

Los elogios de Leriano y la parodia de Fernando de Rojas: una lectura sociológica

Ranka Minic - Vidovic
University of Regina

Sobre el amor cortés como idealización de la pasión amorosa se han formulado diversas explicaciones. Una corriente crítica, representada principalmente por Keith Whinnom y Peter Dronke, afirma que el amor cortés no es sublimación del amor carnal, sino una estilizada búsqueda de la posesión física de la mujer. Peter Dronke destaca que algunas de las características más importantes del amor cortés son universales, y proporciona ejemplos de la literatura de diferentes países y épocas, como las de Bizancio, Persia, Islandia, el antiguo Egipto y la literatura latina. Concluye que se trata de una expresión poética común de los sentimientos humanos. No intentamos negar que este deseo de posesión física haya existido, pero nos parece importante subrayar que el concepto de amor, tal como se expresa en la literatura amorosa cortesana, consiste en el deseo en sí, y que este deseo acaba siendo frustrado. En cuanto a la novela sentimental, “forma más elaborada y más refinada de la literatura amatoria de la España medieval” (Deyermond 267-68), no en todas ellas “el enamoramiento conduce a la muerte” como a Leriano en la *Cárcel de amor*, según indica María Eugenia Lacarra (“Parodia” 12n4). Sin embargo, es precisamente la frustración del amante por el rechazo de la mujer amada lo que lo salva de la muerte, “como ocurre [...] en la historia principal de *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, en el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro y *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores o al Enamorado de *Triste deleycción*” (Lacarra Lanz 1989, 12n4). Por otra parte, “el amor correspondido y ‘pagado’ con la unión sexual termina en la muerte de los amantes” (*idem*), como les ocurre a “los amantes de *Grisel y Mirabella* o a Lucindaro y Melusina en *Quexa e aviso contra Amor* de Juan de Segura” (*idem*), así como en la “Estoria de dos amadores,” novelita intercalada en el *Siervo* de Rodríguez del Padrón.

Tampoco nos parece pertinente el que el tema del amor se exprese con variaciones, sino el hecho de que el deseo, a pesar de la realización de todos los actos que han de conducir al deleite amoroso, no se cumple por causas ajenas a la voluntad del amante, o bien lleva al amante a un estado de tensión constante engendrado por una serie de obstáculos que se interponen entre él y la mujer que ama. Se trata de un concepto de amor nuevo en comparación con la larga tradición popular (Bajtín 1974, 215-17) y con la tradición literaria de la Antigüedad clásica:

The medieval mind took one of its most important turns when it developed for the first time an ideal of love with a negative groundtone. To be sure, antiquity had also sung of the yearning and pain of love, but did that yearning not merely imply delay and the titillation of the certainty of

fulfillment? And in the love stories of antiquity that did end sadly, the unavailability of the beloved was not at issue, but rather a previously satisfied love that was dramatically ended by death itself, as in the case of Cephalus and Procris or Pyramus and Thisbe. The feeling of pain in those stories lay not in erotic frustration, but in the sadness of fate. It is first in the courtly *Minne* of the troubadours that frustration itself becomes vital concern. (Huizinga 126)

La literatura amorosa cortesana se basa, en el fondo, en el principio de ausencia de la amada, como señala Johan Huizinga, lo cual incita la pasión del amante.¹ La mujer aparece idealizada e inalcanzable, adorada a distancia; el amante es melancólico, obsesionado con su deseo y condenado a rechazo. De acuerdo con este concepto de amor, el deseo sexual nunca se concibe como positivo en sí. Más bien convierte la represión de la pasión amorosa y el control del cuerpo ardiente de deseo en el tópico de la “perfección” del amante. Su sumisión ante la mujer y los servicios que le rinde afligido lo llevan al supremo ideal de contemplar la belleza física de la mujer como expresión externa de su gracia y belleza espiritual.

