

LA RESILIENCIA DE LA CANCIÓN DE MUJER EN EL SIGLO XX: MARÍA TERESA LEÓN*

MARÍA ANTONIA GARCÍA GARRIDO
Universidad de Salamanca
(Facultad de Filología & IEMYRhd)

Este artículo constata cómo la canción de mujer tradicional se pronuncia como una voz resiliente en “La bella del mal amor”, uno de los *Cuentos castellanos* (1930) de María Teresa León. En concreto, indaga en la recuperación de la cuestión de la malmaridada, un discurso lírico de origen popular cuyas genuinas formas de expresión se imbrican en este relato con una voz culta del xx para ahondar en el entramado psicológico de la protagonista, subvertiendo su prototípico final trágico y resignificándolo de acuerdo con el contexto intrahistórico, biográfico y regeneracionista de su autora.

PALABRAS CLAVE: Canción de malcasada, regeneracionismo castellano, bella malmaridada, María Teresa León, Cuentos castellanos.

1. Introducción. María Teresa León: una jugleresa contemporánea

En el domicilio de sus tíos, en la calle Ventura Rodríguez del Madrid de principios del veinte, sitúa María Teresa León su primer acercamiento a la lírica castellana medieval. En su autobiografía, *Memoria de la melancolía* (1970), a sus casi sesenta años, la autora recordaba aún su prematuro empeño infantil en memorizar unos versos de la *Égloga IX* de Juan del Enzina (vv. 193-200) para poder desempeñar su papel como ángel en un Auto de Navidad que organizaba la Institución Libre de Enseñanza, al que había sido invitada por mediación de su prima Jimena: “*Pastores no hayáis temor, / que os anuncio un gran plascer. / Sabed que quiso nacer / esta noche el salvador*” (León

* Este trabajo es parte del proyecto de I+D+i PID2019-104393GB-Ioo, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ (OLÍRICas, “El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas”).

1999: 153), recordaba. Y el recital de estos versos que Gregorio Torres Nebrera localiza en el *Cancionero de 1509* no sería una anécdota aislada; sus posteriores recuerdos de juventud la trasladan de nuevo a esa “casa tapizada de sabiduría” en la que sus tíos le tendían puentes literarios hacia el pasado:

En aquella casa aprendí los primeros romances españoles. A veces sacábamos un viejo gramófono de cilindro. Allí escuchábamos las canciones recogidas por María Goyri y Ramón Menéndez Pidal durante su viaje de novios, siguiendo la ruta del Cid hacia su destierro. Por primera vez oí la voz del pueblo. Por primera vez tomé en cuenta a los inteligentes y a los sabios (León 1999: 151).

Esta inquietud inusitada pudo deberse a la influencia de las excepcionales condiciones de vida de sus tíos, María Goyri, primera doctora en Filosofía y Letras que dio clase en una universidad española, y Ramón Menéndez Pidal, célebre medievalista e investigador antonomástico del *Poema de Mio Cid* y el romancero. Tal y como explica Torres Nebrera, la influencia del clima cultural literario, exquisito que se respiraba en la casa de los Menéndez Pidal-Goyri fue un caldo de cultivo muy fértil para esta vocación inicial de su sobrina (Nebrera 1984: 362). Vocación que quedaría efectivamente constatada en buena parte de su corpus narrativo. Basta con citar los artículos de materia cidiana del *Diario de Burgos* (1926-1928) que inauguraron su carrera literaria;¹ la colección de cuentos castellanos que tituló *La bella del mal amor* (1930) en un claro guiño a los romances de malmaridada; la politización del romancero republicano (1936-1939) de la que fue partícipe durante la Guerra Civil; o sus dos biografías noveladas, escritas ya desde la madurez del exilio, y dedicadas a *Don Rodrigo Díaz de Vivar: el Cid Campeador* (1954) y *Doña Jimena Díaz de Vivar: gran señora de todos los deberes* (1960), para confirmar que los guiños a la tradición poética medieval castellana son muy cuantiosos en su obra. Así, la autora recurre con frecuencia a imbricar estas voces líricas medievales con los aconteci-

1 En orden de publicación, estos fueron: “Temas de ayer y de hoy. Nuestra epopeya”, “Una hazaña del Cid”, “El país de la epopeya” y “El monumento al Cid”.

mientos contemporáneos de su época, estando las primeras al servicio de estos últimos normalmente.²

Asimismo, en las memorias de esta autora que “no establecía diferencias entre escribir y vivir” los temas y motivos medievales literarios se funden con sus recuerdos más redivivos, dando lugar a pasajes autobiográficos primorosamente poéticos. Véase, por ejemplo, cómo en la narración del que se insinúa su primer encuentro sexual con el que sería su futuro marido, Rafael Alberti, su voz de juglaresa experimentada se torna en la voz cándida de una muchacha enamorada que anhela encontrarse con el *amigo*:

Ella abrió la puerta y él estaba allí. Estaba sentado en el escaloncillo [...] el joven poeta interesado en Santa Casilda [...]. ¿Se puede entrar? Sí, se podría entrar. Y entonces comenzó el juego ininterrumpido, el juego bien jugado junto a la fuente, los pinos, las mentas húmedas [...]. Aquellos cabellos largos buenos para peinarlos, mirándose en el arroyo [...]. Sí, cree que la besaron en los hombros o puede que fueran los labios o en los ojos... Hundieron juntos las manos en el agua helada de la sierra y él se las secó en el pelo de la muchacha, tendido sobre el césped (León 1999: 103-104).

-
- 2 Recordemos, por ejemplo, cómo León relata el nacimiento de un romancero republicano durante la guerra civil española: “Comprobamos una vez más que el metro octosilábico, narrador de hazañas medievales, amado tanto por Lope de Vega, bueno para canturrear crímenes los ciegos de las plazuelas, era la manera más prodigiosa de contar lo que todos desean que se cuente” (León 1999: 285). Y aunque ella misma confesaba que no sabía escribir versos, “en la poesía iba encontrando todo lo que tan insistentemente le había negado la vida” (León 1999: 113); razón de más para hacerla suya a su manera. Así lo hizo en “A las mujeres españolas”, artículo publicado en 1936, en el número 13 de *El Mono Azul*, donde el romance *La doncella guerrera* se convirtió en el *leitmotiv* que promovía la participación femenina en la guerra: “La doncella guerrera [...]. No sabe nada. Solo atiende al deber de la guerra, no quiere oír nada, solo conoce la urgencia de demostrar virilidad y nuestra doncella de romance, deja atrás su aldea, atraviesa el puente que la separa del campo y se pone al servicio de la guerra. ‘—Conoceránte en los ojos, / que otros más lindos no son/— Yo los revolveré padre, / como si fuera un traidor’. La voz del padre vuelve a recordarle que no son tareas de hembra aquellas de montar a caballo, y marcharse con los otros que se van para no volver; pero ella sigue su camino, nadie podrá torcer riendas a su valor [...]” (León 1936: 93).

De la misma forma, evocando ya desde el exilio los recuerdos de *Numancia*, la última obra que la autora pudo representar junto a sus compañeros de tablas y de bando antes de huir de España, María Teresa, una vez más, crea una ecuación en la que los temas y motivos poéticos medievales se combinan con sus experiencias biográficas:

Sube hasta mí el olor a cola, a gato nocturno, a telones no todavía secos, a cuerdas, a perfumes de actriz, a saludos de actores sudados, rendidos, a ese último aplauso que se quedó el último en el cordaje [...]. Y mi juventud aguardando la palabra primera con un lápiz entre los dientes, temiendo la falta de ritmo en las respuestas o la entrada un segundo tarde del canto de los numantinos...

*“Triste España sin ventura,
Todos te deben llorar
Despoblada de alegría
Para nunca en ti tornar”³*

(León 1999: 134)

No obstante, pese a cargar con semejante bagaje cultural a sus espaldas, todavía se antoja oportuna una breve pero esclarecedora contextualización de la formación de esta autora en la materia medieval, puesto que, aunque en los últimos años la investigación literaria hispánica ha abogado por los estudios de género y esto ha despertado un creciente interés en nuestras escritoras más desconocidas, aún hoy, hablar de María Teresa León es hablar de una voz eclipsada, o, en el mejor de los casos, de un nombre que no logra desvincularse

3 Torres Nebrera identifica estos como “los cuatro primeros versos del romance elegíaco de Juan del Enzina por la muerte del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, hecho acaecido en Salamanca en octubre de 1497” (León, 1999: 134), y conjetura que quizás León solo conocía la versión del *Cancionero Musical de Palacio*, en donde figuran únicamente los cuatro versos citados. Yo, por mi parte, me inclino a pensar que la autora conoció el tema en profundidad gracias al hallazgo del romance de *La muerte del Infante Don Juan*, hasta entonces desconocido, que María Goyri realizó fruto de su luna de miel en 1900, así como por el posterior estudio que sobre este la investigadora publicó en *Bulletin Hispanique* en 1904.

de marbetes como el de “esposa de” o el de las mal llamadas “Sinsombrero”.⁴ Cabe subrayar, además, que las que hoy se consideran sus obras más representativas son aquellas cuyo mensaje político, testimonial y feminista se halla muy en consonancia con las tendencias de recuperación de la memoria histórica que viene estando tan en boga en las últimas décadas. Y estos enfoques, sin duda de interés, han empañado su posible lectura como una escritora formada en una tradición literaria medieval que conoció muy bien desde edad muy temprana, especialmente en los géneros populares de tradición oral; perspectiva de estudio que se pretende abordar en este trabajo y que, lejos de contradecir las lecturas que de ella se han hecho hasta ahora, tiene la intención de completarlas y ampliarlas desde una óptica distinta.

Así las cosas, las siguientes páginas tienen por objeto abordar los modos en que la herencia lírica medieval castellana se pronuncia como una voz resiliente en la obra de María Teresa León Goyri, así como definir en qué medida los temas, motivos y formas de dicha tradición se subvierten con vistas a transmitir nuevos mensajes. En particular, se parte de la intención de constatar su recuperación de la voz lírica femenina, que en algunas de sus obras, como los cuentos castellanos que a continuación nos ocupan, remite a formas genuinas tales como la tradicional canción de mujer o el tema de la bella malmaridada. Voces líricas femeninas de origen popular que, al igual que pervivieron en las escuelas poéticas cultas de Castilla moduladas, y en algunas ocasiones recreadas, por el ingenio masculino de los poetas del cancionero, pervivirían también en creaciones como *La bella del mal amor* (1930), imbricadas con la voz culta de una mujer del siglo xx, cantando

4 Sin desmerecer el proyecto, José Ángel Baños Saldaña advierte lo desafortunado del rótulo “las Sinsombrero”, pues pese a que “persigue acabar con el silenciamiento de las mujeres en la Generación del 27, carece de rigor atribuirles un nombre que silencia a los hombres como partícipes de esa historia” (Baños Saldaña 2020: 15); y con esto se refiere a la anécdota que dio nombre al grupo y que no solo protagonizaron Maruja Mallo y Margarita Manso, sino también Salvador Dalí y Federico García Lorca. Además, a este argumento razonable habría que sumarle la doble exclusión que adquiere el término en sí cuando adhiere a las autoras a un subgrupo específicamente femenino en lugar de integrarlas en el grupo generacional mixto que fueron en realidad.

y contando los mismos pesares, los mismos tópicos, pero ahora reescritos o “sobrescritos” a la luz de una ideología contemporánea.

