

GRADO EN LENGUAS, LITERATURAS Y
CULTURAS ROMÁNICAS

TRABAJO DE FIN DE GRADO



románicasusal

POETAS PETRARQUISTAS DEL SIGLO XIV:
LA GENERACIÓN OLVIDADA EN LA
LITERATURA FEMENINA

Nerea Mencía Oña

TUTORA: Milagro Martín Clavijo

2021

RESUMEN: Este estudio analiza a las poetas petrarquistas, un grupo de escritoras italianas del siglo XIV, y sus textos, comparándolas con algunas autoras de Al-Ándalus, *trobairitz* provenzales y dos escritoras italianas del siglo XIII. De esta forma, se pretende demostrar la existencia de estas poetas italianas y su constitución como generación literaria.

Palabras clave: Edad Media, poetas petrarquistas, Al-Ándalus, *trobairitz*, Nina Siciliana, Compiuta Donzella.

ABSTRACT: This study analyses the Petrarchan women poets, a group of 14th century Italian female writers, and their texts, comparing them to some authors from Al Andalus, Provençal *trobairitz* and two 13th century Italian writers. In this way, it is intended to demonstrate the existence of these Italian women poets and their formation as a literary generation.

Key words: Middle Ages, Petrarchan poets, Al Andalus, *trobairitz*, Nina Siciliana, Compiuta Donzella.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
2	CONTEXTO.....	2
2.1	VISIÓN DE LA MUJER Y SU PAPEL EN LA SOCIEDAD.....	2
2.2	EDUCACIÓN DE LAS MUJERES DE CLASE ALTA.....	3
2.3	ESTUDIO EN EL CONVENTO.....	5
2.4	MANUALES DE CONDUCTA, LA MISOGINIA INTELECTUAL	5
3	ANTECEDENTES	7
3.1	LAS POETAS DE AL-ÁNDALUS	7
3.2	TROVADORAS PROVENZALES.....	11
3.3	PRIMERAS POETAS ITALIANAS: NINA SICILIANA Y COMPIUTA DONZELLA.....	15
3.3.1	NINA SICILIANA	16
3.3.2	COMPIUTA DONZELLA	20
4	LAS POETAS PETRARQUISTAS DEL SIGLO XIV.....	24
5	CONCLUSIÓN	43
6	BIBLIOGRAFÍA	45

1 Introducción

El presente trabajo pretende demostrar la existencia de un grupo de poetas petrarquistas que vivieron en Italia en el siglo XIV y su formación como generación literaria. El deseo de realizar una investigación de estas características nace de la curiosidad por conocer autoras femeninas de la historia, de las que poco se sabe por su poca o nula presencia en el sistema educativo actual. Por ello, la motivación de llevar a cabo este estudio es aprender de estas poetas italianas y sus obras, y, en consecuencia, de la literatura femenina en general, ya que estas se inspiran en autoras anteriores e influyen en las posteriores.

A lo largo de este trabajo se expone, en primer lugar, el contexto histórico de las escritoras mencionadas, con especial atención a la educación que recibían las mujeres medievales, diferenciándolas entre aquellas que se casaban y las que ingresaban en conventos. Más adelante se realiza un análisis de la literatura de algunas poetas de Al-Ándalus y *trobairitz*, quienes constituyen una fuente de inspiración para las italianas del siglo XIV. Se presentarán de estas autoras anteriores algunas obras o fragmentos de estas, gracias a lo cual se verán las conexiones entre ellas y las poetas principales de la investigación. Después se encontrará el apartado de las mujeres petrarquistas, de quienes se expondrá lo que de cada una de ellas se conserva respecto a la biografía y sus textos, que serán analizados y comparados con los de otras de su mismo grupo y, en ocasiones, con las de algunas poetas de Al-Ándalus o *trobairitz* ya mencionadas. Además, se mencionarán algunas de las fuentes en las que, a lo largo de la historia, se ha incluido la poca información que se tiene sobre ellas y sus composiciones, junto con parte de la crítica que se ha hecho sobre ellas, que se basa, principalmente, en intentar negar su existencia o atribuir sus textos a escritores masculinos.

Esta misma crítica negativa que ha invalidado a las poetas petrarquistas, ha provocado, a su vez, que no se realicen estudios sobre ellas. En consecuencia, actualmente existen, principalmente, dos investigadores que se dedican a fondo la indagación y el análisis de la existencia de estas autoras, sus textos y sus relaciones: Daniele Cerrato y Mercedes Arriaga Flórez. Ambos pertenecen de la Universidad de Sevilla, y en sus estudios han realizado, entre otras, recopilaciones de testimonios ajenos sobre estas

escritoras y sus textos, traducciones y análisis sus poemas y la relación que tienen unas con otras, con las poetas de Al-Ándalus, las *trobairitz*, y con movimientos literarios y autoras posteriores, como la *Querelle des Femmes* y Christine de Pizan. Aunque es cierto que sus trabajos no suponen el total de las investigaciones que se han realizado acerca de las poetas petrarquistas, sí son un porcentaje muy alto del total. En consecuencia, resulta complicado encontrar información del tema, lo cual ocasiona una tendencia a la deducción. Por todas estas razones, gran parte de la bibliografía utilizada para este trabajo forma parte de la producción de estos dos autores.

2 Contexto

2.1 Visión de la mujer y su papel en la sociedad

Como es de suponer, la necesidad de escribir de las poetas italianas petrarquistas no nació de la nada, sino que estuvo motivada por varias razones sociales, artísticas y políticas. Por ello, para comprender su decisión se debe conocer antes cuál era su situación exacta en el contexto en el que se encontraban. Es necesario tener en cuenta que todo modelo de vida que pudieran tener las mujeres de esta época dependía en gran parte de la clase social a la que perteneciesen, dentro de lo cual entraban cuestiones como la edad a la que se casaban, con quién lo hacían, o si les estaba permitido recibir algún tipo de educación.

Este último es, probablemente, el aspecto más importante y determinante de la relevancia de las mujeres en la Edad Media. Como es sabido, el privilegio de la educación estaba reservado a aquellas que pertenecían a las clases medias o altas, es decir, hijas, hermanas y mujeres de hombres que gozaban de un estatus y un poder elevados. Dentro de los caminos que podían tomar en sus vidas, existían dos posibilidades: el matrimonio o la entrada al convento. Sin embargo, no sería correcto decir que eran ellas las que podían decidir entre estas dos opciones, puesto que esta cuestión dependía del hombre “encargado” de ellas, generalmente su padre. De hecho, la respuesta más habitual era el matrimonio, mientras que el convento se acababa utilizando, en muchas ocasiones, como un plan secundario. Como se puede deducir, entre ambas opciones había muchas diferencias respecto a la educación, la actitud en sociedad, e incluso al ocio. Pero, al

mismo tiempo, tenían un núcleo o principio común: ambas se basaban en la sumisión, siendo, en el caso de la primera, hacia el marido, y, en el de la segunda, hacia Dios.

2.2 Educación de las mujeres de clase alta

Durante los primeros años de vida, aproximadamente hasta los siete, niños y niñas recibían la misma educación base. Sin embargo, a partir de esa edad, eran separados y educados de forma totalmente distinta. Mientras que a los varones se les entrenaba para ser padres de familia y hombres de saber, a las mujeres se las recluía en sus casas, donde aprendían las labores domésticas de la mano de sus madres (Cerrato, 2012, p. 191). Aunque la literatura de su momento no estaba orientada hacia las mujeres, existían ciertos géneros o textos que se relacionaban directamente con ellas, y que, generalmente, estaban apartados de cualquier tipo de desarrollo intelectual o aprendizaje. Por ello, a partir de ese momento, la literatura a la que estas podían acceder era en muchas ocasiones transmitida oralmente y en lengua vulgar, como “la letteratura devota (...), delle prediche e dell’agiografia, dei penitenziali e dei libri di preghiera, tutte letture che si trasmettono collettivamente nelle piazze, nelle chiese o nei conventi (Cerrato, 2013, p. 83). En cuanto a los textos escritos, “molti dei testi femminili avranno a che fare con l’oralità e l’arte della conversazione, come ad esempio gli epistolari” (Cerrato, 2013, p.83). Cuando buscaban una lectura más amena o placentera, la opción que tenían a su alcance era la escritura en verso, concretamente, de temática sentimental o religiosa. Si recibían alguna educación adicional, no era más que con la lectura de tratados, manifiestos, manuales y libros cuyo interés único era enseñarles cómo debían comportarse en sociedad y lo que se esperaba de ellas como mujeres, madres y amas de casa, en base, por supuesto, a una serie de preceptos misóginos. Estos escritos, denominados manuales de conducta, eran el medio perfecto para el adoctrinamiento de las mujeres, y hoy en día son uno de los manifiestos más evidentes de la misoginia de la Edad Media. En aquel momento era importante transmitirles dichas normas a tan temprana edad porque también se casaban siendo aún muy jóvenes.

Algunas de ellas, generalmente aquellas que tenían padres partícipes de la actividad cultural y artística del momento, también recibían una instrucción literaria, principalmente basada en modelos clásicos (como era habitual en la Edad Media), y, por

supuesto, adaptada a su supuesto inferior intelecto y estilo de vida femenino: “l’aprendimento della lettura e della scrittura era superfluo, considerato inutile e, alle volte, (...) pericoloso” (Cerrato, 2013, p. 84). Un ejemplo de texto clásico sumamente leído durante la época es el titulado *Arte de Amar* (II a.C. – II d.C.), texto didáctico del autor latino Ovidio, en el que se enseña a los hombres a cortejar a un tipo de mujer increíblemente estereotipado, que también se puede observar en muchas otras obras de la época, y que será una de las chispas que encendió la producción literaria de estas poetas petrarquistas. Aquí se observa que, incluso cuando se les enseñaba a leer y escribir, también se les enseñaba qué leer y qué escribir, aunque esta última opción era preferible ni siquiera intentarla.

Había quienes conseguían ir más allá en su formación y accedían, de una manera u otra, a la cuna del conocimiento de la Edad Media, las universidades. Se trataba, generalmente, de mujeres de clases medias y altas cuyos padres ya tenían una relación con la enseñanza universitaria, normalmente como profesores. Se pueden encontrar varios ejemplos en la Universidad de Boloña, como Bettisia Gozzadini, una noble jurista y abogada que estudió en dicha universidad y que incluso llegó a dar clase. De hecho, se dice que lo hacía en la calle, puesto que tenía tantos alumnos movidos por el interés y su amplio conocimiento, que no cabían en las aulas (Cerrato, 2012, p. 193). Es considerada por muchos la primera profesora de universidad. O Novella D’Andrea, una jurista que sustituía como profesora, también en la Universidad de Boloña, a su padre en clases a las que este no podía asistir debido a su enfermedad. Fue tan influyente que incluso aparece mencionada en la obra *La ciudad de las damas* (1405), en la que la autora, Christine de Pizan, habla de la situación de la mujer en su momento y de su capacidad intelectual y social, poniendo ejemplos de algunas de las más importantes de la historia, y oponiéndose a aquellos eruditos masculinos que basaban su trabajo en la defensa de la inferioridad tanto intelectual como física de la mujer.

Otras encontraban una forma diferente de hacerse un hueco en el ambiente cultural de la época, como comunicándose con algunos de sus personajes más representativos mediante cartas o composiciones especialmente dedicadas a ellos, y generalmente en respuesta a alguna cuestión expuesta por estos con anterioridad. Algunas de las poetas que más adelante serán tratadas con profundidad son un ejemplo de ello, pero muchas otras mujeres lo hacían, como Bartolomea Mattugliani (Cerrato, 2012), escritora italiana

que escribió una “Epístola poética que responde a otra que le escribe Carlo Cavalcabó, marqués de Cremona” (Arriaga Flórez *et al.*, 2012, p. 69), y en la que defiende a todas las mujeres a la posterior manera de Pizan, con ejemplos de mujeres ilustres de la historia. Se ve en esta composición el basto conocimiento literario, histórico y cultural de la escritora.

2.3 Estudio en el convento

Algunas mujeres huían del matrimonio mediante el ingreso en el convento al que eran obligadas por sus padres, donde, gracias a la necesidad de leer los textos sagrados y oraciones, las mujeres tenían la obligación de aprender a leer y a estar en contacto con textos de la Antigüedad y de su propia realidad, aunque “si trattava dunque di un’alfabetizzazione e di un apprendimento forzati e che erano funzionali all’entrata in convento e, perciò, regolati secondo schemi e modalità decisamente rigide, senza una pur minima possibilità di scelta personale” (Cerrato, 2013, p. 84). Uno de los autores que más era estudiado en este ambiente era San Francisco de Asís. Hoy en día se tiene constancia de una gran cantidad de textos que se transmitieron e intercambiaron entre mujeres religiosas, terminando algunos conventos con una gran biblioteca con documentos de toda índole (Cerrato, 2012).

