLO, Juan (1959). *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral.
- GOURIÉVITCH, Aaron Yákovlevitch (1983). *Les catégories de la Culture Médiévale*, París, Gallimard.
- GRECO Gina L. y ROSE, Christine M. (2009). «Introduction», *Le ménager de Paris, The Good Wife's Guide, A Medieval Household Book*, introducción y traducción al inglés de Gina L. Greco and Christine M. Rose, Ithaca et London, Cornell University Press (Cornell Paperbacks), pp. 53-68.
- GUIRAO SILVENTE, M<sup>a</sup> Mercedes (2015). *Los personajes femeninos del teatro medieval en la encrucijada del siglo XV*, Tesis doctoral, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura Facultad de Filología, UNED.
- GUSDORF, Georges (1957). *Mito y metafísica*, Buenos Aires, Nova.
- GUTIÉRREZ POZO, Antonio (2008). «La traducción simbólica de la crítica trascendental en la filosofía de Cassirer», *Revista de*

- Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 46 (119), pp. 45-55.
- GUYÉNOT, Laurent (2011). *La mort féerique. Anthropologie médiévale du merveilleux*, París, Gallimard.
- HANÁN DÍAZ, Fanuel (2009). «El héroe, el viaje y la sombra en la literatura infantil y juvenil», *Fundación Cuatro Gatos*, en línea, <<http://www.cuatrogatos.org/show.php?item=6>>, pp. 1-7.
- HAUSER, Arnold. (2012 [1951] [1993]). «El romanticismo de la caballería cortesana», en *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, edición de María Dumas, traducción de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 35-82.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1966). *Fenomenología del espíritu*, México, F.C.E.
- HELL, Joseph (1927). *Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur*, Discurso rectoral de Erlangen, Erlangen, Buchdruckerei Karl Dörres.
- HENRICI, Emil (1876). *Zur Geschichte der mittelhochdeutschen Lyrik*, Berlín, Calvary.
- HERRERO CECILIA, Juan (2011). «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas», *Çédille, Revista de estudios franceses, Monografías*, 2, pp. 15-48.
- HERRERO GIL Marta, (2008). «Introducción a las teorías del imaginario. Entre la ciencia y la mística», *Revista de Ciencias de las Religiones*, 13, pp. 241-258.
- HESÍODO (1978). *Obras y Fragmentos*, traducción de las *Obras*, Aurelio Pérez Jiménez, traducción de los *Fragmentos*, Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos.
- HOCART, Arthur Maurice (1935). *Le Progrés de l'homme*, París, Payot.
- HOLMBERG-HARVA, Uno (1923). *Der Baum des Lebens*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia.
- HOLZBACHER, Ana María, ed. y trad. (1993). *María de Francia. Los Lais*, Barcelona, Sirmio.
- HUCHET, Jean Charles (1981), «Nom de femme et écriture féminine au Moyen Age. Les *lais* de Marie de France», *Poétique*, 48, pp.

407-430.

- HUIZINGA, Johan (1948 [1919]). *Le déclin du Moyen Âge*, París, Payot.
- JAEGER, Werner (2001). *Paideia: los ideales de la cultura griega*, décimoquinta impresión, traducción de Joaquín Xiral, 4 vols., México, vol. 1, Fondo de Cultura Económica México, edición digital, en línea, <<http://Rebeliones.4shared>>.
- JEANROY, Alfred (1934). *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vols., París, H. Didier.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel (2002). *Rituales órficos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- JOURDE, Pierre y TORTONESE, Paolo (1996). *Visages du double. Un thème littéraire*, París, Nathan.
- JÓZSEF, Ágnes (2007). «Parallélismes structuraux et thématiques entre Jehan de Saintré et Le Paradis de la reine Sibylle, oeuvres d'Antoine de la Sale», *Revue d'Études Françaises*, 12, pp. 309-321.
- JUDENSNAIDER, Ivy (2011). «El Maharal y la creación del Golem», *Prometeica, Revista de Filosofía y Ciencias*, 3, pp. 68-80.
- JUNG, Carl Gustav (1982). *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós.
- JUNG, Carl Gustav (1986 [1933]). *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, París, Gallimard.
- JUNG, Carl Gustav (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*, traducción de Miguel Murmis, Barcelona, Paidós.
- KAGEYAMA, Midorico (2012). «La défiance dans *La Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier», *Questes*, 23, pp. 121-133.
- KANDINSKY, Vassili (1954). *Du spirituel dans l'art*, París, Beaune.
- KAPPLER, Claude, (1980). *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, París, Payot.
- KEEN, Maurice (1986). *La caballería*, Barcelona, Ariel.
- KEPPLER, Carl Francis (1972). *The Literature of the Second Self*, Tucson, University of Arizona Press.
- KELLY, Amy R. ed. (1957 [1950]). *Eleanor of Aquitaine and the Four Kings*, Nueva York, Vintage Books.

- KING, Paul David (1972). *Law and Society in the Visigothic Kingdom*, Nueva York, Cambridge University Press.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane (2000). «Introducción», *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2: *La Edad Media* (bajo la dirección de Christine Klapisch-Zuber), edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones, pp. 21-35.
- KLUCKHOHN, Paul (1910). «Ministerialität und Ritterdichtung», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 52, Stuttgart, Steiner, pp. 135-168.
- JACKSON KNIGHT, William Francis (1936). *Cumaean Gates. A Reference of the Sixth Aeneid to Initiation Pattern*, Oxford, Basil Blackwell.
- KOHLER, Erich (1963). «Les romans de Chrétien de Troyes», *Revue de l'Institut de Sociologie*, 2, pp. 271-284.
- KOJEVA, Alexander. (1971). *La dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel*, Buenos Aires, Pléyade.
- KRAUSKOPF, Ingrid (1986). «Edipo nell'arte antica», en *Edipo, il teatro greco e la cultura europea, Atti del Convegno Internazionale*, Urbino, 1982, Ed. dell'Ateneo, pp. 327-341.
- KRISTEVA, Julia (1974). *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.
- KRISTEVA, Julia (1979). «El tiempo de las mujeres», *Debate Feminista*, 11, México, 1995, traducción al español de Isabel Vericat, pp. 343-368.
- KRISTEVA, Julia (1987a). *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, París, Gallimard.
- KRISTEVA, Julia (1987b). *Historias de amor*, México, Siglo XXI.
- KRISTEVA, Julia (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*, traducción Mariela Sánchez Urdaneta, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- KRISTEVA, Julia (2000). *El Genio Femenino: la vida, la locura, las palabras*, 3 vols, *El genio femenino, 1, Hannah Arendt*, traducción de Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós Ibérica.
- KRISTEVA, Julia (2001). *El Genio Femenino: la vida, la locura, las*