Esto mismo consta al comienzo de “La bella del mal amor”, el primer relato que da nombre a la colección y que transcurre “en la sierra o en los páramos castellanos, en una época imprecisa que podríamos fijar en los primeros años del siglo xx” (Carazo 2003: 139). En sus líneas introductorias, María Teresa pone de manifiesto, casi al estilo de una declaración de intenciones, su propósito implícito de ser la voz culta que se hará eco de la materia popular tradicional, —o en sus palabras— del remedo de “antiguallas”, por donde le convenga, “añadiendo o adaptando a sucesos actuales los viejos cantares juglarescos”:

En la cocina campera mil bullicios. Sobre ellos, el romance hecho copla de camino por virtud de la sabiduría del tío Ugenio, único para remendar antiguallas por donde le convenía, añadiendo o adaptando a sucesos actuales los viejos cantares juglarescos. [...] Por eso es tío Ugenio para mí un calmante y un acicate, y cuando se despliegan los tapices de las leyendas, no sé si están tejidos con hilos de hace poco —mis padres, mis abuelos— o son retazos de historias viejas de caballeros que dejaron su rastro entre los encinares, si son romanceados antiguos o si son modernos inventos (León 1992: 11-13).

2. Primeras aproximaciones: el concepto de “tradicción” y la recuperación de la poesía popular medieval en el siglo xx

En este marco, resulta oportuno encuadrar a esta autora en la promoción literaria a la que pertenece, la denominada “Generación del 27”, junto a todos esos homólogos masculinos como Pedro Salinas, Federico García Lorca o Jorge Guillén, cuyas obras concitaban elementos tradicionales y cultos de la literatura medieval con cuestiones contemporáneas. En este contexto, el situarla en un momento tan concreto de nuestra historia literaria nos lleva a relacionarla con el proceso crítico-literario mediante el cual se forjó el concepto de “tradicción” de manos de estos intelectuales del círculo de seguidores de Ramón Menéndez Pidal, con los que María Teresa no solo mantenía relaciones profesionales, sino también afectivas, por ejemplo en el

caso del propio Pidal, su tío y director del Centro de Estudios Históricos, o Rafael Alberti, su compañero generacional y esposo.

En esta línea, los postulados de E. Inman Fox en “La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional” (1998) exponen muy concisamente el germen de este súbito interés generacional por la recuperación de la tradición poética popular medieval en pleno siglo xx. Y es que Fox nos sitúa en el Estado Liberal que venía siendo España desde la segunda mitad del siglo xix; un estado en el que existían, concomitantes, un nacionalismo político y un nacionalismo de carácter cultural que convertían las creaciones artísticas españolas en artefactos al servicio de la vida política (Fox 1998: 1). Así, con intenciones regeneracionistas, Pidal situó el CEEHH al frente del proyecto de proveer la cultura nacional de referentes que encarnasen todo lo contrario a esa decadencia que venía experimentando España desde la pérdida de Cuba en 1898. Y así se pretendía “regenerar España por medio de entender su pasado más redivivo, más prometededor” (Fox 1998: 5).

Se encontraron estos referentes en la Castilla medieval: ejemplo de democracia por romper con el feudalismo tradicional leonés; de unificación por aunar los reinos peninsulares bajo una misma religión cristiana y de regeneración por la vitalidad que supuso el reinado de los Reyes Católicos para los reinos más arcaizados (Fox 1998: 7). Asimismo, asimilaron este prototipo de Castilla como un símbolo de las virtudes intrahistóricas del alma del pueblo español, por lo que sus manifestaciones artísticas más genuinas, es decir, las propias de la lírica tradicional, constituían “la poesía más española que produjo España”. Bajo estas premisas, hubo un consenso sobre las creaciones que mejor definían la psicología nacional y que, por lo tanto, debían constituir el canon literario español: en primer lugar el *Poema de Mio Cid* por su esencia castellana modélica, en segundo lugar, el romancero por su carácter popular e intrahistórico y, por último, todos aquellos autores y obras que revelaban el espíritu del pueblo español, como el *Libro de Buen Amor*, las *Coplas* de Manrique, *La Celestina*, Garcilaso, *Lazarillo de Tormes*, los místicos —Santa Teresa, San Juan de la Cruz y Fray Luis—, el *Quijote*, entre muchos otros.

Secundando el proyecto literario regeneracionista y castellanófilo de su tío encontramos a María Teresa León, cuyo corpus literario

cuenta con numerosos títulos que atestiguan su implicación en dicha empresa. No obstante, como obra inaugural, y por lo tanto más genuina y fiel a este proceso de recuperación, sobresale *La bella del mal amor: cuentos castellanos* (1930), una colección de cuentos largos o novelas cortas (Nebrera 1984: 363).⁵ Un rápido vistazo a sus páginas nos hace partícipes del juicio social pronunciado por su autora sobre una España marchita que, en las primeras décadas del siglo xx, muestra aún recelo ante cualquier idea de regeneración o progreso:

¡Capital de Castilla! Todos los días recuerdas epopeyas y bajas tus brazos porque notas el callo del mandoble en tus manos y crees es bastante con las generaciones. Mueres todas las horas de ansiedades. Y todas las horas tienes el gesto lúgubre de quien regusta la muerte en los labios. No dejes de ser porque otros fueron. No te juzgues átomo de otras transmigraciones. Crea tu momento bajo estos altos cielos, y deja que la vega cuente a los que vendrán la nueva epopeya de tu esfuerzo. Mata el café, la sala de billares, la taberna, la mancebía... Y no olvides que en el destierro de nuestro yo, absorbente, están los reinos cidianos, más allá de la cinta de la muralla. Sal de ti misma. Destiértrate (León 1992: 22-23).

La presencia de su tío en esta obra inaugural es una constante. Tanto es así que tras el reencuentro de la protagonista con el personaje de Tío Ugenio en una “lagunilla tranquila”, se podría adivinar a una joven María Teresa que, tras una estancia complicada en el Burgos de su adolescencia, por fin regresa a esa familiar casa madrileña de su infancia, con los Menéndez Pidal–Goyri:

Por eso es tío Ugenio para mí un calmante y un acicate [...]. Desde que llegué, me prendí a la afición de su amistad como cuando era chica colgaba mis brazos de su cuello. He vuelto hace muy poco, me trajo una ola de buen sentido al agua clara de esta lagunilla tranquila; [...]. He vuelto, y todos me han reconocido. Tengo sobre las penas un ramo azul de Flores de romero.

5 La colección se compone de seis relatos o novelas cortas: “La bella del mal amor”, que daba el título a la obra, “Pinariega”, “Manfredo y Malvina”, “El tizón en los trigos”, “El mayoral de Bezares” y “La amada del diablo”.

—Una jota con baile. Déle gusto a la garganta con provecho de los demás.

Juanilla, la hija de Gregoria, danza los pies bajo la falda vueluda, y apoya.

—Sí, padre, con baile para desaterirnos.

—No, —digo yo— déjale terminar el romance de la Malmaridada. La voz recia del tío Eugenio intervino.

—Señora, su santa madre aseguraba que no eran de buen comer para la sociedad los romances de traiciones, que luego se remontan a los sesos y allí juegan malas pasadas a los maridos. (León 1992: 11-14).

La aversión del tío Ugenio por los romances de malmaridada corre paralela al juicio negativo que en su *Flor nueva de romances viejos* (1928) emite Menéndez Pidal sobre aquellas *chansons de malmariées* inspiradas en el encomio del amante y en la irrisión del marido, a las que tacha de inmorales por respirar todas “la más insolente negación de la moral, el más descarado impudor, que, como dice Jean-Roy, sería monstruosidad si fuese otra cosa que un juego poético” (Menéndez Pidal 1968: 25).

En términos muy diferentes se pronuncia su sobrina, quien, habiendo vivido en su propia piel la experiencia tortuosa de un prematuro matrimonio concertado, no podía dejar de homenajear la resistencia de esas congéneres que, como ella, soportaron estoicamente la carga silenciosa de un matrimonio infeliz.⁶ De hecho, mediante la confesión de su bella del mal amor —“Lloro, lloro por la muchacha mal casada, por su soledad que es la mía, por sus deseos que se cotejan con los que siento” (León 1992: 16)—, se manifiesta sin vacilaciones ni artimañas la identificación biográfica entre María Teresa, su personaje y las prototípicas jóvenes malcasadas de los romances. Y es que la cuentista apela a las cuestiones femeninas de su contexto histórico del

6 Esta mujer, siempre adelantada a su tiempo, tomó la iniciativa de abandonar a su primer marido, el militar Gonzalo de Sebastián Alfaro, en 1929, cuando aún no existía la ley del divorcio. Considerándolo una osadía, su expareja decidió castigarla prohibiéndole acercarse a sus hijos, Gonzalo y el pequeño Enrique, con el fin de coaccionarla y que volviera junto a él a un infeliz matrimonio que habían contraído cuando ella tenía tan solo dieciséis años.

mismo modo que lo hizo la voz poética femenina de la canción de mujer tradicional o la de la cantiga de amigo de carácter cortesano; aunque muy distantes en el tiempo, la motivación de estas voces femeninas y la suya propia parece no haber cambiado en el curso de los siglos: el suyo es un discurso resiliente. Independientemente de que esas voces de mujer fuesen creadas en algunas ocasiones o moduladas en otras por ingenios masculinos, o de que surgieran del propio canto femenino popular y pervivieran en la tradición oral, manteniendo en mayor o menor medida su carácter primigenio, lo cierto es que su entramado temático y simbólico crea un “código” reconocible y, por supuesto, reconocido en “La bella del mal amor”.

3. El discurso lírico femenino medieval en “La bella del mal amor”: una canción de malcasada

Al hablar de voz lírica femenina en la Edad Media, Miguel Ángel Pérez Priego distingue entre una poesía femenina de autora, culta, compuesta por mujeres de nombre conocido y documentada en los cancioneros poéticos del siglo xv; y una poesía femenina en la forma, anónima en cuanto a su autoría, de carácter tradicional, y que se halla documentada en todos los tiempos y lugares: desde el Egipto faraónico o las antiguas canciones escandinavas a la lírica norteafricana, pasando por la poesía griega y latina y las diversas manifestaciones poéticas europeas medievales como las *fraudelier* germánicas, las *chansons de femme* francesas, las jarchas mozárabes, las cantigas de amigo gallego-portuguesas o los villancicos castellanos del siglo xv (Pérez 2015: 233).