Fruto de esta realidad y de la unión entre la religiosidad y el desarrollo intelectual, se fue perfilando a lo largo del siglo XIV la visión de la mujer de Dios y escritora, teniendo como originarias a algunas de las poetas petrarquistas que más tarde se verán en profundidad, y siendo un conocido ejemplo de esto la misma Santa Teresa de Jesús, mujer devota y de pluma del siglo XVI.

2.4 Manuales de conducta, la misoginia intelectual

Dentro del tipo de manuales de normas anteriormente mencionados, se pueden encontrar ejemplos como el tratado *Reggimento e costumi di donna* (1318-20), uno de los más predicados en aquella época, y en el que el intelectual italiano Francesco da Barberino describe al detalle las virtudes y actitudes que le corresponden a todo tipo de mujeres de la época, hablando, no solo de aquellas que se casan, si no también de las que

llegan a cierta edad sin haberlo hecho aún, las que eligen como vía de escape el convento, etc. (Cerrato, 2013).

La prima conterà come si dee portare una fanciulla quando comincia bene e mal sentire, e vergogna temere. Seconda, como quando in tempo verrà di maritaggio. Terza, como quando àpassata l'ora del maritaggio. Quarta, se, poi ch'è disperata di mai aver marito, [...] Quinta, Com[o] poi ch'è maritata, [...] Sesta como se perde il marito [...] Settima, como si dee portare s'ella si rimarita; [...] Octava, com[o] quella che prende abito di religione in casa, [...] Nona, como rinchiusa in monastero apperpetua chiusura; [...] Diecima, como quella chessi rinchiude sola è detta Romita; [...] Undecima, como la cameriera data accompàgnia di donna; [...] Dodecima, como si porterà ciaschuna servigiale, [...] Terziadecima, como balia di casa, e como di fuori. Quartadecima, como la serva overo schiava [...] Quintadecima, como si dee portare ongni gieneratione di femina di comune stato, [...] Sestadecima, tratterà di cierti gienerali addotrinamenti d'ongni donna e di lora ornamenti, e di loro aventure. Settimadecima di lor[o] consolamenti. Octavadecima, però che tal fata le convien saver[e] parlare e dire, [...]. Nonadecima, s'è tratta di certi mottetti e parlari da donna a cavalieri, ed altra maniera di donne e huomini. La vigiesima tratta di certe loro orazioni ed in questa parte è la conclusione del libro. (Barberino, 1815, pp. 11-14)

Dicta, no solo los cuidados que deben profesar al marido y a los hijos, sino también la presencia de la escritura en su vida, defendiendo ante todo su alejamiento de la creación escrita, con el objetivo de evitar que tengan la más mínima posibilidad de expresarse (Arriaga *et al.*, 2012). Otro autor principal a la hora de estudiar este tipo de textos medievales es Vincenzo De Beauvois (Cerrato, 2013), un fraile que, a lo largo de su vida, se dedicó también a la escritura, incluyendo la de carácter pedagógico con la obra *De eruditione filiorum regalium* (1247).

De esta forma, la mayoría de las materias que les enseñaban respondían a las necesidades de la sociedad patriarcal que las rodeaba, es decir, “valori familiari, dell'amministrazione domestica, del pudore, della sottomissione e del silenzio” (Cerrato, 2013, p. 84). También se dictaba qué actividades de ocio debían realizar y cómo, entre otras, “la caccia con il falcone, il gioco degli scacchi, la conversazione, il canto, saper suonare uno strumento” (Cerrato, 2012, p. 186).

En todos estos textos se puede observar una imagen muy determinada de la mujer, la de “eterna bambina” (Cerrato, 2013, p. 86), una figura infantil que necesita que le indiquen todo lo que debe realizar, cómo y cuándo. Y a quien le corresponde esta tarea de orientación y enseñanza es, precisamente, al hombre, ser superior en todos los sentidos, y que se manifiesta, dependiendo de la realidad de la mujer en concreto, en forma de padre, hermano, marido, etc.

3 Antecedentes

Aunque la generación de poetas marquesanas nace en el siglo XIV, no se debe entender esta como la primera manifestación de literatura femenina en Europa, y ni siquiera en Italia. A pesar de que sí suponen una gran evolución al respecto, no son las primeras en exponer en sus escritos los temas que tratan y de la forma en que lo hacen. A pesar de que la crítica posterior haya querido, como es habitual, silenciar y cuestionar la existencia de estas grandes figuras femeninas, existían ya en los siglos anteriores (concretamente desde el siglo X) algunas mujeres que reivindicaban su lugar en el ámbito literario: poetas de Al-Ándalus, trovadoras o *trobairitz* y dos autoras italianas del siglo XIII. Cuestiones como el deseo de inclusión de las mujeres en el ámbito cultural o su dificultad para entrar en el mundo literario por la oposición de los hombres son ya traídas al frente por estas mujeres, y marcan el camino a seguir para las poetas petrarquistas, tal como indica Cerrato (2015, p. 233).

3.1 Las poetas de Al-Ándalus

Durante los ocho siglos en los que los árabes controlaron la mayoría de la península ibérica ya se pueden encontrar algunas mujeres escritoras. Como se ha mencionado anteriormente, en una época tan temprana, la literatura femenina estaba estrechamente relacionada con un alto nivel socioeconómico de la propia autora y de su familia, y no era diferente en el caso de estas poetas. Durante los casi ocho siglos en los que el territorio estuvo bajo el mando musulmán (VIII-XV) la estructura poética que más presencia tenía en el territorio hispano era la *moaxaja*, un poema escrito en árabe o hebreo y formado por cinco estrofas, conteniendo en la última la llamada *jarcha*, escrita en lengua vulgar del árabe o del romance (Pérez Carrasco, 2010). De hecho, muchos

consideran las *jarchas* como las primeras manifestaciones literarias en las que se ve la presencia del romance castellano.

Las escritoras de Al-Ándalus escribieron sobre diferentes temas, pero la mayoría de ellos giraban en torno a la cuestión amorosa, siendo lo más interesante la perspectiva femenina de estos y la libertad con la que se expresaban respecto a aspectos como la sexualidad. Tampoco dudan un segundo en enfrentarse al amado, reprochándole aspectos de su personalidad o de su relación con ella, y manifestándose como una figura importante y decisiva, que participa y se implica en la relación de la misma manera que este. Se observa ya en esto el carácter rebelde de estas mujeres que, además de atreverse a integrarse en el mundo literario de su época, se posicionan al mismo nivel que las figuras masculinas de su alrededor, tanto intelectual como sentimentalmente (Cerrato, 2015).

Dentro de estas poetas de Al-Ándalus, destacan por sus textos conservados al menos seis de ellas, que abarcan, aproximadamente, desde el siglo X hasta el XII. Una de ellas es 'Ā'isha bint Aḥmad al-Qurṭubiyya, una de las primeras de las que se tiene constancia, pues vivió durante el siglo X. Por lo que se sabe de ella, pertenecía a una noble familia de Córdoba, razón por la cual recibió una educación. Uno de sus poemas conservados es su respuesta a una propuesta de matrimonio de un poeta de su época (Cerrato, 2015). Varios aspectos del poema llaman la atención del lector, como el tono humorístico y el hecho de que no solo no se dirija con humildad y respeto hacia el receptor, actitud que sería esperable debido la época y a que va a rechazar su propuesta de matrimonio, sino que, además, lo hace poniéndose por encima de él, casi despreciándole y riéndose de que haya siquiera considerado la posibilidad de estar con ella.

Durante el mismo siglo, pero en esta ocasión en Almería, se encuentra a Al-Gassaniyya. Han llegado hasta nuestros días seis versos pertenecientes a un panegírico de tema amoroso (Cerrato, 2015, p. 237).

Ti rattristi che dicano: partiranno tutte le belle?
Come potrai resistere se andranno via da te?
La sua partenza è la morte, e se hai dubbi,
Vivi, raccoglierai le tristezze del loro allontanamento.

Con loro mi incontravo e alla loro ombra vivere era delizia,
e il giardino della vita, radiante e profumato.
Notti felici nelle quali non temevo i rimproveri quando amavo,
né mi spaventava l'abbandono quando eravamo insieme,
quando il piacere ci assaltava e i desideri abbracciavamo
come i rami che si abbracciano spinti dal vento.
Ah magari sapessi, ora che arriva la separazione,
se mi amerai, dopo che siamo separati, come prima. (Garulo 1986: 67, como se citó en Cerrato, 2015)

En él habla de su amante, y describe con gran detalle sus sentimientos tanto cuando está con él como cuando se separan: “se mi amerai, dopo che siamo separati, come prima”, prestando gran atención también al contacto físico: “quando il piacere ci assaltava e i desideri abbracciavamo”, y enfocándolo hacia el deseo sexual, algo muy novedoso. Este tema lo heredarán también algunas poetisas italianas del siglo XIII y, en consecuencia, las petrarquistas del siglo XIV. Es un primer paso hacia la libertad sexual y amorosa de la mujer, que en aquel momento era vista principalmente como el medio de los hombres para obtener descendencia, sin lugar para el disfrute femenino.

A finales de este mismo siglo se encuentra la que podría ser la poeta más importante de este grupo de mujeres de Al-Ándalus: Wallada Bint Al Mustakfi o Wallada Almostacfi, figura muy destacable no solo por sus poemas conservados, sino por haber tenido un papel decisivo en la sociedad de su momento. Esta, al igual que 'Ā'isha bint Aḥmad al-Qurṭubiyya, residió en Córdoba, aunque Wallada durante los últimos años del siglo X y los primeros del XI (Cerrato, 2015). Según M^a Ángeles Cabanillas Barroso (2012), uno de los hechos más decisivos para la repercusión de esta poeta fue su título, pues era la hija del califa Muhamma III al-Mustakfi. Esto le proporcionó la oportunidad de reunirse con otros conocidos escritores del momento, además de la educación que, debido a su posición social, debía recibir. Fruto de estas circunstancias, surgió una mujer culta e implicada social y culturalmente. Fue muy conocida en su época, y alabada, al igual que criticada, por muchos de sus contemporáneos. Se dice de ella que, debido al orgullo que sentía por ser poeta, llevaba bordados en sus vestidos algunos de sus versos.

Hoy en día se conservan de ella nueve poemas, todos ellos dirigidos a Ibn Zaydun, el que fue, durante una época de su vida, su marido, y del que después se separaría, dando lugar a una serie de poemas marcados por el dolor y la rabia de la separación. De esta forma, como expresa Cerrato (2015), se pueden ver en las composiciones de esta poeta el camino y las fases de la relación amorosa, empezando por la “passione, gelosie, tradimenti, fino al distacco e all’abandono.” (p. 238).

Quando cala la notte,
aspetta la mia visita,
vedo che l’oscurità è chi meglio copre i segreti.
Sento un amore per te
che se lo sentissero gli astri,
non brillerebbe il sole,
non apparirebbe la luna
e le stelle non inizierebbero. (Rubiera Mata 1990: 103, como se citó en Cerrato, 2015)

En estos primeros versos se puede ver la confesión amorosa de Wallada por su amante. Llama la atención la utilización de elementos de la naturaleza y el paisaje que aparecen como cómplices de su pasión: “l’oscurità è chi meglio copre i segreti”. Este mismo tópico de la noche se puede observar en otras muchas poesías de Al-Ándalus. Sin embargo, después sus escritos se transforman.

Wallada acogió bajo su protección a algunas mujeres también interesadas en la literatura del momento, y, casi como mecenas, educó y ayudó en sus publicaciones a algunas de ellas, como Muhya bint al-Qurtubiyya, que, a pesar de su humilde origen, fue su alumna, y llegó a publicar varios textos, conservados hasta hoy, en los que, irónicamente, critica e incluso insulta a la que fue su maestra (Cabanillas Barroso, 2012).

Durante el siglo XII aparece otra poeta también de gran importancia, sobre todo porque es una de las que más textos se conservan. Se trata de Hafsa Bint Al-Hayy Ar-Rakuniyya, granadina y escritora de composiciones, como Wallada Bint Al Mustakfi, que hacen referencia a los distintos sentimientos que puede provocar el amor, llamando especialmente la atención los que le dedica a su amante después de su muerte, versos marcados por el dolor de la pérdida (Cerrato, 2015, p. 239). Pero también existen poemas

suyos en los que recrimina alguna cuestión al amado, como el hecho de que se fije en otras mujeres, o que, cuando están juntos, no le dé el afecto que ella requiere. Además, hay en sus composiciones, como en Al-Gassaniyya, una gran atención al contacto físico y al deseo y acto sexual.