- palabras*, 3 vols., *El genio femenino*, 2, *Melanie Klein*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.
- KRISTEVA, Julia (2009). *Esa increíble necesidad de creer: un punto de vista laico*, traducción de Viviana Ackerman y Silvio Mattoni, Buenos Aires, Paidós.
- LACAN, Jacques (1992). *El Seminario, libro 7: La ética del psicoanálisis* (1959-1960), Buenos Aires, Paidós.
- LACARRA, M<sup>a</sup> Jesús (1979): *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- LALANDE, Denis (1988): *Jean II le Maingre, dit Boucicaut (1366-1421): étude d'une biographie héroïque*, Publications Romanes et Françaises, 184, Ginebra, Droz. LALANDE, Denis (1990), «Le couple Saintré-Boucicaut dans le roman de *Jehan de Saintré*», *Romania*, 111, pp. 481-494.
- LALANDE, Denis (2001). «Violence et courtoisie dans le roman de *Saintré*», *Revue des Langues Romanes*, 2, pp. 31-50.
- LANGLOIS, Charles Victor (1970 [1908]). *La Vie en France d'après les moralistes du temps*, París, Hachette.
- LAX, Fulgencio M. (2014). «La adaptación y la versión en el trabajo dramaturgico», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 10, pp. 140-164.
- LAZAR, Moshé (1964). *Amour Courtois et «Fin'Amors» dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, París, Klincksieck.
- LEYSER, Henrietta (1995). *Medieval Women: a social History of Women in England, 450-1500*, London, Weidenfeld & Nicolson Phoenix.
- LE GOFF, Jacques (1960). «Au Moyen Âge : temps de l'Église et temps du marchand», *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 15 (3), París, pp. 417-433.
- LE GOFF, Jacques (1981). *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus.
- LE GOFF, Jacques (1983). *Tiempo, Trabajo y Cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus.
- LE GOFF, Jacques (1985a). *Les Intellectuels au Moyen Âge*, París, Seuil.

- LE GOFF, Jacques (1985b). *L'imaginaire médiéval. Essais*, París, Gallimard.
- LE GOFF, Jacques (1999a). *Un autre Moyen Âge*, París, Gallimard.
- LE GOFF, Jacques (1999b). *La civilización del Occidente medieval*, traducción de Godofredo González, Barcelona, Paidós.
- LE GOFF, Jacques (2013). *Pour un autre Moyen Âge: Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, París, Gallimard.
- LEMARCHAND, Marie José, (trad.) (1986). *Benedeit, El viaje de San Brandán*, Madrid, Siruela.
- LEMARCHAND, Marie-José, ed. (2001). «Introducción», *Cristina de Pizán. La Ciudad de las Damas*, 2ª edición, traducción y notas de Marie-José Lemarchand, Madrid, Siruela.
- LEMARCHAND, Marie-José, ed. (2005). «Introducción», *Cristina de Pizan, La rosa y el príncipe*, edición, traducción, y notas de Marie-José Lemarchand, Madrid, Gredos, pp. 7-35.
- LÉRIDA LAFARGA, Roberto (2001). «Fedra y sus engaños: de heroína clásica a pecadora cristiana», *Estudios clásicos*, 43, 119, pp. 37-61.
- LE ROUX, Françoise y GUYONVARCH, Christian J. (1986). *Les druides*, Rennes, Ouest France.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962). *Le totémisme aujourd'hui*, París, Presses universitaires de France.
- L'HERMITTE-LECLERC, Paulette (2000 [1989]). «Las mujeres en el orden feudal», *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2: *La Edad Media* (bajo la dirección de Christine Klapisch-Zuber), edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones, pp. 262-318.
- LODS, Jeanne (1956). «Sur quelques vers de Guigemar (vv. 145-150)», *Romania*, 77, n°308, pp. 494-496.
- LOSADA GOYA, José Manuel (2010), «Fedra y los dioses (Eurípides, Racine, Unamuno)» *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 26, pp. 217-224.
- LÓPEZ MORALES, Humberto (2003). «Juan del Encina y Lucas Fernández», en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español, 1, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid,

- Gredos, pp. 169-196.
- LÓPEZ CALLE, José Antonio (2010). «El simbolismo religioso del Quijote», *Filosofía del Quijote*, El Catoblepas, 106, p. 6.
- LÓPEZ MOURELLE, Juan Manuel (2001). *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- LORENZO MARTÍNEZ, Ángel (1998). «Reflexiones sobre el paganismo y la cristianización», *Medievalismo*, 8, *Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, , pp. 19-34.
- LOSADA GOYA, José Manuel (2015). «Mitocrítica y metodología», en *Nuevas formas del mito, una metodología interdisciplinar*, Berlín, Logos Verlag, pp. 9-27.
- LUNA HUSILLOS, Rubén (1998). «Los mitos de la creación desde la perspectiva de la psicología humanista», *Segundo Encuentro Internacional sobre Mitos, Símbolos y Sueños*, 1998, Cuernavaca, Morelos, *Revista Figura-Fondo*, 6, pp. 17-26.
- LYOTARD, Jean-François (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* traducción de Mariano Antolín Rato, 2ª ed., Buenos Aires, Red Editorial Iberoamericana.
- MACLEOD, William Christie (1931). *The Origin and History of Politics*, New York, John Wiley & Sons, Inc.
- MANDIANES, MANUEL (1995). «Las serpientes, Santiago y Finisterre», *La Palabra y el hombre*, 93-96, pp. 85-97.
- MARCHAND, Céline (2014). *L'esthétique du récit bref à la fin du Moyen Âge: réécritures, marges et interférences*, Tesis Doctoral, Universidad de Maine, en línea, <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01149584>>
- MARÍN PINA, M<sup>a</sup> Carmen (1991). «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 129-148.
- MARIÑO SÁNCHEZ, Diego (2006). *Historiografía de Dioniso. Introducción a la historiografía de la religión griega antigua*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.
- MARKALE, Jean y SERRAT CRESPO, Manuel (2006). *El amor cortés o la pareja infernal*, edición de José J. de Olañeta,