Ahora bien, si existe una manifestación poética medieval que hunde sus raíces en ambos estadios, el popular y el culto, esa es la canción de la bella malmaridada castellana, heredera de las primigenias *chansons de malmariées* tradicionales pero también muy celebrada en los cancioneros cortesanos del siglo xv. En las originales canciones de malmaridadas francesas (si es que, como dice José Carlos Terradas, alguna vez existió algo que tenga la etiqueta de original en la oralidad):

La mujer se queja o se lamenta de las ofensas, de los celos, del mal trato a que la somete el marido, con el cual —en la mayoría de los

casos— se ha casado contra su voluntad. Se crea alrededor de la figura del marido —despreciado y odiado— un ambiente de burla provocado por las referencias concretas a su vejez, su fealdad, la descripción pormenorizada de sus defectos físicos y morales y por el relato de la infidelidad de su mujer, expresado sin pudor alguno. Es el elemento obligado en estas composiciones la referencia al amigo de la mujer, en cuya compañía ella busca resarcirse de sus penas y vengar sus afrentas. Suelen aparecer también algunos confidentes de la mujer, sus padres o amigos (Lucero 1967: 322-323)

Sin embargo, “la composición de malmaridada, al llegar a una nueva tierra, con un código moral diferente, se adaptaría al uso y costumbres de sus nuevos dueños y forjadores, aceptando cambios en sus líneas a fin de sobrevivir” (Terradas 2007: 152). Con estos “nuevos dueños y forjadores”, Terradas se refiere a poetas y polifonistas castellanos de la segunda mitad del siglo xv como Juan de Anchieta, Juan del Enzina, Francisco de la Torre y muchos otros que fueron testigos de la dignificación renacentista de la lírica popular que se vivió en torno a la corte de los Reyes Católicos. Como poetas, estos creadores encontraron en el romance tradicional de *La bella malmaridada* una forma que servía al juego de invención cortesana en las glosas, contrahechuras, continuaciones, y en las finitas, cabos, defechas y villancicos de cierre (*apud* Pérez 2013: 224); como músicos, vieron en la melodía popular que acompañaba su estribillo un excelente material sobre el que elaborar una pieza para varias voces, conservando la letra del villancico primitivo y añadiéndole una glosa con desarrollo estrófico (Pérez 2013: 225).⁷ En cualquier caso, estos poetas castellanos cultos subyugados por los temas populares y folclóricos recondujeron la expresión de la malmaridada francesa, dejando de lado “la burla, la ligereza y el ingenio para referirse a la situación de la pareja desavenida, para subrayar, en cambio, las consecuencias morales y la crisis espiritual de los protagonistas. Procuraban así un acercamiento a la realidad” (Lucero 1967: 327).

7 Sobre el origen de *La bella malmaridada* “varios estudiosos se han pronunciado sin llegar a respuesta concreta. Francisco Asenjo Barbieri nos dice que desconoce si la composición tuvo en su inicio el modelo de villancico o de romance ya que de las dos formas era muy conocido” (Terradas 2007: 151).

Esto le fue suficiente a Ramón Menéndez Pidal para justificar la nacionalización del tema: “En España hay romances de mal maridada, aunque crea que no el doctísimo Jeanroy. Y cabe observar desde luego que aquella esencial inmoralidad de la canción francesa desaparece por lo común en las adaptaciones españolas. [...] Por esto el romance de la bella mal maridada merece nuestra atención de romance representativo, y porque además fue uno de los más divulgados en el siglo XVI; no hay libro de vihuela que no tenga 8, 12, 30 variaciones [...]”; y aunque reproducía la copla del *Cancionero de Amberes* que daba fe de que, pese a ser muy numerosas, las versiones castellanas de los glosadores no siempre eran meritorias, aún se empeñaba Pidal en subrayar las virtudes de estas versiones españolas: “razón tenía un poeta en exclamar ante tan extraordinaria popularidad: “¡Oh bella malmaridada,/ a qué manos has venido,/ mal casada y mal trobada,/ de los poetas tratada/ peor que de tu marido!”” (Menéndez Pidal 1968: 25-28).

Lo cierto es que, una vez más, la puesta en valor de la composición de la bella malmaridada por parte de Pidal es absolutamente pragmática: responde nuevamente a su estrategia regeneracionista, que centra sus esfuerzos en situar el tema como un símbolo inequívocamente castellano. Y lo que es más, “La bella del mal amor”, de María Teresa León, no era otra cosa que una continuación de dicha empresa regeneracionista y castellanófila que contribuía, aunque a menor escala, a situar el de la malmaridada como un tema referente en nuestra literatura. Ahora bien, observando el carácter ético y moralista que adquieren las investigaciones de Pidal relativas al tema, todo parece indicar que el investigador consideraba estos romances de traiciones y adulterios ejemplares en la medida que creía que su trama principal consistía en descubrir la traición de la mujer y en darle un castigo o incluso la muerte que —en sus propias palabras— “merecida tenía” (Menéndez Pidal 1953: 331). Así, como dice José Carlos Terradas, molesta que Pidal no indague en la condición de malcasada, pues “los poemas de malmaridada presentan un proceso completo: desde la situación matrimonial hasta la desunión” (Terradas 2007: 152).

En este sentido, el *cuento castellano* de León completa esa parte que su tío pasa por alto: el relato, desde sus primeras líneas, trata de ilustrar con lujo de detalles las motivaciones sentimentales y psicoló-

gicas que llevan a la protagonista a ser infiel a su marido, y de esta manera la voz femenina se ve realmente representada:

La linda malmaridada
de las más lindas que vi

.....

Y el romance fue rellenando la cocina de murmullos. La malmari-
dada, retozona con su caballero, ensaya una coquetería ingenua.
Se mascaba la gozosa felicidad de sentirse cortejada porque el ma-
rido la desatendía, y bajo esa complacencia, los tironcitos de la
honradez. Todos, escuchando aquel rítmico salmodiar, ponían una
cara beata, algunas bocas le susurraban y en los encajes de mi ce-
rebro todas las lindas maridadas gozaban la acogida de la com-
prensión (León 1992: 15).

Así las cosas, no sería descabellado considerar que la base narrativa
de “La bella del mal amor” pudiera ser no solo la genuina forma de la
canción de mujer tradicional, sino también el entramado psicológico,
y por consiguiente algunas formas de expresión, de aquellas versiones
castellanas del tema de la malmaridada, que eran de carácter culto
pues se incluían en cancioneros cortesanos, y que no solo subrayaban
las consecuencias morales del adulterio, sino también la crisis espiritual
que experimentaban sus protagonistas. Además, esta doble referen-
cialidad explicaría la inusitada amalgama de motivos populares y
cultos que se da en ciertos fragmentos del relato:

Pobre linda muchachita malcasada; no es Bernal francés, no es el
apuesto conde don Grifos quien te enamora y duerme cabe ti toda
una noche. Para mi pobre amor no canta el gallo, aunque la pasión
ennoblece mi espera. Yo soy la linda malmaridada, sin ruiseñores
que la acompañen, con la cabeza, como dice el tío Ugenio, atestada
de leyendas, sufriendo el peor mal por el mejor deseo (León 1992:
15-16).

La aparición de motivos tan simbólicos como el gallo, el ruiseñor o
la noche, que responden a antiquísimas fórmulas empleadas en la
poesía tradicional, remiten también a formas líricas tan antiguas como
el provenzal Alba o la germánica *Tagelied*, ‘Alborada’. En todas ellas, el
gallo, ave emblemática de la mañana y alegórico de actividad y vigilancia

(Cirlot 1997: 219), marcaba con su canto la división temporal entre el día y la noche, y por lo tanto, anunciaba la obligada separación de los amantes tras su pasional encuentro nocturno. El símbolo del ruiseñor, por su parte, resulta especialmente ambivalente en la poesía medieval castellana dado que en ocasiones actuaba como un ave de canto hermoso y melodioso, mensajera del amor, y en otras se convertía en un ave de canto triste y doliente, símbolo de la tarde y la melancolía (Pamín 2001: 71). En cualquier caso, es cuando menos curiosa la aparición de motivos erótico-amorosos evidentes en un estadio tan temprano de la historia de esta joven malmaridada. Y es que en realidad María Teresa León contrahace estos símbolos para subrayar precisamente la condición de desamor de su protagonista: para su bella del mal amor aún “no canta el gallo”, todavía “nadie la enamora ni duerme junto a ella”, y su cabeza, atestada de leyendas, lamenta la ausencia de “ruiseñores que la acompañen” hasta inundarse de melancolía y entonar ella misma un canto triste y doliente con su llanto: “Lloro, lloro por la muchacha mal casada, por su soledad que es la mía, por sus deseos que se cotejan con los que siento” (León 1992: 16). Tampoco falta en el relato el otro componente de este binomio animal simbólico: si la aparición del ruiseñor (o en este caso, la ausencia de su compañía) va asociada con su condición de casada infeliz, la alondra, por el contrario, emblema de la mañana y la alegría, representa la felicidad luminosa que inundaba su vida cuando aún era una niña y no había sido forzada a casarse por conveniencia familiar: “¿Por qué me casaron? Había sol sobre mi cuarto de soltera. [...] Todo estaba vulgarmente tranquilo. Las cabalgatas, que nosotros aderezábamos, dormían en los desvanes de la imaginación, y las notas del corro eran alondras sueltas en una mañana color de miel” (León 1992: 25).

Siguiendo el curso de los pensamientos de nuestra protagonista, ya más que confirmada como una infeliz esposa, León evoca otra conocida composición castellana que versa sobre el adulterio femenino, el romance de *La amiga de Bernal Francés*, también presente entre las páginas de la colección pidalina (Menéndez Pidal 1968: 53-55):

—¡Para, Bernal Francés, bajo mi ventana! ¡Llama en mi corazón, yo te abriré; que importa que el alba nos traiga la muerte si al crepúsculo floreció el amor! ¿Es más dulce gozar hondo, o largo? Llama, Bernal

Francés de mi romance, a mi ventana; dentro la linda malmaridada guarda los velloncitos de su carne para auxiliar tu cansancio con sus mieles. Llama, Bernal Francés. (León 1992: 16).

Los ingenuos lamentos de ausencia, así como las dolorosas súplicas al amado que entona esta bella del mal amor, la sitúan en la estela de la tradicional canción de mujer, en la que la muchacha formula una queja, un lamento amoroso que brota naturalmente de la ausencia del amigo (Pérez 2007: 233); lo curioso es que en lugar de esperar la llegada del amado con impaciencia, esta bella del mal amor aguarda con resignación, asegurando que “la pasión ennoblece su espera”, y que “sufre el peor mal por el mejor deseo”. Del mismo modo, el alba, como marca temporal en la que se deben separar los amantes y, por consiguiente, pueden ser descubiertos, es seña de la unión amorosa, pero también de peligro, incluso de muerte, pues ese era el castigo más recurrente en las canciones de malcasada cuando el marido descubriría a su esposa con un amante.⁸ Aun así, es de obligada atención considerar más en profundidad esta fórmula en la que se yuxtaponen la muerte y el amor; el peor mal y el mejor deseo, pues nos acerca nuevamente a la sospecha de que León pudo verse influenciada por la concepción cortesana del amor, presente en los cancioneros castellanos del siglo xv. Pedro Salinas, su compañero generacional y miembro del CEEHH, nos da precisamente la clave de este recurso del “amor mortal” empleado en la poesía amatoria: es un juego conceptual de la vida con la muerte, una traslación literaria del juego interior, dicha y desdicha, un eufemismo con el que se busca designar lo opuesto a la muerte, el amor (Salinas 1962: 17-19).⁹

8 “la impudicia de las personas no casadas, así como el adulterio son, en casi todas las culturas superiores, punibles y, según la religión cristiana, pecados mortales por los que sin duda tiene que pagar con la muerte el intruso varón, y a menudo también la esposa infiel” (Frenzel 1980: 293).