Vengo io da te o verrai tu a farmi visita?
Il mio cuore sempre si curva verso i tuoi desideri.
Troverai rimedio alla sete e all'ardore del sole quando mi darai la benvenuta:
le mie labbra sono acqua dolce e fresca,
e i rami delle mie trecchie offrono un' ombra generosa.
Rispondimi in fretta, non è bello, oh, mio Yamil,
far aspettare la tua Butayna. (Rubiera Mata 1990: 83, como se citó en Cerrato, 2015)

Todas estas mujeres muestran en sus composiciones una gran confianza en sí mismas, siendo conscientes de la importancia de su papel como mujeres poderosas y doctas, que ejercen, de igual o incluso mejor forma, el trabajo de sus compañeros poetas. Uno de los textos en los que más claramente se puede ver este mensaje es un poema de Hafsa Al-Hiyariyya, en el que la poeta se coloca al mismo nivel, no solo de su amante, sino de todos los hombres de su contexto. Y abren también de esta forma el tema de sus composiciones, dejando a un lado el amoroso para dedicarse a otros problemas que les preocupan, siendo uno de ellos la educación de las mujeres, teniendo como ejemplo a Umm Al-Hasan Bint, quien pone de manifiesto en sus versos la importancia de la educación a la hora de constituirse como un individuo válido en todos los sentidos y busca ese mismo fin para ella misma, a pesar de que su condición de mujer pueda dificultarlo (p. 241).

3.2 Trovadoras provenzales

Durante el siglo XIII, cuando aún estaban escribiendo algunas poetas de Al-Ándalus, se desarrollaba en la lírica provenzal lo que hoy se conoce como la poesía cantada por trovadores. Este género, que alcanzó su mayor importancia en el sur de Francia y se desarrolló durante los siglos XII y XIII, tenía como tema central el amor, concretamente el amor cortés. Se extendió por varios lugares de la Europa medieval, entre ellos lo que hoy es Cataluña. Su carácter oral y entretenido debido al acompañamiento de

la música, y el hecho de que se realizase en lengua occitana, clave para la cultura entre los siglos X y XIII, son algunas de las características que hicieron de este uno de los géneros medievales más importantes de la época y más estudiados en la actualidad. Sin embargo, ha pasado desapercibida la presencia de muchas mujeres trovadoras o *trobairitz*, que participaron, al igual que sus compañeros, en la lírica provenzal.

Los dos tipos principales de composiciones de este género son conocidos como *tensón* y *partimen*. En ellos se desarrollaba un debate entre dos personajes sobre cualquier cuestión, generalmente relacionada con el amor. En palabras de Marirí Martinengo, mencionada por Cerrato (2015, p. 242), los temas tratados por las trovadoras pueden dividirse en dos grupos principales, “*quella legata all’amore declinato in tutte le fasi (innamoramento, lamento, perorazione, lite, etica amorosa) e quella sociale e politica*”. A pesar de su carácter oral, su lírica tenía una gran base cultural, por lo que se trata de autoras que, al igual que las poetas de Al-Ándalus y las poetas petrarquistas, pertenecían a familias nobles y aristócratas y, en consecuencia, obtuvieron educación y acceso al panorama cultural de la época.

Se calcula que a finales del siglo XII vivió una de las primeras trovadoras de las que se tiene constancia, Tibors de Sarenom, cuya existencia ha llegado a nuestros días gracias a la conservación de una biografía sobre ella escrita en occitano. Es especialmente destacable porque, además de ser autora de varias composiciones líricas, se convierte en una figura central de este género, instruyendo incluso a algunos importantes trovadores de la época, como a Rimbaud d’Orange. A esto también ayudó la presencia de su primer marido, Bertrand de Les Baux. A pesar de tener constancia de que escribió numerosos textos, actualmente solo se conserva parte de uno de ellos, una canción titulada “*Bels dous amic, ben vos posc en ver dir*”, en la que la autora habla abiertamente de sus sentimientos por su amado, dejando a un lado la imagen sumisa de la mujer:

Bel dolce amico, ben posso in verità
che non mi mancò il desiderio un solo istante
da quando voleste che vi avessi come amante
neppure accade bello e dolce amico,
che io non avessi voglia di vedervi spesso
né ci fu stagione nella quale mi pentissi,

né mai capitò, che partiste irato.

che provassi gioia prima che foste tornato. (Martinengo 1996: 47, como se citó en Cerrato, 2015)

Una de las trovadoras más conocidas es la Condesa de Día, también llamada Beatriz de Día, pues se cree que Beatriz podía ser su verdadero nombre (Cerrato, 2015, p. 244). Se sabe más de con quién se unió a lo largo de su vida que de ella misma. Se casó por primera vez con Guillermo de Poitiers, también conocido como Guillermo el Trovador, el primero del que se tiene constancia. También se relacionó con el ya mencionado Rimbaud d'Orange. Cuatro de sus poemas se conservan, incluyendo algunas de las composiciones musicales que las acompañaban, algo no muy habitual, especialmente cuando se habla de trovadoras. Uno de estos cuatro poemas es “Estat ai en greu cossirier”, en el que la autora habla del amor que siente por un caballero:

Sono stata in grande affanno
per un cavaliere che ho avuto
come l'ho amato a dismisura
e voglio che sia sempre risaputo
ora comprendo di essermi sbagliata
perché non gli ho donato il mio amore
per cui ho vissuto nell'errore
sia nel letto sia vestita.
Come vorrei una sera tenere
il mio cavaliere nudo tra le braccia
ch'egli si considerasse felice
se solo gli facessi da guanciaie
che mi lascia più incantata
di quanto Fiorio di Biancofiore
io gli dono il mio cuore e il mio amore
la mia ragione, i miei occhi e la mia vita.
Bell'amico amabile e buono
quando vi terrò in mio potere
potessi giacere al vostro fianco una sera
e potessi darvi un bacio appassionato:
Sapete di cosa avrei gran desiderio
di avervi al posto del marito

purchè mi concediate in pegno
di fare ciò che voglio. (Martinengo 1996, 52, como se citó en Cerrato, 2015)

Lo más interesante de este texto es cómo la Condesa de Día, como ya sucedía con muchas autoras de Al-Ándalus, hace especial hincapié en la pasión y el deseo, utilizando incluso estas mismas palabras (“e potessi darvi un bacio appassionato: / Sapete di cosa avrei gran desiderio”) y hablando sin miedo de desnudez y sexo (“sia nel letto sia vestita”, “Come vorrei una sera tenere / il mio cavaliere nudo tra le braccia”). Pero, como expresa Cerrato (2015, p. 246), también compone canciones en las que se enfrenta al amante y le recrimina ciertos comportamientos. Un ejemplo de ello es “A chantar m’er de so quieu non volria”, donde, al igual que en “Estat ai en greu cossirier”, habla sin pudor al propio sujeto, echándole en cara su forma de tratarla y “le sue manchevolezze, domandandogli le ragioni di un comportamento tanto crudele nei suoi confronti” (p. 246).

Pero ella no es la única trovadora que se enfrenta a su amante cara a cara y critica el comportamiento de este y el de todos los hombres en general cuando están en una relación amorosa. Castelloza hizo esto en una composición titulada “Amics, s’ie.us trobes avinen”, en la que, apelando a todo el género masculino, “non esita a condannare le ipocrisie e gli inganni maschili” (Cerrato, 2015, p. 248). Esta autora también se aventura a desafiar abiertamente las normas de su contexto y, en varios textos, a explorar la expresión del deseo sexual.

Otra importante trovadora de esta época es Azalaís de Porcairagues. Al igual que con las anteriores, no se sabe mucho de su vida, y, además, solo se conserva de ella una canción, titulada “Ar em al freg tems vengut”:

Il tempo freddo è arrivato
con neve e ghiaccio e fango
e l’uccellino resta muto:
nessuno ha il coraggio di cantare
e i rami degli alberi son secchi
fiori e foglie non germogliano
nessun usignuolo canta,
lui che a maggio ogni anno ci chiama.
Tanto disillusionato ho il mio cuore

che da tutto mi sento distante
sapendo che ho perso molto
di più di quello che ho ottenuto;
se le parole mi mancano
è da Orange che proviene la mia pena
e per la quale sono turbata
e per cui vivo nella sofferenza. (Martinengo 1996, 57, como se citó en Cerrato, 2015)

Este poema es el ejemplo perfecto de una tendencia que se había perfilado ya en algunas poetas de Al-Ándalus como Wallada Bint Al Mustakfi. En este caso, la naturaleza y el espacio en general que rodea a la autora se convierten en un reflejo de sus propios sentimientos, variando en función de cuáles sean estos. Al contrario que en los poemas que ya vistos con presencia de la naturaleza, en los que aparecen unos paisajes más bien idílicos y calmados, que se acercan a una imagen primaveral (directamente relacionada en la poesía con el período del amor y la pasión), se aprecia en este poema de Azalaís un paisaje frío y silencioso (“con neve e ghiaccio e fango / e l’uccellino resta muto: / nessuno ha il coraggio di cantare”, debido al pesar y la tristeza de la autora por la muerte del trovador Rimbaud d’Orange (“è da Orange che proviene la mia pena / e per la quale sono turbata / e per cui vivo nella sofferenza.”). Además, el hecho de que mencione a Rimbaud d’Orange muestra el conocimiento de la propia autora sobre el mundo trovadoresco. Este poema está dirigido a Emerganda de Narbona, quien, como dice Cerrato (2015, p. 247), habría actuado como mecenas de la autora. Esto supone una novedad que será determinante en el grupo de las poetas petrarquistas, la de la correspondencia entre escritoras, formando una línea de comunicación entre ellas, lo que hará más rica su producción y les podría otorgar la calificación de “generación”. Aunque en este caso no sea así, se ve aquí un atisbo de lo que sucederá en el siglo XIV.

3.3 Primeras poetas italianas: Nina Siciliana y Compiuta Donzella

Si las poetas de Al-Ándalus y las trovadoras provenzales constituyen ya una buena base de inspiración para las escritoras petrarquistas del siglo XIV, la teoría de que estas eran conocedoras de otras autoras anteriores cobra aún más peso cuando se descubre que, durante el siglo XIII en Italia, en una época y un lugar aún más cercanos a ellas, existieron dos poetas femeninas de tal importancia que sus textos nos han llegado gracias al

Cancionero del Vaticano latino 3793 (Miglio, 2008, p. 36, como se citó en Arriaga, Cerrato y Rosal, 2012). Por desgracia, como sucede con las escritoras de Al-Ándalus y las *trobairitz*, no se conserva mucha información sobre sus vidas. Aún así, algunos testimonios de otros autores de la época e incluso la correspondencia que intercambiaron con ellos pueden dar pistas al respecto.

3.3.1 Nina Siciliana

Las suposiciones sobre su vida que más peso han tomado son que vivió aproximadamente por el año 1290, que su nombre real podía haber sido Caterina o Antonia, y que residió en Messina o en Palermo (Arriaga *et al.*, 2012, p. 30). Lo que sí se sabe, y menciona Cerrato en *Letture ed educazione delle donne nell'Italia medievale* (2012b, p. 186), es que, como sucedía con las poetas ya mencionadas, perteneció a una familia noble y tuvo una educación, lo que le permitió no solo tener acceso a la literatura clásica, sino también a la contemporánea.

De Nina Siciliana se conocen dos sonetos, que han sido recopilados en varias antologías de poetas italianos a lo largo de la historia, aunque hay quienes han decidido no incluirlos por diferentes razones. Una de las fuentes en la que se pueden encontrar es en la obra *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querella de las mujeres*, en la que, además, se presentan con su correspondiente traducción al español (Arriaga *et al.*, 2012, pp. 84-87). Uno de dichos sonetos se titula “Quale siete Voi”, y constituye una respuesta al autor Dante da Maiano.

Qual sète voi, che cara profferenza
sì fate a me, senza pur voi mostrare?
Molto m'agenzeria vostra parvenza,
perchè 'l meo cor potessi dichiarare.

Vostro mandato aggrada a mia intenza,
in gioia mi conteia d'udir nomare
lo vostro nome che fa profferenza
d'essere sottoposto a me innorare.

Lo core meo pensar non si savria
Alcuna cosa che sturbasse amanza,
Così affermo e voglio ognor che sia.