- traducción de Manuel Serrat Crespo, Palma de Mallorca, editorial José J. de Olañeta.
- MARKALE, Jean (1971). *L'épopée celtique en Bretagne*, París, Payot.
- MARTÍN CASARES, Aurelia (2002). «Las mujeres y la paz en la casa en el discurso renacentista», *Chronica Nova*, 29, pp. 217-244.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia, CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (2008). «Pervivencias Medievales: Chrétien de Troyes, Boccaccio y Cervantes», *Tirant*, 11, pp. 231-233.
- MARROU, Henri (1999). *El conocimiento histórico*, Barcelona, Idea Books.
- MELERO MONEO, María Luisa (2002-2003). «EVA-AVE, la Virgen como rehabilitación de la mujer en la edad media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica», *Lambard: Estudis d'art medieval*, 15, pp. 111-134.
- MELLIER, Denis (2000). *La Littérature fantastique*, París, Seuil
- MÉNARD, Philippe (1978). *Les lais de Marie de France*, París, Presses universitaires de France.
- MÉRIDA, Rafael M. (1988). «Lírica trovadoresca versus novela artúrica: una aproximación», *Parole*, 1, pp. 141-148.
- METZ, Adam (1936). *El renacimiento del Islam*, traducción del alemán por Salvador Vila, Madrid, Imp. Estanislao Maestre, Editorial Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada.
- MEYERHOLD, Vsévolod (1992). «La composición espacial del espectáculo», en *Meyerhold: Escritos teóricos*, edición de Juan Antonio Hormigón, traducción de J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J. L. Bello y José Fernández, Madrid, ADE (Asociación de Directores de Escena de España), pp. 331-334.
- MICHAELIS-BREVA, María (2011). *La presencia de las Heroídas de Ovidio en la literatura castellana de la Edad Media*. Tesis Doctoral, Universidad de Ginebra.
- MICHAUD, Guy (1957). *L'Œuvre et ses techniques*, París, Nizet.
- MIKHAÏLOVA, Milena (1997). «L'espace dans les Lais de Marie de France: lieux, structure, rhétorique», *Cahiers de civilisation médiévale*, 158, pp. 145-157.
- MILLER, Alice (2009) *El drama del niño dotado y la búsqueda del*

- verdadero yo*, traducción de Juan José del Solar, Buenos Aires, Tusquets Editores.
- MIRANDA, Lidia Raquel (2010). «Eva en el paraíso y la naturaleza de la culpa en la exégesis de Ambrosio», *Circe*, 14, 2, pp. 105-117.
- MOLLER, Herbert (1960). «The Meaning of Courtly Love», *The Journal of American Folklore*, 73, pp. 39-52.
- MONTESEDOCA CUBAS, María del Pino (2003). *La intertextualidad en Peter Ackroyd*, Tesis Doctoral, Universidad de La Laguna.
- MOORE, Jhon C. (2012 [1979]). «Amor cortés»: un problema de terminología, *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 253-274. [Título original: «“Courtly Love”: A Problem of Terminology», *Journal of the History of Ideas*, 40 (4). University Park, University of Pennsylvania Press, 1979, pp. 621-632].
- MORALES HARLEY, Roberto (2012). «La *katábasis* como categoría mítica en el mundo greco-latino», *Káñina, Artes y Letras*, 36 (1), pp. 127-138.
- MOREL, Michel (2001): «Théorie et figures du double: du réactif au réversible», *Figures du double dans les littératures européennes*, edición de Gérard Conio, Lausana, L'Âge d'Homme, pp. 17-24.
- MORITZ, Karl Philipp (1999 [1791]). *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alter*, Frankfurt, Leipzig, Insel Verlag.
- MYERS, Edward Delos (1966). *La educación en la perspectiva de la historia*, traducción de Florentino M. Torner, México, FCE.
- NASCIMENTO, Lyslei. «O Golem: do limo à letra», en NAZARIO, Luiz, NASCIMENTO, Lyslei. (2004) *Os fazedores de Golems*, Biblioteca Universitária, Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da FALE/UFMG, pp. 15-37, en línea <<http://www.letas.ufmg.br/poslit>>.
- NEILSON, William Allen (1899). *The Origins and Sources of the «Court of Love»*, Boston, Ginn, (reedición New York, Russell and Russell, 1967).
- NEWMAN, Francis X. (1968). *The Meaning of Courtly Love*, Albany, State University of New York Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000). *La voluntad de poder*, traducción de

- Aníbal Froufe, Madrid, Edaf.
- NIETZSCHE, Friedrich (2004). *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.
- NIETZSCHE, Friedrich (2005). *Así habló Zaratustra*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid
- NYKROG, Per (1973). *Les Fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Ginebra, Droz.
- OPITZ, Claudia (2000). «Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)», en *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2, *La Edad Media* (bajo la dirección de Christine Klapisch-Zuber), edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones, pp. 340-410.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (1999). «La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las crónicas cristianas», *Medievalismo, Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 9, pp. 9-40.
- ORTUÑO RODRÍGUEZ, Elena (2015). *Mito, poder y género en el Mabinogi*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga.
- OSSORIO MENÉNDEZ, Margarita (2012). *Muerte y religión en Mircea Eliade*, Trabajo Fin de Máster en Ciencias de las religiones, Universidad Complutense de Madrid.
- OWEN HUGHES, Diane (2000 [1990]). «Las modas femeninas y su control», en *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2, *La Edad Media*, edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones, pp. 184-210.
- PAINTER, Sidney (1961 [1940]). *French Chivalry: Chivalric Ideas and Practices in Mediaeval France*, Baltimore, Johns Hopkins Press.
- PARIS, Gaston (1883). «Études sur les romans de la table ronde: Lancelot du Lac», *Romania*, 12, 48, pp. 459-534.
- PARRY, John Jay, (ed) (1941). *The Art of Courtly Love. Andreas Capellanus*, edición, traducción y notas de John Jay Parry, Nueva York, Columbia University Press.
- PAZ, Octavio (1994). *La llama doble. Amor y erotismo*, México, D.F., Seix Barral.