9 Miguel García-Bermejo documenta el villancico “*Pues amas triste amador / dime qué cosa es amor*”, de Juan del Enzina, un poeta conocido por M.^a Teresa desde la infancia, como el desencadenante de una serie de composiciones castellanas medievales dedicadas a la glosa de este concepto (García-Bermejo 1996: 279); entre otras, subrayamos la de Jorge Manrique, cuya definición recuerda a la de León en la medida que el amor es a un tiempo dolor y medicina para el enamorado: “*Es plazer en que ay dolores, / dolor en que ay alegría, / un pesar en que ay dulçores / un esfuërço en que ay temores, / temor en que hay osadía*” (Rodado 2000: 60).

Notable es —señala José Carlos Terradas— que “para entrar en la casa de la malmaridada no es necesario burlar candados, ni saltar tapias, la mujer, al igual que la casa, está abierta para que entre el amante, este, con su palabra, franquea las puertas, tanto físicas (casa) como emocionales (mujer). El espacio del hogar se entiende así como una especie de áter ego de la esposa” (Terradas 2007: 155). Y esto se puede comprobar en la expresión metonímica que emplea la bella cuando asocia la ventana de la casa con la entrada a su corazón: “¡Para, Bernal Francés, bajo mi ventana! ¡Llama en mi corazón, yo te abriré!” (León 1992: 16). No obstante, el curso de sus pensamientos se trunca: “Ha parado la cantata del tío Ugenio, y como si todos los ojos se volviesen alfileres que desmenuzasen mis pensares, he huido del hogar chispeante de enebros en busca de ocultarme con la noche” (León 1992: 16). No en vano, Cirlot relaciona la noche con el principio pasivo, con lo femenino y el inconsciente (Cirlot 1997: 332), lo que nos lleva a asociar que la noche, además de ser refugio para los enamorados, lo es para los pensamientos más profundos de la bella, la cual en su fuero interno reconoce lo ilícito de sus pensamientos, de sus deseos de ser cortejada por otro hombre ajeno a su matrimonio.

Como se puede comprobar, tan rica en referencias e intertextualidades es esta historia *del mal amor*, que merece muchas más páginas de las que aquí se le pueden dedicar. Siendo así, para mejor orientación del lector, he estructurado su análisis conforme a la clasificación de las fases argumentales de las prototípicas “canciones de malcasada” que establece Dolly Lucero (Lucero 1967: 336); fases que, a grandes rasgos, también se ven representadas en el relato de León.

4. Símbolos y motivos de la canción de mujer en el relato: analogías temáticas

4.1. Ahondando en la psicología de la malcasada: la niña precoz y su rechazo al matrimonio

Llegados a este punto, el deseo de la protagonista de encontrar el amor fuera del matrimonio queda desvelado. Pero no siempre fue así, y para que así conste, la bella expone la situación que la llevó a dar ca-

bida a ese tipo de pensamientos, y sugiere como punto inicial de su tragedia la semilla de la ambición que germinó en el cerebro de su abuela y que dio “la flor espléndida de sus bodas con los adinerados de enfrente”. Su historia *del mal amor* comenzó ese mismo día que la llevaron a la casa vecina, donde eran necesarios sus blasones para acallar orgullos de dinero (León 1992: 19-20):

Todo florecía, hasta los balcones con sus colgaduras, y la abuela sacaba los reposteros viejos y ponían una cesta de pétalos de rosa en manos de la niña... Y la niña era yo, y los pétalos caían..., caían... [...]. Me casaron chiquita y bonita. Aquel día precisamente que yo sentía una necesidad imperiosa de reír, de jugar [...]. Con un muchachito, con un muchachito que yo no quería. ¡Ay!... ¡Ay!... ¡Ay!... —Abuelita, déjame contarte..., Y la abuela nunca me dejaba volcar mi saco de pesadumbre. —Hija mía, todas fuimos desgraciadas, tú tienes juventud —Por eso, abuela. —Tú tienes juventud, energía; haz que no te das cuenta, él volverá (León 1992: 24-26).

En un claro guiño a la figura de la confidente de las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas, aparece aquí la *abuela*, quien escucha las *cuitas* de la bella; ahora bien, María Teresa León contrahace de tal modo este tipo literario que la confesión acaba siendo fallida, “la abuela nunca la dejaba volcar su saco de pesadumbre” y ella, por tanto, no podía desvelarle sus cándidos anhelos amorosos:

Juventud, eso es, yo tenía juventud —la abuela apoyaba demasiado su vejez— y necesitaba lo que exigimos los que la tenemos. Amar, calmar esa necesidad de caricias, de palabritas tontas, de pequeñeces deliciosamente sublimes, saber que el compañero sereno de más tarde recordará la *Amorosa* de los primeros días, y que la comprensión y el respeto mutuo protegerán el hogar [...] (León 1992: 26).

4.2. La desventura de la malmaridada y el comportamiento del marido infiel

De forma dialogada con la abuela confidente, la bella ahonda en las motivaciones que la guían por la historia de su *mal amor*. No reniega, al estilo de las prototípicas canciones de malcasada, de las ofensas, de los celos, del mal trato a que la somete el marido (Lucero 1967: 322), con el cual se ha casado contra su voluntad; ni tampoco procede

a la descripción pormenorizada de sus defectos físicos. Sin embargo, sí incide en los defectos de carácter moral de este cuando verbaliza sus continuas infidelidades. Incluso entonces, su pesar no radica en la ausencia del marido, sino en que con su partida le ha arrebatado a ella la posibilidad de formar una familia, un hogar:

—Hija, tú tienes juventud, tu pobre madre... yo... —No abuela, no me consueles con el pasado. Vosotras erais dueñas. Teníais bajo vuestro mando el destino de una hacienda, una casa, unos hijos. Empleabais la energía, desgastándola en algo definido. Un hogar, teníais ¡un hogar! Y yo, abuela, no tengo más que sueños [...]. ¿No tienes libertad? ¿No puedes ir y tornar a tu antojo? No me dirás que el marido te cela. —No, abuelita; me deja antojos y se toma costumbres. —Debes desoír las murmuraciones; él volverá. —Cuando no quedan ni deseos, ni sueños... El marido era tamboril de puerta ajena y reniego de la propia. Me exigían olvido, compostura y silencio. Florecían las rosas. ¿Verdad, abuela? Al madurar los membrillos en el Setiembre de mis años... Luego, abuelita, ni tus consejos tuve. Me llevaron hacia otros meridianos y allí eran palabras huecas: resignación, honor y sacrificio [...]. Ya no era honestidad ceñir la vida a preceptos, sino retraso (León 1992: 27-28).

A este respecto, Elisabeth Frenzel explica que el silencio es un rasgo inherente al motivo universal de la mujer abandonada, pues “una mujer rechazada es una mujer ofendida, que no puede formular queja públicamente, sino que tiene que invalidar a escondidas los reproches a sí misma y reprimir pensamientos de venganza (Frenzel 1980: 224). Así, para esta joven malmaridada “el hogar era simplemente comunidad de bienes, y en vez del abrazo, se presentía el apretón de manos del amigo que dice “hasta luego” y trasvolaba en este que los besos marchaban hacia otros labios, que el deseo —gobierno de la vida— no era para las noches de la esposa, y que el capricho sobreponíase al deber” (León 1992: 29). Asegura Juan Carlos Estébanez Gil que este mismo deber se mimetiza con el paisaje del relato, de manera que “del paralelismo de los surcos —al igual que de las agujas catedralicias— se derivan lecciones de recta conducta, lecciones que exigían ser ásperos con los impulsos de la carne” (Estébanez 1995: 96-97). Lecciones que olvidó la bella malmaridada con el milagro de la llegada de la primavera:

Las ringleras paralelas de los campos arados me daban reglas de recto vivir, y tozudos, al caminar hacia el horizonte, cada surco me decía un reproche. [...] Pero han llegado los días reidores; al infinito paralelismo de los surcos ha sucedido el suave terciopelo de los trigos iniciales [...]. La tierra y la semilla se han amado en su lecho de invierno. Pronto sobre la estepa abrirán las jaras su candor y las mariposas saludarán las retamas floridas. Clamoreará el campo a pecho abierto, y en la más mínima partícula del monte o del valle palpitará el deseo generador del mundo (León 1992: 17).

4.3. La muchacha contrariada entra en el juego de la tentación

En su exhaustivo estudio en torno al tema de la malmaridada (1967), Dolly Lucero señalaba que normalmente este romance esbozaba un paisaje, el esquema de una descripción primaveral, un *lugar ameno* que, como en un origen apuntó Gaston Paris, era la obligada introducción de una canción de malcasada (Lucero 1967: 334), pues contextualizaba en un entorno primaveral el encuentro de los enamorados. Tal que así se dibuja en el fragmento anterior la presencia de los trigos aterciopelados, las jaras candorosas, las mariposas que saludan a las flores y el campo que clamoorea a pecho abierto; un contexto natural bucólico que se presenta a modo de *preludio* de la “canción de amor” que se avecina, es decir, avisa la llamada de la carne que la bella ya no puede ignorar por más tiempo:

¡Si tú vieras, abuela [...]! No comprenderías —yo ya empiezo a entenderlo— que el crepúsculo sirve para amar y encender los anuncios luminosos. Y que de esos encuentros no tiene que haber rastro, que es solo la locura de la piel, saturnales de *maisson closs*, igual que baratijas los besos al amante y al marido, notándose en el “Hasta luego”, con que ellos también se separan, la pena de la carne satisfecha (León 1992: 29-30).

El crepúsculo es esa claridad de la luz que aparece al salir o ponerse el sol, especialmente al anochecer. Cirlot recuerda que “tanto en lo matutino como en lo vespertino corresponde a la escisión, a la grieta que une y separa a un tiempo los contrarios. [...] El crepúsculo se distingue, pues, por esa indeterminación y ambivalencia” (Cirlot 1997: 155). En el anterior fragmento, León dibuja el crepúsculo vespertino

como la señal, “el anuncio luminoso”, que reciben los amantes para disponerse a encontrarse durante la noche hasta el próximo crepúsculo del alba; lapso de tiempo que pasarán suspendidos mientras dejan la carne satisfecha, estando expectantes ante la posibilidad de ser descubiertos. Pero una lectura más interesante aún se obtiene relejendo la cita “No comprenderías —yo ya empiezo a entenderlo— que el crepúsculo sirve para amar”, pues en ella se ve reflejada claramente la escisión, la ruptura con esa niña casta y resignada que ahora da paso a una nueva versión de la protagonista, dispuesta a trasgredir cualquier ley o norma que le impida dar rienda suelta a sus pasiones.