L'udire a voi parlare è voglia mia,
Se vostra penna ha buona consonanza
Col vostro core, od è tra lor resìa. (Arriaga *et al.*, 2012, p. 84)

En el poema de Dante da Maiano, este expresa sus sentimientos por Nina Siciliana. Sin embargo, no se conocen en persona. Por eso ella le deja saber su agradecimiento por sus palabras, y propone la posibilidad de encontrarse cara a cara, con el objetivo de ver si le corresponde o no. Además, se ve en esta correspondencia, como dice Magliani (1885, p. 35, citado en Arriaga *et al.*, 2012), un tema típicamente petrarquista, que es el enamoramiento entre dos personas que nunca se han conocido. Y no son Dante da Maiano y Nina Siciliana los únicos poetas de la época que utilizan este tópico, sino que, como es habitual con autores tan influyentes como Petrarca, varios otros literatos de su momento y posteriores lo adoptan también. Algunos ejemplos de esto pueden ser “Amadio d’Esca, Saladito da Pavía y Gioffredo Rudello, que se había enamorado de la condesa de Trípoli sin haberla conocido” (p. 32). Además, como se señala en el texto de Arriaga, Cerrato y Rosal, aparece al final de la composición una metáfora en la que la autora une el sentimiento amoroso con la escritura poética, haciendo alusión “al código cortés que, reuniendo los principios de la métrica bajo la denominación de «Leyes de Amor», considera el amor y la poesía intercambiables” (2012, p. 33), algo que ha sido anteriormente mencionado como una de las características de la poesía de los trovadores.

Es también importante observar la forma de la composición, que imita directamente a la de Dante da Maiano, tanto en estructura como en léxico. Muchos críticos han estudiado estos aspectos del soneto, especialmente el léxico, dando como resultado un gran número de críticas tanto negativas como positivas a favor de la autora. Una de las críticas que ha recibido el vocabulario de Nina Siciliana en este y otros poemas es su vulgaridad. Hay quienes, como Tommaseo, mencionado en *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querella de las mujeres* (Arriaga *et al.*, 2012, p. 31), consideran “bárbaros y poco elegantes” los términos empleados, o incluso “voces anticuadas, de locuciones retorcidas y en general muy incultas”, como se puede ver en *Storia del sonetto italiano*.

Sin embargo, otros han analizado no solo el soneto de Nina Siciliana, sino el del propio Dante Mariano y otros autores de la época, comprobando así que la escritora no es única ni está aislada en cuanto a la utilización de ciertos términos y expresiones. Un claro ejemplo de esto es Pietro Sanfilippo (1859, p. 123, citado en Arriaga *et al.*, 2012), que muestra que palabras como “agenzare” o “intenza” son utilizadas por autores como Guittone d’Arezzo, el propio Dante da Maiano e incluso Dante Alighieri. Esto confirma aún más la teoría de que Nina Siciliana era una gran conocedora de la literatura de su tiempo, y está al mismo nivel intelectual y literario que sus compañeros escritores.

Su otro soneto conservado tiene también como base temática el amor, pero en esta ocasión desde una perspectiva totalmente diferente.

Tapina me che amava uno sparviero;
Amaval tanto ch’io me moria;
a lo richiamo ben m’era maniero,
ed unque troppo pascer nol dovia.

Or è montato e salito sì altero,
assai più altero che far non solia;
ed è assiso dentro a un verziere,
e un’altra donna l’averà in balia.

Isparvier mio, ch’io t’avea nodrito;
sonaglio d’oro ti facea portare,
perchè nell’uccellar fossi più ardito;

or sei salito siccome lo mare,
ed hai rotti li geti e sei fuggito
quando eri fermo nel tuo uccellare. (Arriaga *et al.*, 2012, p. 86)

En este texto, la escritora ejemplifica la figura de su amado con la de un halcón, y habla de cómo le dio todo mientras estaban juntos, antes de que este se fuese con otra mujer. Una de las características más importantes de este poema es la aparición del halcón, ave que se enseñaba a domesticar como parte de la educación de las mujeres, siendo esta una de las opciones de ocio que se les presentaban. Esta es otra clara

demostración del origen noble y la educación de Nina Siciliana. Además, como indica Pilar Lorenzo en *La canción de mujer en la lírica medieval* (1990, citado en Arriaga *et al.*, 2012), este tópico del ave que se escapa aparecía de manera habitual en varias obras del siglo XIII, siendo especialmente importante en la literatura femenina. De esta manera, la autora deshumaniza a su amante, demostrando su falta de fidelidad hacia ella, que sí ha sido sincera con sus sentimientos: “Isparvier mio, ch’io t’avea nodrito” (p. 86), y lo hace sin ser moderada ni educada, sino con verdadera rabia y resentimiento. Aparece también de manera muy novedosa la presencia de los celos. Todo esto es importante principalmente por dos razones: en primer lugar, porque rompe con la idea de la mujer que tanto se propagaba durante la Edad Media (Cerrato, 2013b, p. 19) de estas como seres mentirosos e infieles, que se dedican a atraer a hombres para después dejarles por otro, y, en segundo lugar, porque anticipa el tema que después desarrollarán no solo nuestras poetas petrarquistas del siglo XIV, sino también muchos otros autores a lo largo del Renacimiento. Pero también tiene relación con sus antecedentes, las *trobairitz*, puesto que, en algunas de sus composiciones también aparece representado el tema de “los falsos amantes”, así como “la actitud de la dama ante el amor no correspondido”, que es “la de contener el dolor (...) de forma que la escritura sirva de consolación, como sucedía en algunas composiciones de la Condesa de Día” (p. 35). De nuevo aquí vuelve Nina Siciliana a unir la poesía con el sentimiento, como sucedía en su otro soneto, “Quale siete Voi”.

Las diferencias entre esta composición respecto a la otra que se conserva de ella han dado lugar a algunas suposiciones en cuanto a si realmente esta autora existió o si este último poema fue escrito por ella. Algunos consideran legítima su atribución y su existencia, por lo que llegan a incluirla en sus antologías, como Francesco de De Sanctis (1870, p. 18, citado en Arriaga *et al.*, 2012) o Nannuci (1856, citado en Arriaga *et al.*, 2012). Pero también hay quienes, debido a que consideran inverosímil que en dicho contexto una mujer pudiese escribir, o por lo menos alcanzar cierta fama con ello, no hay pruebas suficientes para demostrar su existencia, por lo que la excluyen, junto a sus sonetos, de cualquier antología, como es el caso de Natalia Costa. Algunos de los que no creen en su existencia, como Borgognoni y Giulio Bertoni, otorgan la redacción de sus composiciones a poetas masculinos de la época. Borgognoni incluso dice que Nina Siciliana es una invención “de los herederos de Filippo Giunti en el año 1527” (1878, s.p).

3.3.2 Compiuta Donzella

Compiuta Donzella es una poeta particularmente especial porque supone un ejemplo de esas mujeres que ingresaban en el convento por no querer o poder casarse. Como ya se ha mencionado, durante la Edad Media tuvieron gran importancia tanto en el aspecto cultural como religioso los conventos. Muchas de las mujeres que allí se encontraban lo aprovechaban para huir de lo que muchas veces suponía la condena del matrimonio, y allí desarrollaban sus intereses intelectuales y religiosos. Uno de estos casos fue Compiuta Donzella, que se revela contra su padre, quien quiere casarla con un hombre que ella no conoce. En esto ya se ve la rebeldía de la autora, que no se pliega ni a las normas sociales ni a las que su padre le quiere imponer, algo que, además, muchos han relacionado con las ya mencionadas *trobairitz*, “emparentada a su vez con las teorías cátaras, que conceden a las mujeres la libertad del celibato” (Arriaga *et al.*, 2012, p. 43). De hecho, algunas *trobairitz* tratan también explícitamente este tema en sus escritos, como es el caso de Clara de Andanza (Cerrato, 2013b, p. 21). La relación entre Compiuta Donzella y la literatura de las *trobairitz* no es una teoría sin fundamento una vez que se encuentra un testimonio anónimo en el que se dice de ella que era conocida también por “el arte de trovar” (Arriaga *et al.*, 2012, p. 39). También influye en su deseo de rechazo del matrimonio e ingreso en el convento el propio contexto histórico y social de Florencia, ciudad en la que vivía, puesto que, durante estos años, cada vez más mujeres recurrían a dicha opción, teniendo ejemplos como Umiliana de’ Cerchi y las hermanas Clara y Agnese de Asís (p. 44). Poco a poco, estas mujeres que huyen comienzan a formar grupos religiosos, siendo finalmente aceptadas y reunidas en conventos y monasterios exclusivamente para ellas. Este carácter rebelde se verá reflejado en la obra de Compiuta, de la que se conservan hoy en día tres sonetos.

De uno de ellos, algunos, como Trucchi, piensan que podría ser la contestación a otro soneto escrito por el juglar del siglo XIII Monte Andrea Fiorentino (1846, citado en Arriaga *et al.*, 2012)

Ornato di gran pregio e di valenza
e risplendente di loda adornata,
forte mi pregio più, poi v’è in plagenza

d'avermi in vostro core rimembrata

ed invitate a mia poca possenza
per acontarvi, s'eo sono insegnata,
come voi dite c'ag(g)io gran sapienza;
ma certo non ne son (tanto) amantata.

Amantata non son como vor(r)ia
di gran vertute né di placimento;
ma, qual ch'i' sia, ag(g)io buono volere

di servire con buona cortesia
a ciascun ch'ama senza fallimento:
ché d'Amor sono e vogliolo ubidire. (Arriaga *et al.*, 2012, pp. 39-40)

Los dos restantes se basan en la profundización de la cuestión femenina enfocada desde diferentes perspectivas. En uno de ellos habla principalmente de su rechazo al matrimonio al que quiere forzarle su padre:

Alla stagion che il mondo foglia e fiora,
accesce gioia a tutti i fini amanti:
vanno insième alli giardini allora
che gli augelletti fanno nuovi canti:

la franca gente tutta s'innamora,
ed in servir ciascun traggesi avanti,
ed ogni damigella in gioi' dimora,
a me n'abbondan smarrimenti e pianti.

Chè lo mio padre m'ha messa in errore,
e tienemi sovente in forte doglia:
donar mi vole, a mia forza, signore.

Ed io di ciò non ho disio nè voglia,
e in gran tormento vivo a tutte l'ore:
però non mi rallegra fior nè foglia. (Arriaga *et al.*, 2012, p. 88)

En la primera mitad de la composición, la poeta habla de su percepción del amor, y de cómo cree que es la de los demás. Es especialmente importante la utilización de la estación de la primavera en esta descripción del amor, puesto que está estrechamente relacionada con el momento más inicial y, en consecuencia, pasional de la relación: “Alla stagion che il mondo foglia e fiora, / accresce gioia a tutti i fini amanti”. Además, describe así un paisaje que le ayuda a romantizar la escena de los enamorados: “vanno insieme alli giardini allora / che gli augelletti fanno nuovi canti”. En la segunda estrofa, Compiuta ya anticipa su queja al utilizar la palabra “franca” en el verso “la franca gente tutta s’innamora”, en el que, si se interpreta dicho término en el sentido de “libre”, se ve una defensa por parte de la escritora del amor sincero y verdadero, y, por lo tanto, del matrimonio deseado, rechazando el impuesto que ella va a sufrir: “Chè lo mio padre m’ha messa in errore, / e tienemi sovente in forte doglia: / donar mi vole, a mia forza, signore”. Termina la composición haciendo una contraposición entre el paisaje bucólico que ha presentado al inicio (“Alla stagion che il mondo foglia e fiora”) y el sentimiento de tristeza y angustia que la invade (“però non mi rallegra fior nè foglia”). Esto tiene bastante similitud, según indica Mercedes Arriaga Flórez con “la canción “de toile” francesa de la primera mitad del siglo XIII, en la que la mujer sin amor vive encerrada en el espacio de su casa, mientras los enamorados se dan cita en los lugares abiertos, en plena primavera, en un marco de fertilidad amorosa” (2012, p. 43).

En el segundo soneto, la autora profundiza aún más en su vocación religiosa, y rechaza abiertamente no solo el matrimonio al que le quieren obligar, sino el género masculino por completo. Al comienzo, Compiuta Donzella expresa su rechazo por el mundo que la rodea y su necesidad de encomendarse a Dios y a su voluntad. En las composiciones de esta autora se observa la evolución de una mujer que sabe que no encaja en el molde en el que pretenden introducirla (especialmente su padre), y se siente extraña en ese contexto hasta que se da cuenta de que, simplemente, su destino es otro, y se enfrentará a quien haga falta para conseguirlo. Su actitud de rebeldía y decisión, tan bien reflejada en sus composiciones, tiran por tierra la idea de la mujer medieval sumisa y callada. Además, trae al frente la cuestión femenina sin centrarse únicamente en la temática amorosa, que era, como hasta ahora se ha visto, la pieza central de la mayoría de la literatura femenina de estos siglos, aunque orientada hacia diferentes detalles y perspectivas. Compiuta muestra cómo también hay un mundo más allá del amor y el

matrimonio para las mujeres, y reivindica la libertad de estas para elegir su camino, cualquiera que sea este.