- PÉREZ ARIAS, Julia, (2004). *La literatura como cura en la obra de Julia Kristeva*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía (1990). «Saga y fugas de un símbolo: La máscara», *Actas IV Seminario del carnaval*, Cádiz, Fundación Gaditana del Carnaval, ed., Ayuntamiento de Cádiz, pp. 4- 11.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel ed. (1991). «Égloga de Plácida y Vitoriano», *Juan del Encina, Teatro completo*, Madrid, Cátedra, pp. 287-371.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. (1997). *Teatro medieval, 2. Castilla*, Barcelona, Crítica.
- PERROT, Jean (1976). *Mythe et Littérature sous le signe des jumeaux*, París, Presses universitaires de France.
- PRÉVOST, Jacques Henri, ed. (1820). *14 Lais bretons de Marie de France*, Cambrai.
- PIAGET, Arthur, ed. (1901). «*La Belle Dame sans merci* et ses imitations», *Romania*, 30, 117, pp. 22-48.
- PIAGET, Arthur, ed. (1949). «*La Belle Dame sans mercy et les poésies lyriques*, Alain Chartier, «, 2ª ed., Ginebra, Droz.
- PIALORSI, Massimilla (2013). *Juegos metaliterarios e imaginación en la obra de Álvaro Cunqueiro*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- PICKENS, Rupert T. (1993), «Poétique et sexualité chez Marie de France: l'exemple de Fresne». *Et c'est la fin pourquoi sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, vol. 3, París, Champion, pp. 1119-1131.
- PIKAZA, Xabier (2011). «Amor en la Gnosis. Mito de la mujer divina», en *Blog El camino de la Palabra, 21 La revista cristiana de hoy*, en línea, <www.21rs.es>.
- PILLET, Alfred (1928). «Zur Ursprungsfrage del alprovenzalischen Lyrik», en *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswiss. Hefte*, 4, Halle am Saale, Niemeyer.
- PIPONNIER, Françoise (2000 [1977]). «El universo de la mujer: espacio y objetos», en *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2, *La Edad Media* (bajo la dirección de Christine

- Klapisch-Zuber), edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones, pp. 415-430, [Título original: «Équipement et techniques culinaires en Bourgogne au XIV<sup>e</sup> siècle».
- POCIÑA LÓPEZ, Andrés José (2001). «Escatología y ciclo cósmico en la obra de Gil Vicente: algunas aproximaciones», *Anuario de Estudios Filológicos*, 24, pp. 365-379.
- POIRION, Daniel (1965). *Le poète et le prince : L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orleans*, París, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCIA.
- POIRION, Daniel (1973). «Lecture de *La Belle Dame sans mercy*», en *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, edición de Dufournet y Daniel Poirion, París, SEDES, pp. 691-705.
- POWER, Eileen (2003). *Medieval People*, Dover, Publications Inc.
- PRADO BIEZMA, Francisco Javier del (1999). *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- PRAZ, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado.
- PRESS, Alan R. (1983). «Chrétien de Troyes's Laudine: a Belle Dame sans Mercy?» *Forum for Modern Language Studies*, 19, 2, Oxford University Press, pp. 158-171.
- PROPP, Vladimir (1974a). *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- PROPP, Vladimir (1974b). *Morfología del cuento*, 2<sup>a</sup> edición, traducción de la versión francesa de Marguerite Derrida a cargo de María Lourdes Ortiz, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Proyecto Acis&Galatea*. Proyecto de Investigación en mitocrítica cultural. Universidad Complutense de Madrid- en línea <[www.acisgalatea.com](http://www.acisgalatea.com)>.
- RAMÍREZ, Helios Jaime (1997). «Cosmogonía y creación literaria», *Actas del 32 Congreso de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE): uniendo culturas*, editor Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Valencia, 1997, pp. 205-210.



- RANK Otto (1991). *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós.
- RAYNAUD, Gaston (1902). «Un nouveau manuscrit du Petit Jean de Saintré», *Romania*, tome 31 n°124, pp. 527-556, en línea, <<https://doi.org/10.3406/roma.1902.5266>>.
- RAYNAUD, Gaston (1905). «L.-H. Labande. Antoine de La Salle, nouveaux documents sur sa vie et ses relations avec la maison d'Anjou; Werner Söderhjelm. Notes sur Antoine de La Sale et ses œuvres», *Romania*, 34, 134, pp. 317- 320.
- RIBARD, Jacques (1984), *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*, París, Champion.
- RIBARD, Jacques (1995). «Le lai de Guigemar: conjointure et sénéfiance», *Amour et merveille. Les lais de Marie de France*, edición de Jean Dufournet, París, Champion (Unichamp, 46), pp. 133-145.
- RICARDOU, Jean (1975): «La population des miroirs. Problemes de la similitude a partir d'un texte d'Alain Robbe-Grillet», *Poétique*, 22, pp. 196-226.
- RICHTER, Johann Paul Friedrich. *Siebenkäs*, (1796) traducción de Paula Sánchez de Muniaín, Córdoba, Editorial Berenice, 2015.
- RIMBAUD, Arthur (1985). *Una temporada en el infierno*. Madrid, Visor Libros.
- RIQUER, Isabel de (1988). «El caballero hechizado en los *lais* anónimos», en *Narrativa breve medieval románica, ss. XII-XIII*, vv. aa., edición de Albert Gier, Granada, Ediciones TAT, pp. 47-61.
- RIQUER, Martí de (1990): *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, Quaderns Crema.
- RISOTO DE MESA, Lucas (201). «Lo sagrado en Mircea Eliade», *Claridades. Revista de filosofía*, 6, (1), pp. 33-48.
- RIVERA MEDINA, Ana María (2011). «Las actividades femeninas en el universo de la vid y el vino. Bilbao 1400-1550», *Medievalismo*, 21, pp. 251-273.
- ROBERTO, Ángel G. (2007). «La degradación del hombre por influencia del espacio en la novela Mimoun, de Rafael Chirbes», *Espéculo*, 34, pp. 1-9.