4.4. La joven accede a las pretensiones amorosas del amigo: el encuentro sexual

El que comienza con la voz cándida de la muchacha enamorada —“¿Eras tú o mis sueños lo que yo quería? ¿Llegaba de tu valer auténtico o de mi falta de admiraciones? ¡Qué más da! [...] ¡Qué tontamente joven era mi amor! A tus palabras, las mías se desmoronaban como moldes de arena” (León 1992: 30-31)— acaba siendo uno de los fragmentos más sugerentes del relato en lo que a simbolismo y connotaciones eróticas se refiere. Todo comienza con la llegada al fin del anhelado *amigo*:

Deseé más que nunca la caricia y el beso... Así llegaron hasta mí los siete sapos de los siete vicios y las siete lunas de las siete virtudes. Así tenía dispuesto el ánimo cuando llamaron a mi puerta [...]. Alguien dijo: —¿La conocía usted? —No, la presentía. Y dijeron mi nombre y cantaron el suyo, marcando con una seda roja la página inicial del libro de mi vida (León 1992: 31).

A lo que le sucede el encuentro dialogado entre la malcasada y el amigo, ocasión de estremeceadora belleza en la que él le propone discretamente su amor: “Así fue tu pregunta. —¿Amor, placer? ¿Por qué haces siempre esas diferencias?”, y ella finalmente accede:

Y me viste temblorosa bajo tu mirada. En mis ojos fuiste espionando el ennegrecerse de los caminitos del jardín, las flores cabecearon unas contra otras, se volvió estaño el cielo, arañado de relámpagos, de murmullos de ramas apenadas, de hojas que se dicen adioses

trémulos bajo ráfagas de tormenta. Sabía el aire a arena y a tierra. Huroneaba el viento con mis medias de seda dejándome perdida de palpitaciones, agitada mi sangre joven con la parlería de mozonas en bulla del surtidor. El barro nos llamaba, llegando del fondo primigenio de la vida a comulgar con el olor sensual de la madre tierra. Y rodaban relámpagos y nubes —turbulentas y jóvenes— jugando al escondite con el sol.

—Ven; te vas a mojar.

—Es agua de mayo; para mí, en vez de invierno, anuncia primavera. Primavera anunciaba mi sangre cabalgando a locas por mi cuerpo. Entonces sentí la suave energía de su mano, destocó mi cabeza de un gesto, la presión de su pecho y me beso en los labios... ¡Todo placer ignorado de casada fiel! (León 1992: 32-33).

Las concomitancias simbólicas entre el fragmento y las propias de la canción de mujer tradicional son innegables, y aun así, cabe destacar que, en lugar de situarse junto a la ribera de un río, una fuente, un pozo o el mar, la cita de los enamorados acontece en el jardín, emplazamiento especialmente significativo en el contexto de la malmaridada. Armando López Castro señala que “desde la expulsión de la primera pareja del Edén, aquel vergel del Génesis, el jardín ha venido encarnando la nostalgia ante la desaparición de un mundo que nunca volverá y se convierte en lugar aparte para vivir situaciones nunca vividas, [...] lugar de intenso placer y al margen de cuanto les circunda” (López Castro 2000:142). Igualmente, para la malmaridada esos “caminitos hacia el jardín” son un camino sin vuelta atrás, allí experimentará “todo placer ignorado de casada fiel” como un acto impúdico prohibido, convirtiéndose en una adúltera, siendo en esos momentos ajena a las consecuencias de su pecado. Pero una vez lo viva y sea abandonada por el seductor, se convertirá en un símbolo de nostalgia. Este emplazamiento natural, como señalan algunos especialistas, podría responder simplemente a la coincidencia en las formas de vida rural de la sociedad medieval (Beltran 2020: 13); contexto rústico que la autora se esfuerza en evocar en los seis cuentos. Sin embargo, esta contextualización natural parece trascender lo casual cuando la malcasada intencionalmente se empapa del agua de una tormenta de mayo que ella parecía esperar, nunca mejor dicho, “como agua de mayo”.

En este marco, es de obligada atención indagar en la simbología erótica del agua y otros elementos naturales que disfrazan con símbolos el momento en el que el *amigo* desvirga a la doncella. En consonancia con la analogía que establece Alan Deyermond entre el viento y la fuerza de la pasión sexual del hombre (Deyermond 1989: 17-18), que da como imagen recurrente en la poesía medieval europea la del aire que agita los cabellos y mueve las plantas, León describe cómo el viento de la tormenta hace cabecear las flores, y huronea con las medias de seda de la protagonista, dejándola perdida de palpitations, agitada su sangre joven hasta querer comulgar con el olor del barro. En este marco, señala Cirlot que “de los cuatro elementos, el aire y el fuego se consideran activos y masculinos; el agua y la tierra pasivos y femeninos” (Cirlot 1997: 74).

No menos sugerente es la dicotomía con la que se dibuja el significado erótico ambivalente del agua: Cirlot nos sitúa en la línea de la tradición occidental en la que el sumergirse en el agua simboliza (igual que en el bautismo) el retorno a lo preformal, renacimiento y nueva circulación. “Cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece súbitamente” (Cirlot 1997: 69); y esto podría aludir al renacimiento espiritual que la protagonista experimenta tras ese primer encuentro sexual que, en sus propias palabras, “marca la página inicial del libro de su vida”. No obstante —puntualiza Cirlot— “conviene distinguir entre aguas claras, aguas primaverales, aguas corrientes, aguas estancadas, aguas muertas, aguas dulces y saladas, aguas reflejantes, aguas de purificación, aguas profundas, aguas tempestuosas... (Cirlot 1997: 70). Así, aunque la protagonista voluntariamente desea mojarse con ese “agua de mayo que en vez de invierno, anuncia primavera”, el entorno natural violento arañado de relámpagos, agitado por las ráfagas de la tormenta en el que se desarrolla el encuentro, nos sitúa más bien en la en la descripción del agua que hace Deyermond: “the small rain is a fulfilling and fertilizing love, but the girl [...] has found more than she expected or wanted, torrents that sweep her away, like a river or the waves of the sea” (Deyermond 1989: 12). Un entorno turbulento de tormenta que sobrepasa las inocentes expectativas iniciales de la malcasada.

4.5. La virginidad tomada por el seductor

En *Lírica española de tipo popular*, Margit Frenk señalaba las flores o los frutos como el fruto simbólico del encuentro amoroso, el cual suele derivar en la pérdida de la virginidad de la muchacha enamorada (Frenk 1994: 25). Y muy cercana a este símil hallamos la confesión de la bella, cuya aventura en la que el amor y la naturaleza se entrelazan y confunden da como fruto la pérdida de su virginidad: “¡Todo lo que yo guardaba tan ocultamente entre mis miedos de conciencia se lo di! ¿Honestamente? Sí; honestamente. Y él se llevó entre los dientes aquella virginidad sin darle importancia, como se acarician las frutas con los labios por el placer de sentir su terciopelo” (León 1992: 33).

Sobre la análoga aventura que acontece en las *chansons de femme*, en las que las muchachas también suelen ser desvirgadas tras un encuentro amoroso secreto, Vicenç Beltran puntualiza:

Al dirigirse a una ribera, fuente o pozo, las jóvenes salen del lugar de las normas sociales y entran en el de la naturaleza y la fertilidad sin control; en una sociedad patriarcal, rural y con grandes extensiones de terreno inculto [...]. Por otra parte, los resultados de la aventura [...] no siempre son positivos [...]. Me parece necesario proponer que, a diferencia de cuanto sugería la ilusión romántica, el sentido de estas cantigas sea negativo, que estén advirtiendo a los jóvenes y a las jóvenes en particular de los peligros que encierra el deslumbramiento amoroso. Estos poemas, al menos en algunos casos, tendrían así una funcionalidad pragmática muy alejada del encanto (Beltran 2020: 18-19).

Y no sería de extrañar que María Teresa León escribiese a su bella del mal amor en señal de advertencia, no sobre los peligros del encuentro sexual en sí, sino sobre los peligros de entrar mansamente en el juego del seductor, en el de las dulces palabras que acaban en abandono. Pues una situación de tal calibre, en el contexto de un ambiente rural provinciano del siglo xx, aún desembocaba en funestos desenlaces. De hecho, este tipo de relaciones apócrifas al matrimonio se tenían como casos que quedaban en “prostitución”, siendo severamente castigados en muchos pueblos exactamente igual que la violación de una mujer (Frenzel 1980: 329).

Por otro lado, Jesús Carazo advierte las tres categorías bien definidas a las que suelen pertenecer los personajes masculinos de esta colección de cuentos: la del hombre maduro, trabajador incansable y comprensivo progenitor o padre adoptivo, en la que se encuadraría Tío Ugenio, la del marido que acaba siendo “tamboril de puerta ajena y reniego de la propia”, y la del joven galanteador, trotamundos y fatalmente olvidadizo (Carazo 2003:142). Sobre este último la autora cierra su advertencia:

El hombre, este terrible enemigo de mi consciencia de creyente, me había besado. Ya no era el padre, ni el marido; era: el Hombre. [...] Desde entonces viví prendida a tu deseo, adivinando gustos, siguiéndote, lebreles de tus pasos, mis miradas de enamorada. [...] Pero él no empezaba su vida. Antes, a otras mujeres les dijo con la misma voz que las quería, con el mismo gesto, con los mismos ojos. Lo que para mis pobres años era celeste anunciación, para él era costumbre. Había hecho un hábito de aquellas frases, de aquellas promesas, y las recitaba, cada vez maestro de un alumno nuevo (León 1992: 34).

4.6. Quejas y sospechas sobre la repentina ausencia del amado

El carácter candoroso de la muchacha prevalece ante todo: “A días, sentado mi amor a gozar del solecito bueno de quererte, y a noches temblando la feria de mi remordimiento” (León 1992: 34); de modo que cuando la ausencia del amado se prolonga, la bella apela al entorno que la rodea pidiéndole nuevas de su amado, al estilo de la *cantiga de amigo*: “Ayudadme en mi pena, montes que cerráis lo que busco, chopos dorados rumorosos de otoño, aletargados pueblos y tierras labradoras [...]. Tened piedad de mí y acompañadme; yo he visto con mis ojos y sé la envidia de la dicha ajena” (León 1992: 35). Y este entorno mágico con el que dialoga parece guiarla hasta el paradero del amante, para sorpresa de la muchacha, una acogedora casita verde con el tejado en pico que “hablaba de hogar, de una predilección de mujer”:

Olía a reposo. ¿Qué mujer era la que allá le amaba? ¿Cómo anunciarme? Los reproches me subieron del pecho a la frente. Esperé un momento, temerosa de que me echasen..., sin hacer ruido. Luego hablé con los muebles porque necesitaba preguntarles por él. ¿Venía

mucho? ¿Se querían siempre? [...] y... ¿Qué era aquello, Dios mío? ¿Era aquella la razón de la existencia del hogar y la dicha? Un balón, la *patinette* y un caballo con los ojos azules. Un hijo. ¡Un hijo!, [...] Un hijo suyo... Los brazos de la luz me recogieron en la puerta (León 1992: 37).