De igual forma que con Nina Sicliana, se ha especulado mucho sobre si realmente existió Compiuta Donzella o no. Muchos, como Borgognoni (1889, p. 214, citado en Arriaga *et al.*, 2012) dicen, al igual que con Nina, que la actitud y la personalidad de una mujer así no encajan en el modelo femenino de la época, por lo que las posibilidades de que fuese real se reducen casi hasta ser inexistentes, a pesar de que “en la prosa religiosa del siglo XIII, autoras como Angela de Foligno o Catalina de Siena muestran abiertamente su desacuerdo con la política del Vaticano o con las costumbres de su tiempo” (p. 45). En consecuencia, declaran que, seguramente, Compiuta Donzella fue creada por otros autores masculinos. De esta opinión son los críticos Cherchi (1989, pp. 198-209) y Steinberg (2006, pp. 1-31), así como Luisa Bergalli, autora de una antología en la que no aparece reflejada esta autora. Sin embargo, hay pruebas de su existencia, entre las que se encuentra una carta de Guittone d’Arezzo titulada *Epistola di ammonizione*, dirigida a la misma Compiuta, y en la que el autor la describe como “Soprapiacente donne, di tutto compiuto savere, di pregio coronata, digna mia Donna Compiuta, Guittton, vero devotísimo bedel vostro, de quanto el vale e pò, umilmente se medesimo racomanda voi” (Contini, 1960, p. 85, citado en Arriaga *et al.*, 2012). También existen dos sonetos de Maestro Torrigliano dedicados a ella, recogidos en el Cancionero Vaticano y titulado, uno de ellos, “Per la Compiuta Doncella di Firenze”, junto a un soneto similar escrito por Guido Guinizelli o por Maestro Rinuccio.

A pesar del trabajo de la crítica para intentar silenciar a estas dos mujeres, es bien evidente que su existencia fue real, así como su literatura, que, a pesar de no haber llegado completa hasta nuestros días, deja ver claramente el camino que ya iniciaron las poetisas de Al-Ándalus y las *trobairitz* desde al menos el siglo X. Todas ellas reflejaron en sus escritos una nueva perspectiva e imagen de la mujer que se fue afianzando por a poco hasta llegar a la generación de mujeres petrarquistas, quienes, sin duda por influencia de estas, fuese directa o indirecta, desarrollaron y exploraron al máximo todas estas temáticas y muchas más, reivindicando su papel en la sociedad y el ambiente cultural y literario de su época.

4 Las poetas petrarquistas del siglo XIV

Durante el siglo XIV se forma en Italia, concretamente en la región de las Marcas, un grupo de mujeres poetas que, estableciendo relaciones tanto entre ellas como con otros poetas contemporáneos, reivindican su lugar en el panorama literario y cultural del momento. Se trata de una de las mayores expresiones de poesía femenina presentes en la historia de la literatura de Italia, y termina siendo una generación de autoras que, debido al escepticismo por parte de la crítica y la falta de información sobre su vida, ha pasado desapercibida la mayor parte del tiempo, y, cuando se ha hablado de ellas, en muchas ocasiones ha sido para negar su existencia y atribuir sus textos a escritores masculinos.

En sus escritos se pueden observar reflexiones acerca de diversos temas, desde el amor hasta la religión y la política. Las poetas marquesanas utilizan su perspectiva femenina para tratar cuestiones como el papel de las mujeres en la sociedad y cultura de su tiempo y su implicación en las relaciones amorosas y en los acontecimientos religiosos del momento. Una de las características más interesantes de estas escritoras es que, en el desarrollo de sus textos, algunas de ellas hacen genealogías de mujeres que consideran ejemplos a seguir por diferentes cuestiones. De esta manera, además de mostrar sus conocimientos históricos y culturales, otorgan una posición de relevancia a otras mujeres, mostrando su importancia en diferentes áreas y enumerando sus virtudes y logros.

Bartolomea Mattugliani es una de las escritoras que utilizan en sus poemas este recurso: la mención de otras mujeres para defender su postura. Vivió en Boloña, perteneció a la nobleza y se casó con Michele di Pietro de Nicolò Mattugliani. En su caso, el texto que se conserva es una epístola poética en la que responde a la propuesta de matrimonio del Marqués de Viadana Carlo Cavalcabó.

Ni el amor de Citerea con desdoro,
ni saeta dorada punzó mi corazón,
sino Diana, que por diosa adoro.
Sus sublimes virtudes, mi bastión,
no como Aracne, en las telas mías
siempre la represento con pasión.
Pues gozo relatando en toda hora

los hechos de Lucrecia, cuya muerte
es vida para quien su muerte llora.

(...)

La amazona Orizia se me propone,
y Niconastra, llamada Carmente,
que en el Lacio las letras dispone.
Pantalisea siempre está presente,
mis ojos brillan, se alegra el corazón
por sus obras, hechas tan dignamente.
De la reina Camila, con razón
puesto que tanto hizo por Italia
de su forma nos queda su bastión.
Me acuerdo tantas veces de Penélope
que a Ulises esperó por largos años
deshaciendo su tela una y mil veces. (Cerrato, 2013b, pp. 26-27)

Aquí, la autora rechaza la propuesta amorosa del marqués, y, para dar más peso a sus palabras, menciona a lo largo de la epístola a mujeres de toda índole, desde amazonas (“La amazona Orizia se me propone”) hasta reinas (“De la reina Camila, con razón”), diosas (“sino Diana, que por diosa adoro”), personajes mitológicos (“no como Aracne, en las telas mías”) y literarios (“Me acuerdo tantas veces de Penélope”). A pesar de tener historias muy diferentes, todas ellas representan, por el mensaje que quiere transmitir en su composición, el hecho de permanecer firmes en sus posturas y mantener sus promesas. Algunas lo hacen siendo fieles a sus maridos o parejas, como en el caso de Penélope, personaje de la *Odisea* que, en ausencia de su marido, y sin saber si volvería algún día, idea una forma de hacer esperar a los pretendientes que tiene, consiguiendo así mantenerse fiel a su marido, aún sin estar segura de si sigue vivo (“Me acuerdo tantas veces de Penélope / que a Ulises esperó por largos años / deshaciendo su tela una y mil veces”). También es de especial interés la inclusión de las amazonas, un pueblo formado exclusivamente por mujeres guerreras. La elección de introducirlas en una composición de estas características podría tener como objetivo reivindicar la independencia y valentía de las mujeres. La autora menciona más adelante a Lucrecia, mujer de la Antigua Roma que fue violada y chantajeada con ello, tras lo que acabó suicidándose (“los hechos de Lucrecia, cuya muerte / es vida para quien su muerte llora”), no sin antes exponer a su violador y pedir un castigo para él. De esta forma, no solo muestra su valentía al contar

públicamente lo que le había sucedido, sino que también proyecta toda la responsabilidad en su violador, liberándose a ella misma y a todas las mujeres de la culpa que suponía ser víctima de dicho ataque. Como se observa, Bartolomea integra aquí a mujeres de toda índole, con historias muy diferentes, pero que tienen en común una actitud decidida y activa. De todas ellas menciona sus logros y valentía como muestra de gloria y grandeza, siempre desde una perspectiva de admiración: “Sus sublimes virtudes, mi bastión, (...) / Pues gozo relatando en toda hora / los hechos de Lucrecia (...) / por sus obras, hechas tan dignamente. / (...) puesto que tanto hizo por Italia / de su forma nos queda su bastión. / (...) que a Ulises esperó por largos años / deshaciendo su tela una y mil veces”. Esto demuestra que la autora recibió una educación elevada, y la posiciona al mismo o incluso mayor nivel intelectual que el propio marqués al que está respondiendo con la composición (Cerrato, 2017).

También llama la atención su seguridad a la hora de rechazar sin tapujos a su pretendiente, lo cual tiene una gran similitud con uno de los textos conservados de la poeta de Al-Ándalus del siglo X ‘Ā’isha bint Aḥmad al-Qurṭubiyya, en el que, de la misma manera que Bartolomea Mattugliani, rechaza la propuesta de matrimonio de un hombre que es, en su caso, otro poeta de su época:

Sono una leonessa
e non mi sono mai piaciute le tane altrui,
e se dovessi scegliermi qualcuno,
non risponderei mai a un cane,
io che tante volte
non ho voluto ascoltare i leoni. (Garulo 1986, 58, como se citó en Cerrato, 2015)

En dicha composición, al-Qurṭubiyya rechaza al hombre con varios argumentos interesantes de observar por numerosas razones, siendo una de ellas la ironía que denota al utilizar ciertas palabras, metáforas o expresiones, como cuando se define a sí misma como una leona: “sono una leonessa” para después decirle directamente al hombre “non risponderei mai a un cane”. Ambas poetas se presentan con personalidades fuertes y decididas, enfrentándose a los hombres a los que dirigen sus versos. Ninguna de ellas tiene la necesidad de justificarse en su decisión o de intentar no herir el orgullo de sus pretendientes, puesto que no es su obligación aceptar su propuesta.

Esta respuesta poética a una propuesta amorosa se observa también unos siglos más tarde, cuando la poeta Nina Siciliana, del siglo XIII, escribe el soneto titulado “Quale siete Voi”, en el que responde al poeta Dante da Maiano, que le había confesado en una composición anterior sus sentimientos por ella. Al igual que en muchas de las anteriores autoras presentadas, Nina se presenta sin pudor ni recato a la hora de dirigirse a su pretendiente, sabiendo que no es ni superior ni inferior a él, y sin miedo a expresar que es una mujer docta. De hecho, utiliza tanto la estructura como el léxico que aparece en el poema de Dante da Maiano, lo que muestra su afán por que se perciba el conocimiento literario que tiene. Aunque, en este caso, la autora no está rechazando verdaderamente a su pretendiente, tampoco accede al completo a su propuesta. Le propone verse en persona, mostrándose abierta y receptiva, pero también manteniéndose firme en su postura con seriedad, acentuando su iniciativa y participación en la relación.

Igual de interesantes resultan los dos sonetos que Leonora dedica a Ortensia de Guglielmo tras su muerte, en los que introduce, al igual que Bartolomea Mattugliani, una antología femenina: “Di smeralde, di perle e di diamante” y “Compite oh muse, di color funebre”. Se trata de una autora marquesana que utiliza sus escritos para reflexionar sobre temas como la fama literaria de las mujeres, tomando como ejemplo a Ortensia di Guglielmo. De esta escritora se conservan cuatro poemas, recopilados, en la obra *Topica Poetica* de Andrea Gilio: “Del suo amor sospinto Dio”, “Di smeralde, di perle e di diamante”, “Compite oh muse, di color funebre” y “Tacete, oh maschi, a dir che la natura” (Arriaga Flórez, 2008, p. 162). En el primero de ellos es especialmente llamativa la antología femenina que la autora introduce.

Di Smeraldi, di perle, e di diamanti
Cuopra il tranquillo Giano ambe le sponde.
Sian le fue arene or fino, Ambrosia l'onde;
Ne'l Tebro, o'l Mintio a par di lui si vanti.

Vesta gigli il terren, viole, acanti.
Tengan sempre gli honor de le sue fronde,
Gli alberi, e mille Ninfe alme e gioconde
Mandin per l'aria i suoi piú dolci canti.

Lasci Tessaglia Apollo, Amphrifo, e Delo,
E qui porti la lira, e qui gli armenti
Pasca, e qui pianti i sempre verdi allori.

Questi i trionfi fien, questi gli honori
Di voi Ortensia, ai cui soavi accenti
Si fa tranquillo il mondo, e s'apre il Cielo. (Arriaga *et al.*, 2012, p. 53)

En este caso, Leonora emplea figuras femeninas destacables para alabar la grandeza de Ortensia, y lo hace recurriendo a mujeres de la mitología clásica (“Lasci Tessaglia Apollo, Amphrifo, e Delo”). También utiliza, en opinión de Arriaga, elementos iconográficos de la religión cristiana, como en el verso “Si fa tranquillo il mondo, e s'apre il Cielo”, con la mención a la abertura del cielo (p. 53). De nuevo, la mención de estas referencias muestra el amplio conocimiento mitológico y religioso de la escritora y la glorificación, en este caso, de Ortensia de Guglielmo, para la que reivindica en el otro soneto que le dedica la fama literaria que en su opinión merece: “Compite oh muse, di color funebre”.

Coprite, o muse, di color funebre
Tutto Parnaso, ed ogni loco appresso;
Svelto il lauro, piantate ivi il cipresso,
Sien le vostre querele ognor più crebre.