Esta literatura concentra los diversos elementos de un sistema de valores que se han ido desarrollando a lo largo de la Baja Edad Media en las relaciones entre los sexos. Su formulación es producto de una serie de normas y códigos imperantes en la conducta cortesana de esta época en la que se han sentado las bases de la civilización occidental (Elias 314-34). Una de estas normas era mantener en secreto el sentimiento

¹ Esta misma ausencia la señala Whinnom entre los autores que solían escribir a sus esposas: “La crítica más reciente señala que muchos trovadores dirigen versos amorosos a mujeres que han poseído y hay alguno que los dirige a la esposa. Dronke, en otro libro [*Medieval Lyric*] estudia una poesía amorosa del trovador francés Jacques d’Autun, ‘Douce dame’, en la que de repente el lector se apercibe de que la dama es la propia esposa del poeta; pero no sólo leemos como una afirmación que el amor libremente dado es superior, –porque dice el poeta que aunque Amor cumplió sus deseos en casarle con ella, le hubiera hecho aún más feliz haciéndole su amante– sino que el motivo de los versos es una ausencia inminente y tal vez larga si, parece probable, estaba en vísperas de partir para la cuarta Cruzada. La ausencia, especie de frustración, o una duda con respecto al cariño de la esposa, renueva el amor apasionado. El rey Fernando escribió a Isabel la Católica: ‘Mi Señora: Ahora se ve claramente quién de entre nosotros ama más. Juzgando por lo que habéis ordenado se me escriba, veo que podéis ser feliz, mientras yo no puedo conciliar el sueño, porque vienen mensajeros y mensajeros, y no me traen letra de vos. La razón por la que no me escribís no es que no tengáis a mano papel, ni que no sepáis hacerlo, sino que no me amáis y sois orgullosa [...]. ¡Bien! Un día volveréis a vuestro antiguo afecto. Si no, yo moriría y vos seríais culpable.’ Jorge Manrique da por bien empleado su sufrimiento porque consiguió finalmente a su esposa. Pero aquí también el poema lo ha provocado la ausencia, y el poeta deja vislumbrar que se ha dado cuenta de repente de cuánto quiere a su mujer: ‘maravíllome de mí/ cómo assí me despedí’. E igual ocurre con toda la poesía española dirigida a la esposa: todos los versos son, y a veces se llaman, cartas. ¿Es que estando juntos no hacen falta envíos de poesías, o es que la ausencia misma vuelve a despertar el anhelo de la mujer? (1971, vol. 2, 31-32). Whinnom nota la importancia que dan estos autores a la ausencia de sus esposas como incitante a su pasión amorosa, pero falla en notar que este mismo motivo de ausencia/distancia aparece como el motivo *sine qua non* de la literatura amorosa cortesana de la Edad Media y bien entrada la Edad Moderna.

amoroso que se impone a los amantes por el código de honor de la mujer. Si bien el concepto de honor de la mujer no era desconocido en la época de auge de la poesía trovadoresca, no se le concedía mayor importancia. Con las primeras novelizaciones del amor cortés, como el *Amadís primitivo* y el *Siervo libre de amor*, este concepto aparece aún bastante moderado. En cambio, el honor de la dama adquiere una primacía absoluta del mundo femenino en la *Cárcel de amor* de San Pedro. Se sobreentiende que el honor de la mujer es fundamentalmente distinto del honor como un valor heroico que había sido reservado para el caballero. El honor y la consiguiente actitud de frialdad de la dama hacia el caballero es producto de una compleja elaboración cultural en la que los fenómenos de la realidad cotidiana se han aunado con los elementos forjados por la imaginación y las inclinaciones personales de los escritores, hasta convertirlo en un tópico literario. Al remontar la evolución de la imagen de la mujer ideal desde sus orígenes, vemos que los trovadores rinden tributo a la dama noble, por lo común la misma esposa del señor de cuya corte estos poetas formaban parte. Estas condiciones sirvieron de base a la expresión literaria de la *belle dame sans merci*, la cual se complace en las penas de amor de su servidor. Con el desarrollo de la sociedad burguesa, la crueldad de la dama, que era el eje de la experiencia amorosa cantada con ardor y pertinacia por los poetas cortesanos, queda paulatinamente relegada a un segundo plano y es sustituida por el nuevo atributo femenino por excelencia: el honor (ver Cortijo).