- ROBERTSON Jr., Durant Waite (1952-1953). «The Subject of the *De Amore* of Andreas Capellanus», *Modern Philology*, 50, 3, Chicago, University of Chicago Press, pp. 145-161.
- ROBINSON, James M. ed. (1997-2000). *Nag Hammadi Library in English*, Brill, Leiden (1977), traducción al castellano de Antonio Piñero ed., *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi*. I. Tratados filosóficos y cosmológicos. II. Evangelios, hechos, cartas, III. Apocalipsis y otros escritos, Madrid, Trotta.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1966). *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, Revista de Occidente.
- ROJAS GUARDIA, Armando (2006). *Ensayo, Obra completa*, Mérida, Ediciones El otro, el mismo.
- ROMERO TORRES, Julián David (2013). «Una lectura del mito de Narciso: tragedia y fotografía», *Hallazgos*, 10 (19), pp. 33-46.
- ROSE, Christine M. (2002). «What every Goodwoman wants: The Parameters of Desire in *Le Ménagier de Paris* / *The Goodman of Paris*», *Studia Anglica Posnaniensia*, 38, pp. 393-410.
- ROSSET, Clément (1993). *Le Réel et son double*, París, Gallimard.
- ROUGEMONT, Denis de (1945 [1939]). *Amor y Occidente*, traducción de Ramón Xirao, México D.F., Editorial Leyenda S.A., [Título original: *L'Amour et l'Occident*, París, Plon, 1939].
- ROUSSEL, Claude (2012). «El legado de la rosa: modelos y preceptos de sociabilidad medieval», en *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, edición de María Dumas, traducción de Carmen Barral, Bárbara Poey y Nicolás Longobardi, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 97-217.
- ROUX, Jean-Paul (1966). *Faune et Flore sacrées dans les Sociétés Altaïques*, París, Adrien-Maisonneuve.
- ROY, Maurice (éd.) (1891). «Christine de Pizan, Le Débat de deux amans», en *OEuvres poétiques de Christine de Pizan*, Société des anciens textes français, 2 vols., II, París, Firmin Didot, pp. 49-109.
- RUIZ CAPELLÁN, Roberto y ARAMBURU RIERA, Francisca (1986-1987). «Substratos míticos en el cantar de Roldán», *Cuadernos de investigación filológica*, 12-13, pp. 5-43.

- RUIZ CAPELLÁN, Roberto, ed. (1995). *Tristan et Dionysos*, París, H. Champion.
- RUIZ DOMÉNEC, José Enrique (1986). *La mujer que mira: crónicas de la cultura cortés*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema.
- RUIZ DOMÉNEC, José Enrique (1989). *Boucicaut, gobernador de Génova, biografía de un caballero errante*, Génova, Civico Istituto Colombiano.
- RUIZ DOMÉNEC, José Enrique (2014). «Riquer, en el camino de la caballería», *SVMMMA*, 4, pp. 75-89 y 188-204.
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos (2014). «La anatomía imaginaria de los personajes en el Quijote de Cervantes». *Comentarios a Cervantes, Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, ed., Centro de Estudios Cervantinos / Asociación de Cervantistas, pp. 536-545.
- SALINERO CASCANTE, M<sup>a</sup> Jesús (1985). «Introducción a “l’imaginaire” de Chrétien de Troyes: la feminidad causa de conflicto heroico en Erec, Cligès, Perceval», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 11, pp. 167-185.
- SALINERO CASCANTE, María Jesús (1994). «Guigemar y Lancelot, dos variantes de un mismo trayecto ontológico: el *animus* en busca del *anima*», *Actas del II coloquio sobre los estudios de de Filología Francesa en la Universidad española (Almagro, 3-5 de mayo de 1993)*, Juan Bravo Castillo, ed., Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 225-232.
- SALINERO CASCANTE, M<sup>a</sup> Jesús (2004). «Le temps au féminin, aproximación a la vida cotidiana femenina a través de los textos medievales», en *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, 2 vols., I, edición de M<sup>a</sup> Jesús Salinero Cascante e Ignacio Iñarrea Las Heras, Logroño, Servicio de publicaciones Universidad de la Rioja, pp. 63-78.
- SALVADOR VÉLEZ, Gonzalo (2008). *Borges y la Biblia. Presencia de la Biblia en la obra de Jorge Luis Borges*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- SALY, Antoinette (1994). «Observations sur le lai de *Guigemar*», *Image, Structure et Sens: Études arthuriennes*, Aix, Presses

universitaires de Provence, pp. 7-21.

- SÁNCHEZ PORTUONDO, M<sup>a</sup> José (2005). «La individuación en don Quijote de la Mancha», *Actas del XL Congreso Internacional de la AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español), 400 años de Don Quijote: pasado y perspectivas de futuro*, Sara M. Saz, ed., Valladolid, pp. 83-94.
- SÁNCHEZ ÁVILA, Nini Johanna (2016). «Desdoblamiento como eje compositivo en los cuentos de Germán Espinosa», *La Palabra*, 29, pp. 103-115.
- SANTONJA HERNÁNDEZ, Pedro (2015). «La situación de las mujeres y el matrimonio en la Edad Media y en los siglos XVI y XVII», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 40, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 263-328.
- SARAIVA, Antonio José (1992). *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, Lisboa, Gradiva.
- SAVATER, Fernando (1982). *La tarea del héroe*, Madrid, Taurus.
- SBAI BELMAR, Khalid (2015). «La reelaboración del mito de Pandora en literatura y cine», *Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual, «Las Diosas»*, Amaya Ortiz de Zárate, ed., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 1-8.
- SCHEIDEGGER Jean, «“Moult a entre faire et dire” ou les modes de la parole et de l'échange», Dufournet J. (éd.), *Le Goupil et le paysan*, Roman de Renart, *branche X*, Paris, Champion, 1990, p. 107-126.
- SCHELEGEL, August Wilhelm (1809). *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, I*, Heidelberg, Mohr und Zimmer.
- SCHLÖSSER, Felix (1960). *Andreas Capellanus: Seine Minnelehre und das christliche Weltbild um 1200*, Bonn, Bouvier.
- SCHNELL, Rüdiger (2012 [1989]). «El amor cortés como discurso cortés sobre el amor», en *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, edición de María Dumas, traducción de Georgina Fraser y Nicolás Longobardi, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 321-424. [Título original: «L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour», *Romania*, 110 (1989), (1), pp. 72-126 y (2), pp. 331-363].