Il pianto, che uscirà dalle palpebre
Empia Aganippe, e non si trovi in esso
Altro liquor, che quel, che vi sia messo
Dagl'occhi vostri, e dall' altrui tenebre,

E poi, che avrete con dolenti segni
Mostrati i danni sempiterni vostri,
Per Ortensia gentile a tondo, a tondo;

Direte a tutti i pellegrini ingegni,
Che spendono in lodare i sacri inchiostri,
Questo spirto gentil sì raro al Mondo. (Arriaga *et al.*, 2012, p. 54)

Leonora se lamenta aquí por la muerte de su compañera y hace un llamamiento para hacer luto por su pérdida (“Coprite, o muse, di color funebre/ Tutto Parnaso, ed ogni loco appresso”). Menciona a las Musas de la mitología clásica y a la ninfa Aganipe, ambas relacionadas con la creación artística, y especialmente poética: “Il pianto, che uscirà dalle palpebre / Empia Aganippe, e non si trovi in esso / Altro liquor, che quel, che vi sia messo / Dagl’occhi vostri, e dall’ altrui tenebre”. En los dos últimos tercetos, Leonora reclama para Ortensia la fama que merece (“E poi, che avrete con dolenti segni / Mostrati i danni sempiterni vostri, / Per Ortensia gentile a tondo, a tondo; / Direte a tutti i pellegrini ingegni, / Che spendono in lodare i sacri inchiostri, / Questo spirito gentil sì raro al Mondo”) y que ella misma deseaba, como declaraba en el soneto “Io vorrei pur levar queste mie piume”, que algunos le atribuyen. Además, Leonora della Genga menciona directamente en ambas composiciones a Ortensia (“Di voi Ortensia, ai cui soavi accenti”, “Per Ortensia gentile a tondo, a tondo”), gracias a lo cual también consiguió dejar un claro testimonio de la existencia de esta autora. Se pueden observar entre este poema y los de algunas *trobairitz* notables similitudes, pues en la literatura de estas últimas también se pueden encontrar textos que tienen como destinataria a otra mujer, como es el caso de “Na Maria, pretz e fina valors”, canción compuesta por Bieiris de Romans.

Señora María, el mérito y la perfecta virtud,
la alegría, el juicio y la fina belleza,
la acogida, el mérito y el honor,
el hablar gentil y los modos graciosos,
el dulce rostro y la graciosa alegría,
la dulce mirada y la amorosa expresión
que están en vos y que no tienen igual,
me llevan hacia vos con corazón sincero.

Por lo que os ruego, si os agrada que el amor cortés
y la dicha y la dulce humildad
me puedan servir de ayuda ante vos,
que me deis, bella hora, si os place,
aquello de lo que espero tener alegría y esperanza;
ya que pongo en voz mi corazón y mi afán,
y todo lo que me alegra proviene de vos

y por vuestra causa a menudo suspiro. (Martinengo, Jourdan, Pereira, Méndez y Garretas, 1997, pp. 30-31)

En ambos textos se puede observar una descripción de la destinataria que sigue las normas del tópico del amor cortés, clave en la producción de las *trobairitz* y que se basa en la alabanza y glorificación de la persona, describiéndola casi como si se tratase de una divinidad (“Por lo que os ruego, si os agrada que el amor cortés / y la dicha y la dulce humildad / me puedan servir de ayuda ante vos, / que me deis, bella hora, si os place, / aquello de lo que espero tener alegría y esperanza”). El sujeto de la descripción es especial, diferente y superior a los demás, que deben, como en este caso hacen Leonora della Genga y Bieiris de Romans, servirle sin condiciones. En el caso de la *trobairitz*, se observan unos versos más encaminados hacia la simple mención de las maravillas de la otra mujer cuando las enumera una por una (“Señora María, el mérito y la perfecta virtud, / la alegría, el juicio y la fina belleza, / la acogida, el mérito y el honor, / el hablar gentil y los modos graciosos, / el dulce rostro y la graciosa alegría, / la dulce mirada y la amorosa expresión / que están en vos y que no tienen igual”), mientras que Leonora della Genga orienta más sus versos hacia la petición de fama y reconocimiento como poeta de Ortensia di Guglielmo. Aún así, se perciben en ambas composiciones características lo suficientemente similares como para considerar la posibilidad de influencia de, si no Bieiris de Romans, al menos de las *trobairitz*, en las poetisas marquesanas, y concretamente en Leonora della Genga.

Ortensia di Guglielmo, también conocida como Ortensia di Fabriano, vivió aproximadamente durante los años cercanos a 1350, y será una gran inspiración para algunas de sus compañeras escritoras, como en el caso ya mencionado de Leonora Della Genga, quien le dedicará un soneto tras su muerte (Arriaga Flórez, 2008, p. 161). Ortensia orienta los textos que hoy en día se conservan de ella hacia la inclusión y la defensa de la mujer en el ámbito social y cultural de su época. De hecho, es la primera de este grupo de poetisas en hacerlo, continuando con la corriente ya iniciada por algunas escritoras de Al-Ándalus y *trobairitz* (Arriaga Flórez y Cerrato, 2020, p. 12). De esta autora se conservan cuatro sonetos, recopilados por primera vez en el año 1580 en la obra *Topica Poetica* de Andrea Gilio, como sucede con los de Leonora della Genga: “Ecco signor, la greggia tua dintorno”, “Tema e speranza entre il mio cor fan guerra” y “Vorrei talhor dell’ intelletto mio” e “Io vorrei pur levar queste mie piume” (Arriaga Flórez, 2008, p. 162), aunque este

último hay quienes, como Giacomo Filippo Tommasini en su obra *Petrarca Redivivus* (2004, p. 111), lo adjudican a otra poeta marquesana llamada Giustina Levi Perotti.

Io vorrei pur drizzar queste mie piume
colà, signor, dove il desio m'invita,
e dopo morte rimanere in vita,
col charo di virtute inclito lume.
Ma 'l volgo inerte che dal rio costume
vinto, ha d'ogni suo ben la via smarrita,
come digna di biasmo ognor m'addita,
ch'ir tenti d'Elicona al sacro fiume,
all'ago, al fuso, più che al lauro o al mirto,
come che qui non sia la gloria mia,
vuol ch'abbia sempre questa mente intensa.
Dimmi tu ormai che per più via dritta via
a Parnaso ten vai, nobile spirito,
dovrò dunque lasciar sì degna impresa? (Arriaga Flórez, 2008, p. 161)

Independientemente de cuál de estas dos autoras escribiese el texto en cuestión, en el soneto se ve su deseo, no solo de que se le permita entrar en el mundo literario de la época (“Io vorrei pur drizzar queste mie piume / colà, signor, dove il desio m'invita”), sino también de alcanzar fama con tal arte: “e dopo morte rimanere in vita, / col charo di virtute inclito lume”. El anhelo explícito de querer permanecer en el tiempo como escritoras y poetas, alcanzando el mismo renombre del que gozaban sus contemporáneos, es un paso más allá en la ya observada reivindicación de la inclusión de la mujer en el mundo cultural. Además, para ejemplificar la dificultad de las mujeres a la hora de entrar en el ambiente literario de la época, Ortensia hace una comparación entre el “mundo masculino y el “mundo femenino” al utilizar las palabras “ago” (aguja), “lauro”¹ (laurel) y “mirto” en los versos “all'ago, al fuso, più che al lauro o al mirto, / come che qui non sia la gloria mia, / vuol ch'abbia sempre questa mente intensa”. Algunos críticos opinan

¹ El laurel está estrechamente relacionado con el éxito y la excelencia en el saber y en el arte, y más concretamente en la literatura. Por ello es habitual observar retratos de autores medievales y del Renacimiento en los que llevan una corona de laurel en la cabeza, como Dante y el propio Petrarca.

que el destinatario de este soneto es el propio Petrarca, cuya respuesta podría ser “La gola, il sonno e l’oziose piume” (p. 55).

Como se ha mencionado, este deseo de reconocimiento y fama y la expresión de su propia excelencia como poetas no es exclusiva de las poetas marquesanas, sino que tiene sus orígenes en algunos poemas de Al-Ándalus. Uno de los textos en los que más claramente se puede observar este mensaje es un poema de Hafsa Al-Hiyariyya:

Ho un amante a cui non piacciono i rimproveri
e quando lo lasciai, di orgoglio si riempi e mi disse:
“Hai visto qualcuno che mi assomigli?”
E anche io gli ho domandato:
“E tu hai incontrato chi mi faccia ombra?” (Garulo 1986: 67, como se citó en Cerrato, 2015)

Aunque, en este caso, la autora no hace una mención específica a la fama literaria y a su excelencia como poeta, sí aparece la defensa orgullosa ante el comportamiento de su amante, expresando su sentimiento de igualdad y no de inferioridad frente a él y cualquier otra persona: “E tu hai incontrato chi mi faccia ombra?”.

Se percibe la misma actitud en una composición de Umm Al-Hasan Bint, quien reivindica el acceso de las mujeres a la educación, llegando a expresar su propio deseo de estudiar (“lo studio è la mia meta e non desidero altra cosa”), y presentando este privilegio como un acceso principal y clave al ambiente social y cultural (“poiché in base al suo sapere, / il giovane si eleva sui mortali”):

La bella lettera non serve alla scienza
è solamente un adorno nella carta;
lo studio è la mia meta e non desidero altra cosa,
poiché in base al suo sapere,
il giovane si eleva sui mortali. (Rubiera Mata 1990: 132, como se citó en Cerrato, 2015)

Pero Ortensia di Guglielmo también aprovechó su obra para explorar la temática religiosa, con la composición de algunos poemas como “Ecco signor, la greggia tua dintorno”. Este fue uno de los argumentos que más utilizaron las poetas petrarquistas.

Gracias a ello, consiguieron expresar en sus textos preocupaciones, sucesos o pensamientos políticos e históricos, reflejando también el contexto en el que se encontraban.

Ecco, Signor, la greggia tua d'intorno
cinta di lupi a divorarla intenti;
ecco tutti gli onor d'Italia spenti
poiché fa altrove il gran Pastor soggiorno.

Deh, quando fia quell'aspettato giorno
ch'ei venga per levar tanti lamenti,
e riveder gli abbandonati armenti
che attendon sospirando il suo ritorno?

Movil tu, Signor mio pietoso e sacro,
ch'altri non è che il tuo bisogno intenda
meglio, o più veggia il suo dolore atroce.

E prego sol che quello amor t'accenda
che per farli un celeste almo lavacro
versar ti fece il proprio sangue in Croce. (Arriaga *et al.*, 2012, p. 61)

En este soneto, la escritora se dirige directamente a una autoridad superior y celestial, que puede ser Dios o Jesús (“Ecco, Signor”), para pedir el regreso del Papa (“poiché fa altrove il gran Pastor soggiorno”), que, sabiendo aproximadamente los años en los que vive Ortensia, podría ser Gregorio XI. Además, la poeta ejemplifica el caos y deterioro que ve en la sociedad que la rodea con la metáfora del rebaño, muy presente en la religión cristiana: “Ecco, Signor, la greggia tua d'intorno / cinta di lupi a divorarla intenti; / ecco tutti gli onor d'Italia spenti / poiché fa altrove il gran Pastor soggiorno”. Insiste en la importancia de la presencia del Papa como guía religioso y de la sociedad en su conjunto: “Movil tu, Signor mio pietoso e sacro, / ch'altri non è che il tuo bisogno intenda / meglio, o più veggia il suo dolore atroce”. Hay tres razones por las que este poema es de vital importancia en la producción de Ortensia di Guglielmo y en la de todas las poetas petrarquistas del siglo XVI: la primera de ellas es por el tono valiente y decidido que adopta a pesar de estar hablando directamente a una figura celestial y divina como

pueden serlo Dios y Jesucristo. En segundo lugar, el compromiso de la autora con el contexto político y social de su época, puesto que la descripción metafórica que hace del mundo que le rodea es una muestra de los conflictos tanto religiosos como políticos (aún muy unidos en la Edad Media) que ve a su alrededor. Y, por último, su similitud con dos cartas para el Papa Urbano V escritas por Petrarca en el año 1366, en las que le pidió que se quedase en Italia cuando este quería volver a Francia, donde nació (p. 61).

Sigue esta línea temática la escritora Livia di Chiavello, autora de los sonetos “Veggio di sangue umana tutte le strade”, “Rivolgo gli occhi spesse volte in alto”. Su nombre aparece en la obra anónima *Storia del sonetto italiano* (Arriaga *et al.*, 2012, p. 66).

Veggio di sangue uman tutte le strade
d'Italia piene il qual per tutto corre;
e disdegnoso e reo Marte discorre,
lance porgendo ognor, saette e spade;

quindi convien che in lungo esilio vade
fuggendo Astrea con le compagne a porre
l'albergo; onde al gran mal nulla soccorre
e l'onor prisco e l'ornamento cade.

Ma se desio di vera gloria accende
l'italico valor, rivolga l'arme
contra colui che'l Cristianesimo sface.