4.7. El descubrimiento del marido

“Hoy ha muerto dentro de mí la razón azul de los sueños. La muchacha malmaridada tropezó, a la mar, con el dolor de todos los amores” (León 1992: 39). Así anunciaba la bella del mal amor el final de su aventura, pero no de su amor, que con el desengaño se tornaría un amor sin recompensa motivado por el sentimiento benévolo y bienhechor de la muchacha, cuya renuncia intenta mitigar el sufrimiento del amante (o más bien, el de su familia). Este podría constituir el final de esta historia, no obstante, como desencadenante final dramático, irrumpe el marido:

A la madrugada llegó el marido. —calla, y deja que mi pluma cuente.
 —¿Tan tarde levantada?
 —Leía.
 —Estás llorosa.
 —Era cosa triste mi lectura.
 —¿Amores?
 —Y muerte.
 —Romántica. Tienes la cara pálida como una luna anímica.
 —¡Qué contento estarás de notarlo!
 —Los labios rojos como si te los hubieran besado.
 —Es el viento del campo.
 —¡Es la novela que estás leyendo! [...]
 —¿No me esperabas?
 —No. (León 1992: 45-46).

José Carlos Terradas advierte que en los prototípicos romances de malmaridada “el cambio de color siempre está asociado con el asunto amoroso. En ellos el mismo marido atribuye a lo erótico las mutaciones sufridas por su mujer” (Terradas 2007: 153). Dice, además, que podríamos pensar que, ante la inesperada llegada, la mujer se sorprendió, se sonrojó (en este caso palideció), y esto fue percibido por su marido.

“Pero sería una respuesta bastante ingenua, poco poética y además desconocedora de un motivo que se repite constantemente en diversos romances de esta tradición” —a lo que añade— “No resultaría arriesgado sostener que el cambio de color representa la pérdida de la virginidad. Así lo entiende el marido, quien responde su propia pregunta atribuyendo la mutación a la acción amorosa en este tipo de romances” (Terradas 2007: 154).

En estos mismos términos se desarrolla la conversación entre la bella y el marido: este profiere las intervenciones al llegar al hogar y encontrar a su esposa en una actitud inusual (llorosa), la interroga para cerciorarse de que piensa en amores, a lo que ella responde “muerte”, y acto seguido repara en que la mujer ha demudado tanto el color de su cara “pálida como una luna anímica”, como el de sus labios “rojos como si se los hubieran besado”.

En relación a este motivo, Terradas matiza que las protagonistas de dichos romances se caracterizan por compartir nombres de semántica lumínica como símbolo de su estado juvenil, inocente e inmaculado (“Alba”, “Blanca niña”, “Rosa blanca”) y que se contraponen a esas morenas que en lugar de “protegerse” del sol, se broncean, lo que es entendido simbólicamente como una intención de disfrutar de su cuerpo a cabalidad (Terradas 2007: 153). Si las niñas blancas, sin mácula, del romancero tornan de color una vez son desfloradas, los labios de la malmaritada de León se tornaron rojos cuando el seductor “se llevó esa virginidad entre los dientes como quien acaricia una fruta...”. No obstante, María Teresa se recrea algo más en el tópico y, una vez más, le da la vuelta: aun perdida la virtud, una vez que el amigo la abandona, la bella palidece debido a su mal de amores, como volviendo a ese estado embrionario marchito en el que se encontraba antes de conocer el amor. Y entonces las sospechas del marido se confirman:

La carta, la carta que yo escribía, drenaje de mis heridas todas las noches, derivando la pesadumbre de mi alma, cayó al suelo. Puse un pie encima violentamente. No me importaba mi pecado, me importaba que sus ojos sin sensibilidad leyeran, que su razonar de prostíbulo enjuiciara la altura espiritual de aquel amor, amor casi místico, sencillo, bueno, donde la resignación abrazaba el sacrificio de perderle por la risa de un niño. ¿Cuándo su alma podría volar a

aquellos niveles? Leyó sonriente, con la calma y suficiencia del que aguardaba aquello como final de una situación que le parece desusada, y con los ojos fríos me escupió. —¡...! Y yo me encogí con el miedo legendario al derecho del hombre. Él, con su vida rodando entre vicios, podía despreciarme, era más que yo, erguido en el pináculo de la ley ¡...!

—¡Mátame!; Le suplicaba mi ansia de liberación.

—¿Matarte?

Y no me mató. Se alzó de hombros. [...] Con él —ahíto de mujerzuelas— se marchaba mi culpa, mi pecado se volvía monstruoso, tenía lengua, contaría para dicha de los que saben tirar la piedra y esconder la mano. “Matadme, conde, matadme”. Pero la Malmariada moderna no merecía la muerte roja, la vaina carmesí de mi corazón aguardaba, mis pulsos seguían latiendo, las ideas golpeando, como mariposas negras, mi cráneo (León 1992: 48).

En algunas canciones de malcasada, cuando el marido descubría el adulterio, era la propia mujer quien enumeraba los castigos que había de recibir, llegando incluso a pedir la muerte, pues en un ambiente español y cristiano el adulterio era concebido como un pecado capital que no merecía un castigo menor (Lucero 1967: 334). En relación a esto y refiriéndose al poema, Menéndez Pidal apunta: “el adulterio no es tratado en el romancero bajo forma cómica, según a veces hacen las baladas, sino que es visto como un tema trágico: las canciones de la malcasada que en Francia toman en broma al engañado marido, producen en España el romance *La bella mal maridada*, donde ella pide a su esposo la muerte que merecida tiene” (Pidal 1953: 331). Pero ese no era el sentido que su sobrina quería darle a esta historia; como afirma Estébanez Gil, la bella del mal amor de María Teresa León no sufrirá el martirio rojo que viene con la muerte, sino otro más lento y doloroso: “el golpear de las ideas sobre el cráneo como mariposas negras” (Estébanez 1995: 92).

5. Analogías de forma: recursos poéticos en el relato

Hace algunos años, Vicenç Beltran (2002) subrayaba en sus investigaciones la obligada manipulación culta a la que nuestra poesía po-

pular castellana, genuinamente oral, debió someterse para poder llegar hasta nosotros a través de compilaciones cortesanas, por ejemplo, los cancioneros. Hablaba Beltran de una primera mediación culta del material poético tradicional cuando un “agente cultural” lo rescataba de la oralidad y lo plasmaba sobre el papel; y a esta sumaba una segunda: “la intervención de sus recolectores que seleccionaban el material, rechazaban el que no les complacía y, sin lugar a dudas, modificaban el que conservaban según su particular juicio moral y estético” (Beltran 2002: 210-211).

No pretenden estas líneas establecer parangón alguno entre el proceso de compilación de nuestros cancioneros castellanos finiseculares y cualquier otra colección literaria contemporánea; no obstante, resulta cuando menos curioso reparar en cómo María Teresa León, conocedora de todo este acervo cultural, se hace eco de él en su *Cuento castellano*. Esto es, la voz femenina de la lírica genuinamente popular se muestra en “La bella del mal amor” transmitida de forma oral y “viva” en sus variantes “por virtud de la sabiduría del tío Ugenio” (León 1992: 11) y de otros personajes que entonan romances como el de *La bella malmaridada*, el de *La amiga de Bernal Francés* y otros versos populares: “Esta mañana la vi, /¡Ay galán si tú la vieras...” (León 1992: 40).¹⁰ Y aun conservando su esencia más genuina, estos versos populares perviven en el relato, como aquellos transmitidos en los cancioneros, tocados por manos cultas, las de María Teresa León, que parece asimilar tanto los temas y motivos de los versos originales, como las formas de intervenirlos de sus compiladores, los poetas de cancionero.

Sirva de ejemplo de esto último la reproducción literal de algunos versos del romance de *La bella malmaridada*, que coinciden con la versión pidalina de *Flor nueva* (Menéndez Pidal 1968: 26), y que van acompañados de los apuntes de la autora en lo que podría parecer un intento de glosa que desarrollaría el tema del estribillo: ““*La linda malmaridada/ de las más lindas que vi...*” Y el romance fue rellenando la cocina de murmullos. La malmaridada, retozona con su caballero, ensaya una coquetería ingenua. Se mascaba la gozosa felicidad de

10 La continuación de estos versos que León deja en suspenso se puede hallar en la colección de Eduardo M. Torner, que los recoge a partir de una versión del *Cancionero Musical de Palacio*: “Esta mañana la vi, /¡Ay galán si tú la vieras,/ al rayar la luz del alba/ regando las azucenas!” (M. Torner 1966: 161).

sentirse cortejada porque el marido la desatendía, y bajo esa complacencia, los tironcitos de la honradez” (León 1992: 14-15).

Habrà quien juzgue inoportuno el término “glosa” para denominar el fragmento en prosa que León recrea en torno a los versos originales del romance, sin embargo, Dolly Lucero recuerda que precisamente “el romance de la bella mal maridada asiste al nacimiento de una nueva forma artística —la glosa—, y cómo desde su misma esencia origina un tipo especial —la glosa de romance—, que fuera tan celebrada por poetas, músicos y cortesanos del siglo siguiente” (Lucero 1967: 354). Además, este término se antoja bastante oportuno cuando se observa que no es el único préstamo lírico que la autora toma de la tradición medieval: a lo largo del relato, concretamente en las páginas 35, 36 y 42, se repite la frase “Antes que yo, otras mujeres fueron...” al estilo de un estribillo que, como una sentencia cíclica, vertebra el relato incidiendo en sus asuntos más sustanciales.

Dicho estribillo es polisémico. Por un lado, alude a la empatía que despiertan en la protagonista, y en la propia autora si cabe, las jóvenes malmaridadas que le precedieron en la historia: “Como las baladas donde muere la niña de amores y ansias, me cerca de romances, me clava en leyendas [...] la historia mía de la malmaridada. Antes que yo otras mujeres fueron... Antes que mi dolor, otros dolores subieron del tallo doloroso del ser a buscar en las capas altas [...] la floración de la tragedia” (León 1992: 42). Por otro, verbaliza la anagnórisis de la protagonista que al descubrirse burlada por su seductor repara en que probablemente no haya sido la única: “Pero él no empezaba su vida. Antes, a otras mujeres les dijo con la misma voz que las quería, [...] cada verso debía traerle sabor de tallos de amapolas, amarga saliva de pecados que fueron, y rencor de bellas segadas más tarde” (León 1992: 33).

Ni qué decir tiene que a estos recursos cabe añadir una larga lista de figuras retóricas y tropos como la animación (“las tierras llanas huyen hacia el mar”), personificaciones (“la tierra y la semilla se han amado en su lecho de invierno”), metáforas, algunas fuertemente enraizadas en el mundo rural (“El suave terciopelo de los trigos”) o aumentativos y diminutivos a menudo empleados con valor afectivo (“los velloncitos de su carne”), entre muchos otros (Carazo, 2003: 144-145); recursos propiamente poéticos que salpican todo el relato.