- SCHOPENHAUER, Arthur (2009). *El mundo como voluntad y representación*, traducción Pilar López de Santa María, Madrid, Editorial Trotta.
- SCHRÖTER, Jeanroy Alfred W. (1908). *Ovid und die Troubadours*, Halle am Saale, Niemeyer.
- SERRANO RIBEIRO, José Luis (2016). «Perspectiva, metáfora y hermenéutica», *Pensamiento*, 72 (270) pp. 179-196.
- SHELLEY, Percy Bysshe. (1969). *Posthumous poems of Shelley: Mary Shelley's fair copy book*, Montreal, McGill-Queen's University Press.
- SIENAERT, Edgard (1984). *Les lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, París, Honoré Champion.
- SOBEJANO, Gonzalo (1973). «La inadaptada (Leopoldo Alas: La Regenta, capítulo XVI)», *El comentario de textos I*, Madrid, Castalia, pp. 126-166.
- SÖDERHJELM, Werner (1910). *La nouvelle française au XV<sup>e</sup> siècle*, vol. 12, París, Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle.
- SOLÀ CASSI, Neus (2008). «Sobre “el vuelo mágico” y la hierofanización de la materia», *A Parte Rei: revista de Filosofía*, 58, pp. 1-9.
- SOLARES, Blanca (2007). *Madre terrible: la diosa en la religión del México antiguo*, Barcelona, Anthropos Editorial.
- SPITZER, Leo (1955). «Perspectivismo lingüístico en el Quijote», en *Lingüística e historia literaria*, traducción de José Pérez Riesgo, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 19, Madrid, Gredos, pp. 161-226.
- STANESCO, Michel (1998). *Lire le Moyen Age*, París, Dunod.
- STEVENS, John (1973). *Medieval romance*, Londres, Hutchinson.
- SUÁREZ, María Pilar (2011). «Paso del tiempo y reformulaciones discursivas: el siglo XV y el siglo XVII, dos momentos de transición en la literatura francesa», *EPOS*, 27, pp. 161-184.
- SZKILNIK, Michelle (2003). *Jean de Saintré: Une carrière chevaleresque au XV<sup>e</sup> siècle*, Publications Romanes et Françaises, 232, Ginebra, Droz.

- TAYLOR, Ben (1995). *Bakhtin, carnival and comic theory*, Tesis Doctoral, Universidad de Nottingham.
- TAYLOR, Jane H. M. (1994). «Courtly patronage subverted: Lancelot en prose. Jehan de Saintré», *Medioevo Romanzo*, 19, pp. 277-292.
- TAYLOR, Jane H. M. (1996). «La fonction de la croisade dans *Jehan de Saintré*», *Cahiers de recherches médiévales* 1, pp. 193-204.
- TENORIO TENORIO, Alejandro (2005). «La aventura espeleológica de Don Quijote», *Revista electrónica Lemir*, pp. 1-113.
- THOMAS, Louis-Vincent (1980). *Anthropologie de la mort*, París, Payot.
- THOMAS, Joël (1992). «Les imaginaires des latins», *Actes du colloque international de Perpignan*, 12-13-14 novembre, 1991, codirigidas por Mireille Courrent et Joël Thomas, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.
- THOMAS, Joël (2006). *L'imaginaire de l'homme romain : Dualité et complexité*, Bruselas, Éditions Latomus.
- TOYNBEE, Arnold J. (1934). *A Study of History*, 6 vols., Oxford, University Press.
- TURCAN, Marie (trad.) (1971). *La toilette des femmes, (De Cultu Feminarum)*, Tertullien, París, Éditions du Cerf.
- UBERSFELD, Anne (1982). *Lire le théâtre*, París, Éditions Sociales.
- URBINA, Eduardo, (1998). «“Dulce mi enemiga”: la transformación paródica de un motivo cortesano-caballeresco en el Quijote», en, *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Antonio Bernat Vistarini, ed., *Cala Galdana, Menorca*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1997, pp. 351-359.
- URRUTIA, Jorge (1987). «El análisis gráfico de la obra dramática», *Discurso*, 1, Sevilla, Alfar, pp. 57-65.
- VALENCY, Maurice (1958). *In Praise of Love; an Introduction to the Love-poetry of the Renaissance*, Nueva York, Macmillan.
- VAN SPLUNTER, Sanne (2014). *Chivalry and Politics in Fifteenth-Century Orders of Knighthood*, Tesis Doctoral, Utrecht, Universidad de Utrecht.

- VARENNE, Jean (1977). «La religión védica», *Historia de las religiones. Las religiones antiguas*, 5 vols., vol. 2, traducción de José Luis Ballbé y Alberto Cardín Garay, Madrid, Siglo XXI, pp. 348-405.
- VECCHIO, Silvana, (2000). «La buena esposa», *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2, *La Edad Media* (bajo la dirección de Christine Klapisch-Zuber), edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones, pp. 147-184.
- VELÁZQUEZ, José Ignacio (1982). «Aspectos textual y psicoanalítico del tema del doble en la literatura (I). Los desdoblamientos de M. Tournier», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 8, pp. 39-53.
- VERDON, Jean (2006). *Sombras y luces de la Edad Media*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo.
- VERNANT, Jean-Pierre (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, traducción de Juan Diego López Bonillo, Barcelona, Ariel.
- VILLAR del MUÑOZ, Rafael (1997). «Trayectos comparativos en semiótica literaria: la complementariedad de Levi-Strauss, Petitot-Cocorda, y Kristeva en la inteligibilización del universo semántico y pulsional», *Revista Chilena de Semiótica*, 2, pp. 32-35.
- VOGLER, Christopher (2002). *El viaje del escritor*, Barcelona, Ediciones Robinbook.
- WADE LABARGE, Margaret (2003 [1986]). *La mujer en la Edad Media*, traducción de Nazaret de Terán Bleiberg, San Sebastián, Nerea S.A.
- WALLERSTEIN, Immanuel (1998). *El moderno sistema mundial*, 3 vols., vol. 3, traducción de Jesús Alborés, México D.F., Siglo XXI.
- WARNER, Marina (1976). *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- WARNKE, Karl, ed. (1990). *Lais de Marie de France*, traducción al francés moderno y notas de Laurence Harf-Lancner, París, Librairie Générale Française («Le Livre de Poche» 4523, Lettres

gothiques).