En el bajomedioevo se perfilan con nitidez dos procesos relacionados con la mujer. Puesto que se mantenía aún muy viva la milenaria tradición popular que favorecía el trato libre entre mujeres y hombres, reinaba un clima de relajación de las restricciones sociales y una mayor fluidez sexual. Además, la sexualidad lícita no estaba absolutamente vinculada al matrimonio. Conocido es el caso de la barraganería en España (Firpo 335-39), y la prostitución tampoco era rara.² El placer sexual está aún alejado de las preocupaciones morales y del sentimiento de vergüenza (Elias 145), pues era practicado tanto entre los laicos como entre los clérigos y monjes. Muestra de ello es la “defensa del placer” (Eisenberg 52) en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz y su “Cántica de los clérigos de Talavera.”³ Sin embargo, a partir de los siglos XII y XIII el concepto de amor había comenzado a enriquecerse con la inclusión de elementos platónicos, orientándose cada vez más hacia la espiritualización. También, el amor profano se iba mezclando con la corriente religiosa del culto mariano (Köhler 138). Con la imagen de la Virgen María se amplía el imaginario masculino sobre la mujer hasta fusionarse con la imagen de la dama noble de la literatura amorosa cortesana (Köhler 138). Al mismo tiempo, la imagen de la dama noble –mujer casada

² Con respecto a la prostitución en *La Celestina* véase María Eugenia Lacarra 1993.

³ Esta misma “defensa del placer,” en palabras de Daniel Eisenberg, la encontramos en *La Celestina* como “lujuria común a la que Celestina atiende cada día procurando mozas a clérigos, a estudiantes y a todo tipo de cortesanos” (Lacarra Lanz 88) y entre los muchos amantes que “pululan en la ciudad como recuerda la propia Melibea cuando espera inquieta la llegada de Calisto a su primera cita e imagina las causas de su retraso” (Lacarra Lanz 97).

y por ello inaccesible– fue gradualmente reemplazada por la imagen de la doncella, es decir, mujer soltera con la que el hombre podría, en principio, relacionarse sin cohibición, ya que se excluía el delito de adulterio de la poesía trovadoresca.⁴ Sin embargo, a medida que la autoridad del incipiente estado se reforzaba, encaminándose primero hacia el autoritarismo y luego el absolutismo, las autoridades seculares, apoyadas por las autoridades eclesiásticas, intensifican el control sobre la conducta de sus súbditos. Las censuras iban dirigidas principalmente a la mujer de modo que las posibilidades de su actuación se iban limitando cada vez más.

En los primeros siglos medievales la falta de un poder público que amparara a las personas y sus bienes condujo a que los miembros del estamento de defensores se relacionaran por lazos de vasallaje. En estas circunstancias, la mujer, considerada “sexo débil” por no poder defender sus derechos con las armas, se vio sujeta a una tutela perpetua del jefe de familia, y una vez que contraía matrimonio, pasaba del amparo paterno a la protección del marido (Rodríguez Gil 108). Con la aparición de la burguesía se inicia la disolución del sistema feudal que entra en crisis en los siglos XIII y XIV debido a la introducción de la economía monetaria. En este sentido la burguesía resulta revolucionaria. Sin embargo, este cambio radical quedó en esencia sin acabar ya que el principal programa político de esta capa social fue un compromiso con la aristocracia cuya forma se perfiló con más claridad a finales de la Edad Media con la fundación de la monarquía absolutista. En el ámbito cultural, la burguesía optó también por un compromiso con el tradicionalismo aristocrático que acabó por estancarse en el conservadurismo y la lucha por el prestigio. Sin embargo, a pesar del afán de la burguesía pudiente por obtener títulos aristocráticos con los correspondientes privilegios y prestigio (Elias 403),⁵ el auge de este estrato social marca el momento de transición de una sociedad rígidamente jerarquizada y cerrada a otra competitiva y por tanto más abierta, en la que los valores del individuo adquieren un valor crucial. Se trata, en general, de una época de despertar socio-económico y cultural en la que maduraban nuevas ideas y, gracias a las nuevas relaciones de producción, se ofrecía una posibilidad de libertad para la mujer, y una más libre relación entre los sexos. No obstante, la mujer no encaja en este cuadro social. La

⁴ La concepción idealizante del amor derivada de la tradición trovadoresca va cambiando ya desde Chrétien de Troyes, como indica Robert Hanning. A diferencia de sus primeras novelas, como *Lancelot*, en la que el amor adúltero implica una trasgresión social y autodestrucción del héroe (232), en *Cligès* e *Yvain* los amantes encuentran felicidad en el matrimonio (232). En las letras españolas Amadís también encontrará dicha personal contrayendo matrimonio con Oriana.