Contra se stesso ognuno più tosto s'arme;
perchè quel Dio che in su la Croce pende,
Dio di guerra non è, ma Dio di pace. (Arriaga *et al.*, 2012, p. 63)

En este soneto, “Veggio di sangue umana tutte le strade”, Livia une la religión con la situación política de su país, dos aspectos que no estaban muy separados ni diferenciados en la Edad Media, pero que sí era menos habitual ver unidos en la literatura. Además, esta utiliza, para describir la decadencia del territorio, algunas figuras claves de la mitología clásica, como es el caso de Marte, dios de la guerra de la mitología romana

(“e disdegnoso e reo Marte discorre, / lance porgendo ognor, saette e spade”). A continuación, presenta el cristianismo como la salida a esa lucha y caos en el que se encuentra inmersa la sociedad de su contexto (“Ma se desio di vera gloria accende / l’italico valor, rivolga l’arme / contra colui che’l Cristianesimo sface”). En el último terceto, para glorificar aún más la religión cristiana y presentarla como una vía de escape al desastre, contrapone las palabras “guerra” (representación directa del dios clásico) y “paz” (simbolizando al Dios cristiano): “perchè quel Dio che in su la Croce pende, / Dio di guerra non è, ma Dio di pace”. De esta forma, el soneto de Livia di Chiavello adopta un carácter comprometido, además de demostrar la inteligencia y el conocimiento de su autora no solo de su contexto histórico y social y de la religión cristiana, sino también del mundo clásico y su mitología, características compartidas por Ortensia de Guglielmo.

Otra cuestión que estas dos poetas tienen en común es que son consideradas por sus compañeras maestras o, por lo menos, ejemplos a seguir. De la misma manera que Ortensia de Guglielmo es una inspiración para dos de los sonetos de Leonora della Genga, Livia di Chiavello lo es para Elisabetta Trebbiani, que escribe para ella el soneto “Trunto mio che le falde avvien che facie”, recopilado por Giovanni Cinelli en 1689 en su obra *Della biblioteca volante di Giovanni Cinelli Accademico Gelato, e Dissonante Scanzia Quinta*. Esta autora perteneció a una noble familia de Ascoli, los Mediadusse Trebbiani. En cuanto a su biografía, es una de las escritoras más interesantes no solo del grupo de marquesanas petrarquistas, sino de todas las autoras de la Edad Media. Se casó con Paulino Grisanti, a quien acompañaba disfrazada de hombre para fingir que era su guardaespaldas, puesto que, además, sabía usar armas. Llegó incluso a ser herida en una pelea callejera. Por desgracia, solo se conserva de ella el soneto que le dedica a Livia del Chiavello.

Trunto mio, che le falde avvien che facie
A la Ciptà de Pico, e più de Marte:
S’in Mar, dove onni fiume amistà facie,
T’incontrassi con Jan’, diglie en disparte.

Ch’annunzii en nome mio salute, e pacie
A la mia Livia, perita d’onn’arte:
La quale si a l’orecchi, ed occhi piacie,

O se veggia en persona, o scriva en carte.

La Carta bianca de più tu gl'accenna,
Che del suo bel Paese ella me mandi
Per scrivervi sue gesta inclite e sole.

Ma più che la sua carta, la sua Penna
Vorrei, mentr'a laudar soi merti grandi,
Sol la sua Penna eloquente ce vole. (Arriaga *et al.*, 2012, pp. 51-52)

Esta composición tiene muchos puntos en común con “Di smeralde, di perle e di diamante” y “Compite oh muse, di color funebre”, sonetos escritos por Leonora della Genga y en los que alaba a Ortensia de Guglielmo. De igual manera, Elisabetta describe con un gran tono de admiración a su compañera, sacando a relucir sus logros y cualidades, y posicionándola casi en una esfera divina y espiritual: “A la mia Livia, perita d’onn’arte: / La quale si a l’orecchi, ed occhi piacie, / O se veggia en persona, o scriva en carte”. Además, habla explícitamente de que, aunque Livia destaca en todos los sentidos, es especialmente remarcable su trabajo como poeta y escritora: “Ma più che la sua carta, la sua Penna / Vorrei, mentr'a laudar soi merti grandi, / Sol la sua Penna eloquente ce vole”. Esto tiene una estrecha relación con los versos en los que Leonora della Genga exige para Ortensia el renombre literario e intelectual que se merece, el mismo que otras figuras masculinas del sector obtienen. Si bien en este soneto Elisabetta Trebbiani no es tan directa al tratar este tema de la fama femenina, en el mensaje final de la composición en su conjunto se aprecia este aspecto reivindicativo, gracias al cual hoy en día se puede ver la conexión artística y de amistad de estas poetisas, y su compromiso como generación de entrar en el panorama cultural de su época, en el que quieren ser admiradas y apreciadas por la sociedad y sus propios compañeros como consideran que merecen.

Otra poeta petrarquista que, como Ortensia de Guglielmo y Livia di Chiavello en sus sonetos, trata el tema religioso es Giovanna Bianchetti, escritora perteneciente a una familia noble de la ciudad de Boloña. Se sabe que su padre era Matteo dei Bianchetti y que se casó con Bonsignore, un jurista. En cuanto a su educación, se cree que dominaba diferentes áreas además de la poética, como la filosofía y el derecho. También estudió alemán, polaco y lenguas clásicas como el latín y el griego (Arriaga *et al.*, 2012, p. 67).

Todo esto se sabe gracias a que es una de las pocas mujeres petrarquistas de las que se conserva un testimonio ajeno que demuestra su existencia. En su caso, se trata de las palabras de Bartolomeo delle Pugliole, cronista que escribe de ella que era “una venerable mujer bolognesa, que sabía escribir y hablaba bien el alemán, el boemio y el italiano. Se llamaba Madonna Giovanna, hija de Matteo dei Bianchetti de la calle s. Donato, y era viuda, y había sido esposa de Messer Buonsignore dei Buonsignori de Bologna, doctor en leyes” (p. 67). Uno de sus sonetos está recogido en *I primi Bolognesi che scrissero versi italiani, memorie storico-letterarie e saggi poetici*, de Muzzi (1863).

Creder si dee che a chi maggior dolore
Diede il Signor quando partì di vita,
A colei, ritornando, desse aita
Prima che ad altri col suo vivo ardore.

Sicchè stando Maria con umil core
Del supremo suo Sol la nova uscita
Attendendo, sentissi la sbandita
Lena tornare, e scorse almo splendore;

Che ratto e lieto il Messaggier del giglio
Le sopravvenne, a dir col volto chino:
Rallegrati, del ciel degna Regina;

Rallegrati, perchè l’alto e divino
Tuo figliuol, già varcato ogni periglio,
Col corpo unita ha l’alma pellegrina. (Arriaga *et al.*, 2012, pp. 67-68)

Este poema tiene como destinataria a la propia virgen María, para la cual la autora pide ayuda y consuelo (“A colei, ritornando, desse aita / Prima che ad altri col suo vivo ardore”). La alaba y habla de ella desde una perspectiva cercana y casi amigable, algo no habitual cuando se trata de textos dirigidos a figuras religiosas, especialmente una tan importante como la propia Virgen María (“Sicchè stando Maria con umil core”). Este sentido se acentúa porque, además, como expresa Arriaga, “la describe en una segunda Anunciación de la resurrección de su Hijo. (...) El dolor de la madre nos devuelve a una imagen de la Virgen como mujer cercana y terrenal” (p. 68).

A pesar de que no se conservan poemas suyos, es necesario resaltar la existencia de otra poeta perteneciente a este grupo: Giovanna d’Arcangelo. Se sabe de su existencia gracias a que fue discípula de Livia di Chiavello, hechos que demuestran, no solo el compromiso de enseñanza y continuación de la escritura poética de su maestra, sino también hasta qué punto llegaban las conexiones e influencias de estas escritoras dentro de su propia generación (Arriaga Flórez y Cerrato, 2020, p. 11). Esto no es algo exclusivo o novedoso de las poetas petrarquistas del siglo XIV, puesto que ya se pueden encontrar ejemplos similares en las *trobairitz*, como en la canción de Azalaís de Porcairagues titulada “Ar em al freg tems vengut”, que está dirigida a Emerganda de Narbona, quien tuvo un papel esencial en su carrera como *trobairitz*, actuando de manera similar a un mecenas.

Aún más evidente es en el caso de la *tensón* “Na Carenza al bel cors avinen”, compuesta por tres mujeres: Alaïs, Iselda y Carenza. Se trata de una composición en la cual “en términos genéricos se ajusta a un poema dialogado en el que cada participante expresa sus preferencias, participa de la naturaleza del *partimen*, por cuanto Alaïs plantea una cuestión con dos soluciones diferentes” (Víñez Sánchez, 2014, p. 921). También relacionándose con otras mujeres, aunque en esta ocasión tomando a una como destinataria, se encuentra Bieiris de Romans, quien escribe un poema directamente dirigido a una mujer llamada María: “Na Maria, pretz e fina valors” (Cerrato, 2015). En el texto se alaba y elogia a la destinataria, utilizándola como ejemplo de mujer completa en todos los sentidos, la prueba de la capacidad intelectual femenina.

A pesar de la variedad de temas tratados por estas poetas y sus diferentes formas de hacerlo, todas tienen un importante punto en común que es clave a la hora de hablar de ellas como generación y establecer una línea entre estas y sus antecedentes: su actitud. Se expresan y presentan en sus composiciones como mujeres decididas y valientes, que saben de lo que son capaces y no van a dejar que las ignoren o consideren inferiores o no válidas. Ya sea con el tono de los poemas, la utilización de referencias culturales (como las genealogías) o directamente pidiendo igualdad en cuestiones como la fama literaria, todas ellas acaban posicionándose en un nivel de orgullo. El ejemplo más claro de esto es Leonora della Genga con “Tacete, oh maschi, a dir che la natura”, su soneto más conocido, en el que no solo defiende a las mujeres ante el desprecio de los hombres que

las consideran inferiores en todos los sentidos, sino que, además, declara que estas son incluso mejores que ellos.

Tacete, oh maschi, a dir, che la Natura
A far il maschio solamente intenda,
E per formar la femmina non prenda,
Se non contra sua voglia alcuna cura.

Qual' invidia per tal, qual nube oscura
Fa, che la mente vostra non comprenda,
Com' ella in farle ogni sua forza spenda,
Onde la gloria lor la vostra oscura?

Sanno le donne maneggiar le spade,
Sanno regger gl' Imperj, e sanno ancora
Trovar il cammin dritto in Elicona.

In ogni cosa il valor vostro cade,
Uomini, appresso loro. Uomo non fora
Mai per torne di man pregio, o corona. (Arriaga *et al.*, 2012, p. 56)

Leonora no duda en hablar directamente a los hombres para, además, ordenarles callar (“Tacete, oh maschi”), por lo que ya desde un principio se puede observar la fuerza y decisión de la poeta. Llega a decir que estos critican a las mujeres tan dura e injustamente no porque piensen de verdad que sean inferiores, sino por envidia de su capacidad (“Qual' invidia per tal, qual nube oscura”) para hacer cualquier tipo de actividad mejor que ellos (“Sanno le donne maneggiar le spade, / Sanno regger gl' Imperj, e sanno ancora / Trovar il cammin dritto in Elicona / (...) Uomini, appresso loro. Uomo non fora / Mai per torne di man pregio, o corona”). Esto es, precisamente, lo más llamativo de la composición, el hecho de que Leonora no solo se ponga al nivel o por encima de los demás hombres o de uno en concreto, como hacían algunas de sus compañeras y predecesoras, sino que posicione a todo el sexo femenino en su conjunto por encima del masculino. Esta actitud resuelta y sin miedo a que los hombres puedan sentirse ofendidos se puede percibir también en textos de autoras anteriores, como la ya mencionada Nina Siciliana, quien compone un soneto en el cual recrimina a su amante el

mal trato que le ha propiciado. Durante la composición, la autora se expresa con libertad, mostrando su enfado y decepción con el hombre, a quien habla directamente, igual que hace Leonora della Genga al apelar en el primer verso directamente a todos los hombres.

Donde también se puede apreciar una actitud decidida y valiente es en la poesía de Compiuta Donzella, escritora del siglo XIII que, estableciendo como tema principal de su poesía la religión, aprovecha para hacer un análisis de la sociedad de su tiempo, centrándose en la relación entre los hombres y las mujeres, y estableciendo como causa de los problemas del mundo la actitud de los primeros.

Lasciar vorrìa lo mondo, e Dio servire,
e dipartirmi d'ogni vanitate,
però che veggo crescere e salire
mattezza e villania e falsitate;

ed ancor senno e cortesia morire,
e lo fin pregio e tutta la bontate;
ond'io marito non vorrìa nè sire,
nè stare al mondo per mia volontate.

Membrandomi che ogni uom di mal s'adorna,
di ciaschedun son forte disdegnosa,
e verso Dio la mia persona torna.