- WATSON BURLINGAME, Eugène (1922). *Buddhist Parables*, New Haven, Yale University Press.
- WEIGEL, Sigrid (1987). *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Dülmen-Hiddingsel, Tende Verlag.
- WELTER, Jean-Thiébaud (1973 [1927]). *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Université de Paris-Toulouse (Ginebra, Slatkine Reprints).
- WEMPLE, Suzanne Fonay (2000). «Las mujeres entre finales del siglo V y finales del siglo X», *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols., vol. 2, *La Edad Media*, edición de Georges Duby y Michel Perrot, traducción de Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid, Taurus Minor/Santillana de Ediciones, pp. 223-261.
- WECHSSLER, Eduard (1909). *Das kulturproblem des Minnesangs*, Halle am Saale, ed. Max Niemeyer.
- WHALEN, Logan E, (2008). «La nef magique dans les textes arthuriens des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles», en *22<sup>e</sup> Congrès de la Société Internationale Arthurienne*, Denis Hüe, Anne Delamaire y Christine Ferlampin-Acher, eds., Rennes, en línea, <<http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/index.htm>>, pp. 1-12.
- WILLGING, Jennifer (1995-1996). «The power of feminine anger in Marie de France's "Yonec" and "Guigemar"», *Florilegium*, 14, pp. 123-135.
- WÜNSCHE, Aug (1905). *Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenswasser. Altorientalische Mythen*, Leipzig, Verlag von Eduard Pfeiffer.
- YLLERA, Alicia (1993). «Gauvain o la degradación del héroe», *Revista Epos*, 9, pp. 349-370.
- ZINK, Michel (2012 [1997]). «Un nuevo arte de amar», *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, edición de María Dumas, traducción de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 275-319, título original «Un nouvel art d'aimer», *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, París, Éditions du Félin, pp. 7-70.



- ZULETA, Estanislao (2010). *Thomas Mann, La montaña mágica y la llanura prosaica*, 2ª ed., Medellín, Hombre Nuevo Editores.
- ZUMTHOR, Paul (1943). «Notes en marge du *Traité de l'amour* d'Andre le Chapelain», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 63, pp. 176-191.
- ZUMTHOR, Paul (1972). *Essai de poétique médiévale*, París, Éditions du Seuil.
- ZUMTHOR, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*, París, Éditions du Seuil.
- ZUMTHOR, Paul (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra.
- ZUMTHOR, Paul (2000). «La cortesía», en *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, edición de María Dumas, traducción de Ana Basarte, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 83-95.

### 3. Diccionarios citados

- BALAGUÉ, Miguel (1971). *Diccionario Griego-Español*, Madrid, Bibliográfica Santiago Rodríguez.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT Alain (1991). *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Herder.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- CLEMENT SCOTT, David (1892). *A Cyclopaedic Dictionary of the Mang'anja Language spoken in British Central Africa*, Edinburgh, The Foreign Mission Committee of the Church of Scotland.
- DAREMBERG, Charles y SAGLIO, Edmond, eds. (1877). *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, 10 vols., París, Hachette, 1877, edición de Graz Akademische Druck-u-Verlagsanstalt, 1969.
- Diccionario de la Lengua Española (DRAE)* (2019), Real Academia Española, en línea, < <https://www.rae.es> >.
- FAVIER, Jean *et al.* (2015 [1975]). «Dictionnaire du Moyen Âge,

histoire et société», en *Encyclopaedia Universalis*, vol. 19, edición de Encyclopaedia universalis France, Ebook Epub.

FRENZEL, Elisabeth (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.

GODEFROY, Frédéric ((1881-1902)). *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, 9 vols., 5, París, Vieweg.

LANOË-VILLÈNE, Georges (1926-1935). *Le livre des symboles*, 6 vols., Burdeos-París, Librairie Générale.

PAVIS, Patrice (2008). *Diccionario del teatro*, traducción de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós.

#### 4. Referencias de manuscritos e ilustraciones

Fig. 1: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, Latin, 639, fol. 11v, *De Magnanimitate*.

Fig. 2: Alte Nationalgalerie, Berlín, Caspar David Friedrich, *Woman at a window*, 1822, óleo sobre lienzo.

Fig. 3: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, fr. 25526, fols. 77r y 77v. *Roman de la Rose*.

Fig. 4: Ms. Burgos, Biblioteca Pública del Estado, fol. 12v, *Biblia de Burgos*.

Figs. 5a y 5b: Ms. Nueva York, Morgan Library and Museum, H. 8, fol. 3v y fol. 6v, *Libro de Horas de Enrique VIII*.

Fig. 6: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, Fr 2374, fol. 1v, *La famille du menuisier. Les états de la société*.

Fig. 7: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, 1126, fol. 66r, *Le Roman de la Rose*.

Fig. 8: Ms. Berlín, Staatsbibliothek, Dep. Breslau 2, vol. 2, fol. 244, *Valerius Maximus, Des faits et dits memorable*.

Fig. 9: Ms. Londres, British Library, Royal 18D II, fol. 30v, *Troy Book*

Fig. 10: Ms Chantilly, Musée Condé, Ms. 340, fol. 303v, *Travaux des douze mois de l'année, Rustican*.

Fig. 11: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, Fr 115, fol. 355r, *Lancelot en prose*.

- Fig. 12: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, BnF, Ms. Fr. 1586, fol. 28v, Poésies: *Jugement du roi de Bohème, dit Jugement du roi de Behaigne* (1-22v), *Remède de Fortune* (23-58v), *Dit de l'Alérion* (59-92v), *Dit du Verger* (93-102v), *Dit du Lion* (103-120v), *Louange des Dames* (120v-148v), *Lais*, motets, ballades, rondeaux et virelais (148v-225).
- Fig. 13: Ms. París, Bibliothèque de l'Arsenal, Arsenal 5072 fol. 71v, *Roman de Renaud de Montauban*.
- Fig. 14: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, Fr. 9197, fol. 237, *Le Livre des échecs amoureux*.
- Fig. 15: París, Musée du Louvre, reverso de un espejo en marfil.
- Fig. 16: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, Fr 19153, fol. 85v, *Le Roman de la Rose*.
- Fig. 17: Londres, British Library, Egerton 1146, fol. 5v, *Libro de horas, uso de gusanos con elementos de un breviario*.
- Fig. 18: Edimburgo, City Art Centre de Edimburgo, *Tristán e Iseo*, témpera sobre lienzo.
- Fig. 19: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, BnF, Ms. Fr. 97, fol. 62, *Roman de Tristan*.
- Fig. 20: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, Fr. 100, fol. 91r, *Tristan en Prose*.
- Fig. 21: Ms. Londres, British Library, Royal 15, BL, Royal 15E IV, fol. 36, *Anciennes et nouvelles chroniques d'Angleterre*, vol. 1.
- Fig. 22: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, Fr. 9197, fol. 104v, *Livre des échecs amoureux*.
- Fig. 23: Ms. Londres, British Library, BL, Additional, 11639, fol. 521, *Miscelánea de textos bíblicos y de otros textos*.
- Fig. 24: Madrid, Museo del Prado, El Bosco, *Mesa de los siete Pecados Capitales*, óleo sobre tabla.
- Fig. 25: Ms. La Haya, Koninklijke Bibliotheek (Biblioteca Real Neerlandesa), MMW 10 F 33, fol. 3r, *Livre d'heures de Françoise Brinnon*.
- Fig. 26: Angers, Château d'Angers, *Tapiz del apocalipsis de Angers*.
- Fig. 27: Ms. Londres, British Library, Royal 2. B. VII, fol 79v, *Queen Mary's Psalter* (salterio de la reina Mary).