6. La reinterpretación de esta herencia medieval a la luz del contexto de la autora

El presente artículo se ha esmerado en delimitar qué rasgos de “La bella del mal amor” remiten al discurso lírico femenino medieval; bien sea el de esas voces de la canción de mujer, supuestamente surgidas del propio canto femenino popular y que pervivían en la tradición oral, manteniendo en mayor o menor medida su carácter primigenio, o el de aquellas otras que eran creadas en algunas ocasiones, o moduladas en otras, por ingenios masculinos y que con frecuencia se imbricaban con tópicos en los que resonaba el cancionero culto. Ahora bien, una vez identificados dichos vestigios, convendría dilucidar en qué medida la caracterización de esta malmaridada contemporánea se sobreescribe a la luz del feminismo, el castellanismo regeneracionista o el autobiografismo.

6.1. La reivindicación feminista

Pilar Lorenzo reflexiona que, pese a inscribirse por convención literaria en la categórica “canción de mujer” debido a su estructura, la mayoría de las canciones de malmaridada anónimas eran de posible autoría masculina. Por su parte, aquella minoría de canciones cuyo autor era conocido se atribuía a hombres en los cancioneros, y esto confirma la sospecha de Lorenzo de que en las canciones de malcasada el lector se encuentra en realidad ante una solo aparente “femineidad textual”, utilizada por unos hombres que sentían placer en describir mujeres infelices por tres motivos principales: “para realzar sus cualidades viriles, para manifestar los conflictos que encerraban las prácticas matrimoniales sobre las que se asentaba el orden feudal y, cómo no, en función del *delectare* en unos círculos en los que la modernidad imponía que el verdadero amor solo se daba fuera de los límites del matrimonio” (Lorenzo 2004: 190-191).

María Teresa León podría compartir esta segunda funcionalidad de las canciones de malcasada originales, pues nos ha quedado más que demostrado a través del testimonio de su protagonista que aquellas uniones matrimoniales que se forjan en torno a los intereses económicos familiares, “para acallar orgullos de dinero”, son la causa indicial que encamina a la mujer al desamor, a la soledad, a la carencia del

hogar y, por ende, al adulterio, en perjuicio del marido. En el mismo marco, tampoco faltaron en el siglo xx los investigadores que para realzar sus “cualidades viriles” cubrieron —como dice Terradas— los rincones oscuros de esta casa con su ética patriarcal, centrando así sus estudios en el castigo de la mujer, supuestamente justo (Terradas 2007: 149). Véase, sin ir más lejos, cómo en su estudio del *Romancero Hispánico* Menéndez Pidal sentencia a la malmaridada a la muerte que “merecida tiene” por serle infiel al marido (Menéndez Pidal 1953: 331). Desenlace que dista bastante del de la malmaridada moderna de su sobrina, la cual no merece la “la muerte roja”, pero afronta el que para ella es si cabe un destino peor, el hecho de que su pecado se haga público de mano del marido: “Con él —ahíto de mujerzuelas— se marchaba mi culpa, mi pecado se volvía monstruoso, tenía lengua, contaría para dicha de los que saben tirar la piedra y esconder la mano” (León 1992: 48).

El caso es que, pese a ser puesto en boca de la bella el relato apasionante de su aventura amorosa, al final sería el marido el que contase al mundo su versión sesgada de la historia igual que lo hicieron los autores medievales que pusieron en boca de la muchacha enamorada la súplica pero luego sentenciaron con su pluma su muerte, e igual que los investigadores contemporáneos adulteraron la razón de ser de la malmaridada, que no era otra cosa que una víctima de su propia historia, para situar en el foco de atención el acto del adulterio.

Es por esto por lo que el estribillo “Antes que yo otras mujeres fueron” adquiere especial relevancia en esta historia, convirtiéndose en su tema germinal: al fin una mujer (la propia María Teresa), desde su propia experiencia vital, es quien entona esa problemática femenina tan identitaria. De este modo, conociendo los valores feministas y el fuerte compromiso reivindicativo que desde inicios de su carrera manifestó esta autora, según mi entendimiento, la interpretación del relato coincide con los postulados que Dolly Lucero enuncia sobre el valor social de los romances de malmaridada, que a su vez puede extrapolarse fácilmente a “La bella del mal amor”: “En épocas en que la mujer no tenía un papel representativo en la sociedad, tales canciones implicaban un signo inequívoco de rebeldía, un germen de disconformidad con la injusticia, a la par que una expresión artística desinteresada donde podía ejercitarse el ingenio y la versatilidad para poe-

tizar un tema” (Lucero 1967: 345). Así mismo presenta León la tragedia de su malmaridada, cuya voluntad de estilo parece encontrar el lirismo hasta en los momentos más dramáticos de esta historia *del mal amor*, como si su objetivo último, como afirma Jesús Carazo, fuese siempre la búsqueda de la belleza (2003: 144).

6.2. El castellanismo regeneracionista y la problemática de la oposición tradición-progreso

A través de los ojos de los hombres que observan “árabemente ociosos” el trajinar de las mujeres haciendo sus labores, la narradora va desentramando la primera escena de “La bella del mal amor”, en la que reina la armonía y está presente el motivo literario del *beatius ille*:

Mirando los ojos de [...] Ambrosio, veríamos las viñas de la ribera [...] en el monte, allá, donde venturosamente cada vecino tiene su agujero, en una ciudad primitiva, horadada en la ladera, para guardar la bendición de Dios. [...] Martín ve los saludos susurrantes de sus pinares. Y Antonio, la vega florida cerrada por los montes del norte, cuando huyen hacia el mar las tierras llanas y se hunde la meseta en el abismo del valle Valdivieso, por el despeñe de la Mazorra. Allá, los frutales forman las lindes de los caminos, y en primavera van todos, como niñas de primera comunión enmantilladas, a buscar el frescor del río y la hostia de la luna clara (León 1992: 12-13).

Tan condicionante será el escenario natural para los personajes e incluso para la propia historia, que el hombre y su entorno rural serán a menudo uno solo; así se constata en las múltiples comparaciones y metáforas empleadas: “Las melenas rubias se identifican con los trigales, [...] los ojos pálidos de llanto se comparan a los de una torcaza, la voz de la mujer a un sonido zureante, los labios están ásperos del polvo de las parras y las penas pasan como un trillo suave sobre el alma de la bella malmaridada” (Estébanez 1995: 96). Asimismo, Estébanez Gil habla de un premeditado casticismo literario y lingüístico que nos acerca al habla de estos protagonistas de la intrahistoria de Castilla mediante nombres como “tío Ugenio”, “Rosa, la de Jaramillo” o el hecho de que se anteponga al nombre propio el determinante: “La Gregoria”. Expresiones que con verosimilitud retratan la esencia

popular de sus protagonistas, intentando crear un clima real y una identificación con el mundo que habitan (Estébanez 1995: 120).

Como contrapunto a esa “lagunilla tranquila cuyos cielos pueden tener pasiones pero nunca vicios” se encuentra la ciudad, la capital que todos los días recuerda epopeyas pasadas y a la que la narradora anima a desterrarse de sí misma, de esas viejas costumbres y vicios que la empañan: “¡Capital de Castilla! [...] Mata el café, la sala de billares, la taberna, la mancebía... Y no olvides que en el destierro de nuestro yo, absorbente, están los reinos cidianos, más allá de la cinta de la muralla. Sal de ti misma. Destiérate” (León 1992: 22-23).

Pero no todo son buenas palabras para el campo Castilla, porque el pecado de este lugar provinciano y sus gentes es precisamente el permanecer anclados al pasado, al orgullo de viejas epopeyas y a la moral férrea de antaño. De hecho, el denominador común de los seis relatos de la colección es que el entorno —un bronco clima trágico y rural—, desde múltiples recursos, trunca con tiránica violencia la esperanza de sus protagonistas femeninas de alcanzar un amor pleno (Torres Nebrera 1984: 363); y todo como consecuencia de la “muchacha de Caín” que tiene la gente labriega, malicia de la que ya hablase Antonio Machado en su romance “La tierra de Alvargonzález” (1912), aparecido por primera vez dentro del poemario *Campos de Castilla*, y, a juicio de los especialistas, fuente de primaria inspiración para la autora al escribir otro de sus relatos: “El tizón de los trigos” (Estébanez 1995: 108).¹¹

Y es que antes que León, otros autores de la Generación del 98, e incluso anteriores, ya habían dibujado la problemática de la oposición tradición-progreso que se materializa en el carácter adusto de la gente

11 *La bella del mal amor*, como colección, manifiesta muchas ricas y diversas intertextualidades. “La amada del diablo”, por ejemplo, tiene su base narrativa en el romance *De una fatal ocasión* del cual toma sus dos primeros versos: “por aquellos prados verdes/ qué galana va la niña”; además de compartir la prosa preciosista tan característica de Concha Espina o fuertes paralelismos temáticos con *Flor de Santidad*, la primera novela de Valle-Inclán. El hidalgo venido a menos, mujeriego y libertino que León dibuja en “Manfredo y Malvina” coincide con el protagonista de “Tristezas Castellanas” la última parte del *Cancionero Castellano* (1911) de Enrique de Mesa. Así, como en “Pinariega” se puede apreciar el amor clariniano por el paisaje asturiano, tan presente en cuentos como “Adiós Cordera” (Estébanez 1995: 104-121).

del campo y en el sufrimiento de aquellos que, como la malmaridada, traspasan los férreos límites de la moral impuesta. En “Por tierras de España”, Machado trataba así el tema:

Abunda el hombre malo del campo y de la aldea,
capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,
que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,
esclava de los siete pecados capitales.

(Machado 1979: 139)

Pensamiento compartido por María Teresa León en “La bella”:

Era complicada el alma de las gentes. A días parecían solearse y volverse oro, a noches se sumaban en lejanas incomprensiones, llenas de sutiles artimañas pecadoras. No se sabía si era el diablo que cortejaba los apóstoles de las archivoltas, o si el maligno jugaba con las almas al medieval juego de la confusión. Entonces aquel pueblo de creyentes sentía la embriaguez de la maledicencia (León 1992: 22).

6.3. La función autobiográfica y testimonial del relato

Aunque toda obra creativa sea en gran medida una proyección vital de las experiencias y personalidad del autor, asegura Estébanez Gil que hay especialmente en María Teresa León un marcado paralelismo entre vida y obra (Estébanez 1995: 89); rasgo que se comprueba mediante las afirmaciones en las que se confiesa víctima de la misma desgracia que su malmaridada: “Lloro, lloro por la muchacha mal casada, por su soledad que es la mía, por sus deseos que se cotejan con los que siento” (León 1992: 16), “ponían una cesta de pétalos de rosa en manos de la niña... y la niña era yo, y los pétalos caían..., caían...” (León 1992: 24). De esta manera el relato se va construyendo mediante amargas meditaciones autobiográficas que la autora deja caer aquí y allá “hasta que el lector no tiene otro remedio que integrar en su mente la doble realidad —literaria y mortal— de la mujer abandonada” (Carazo 2003: 144).