Lo padre mio mi fa stare pensosa
chè di servire a Cristo mi distorna:
non saccio a cui mi vuol dar per isposa. (Arriaga *et al.*, 2012, p. 90)

Después de hablar de su contexto, muestra gran rechazo hacia el género masculino, con el que no se entiende bien, diciendo incluso que se siente “disdegnosa” por ellos y que representan el mal: “Membrandomi che ogni uom di mal s'adorna, / di ciaschedun son forte disdegnosa”. En el último terceto, Compiuta habla de su padre, al que también hace referencia en el otro soneto conservado de ella, y que ve como un obstáculo para alcanzar el camino a la libertad, que, en su contexto y por ser mujer, es hacerse monja: “Lo padre mio mi fa stare pensosa / chè di servire a Cristo mi distorna”.

Esta misma actitud resuelta y osada se puede ver en la poeta de Al-Ándalus Wallada Bint Al Mustakfi, quien, tras un matrimonio que acaba de forma brusca y dolorosa, escribe sobre el hombre que fue su pareja dejando fluir sus sentimientos de rabia y rencor hacia él:

Se fossi stato giusto
per l'amore che c'è tra di noi,
non ameresti, né avresti preferito, una mia schiava.
Hai lasciato i rami dove fiorisce la bellezza
E hai scelto rami che non danno frutti.
Sai che sono la luna dei cieli,
ma hai scelto, per mia disgrazia, un pianeta oscuro. (Rubiera Mata 1990: 104, como se citó en Cerrato, 2015)

Aquí aparece una Wallada rabiosa y dolida por el comportamiento de su amante, quien, según ella misma menciona, la dejó por una esclava. No se sabe a ciencia cierta si esto sucedió verdaderamente o es solo una metáfora o circunstancia utilizada por la autora para dotar de mayor gravedad la traición de su marido, puesto que la infidelidad con una esclava era un tema utilizado en otras obras de la época. A lo largo de sus composiciones, la poeta se va soltando, y condena abierta y públicamente al que fue su marido, dedicándole duras palabras.

Il tuo soprannome è l'esagono,
un epiteto che non ti abbandonerà
neppure quando sarai morto:
pederasta, puttaniere, adultero,
bastardo, cornuto e ladro oscuro. (Rubiera Mata 1990: 104, como se citó en Cerrato, 2015)

Wallada se muestra como una mujer fuerte y decidida, que, lejos de avergonzarse por la traición de su amante, se enfrenta a él públicamente, mostrando a todo el mundo sus actos, y buscando su vergüenza y condena, de la que quiere que todos sean testigos².

Esta generación de poetas supone un importante movimiento en la historia de la literatura italiana. Gracias a su forma de abordar diversos temas, establecen una nueva perspectiva literaria de todo lo que las rodea. Algunas de ellas, recurriendo a la temática amorosa, consiguen retratar un nuevo modelo de mujer (especialmente dentro de las relaciones de pareja), que no se corresponde con el que obras de la época, como el *Arte de Amar* (II a.C. – II d.C.) de Ovidio, pretendían transmitir. Su iniciativa amorosa, el abierto rechazo de ciertas propuestas y la queja y recriminación de determinados comportamientos por parte de sus amantes, muestran un modelo de mujer valiente y decidida. Lo mismo sucede con la temática religiosa, que utilizan para exponer sus ideas más controvertidas y políticas, apelando directamente a figuras como la Virgen o el mismo Dios. Así, no solo abren un espacio propio y hasta el momento prácticamente inexistente en el que expresar sus pensamientos, sino que también participan activamente en el contexto religioso e incluso político de su momento, proporcionando, a su vez, un testimonio y una descripción de lo que sucedía en la Italia del siglo XIV. Toda esta actitud reivindicativa y novedosa alcanza su punto álgido cuando algunas de ellas exponen abiertamente su deseo de alcanzar la fama y ser reconocidas como poetas y mujeres doctas e inteligentes, aprovechando para defender, mediante las genealogías femeninas, a otras mujeres de la historia, y exigiendo de esta forma la consideración de su valor por parte de otros intelectuales de la época y posteriores. Tras observar todas estas características, es innegable que las poetas petrarquistas constituyen una generación femenina que trae, continuando con las tendencias ya percibidas en las poetas de Al-Ándalus y las *trobairitz*, una nueva visión literaria, que será clave para las futuras escritoras de la historia, y especialmente para las que participan en el movimiento de la *querelle des femmes*, ya iniciado a finales del siglo XIII, pero que alcanza su mayor expresión con la obra de *La ciudad de las damas* (1405) de Christine de Pizan.

² El tono de este poema y la posición de Wallada recuerdan a Nina Siciliana y su soneto “Tapina me che amava uno spaviero”, en el que, utilizando la imagen del halcón, critica el comportamiento de su amante y su trato hacia ella.

5 Conclusión

El objetivo de este trabajo, como se indicó al comienzo, es demostrar la existencia de las poetas petrarquistas y la presencia de suficientes características en común y conexiones entre ellas para poder afirmar que se trata de una generación de escritoras. Para ello, se ha realizado un análisis de los antecedentes de estas autoras, es decir, de algunas poetas de Al-Ándalus, *trobairitz* y escritoras italianas del siglo XIII, junto con sus textos. De esta forma, se ha establecido una línea de literatas, que abarca desde el siglo X hasta el XIV, relacionadas por temáticas, estilos, géneros e incluso actitud.

Una de las características más llamativas que tienen en común son el género y el estilo. Todas ellas escriben en verso, encontrando especialmente sonetos en el caso de las poetas petrarquistas. También comparten algunas de las temáticas que desarrollan en sus composiciones. En el caso de las autoras italianas, se puede hablar de tres temáticas principales, algunas de las cuales se corresponden con las manejadas por las escritoras de Al-Ándalus, las *trobairitz* y las italianas del siglo XIII. La que más fácilmente se observa es la temática amorosa. Sin embargo, lo verdaderamente interesante que tienen en común respecto a esta cuestión es la perspectiva femenina con la que abordan el sentimiento amoroso y las relaciones de pareja. Aparecen subtemas como el abandono del amante, los celos, las infidelidades y los malos tratos, situaciones que condenan y critican abiertamente. La siguiente cuestión tratada en sus textos y que muchas de ellas comparten dentro de la propia generación (y de manera más superficial con la poeta del siglo XIII Compiuta Donzella), aunque no tanto con las escritoras de Al-Ándalus, las *trobairitz* y Nina Siciliana, es la religión. Algunas de ellas introducen en sus composiciones sucesos religiosos de la época, dando su opinión al respecto y apelando directamente a importantes figuras cristianas (como la Virgen María o Dios), a las que piden ayuda. El tercer tema que algunas de ellas comparten es la reivindicación de su fama y gloria como poetas. Esto, además, supone una gran novedad en la producción de la literatura femenina, especialmente en Italia. Es interesante observar también cómo hay quienes incluyen en algunos de sus poemas genealogías femeninas, demostrando su conocimiento cultural e histórico y exponiendo la figura de importantes mujeres de la historia, que consideran clave, y así lo expresan, para diversas áreas (reinas, poetas, diosas, personajes mitológicos y literarios, etc).

Pero, si el hecho de tener en común ciertos temas demuestra ya que existen relevantes y numerosas similitudes entre todas estas poetas, aún más lo es la actitud y el tono con el que escriben sus composiciones. Todas ellas se constituyen como mujeres fuertes y decididas, con valor suficiente para hablar con libertad de todo tipo de cuestiones. En sus obras no se ve un atisbo de vacilación o miedo, ni siquiera cuando, al tratar la temática amorosa, critican directamente el comportamiento de sus amantes y a estos mismos, o cuando, en sus poemas religiosos, apelan a figuras como la Virgen María, tratándola casi como si fuese una amiga. Todas sus obras muestran, de una forma u otra, su convicción y determinación por ser reconocidas como mujeres válidas e independientes en todos los sentidos, especialmente en su papel como autoras.

Es necesario mencionar también la importancia de los textos que se dedican unas a otras, alabándose, glorificándose, y dejando claro, no solo que se leen entre ellas, sino también que aprenden las unas de las otras, tomándose como ejemplo a seguir. Si sus similitudes temáticas y estilísticas no eran suficientes para establecer que las poetas petrarquistas del siglo XIV constituyen una generación femenina, el hecho de que se relacionen directamente entre ellas de esta manera deja aún más claro hasta qué punto llegaban sus conexiones, y elimina todas las posibles dudas restantes sobre si se puede verdaderamente hablar de ellas como una generación de poetas. Estamos hablando de un grupo de mujeres que, gozando de una posición social elevada, reciben una buena educación, conocen la literatura e historia anterior y contemporánea, y, tomando como ejemplo a mujeres anteriores y de su contexto, escriben una poesía en la que se observa la visión femenina del mundo, la perspectiva de unas mujeres valientes que aprovechan su posición para reivindicar su importancia y la de todo su género, y su derecho a constituirse como seres independientes, inteligentes y competentes. No se debe olvidar, además, que son una fuente de inspiración para otras figuras femeninas posteriores, sobre todo para las que toman partido en la *Querelle des Femmes*, movimiento literario basado en debates sobre la cuestión femenina, y que, a pesar de que ya existía a finales del siglo XIII, alcanza su mayor esplendor durante el siglo XV, con obras como la ya mencionada *Ciudad de las Damas*, escrita por Christine de Pizan.

6 Bibliografía

Arriaga Flórez, Mercedes, (2008). Le scrittrici marchigiane: un giallo letterario. *Studi Umanistici Piceni. XXVIII*. Istituto internazionale di Studi Piceni, Sassoferrato, 161-166.

Arriaga Flórez, M., Cerrato, D. y Rosal Nadales, M. (2012). *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querrela de las mujeres*. Sevilla: Arcibel.

Arriaga Flórez, M. y Cerrato, D. (2020). Le poetesse marchigiane del '300: una generazione cancellata en Franzoni, A. y Orecchini, F. "*Tacete, o maschi*". *Le poetesse marchigiane del '300*. (pp. 7-15). Nie Wiem.

Cabanillas Barroso, M. I. (15-31 de octubre de 2012). La mujer en Al-Ándalus [Discurso principal]. IV Congreso Virtual sobre la Historia de las Mujeres, Jaén, España.

Cerrato, D. (2012). Letture ed educazione delle donne nell'Italia medievale. Martín Clavijo, M., *Más igualdad. Redes para la igualdad* (pp. 185-195). Sevilla: Arcibel.

Cerrato, D. (2013a). Le parole sono donne, i fatti sono uomini. Tracce del femminile nei primi secoli della letteratura italiana. Ladrón de Guevara, P. L., Hernández, B. y Zografidou, Z. *Las huellas del pasado en la cultura italiana contemporánea* (pp. 83-88). Murcia: Universidad de Murcia.

Cerrato, D. (2013b). Poesía femenina italiana de los siglos XIII y XIV entre silencio, lamento y rebeldía. Losada Soler, E., González Fernández, H. y Ramos González, A. (Eds.), *Lo que callan los corpos, lo que afirman los cuerpos* (pp. 13-27). Sevilla: Arcibel.

Cerrato, D. (2013c). Presenza/Assenza delle petrarchiste marchigiane, Arriaga Flórez, M., Bartolotta, S. y Martín Clavijo, M. (Ed.), *Ausencias: escritoras en los márgenes de la cultura*. (pp. 226-248). Sevilla: Arcibel.

Cerrato, D. (2015). Sorelle di querelle. Poetesse dell'Al-Ándalus, trobairitz e poetesse italiane del Duecento e del Trecento. *Raudem. Revista de Estudios de las Mujeres*, 3, 232-251.

Cerrato, D. (2017). Temi femminili/femministi nelle poetesse italiane del Duecento e Trecento. Ricci, D., Mario da Silva, F., Apa, L., Vilela, A. L. y Rita, A. (Eds.), *Ripensare il femminile in ambito lusofono e italiano*. (pp. 127-136). Lisboa: Clepul.

Da Barberino, F. (1815). *Del Regimento e de' costumi delle donne*. Roma: Stamperia dei Romanis.

Dialeti, A. (2004). *The debate about women and its socio-cultural background in early modern Venice*. [Tesis de Doctor de Filosofía, Universidad de Glasgow]. <http://theses.gla.ac.uk/71182/>

Kelly, J. (1982). Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*, 1400-1789. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 8, 4-28.

Laurenzi, E. (2009). Christine de Pizan: ¿una feminista *ante litteram*?. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 15, 301-314.

Lazzari, T. (2010). *Le donne nell'alto Medioevo*. Milán: Bruno Mondadori.

Víñez Sánchez, A. (2018). Los precedentes de la *Querelle des Femmes* en la poesía románica medieval: las trobairitz. Cerrato, D., Schembari, A. y Velázquez García, S. (Eds.), *Querelle des Femmes. Male and female voices in Italy and Europe* (pp. 11-26). Szczecin: Volumina.pl Daniel Krzanowski.