- Fig. 28: Ms. Londres, British Library, Royal 16 Gv, f. 56r, *De claris mulieribus (Le livre de femmes nobles et renommées)*.
- Fig. 29: Ms. La Haya, Koninklijke Bibliotheek, RMMW, 10 A 11, fol. 69v, *Agustín, La Cité de Dieu (Vol. I)*.
- Fig. 30: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, Fr. 12477, fol. 1r, *Le Ménagier de Paris*.
- Fig. 31: Ms. Chantilly, Musée Condé, 65, fol. 3v, *Les très riches heures du Duc de Berry*.
- Fig. 32: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, Fr. 380, fol. 62v, *Le Roman de la Rose*.
- Fig. 33: Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, fol. 149v, *Roman de la Rose*, ca. siglo XV.
- Fig. 34: París, Bibliothèque nationale de France, MANUSCRITO, *Hystoire et Cronicque du Petit Jehan de Saintré et de la Jeune Dame des Belles Cousines, sans aultre nom nommer*.
- Fig. 35: Ms. Londres, British Library, Cotton Nero D IX, folio 32b, *Histoire et plaisante chronique du petit Jehan de Saintré et de la Dame des Belles-Cousines*.
- Fig. 36: México D.F., Museo Blaisten, Ángel Zárraga, *La femme et le pantin (la mujer y el pelele)*, 1909, óleo sobre tela.
- Fig. 37: Ms. Londres, British Library, Manuscrito de la reina, Harley Ms. 4431, vol. 2, fol. 183r, *Livre du chemin de long estude*.
- Fig. 38: Ms. Londres, British Library, Manuscrito de la reina, Harley MS 4431, vol. 2, fol. 290, *Livre du chemin de long estude*.
- Fig. 39: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, BnF, Ms. 5196 fol. 301v, *Valerius Maximus, Des faits et dits mémorables*, ark:/12148/btv1b55007803g.
- Fig. 40: Ms. París, Bibliothèque national de France, Fr. 12574, fol. 181v, *Histoire d'olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe*.
- Fig. 41: París, Dufart, *Histoire du petit Jehan de Saintré et de la dame des Belles-Cousines, extraite de la vieille chronique de ce nom*.
- Fig. 42: Colección particular, Auguste Simon Garneray, *Le petit Jehan de Saintré*, 1820.
- Fig. 43: Londres, British Museum, Registro n°: 1873, 1213, 157, *Histoire et cronicque du petit Jehan de Saintré et de la jeune*

*dame des Belles Cousines.*

- Fig. 44: Ms. París, Bibliothèque nationale de France, Fr. 218, fol. 95r, identificador: ark:/12148/btv1b100225036, *Livre des propriétés des choses.*
- Fig. 45: París, Bibliothèque nationale de France, manuscrito, *L'hystoyre et plaisante cronicque du petit Jehan de Saintré, de la jeune dame des Belles Cousines, sans autre nom nommer.*
- Fig. 46: Heidelberg, Universitäts-Bibliothek, Cod. Pal. germ. 848, fol. 149v, *Codex Manesse.*
- Fig. 47: Ms. Oxford, Bodleian Library, Douce, 195, fol. 007r (line 727), *Le Roman de la Rose.*
- Fig. 48: Ms. Chantilly, Musée de Condé, Fr. 482/665, fol. 160v, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose.*
- Fig. 49: *Histoire du petit Jehan de Saintré et de la dame des Belles-Cousines.*
- Fig. 50: Ms. Londres, British Library, Londres, Egerton 1069, fol. 1r, *Le Roman de la Rose.*
- Fig. 51: Ms. Londres, British Library, Egerton 3127, fol. 1v, *Los Siete Vicios.*
- Fig. 52: Bayerische Staats Bibliothek, Munich, Cgm, fol. 102, *Parzifal, Titurel y Tagelieder.*
- Fig. 53: Nicosia, Museo Archeologico, Pittore di Achille. Arch. Rep. 62, *lekythos ática.*
- Fig. 54: Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Antonio de Pereda y Salgado, *El sueño del caballero*, óleo sobre lienzo.
- Fig. 55: *Histoire du petit Jehan de Saintré et de la dame des Belles-Cousines.*
- Fig. 56: Ms. Estraburgo, Bibliothèque Alsatique du Crédit Mutuel, *Hortus deliciarum* de Herrade de Landsberg.
- Fig. 57: Viena, Kunsthistorisches Museum (Museo de Historia del Arte), *El combate entre don Carnal y doña Cuaresma*, 1559, óleo sobre tabla.
- Fig. 58: Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, H 196, fol. 088, Cancionero en pergamino.

- Fig. 59: Ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, BnF, Ms. Latin 1173, fol. 20v, *Heures de Charles D'Angoulême*.
- Fig. 60: *Histoire du petit Jehan de Saintré et de la dame des Belles-Cousines*.
- Fig. 61: Ms. Aberystwyth, National Library of Wales, 5016D, fol. 11v, *Le Roman de la Rose*.
- Fig. 62: *Cassell's illustrated history of England*, vol. 2.
- Fig. 63: Ms. Londres, British Library, Additional 42130, fol. 202v, *Luttrell Psalter (Salterio de Luttrell)*.