Aunque, a mi juicio, un elemento crucial para llevar a cabo la lectura en clave testimonial de este relato es el situar la ciudad de Burgos

como el enclave en torno al cual se forja su propia experiencia *del mal amor*. Cabe recordar que, pese a que León sentía una especial conexión con el entorno rural burgalés por ser sus abuelos de Celada del Camino, fue en la ciudad de Burgos, a la que había sido destinado su padre como coronel del ejército, donde la narradora vivió sus horas de juventud. Así, el Burgos en el que sufrió sus primeros desamores, en el que se casó y en el que tuvo hijos la joven María Teresa fue el mismo en cuyo ambiente provinciano lleno de gente “disfrazada de incompreensión” la muchacha activa, autosuficiente, deportista, y con el cabello cortado a lo *garçon* acabó despuntando para escándalo de todos. Sobre ella recaía la responsabilidad de ser el “ángel del hogar” al cuidado de la casa y de los niños que su estatus de mujer burguesa casada demandaba; razón por la que sus primeras líneas, que hablaban de las preocupaciones de una mujer moderna, fueron firmadas bajo el pseudónimo *Isabel Inghirami* en el *Diario de Burgos*.

Irremediablemente, esta incomodidad se iría acentuando hasta que en 1929 la narradora decidiese dejar atrás su vida en Burgos, hecho que le aliviaría en parte por desligarse al fin de las encorsetadas convenciones sociales que la coartaban, pero que le acarrearía a su vez el grave dolor de tener que abandonar allí a Gonzalo y Enrique, sus dos hijos fruto del matrimonio. No obstante, pese a su complicada relación con la ciudad, las líneas de “La bella del mal amor”, cuya publicación ronda esas mismas fechas, hablan del cariño que la autora le profesa a la ciudad de su juventud:

¡Capital de Castilla! Cuando se escuchan tus campanas con su tos de vieja, por claustros de aire, se oyen de inmediato el rasguñar de los sables y se masca el militarismo. [...] Y mientras tú guardas la bella tradición de asustarte de un beso, la beata va a su sermón, la frivolidad importada llena el cine [...]. Mi vieja ciudad, con su metafísica razón de vivir, —la catedral— agarrada a ella como los moluscos a un barco en carena, nunca podré olvidarte, porque martirizando tus calles han ido creciendo mis pies hasta hacerme mujer y puedo acariciar todos los balcones, todas las esquinas, todas las tiendas con mi recuerdo. [...] Pueden retrasar los tiempos y vestirse de incompreensión, pero no podremos nunca, nosotros, echarnos de nuestra alma (León 1992: 23-24).

El rasguñar de los sables y el militarismo nos habla de sus orígenes familiares, de condición burguesa y militar, así como el empeño en “retrasar los tiempos” habla de esa pugna entre el alma tradicional de la beata que escucha su sermón y la juvenil intención de progreso que solo se ve importada al lugar a través de la pantalla del cine. Aparte, esa “Capital de Castilla” ya más que esbozada como su ciudad de la infancia no podría tratarse de otra que de Burgos, pues dicha localidad fue, de hecho, la capital del reino de Castilla, y de manera intermitente de la Corona de Castilla, desde 1230 hasta el reinado de los Reyes Católicos, periodo fehacientemente conocido por la autora.

Sea como fuere, lo peculiar de este proceso creativo es que, para desarrollar un discurso autobiográfico que habla de su condición de mujer malcasada en un contexto muy crítico y concreto: el ambiente burgalés provinciano de pleno siglo xx, León todavía recurre a una voz de mujer que ha pervivido durante siglos. El milagro está en que dicho testimonio femenino, esa voz de mujer medieval disconforme, aún está viva; en que el discurso lírico de la mujer malmaridada es aún válido muchos siglos más tarde y entonces León lo toma prestado de la tradición con maestría para contar su propia tragedia *del mal amor*.

7. Conclusiones

Definitivamente, “La bella del mal amor” refleja la influencia de las investigaciones del tío y maestro de la autora, Ramón Menéndez Pidal, especialmente en lo relativo a los temas, motivos y formas propios de la canción de mujer (bien sea de carácter tradicional o cortesano) y el romancero, los cuales en esta colección de cuentos se encuentran aplicados a un contexto político y social regeneracionista. Este trabajo ha intentado poner de manifiesto, por un lado, la pervivencia de lo medieval en el siglo xx para el tratamiento de cuestiones reivindicativas que afectan a la mujer, y por lo que son precisamente presentadas mediante géneros literarios verbalizados por esta (al menos, en apariencia, en las canciones medievales) y de manera confirmada en la colección de León; por otro, la recontextualización de la figura de María Teresa León a la luz del grupo del regeneracionismo que, en su caso, puede ser también la vindicación de una cultura iden-

titaria de lo español dada la gran apuesta de esta autora por los temas y formas intrahistóricos de nuestra literatura.

Es más, es necesario dar visibilidad a los temas, fuentes y obras menos “canónicos” de la autora con el fin de descentralizar el contenido testimonial, político o feminista que la crítica viene atribuyendo a su obra. Precisamente, “La bella del mal amor” se presenta por primera vez en este artículo desde una óptica distinta: como un intento de recuperación de la voz lírica femenina medieval, que, como hemos visto, unas veces remite a formas genuinas como la tradicional canción de mujer o la canción de malcasada, y otras muchas se halla imbricada con la voz culta de una mujer del siglo xx que la modula o incluso la recrea para contar los mismos motivos, los mismos temas, guiada por idénticos pesares; todo un acervo cultural aprendido en su juventud y que en este relato se muestra al servicio de sus propias reivindicaciones feministas, testimoniales e ideológicas en un contexto histórico diferente.

A fin de cuentas, la resiliencia del discurso femenino de la malmaridada reside en la crítica y el lamento, argumentos que han perdurado casi fosilizados en estas composiciones, las cuales a su vez han sido conservadas, quién sabe si inconscientemente, de boca en boca, de cantor en cantor; como si poseyeran —como dice Terradas— sus propios mecanismos de autodefensa, una especie de sistema inmunológico creado por el tamiz de lo popular que las protege de la erosión del tiempo y las personas (Terradas 2007: 159). Además, aunque muy vivos en el siglo xx, el romancero y la lírica popular medieval parecen encontrar en la narrativa de María Teresa León otra forma de supervivencia análoga. De hecho, pese a lo diferente del contexto y de la ideología que puede estar soportando la cuestión de la malmaridada en cada momento histórico —el medieval y el contemporáneo—, María Teresa León recurre a esta voz lírica femenina, como una forma de expresión viva, para transmitir la experiencia de ese mal amor que ella misma vivió en primera persona dados los intereses económicos familiares y la adustez ideológica de su comunidad, anclada al pasado y reticente ante cualquier signo de modernidad.

En cualquier caso, no ha pretendido este trabajo ahondar en cuestiones biográficas, pero sí poner de manifiesto tanto la formación de León en el ámbito de la lírica medieval castellana, como sus expe-

riencias vividas durante la juventud burgalesa y la estancia en la casa madrileña de los Pidal; todo vinculado al pionero objetivo de reconstruir, imbricadas en torno a las fuentes medievales, su vida y su obra, pues, proceder al análisis de la una sin atender a la otra sería desaconsejable en el caso de una figura que concebía la escritura como “una respiración sin la cual sería capaz de morirse”.

Bibliografía

- Baños Saldaña, José Ángel (2020). “Repensar el canon: la lírica de la Generación del 27”, *Lectura y Signo*, 15, pp. 7-24.
- Beltran, Vicenç (2002). “Poesía Popular Antigua ¿Cultura Cortés?”, *Romance Philology*, 55, n.º. 2, pp. 183-230.
- (2020). “*Chanson de femme*, folklore y mito”, en Meritxell Simó (ed.), *Los motz e-l so afinant Cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*. Roma, Viella, pp. 13-34.
- Carazo, Jesús (2003). “Una aproximación a *La bella del mal amor*”, en Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC). pp. 139-146.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela.
- Deyermond, Alan (1989). “Traditional images and motifs in the Medieval Latin Lyric”, *Romance Philology*, 43, n.º. 1, pp. 5-28.
- Estébanez, Juan Carlos (1995). *María Teresa León: estudio de su obra literaria*. Burgos, La Olmeda.
- Frenzel, Elisabeth (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Trad. de Manuel Albella Martín. Madrid, Gredos.
- Fox, E. Inman (1998). “La invención de España: literatura y nacionalismo”, en Derek Flitter (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1995, Birmingham), IV. Del Romanticismo a la Guerra Civil*. Birmingham, University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, pp. 1-16.
- Frenk, Margit (1994). *Lírica española de tipo popular*. Madrid, Cátedra.

- García-Bermejo, Miguel (1996). “Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía castellana cancioneril del siglo xv”, en Ana Menéndez Collera & Víctor Roncero López (coords.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 275-284.
- León, María Teresa (1936). “A las mujeres españolas”, *El Mono Azul* (número 13), en Rafael Alberti (ed.), *la vuelta de El Mono Azul*. Nendeln-Liechtenstein, Detlev Auermann KG Glashütten im Taunus, 1975, pp. 93 y 96.
- (1992). *La bella del mal amor: cuentos castellanos*. Madrid, Cairel Ediciones.
- (1999). *Memoria de la melancolía*. Ed. de Gregorio Torres Nebrera. Madrid, Castalia.
- López Castro, Armando (2001). “El erotismo en la canción tradicional”, *Revista de Literatura Medieval*, 12. pp. 129-142.
- Lorenzo, Pilar (2004). “La canción de malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto”, en Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam”*. Actas del Congreso Internacional “Lyra mínima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 189-208.
- Lucero, Dolly (1967). “En torno al romance de la bella malmaridada”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 43, pp. 307-354.
- M. Torner, Eduardo (1966). *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid, Castalia.
- Machado, Antonio (1979). *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, Ramón (1953). *Romancero hispánico*. Madrid, Espasa-Calpe, tomo I.
- (1968). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Pampín, Mercedes (2001). “‘*Cantan ruyseñores cantares más de ciento*’: la evolución del canto del ruyseñor en la poesía cancioneril”, en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera & José Manuel Pedrosa (coords.), *Lyra mínima oral: los géneros breves en la literatura tradicional*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá. 28-30 octubre 1998. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 63-72.

- Pérez, Miguel Ángel (2013). “Poesía femenina en la Edad Media castellana”, en su *Estudios sobre la poesía del siglo xv*. Madrid, UNED. pp. 213-233.
- Rodado, Ana M. (2000). “*Tristura conmigo va*”: *Fundamentos de amor cortés*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Salinas, Pedro (1962). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Terradas, José Carlos (2007). “Los romances de malmaridada a la luz de códigos cultos”, *Miscelánea Medieval Murciana*, 31, pp. 149-160.
- Torres Nebrera, Gregorio (1984). “La obra literaria de María Teresa León: cuentos y Teatro”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, pp. 361-384.