⁵ Maravall nota que en España el desarrollo de la clase burguesa en la época de los RR CC fue frenada por la “progresiva aristocratización” de los puestos administrativos del Estado que estaban dominados “por una nobleza en cierta medida influida por el espíritu burgués, aliada a unos burgueses en busca de su ennoblecimiento y de antemano sumisos” (1979, 292). En cuanto a *La Celestina*, nota que Rojas denuncia esta imitación del estilo de vida de la aristocracia por parte de los nuevos ricos: “Su comportamiento ofrece fallos notorios, porque su fe en las cláusulas del código de honor estamental es débil. Es el caso de los ricos recientes, en su alto nivel social. Ello llegó a constituir un fenómeno característico de los siglos XV y XVI. Hay en Calisto, y más o menos acusadamente en los restantes personajes distinguidos de la *Celestina*, una falta del sentido del honor” (1964, 45).

sociedad feudal ha sido una sociedad patriarcal en la que la fuerza laboral de la mujer había sido excluida de la participación en la esfera de producción pública, exclusivamente masculina. Con el nacimiento de la sociedad burguesa esto no cambia, pues los artesanos y comerciantes “no admitieron que las mujeres se mezclasen en lo que ellos consideraban ‘asuntos de hombres,’ considerado, además, que la actuación pública se concebía como perniciosa para el recato y buen nombre de la mujer, sólo en casos excepcionales la mujer actuó en la vida pública de la Edad Media, ya que era muy difícil su protagonismo cuando existe un marido, un padre o un hermano” (Rodríguez Gil 113).

En lo que se refiere al trabajo de la mujer noble, además de su contribución con los quehaceres domésticos a la economía de los dominios de sus maridos y padres, su protagonismo se destacaba también en la esfera pública. A saber, el ejercicio de las armas, derecho y ocupación exclusiva de los hombres nobles, los tenía ocupados en las conquistas de nuevos territorios y las numerosas guerras civiles que tanto caracterizaron la Edad Media. En consecuencia, el hombre noble se vio forzado a abandonar temporalmente sus dominios con bastante frecuencia. Durante sus ausencias, era su esposa la que actuaba como autoridad máxima del dominio, y los poderes que le extendía la facultaban para regir el señorío y para realizar todas las transacciones necesarias. Esta práctica, según señala Isabel Beceiro Pita era frecuente en España, especialmente durante los siglos XIV y XV. Por tanto, la mujer aristocrática no estaba excluida del mundo del trabajo, pero sí estaba relegada a un puesto de carácter secundario que la apartaba y le impedía formar parte del mundo masculino. En lo que se refiere a las mujeres burguesas, Cristina Segura Graño y Paulino Iradiel deducen de los documentos del medioevo español que ellas participaban activamente en la vida económica de sus comunidades, lo cual se debía a las necesidades económicas de sus familias. Solían trabajar en todos los sectores de la manufactura, incluso los más pesados físicamente como la construcción, metalistería y la fabricación de la cerveza. Si bien necesitaban ser representadas por sus maridos, las mujeres, y en particular cuando se trataba de viudas, actuaban con independencia en empresas industriales, comerciales o en iniciativas de inversión, llegando incluso a monopolizar algunos oficios, mayormente la industria textil y alimenticia. Por tanto, la mujer sí trabajaba y era agente de los profundos cambios económicos y sociales que tienen lugar a lo largo de la Baja Edad Media. A pesar de ello, y sobre todo a pesar del hecho de que en la sociedad burguesa en ésta época el vínculo entre hombre y mujer era reforzado por las necesidades del trabajo, la mujer no gana libertad para poder reclamar una condición social diferente de la que había tenido en los siglos anteriores o de la que tenía la mujer noble.

Compartir las condiciones laborales con el hombre podía conducirla a compartir las condiciones económicas y sociales y ello podría haber llevado a una emancipación de las relaciones entre los sexos. Pero con el tiempo la mujer se excluye de la esfera de trabajo público incluso entre los artesanos y comerciantes. Con el desarrollo de sistemas económicos más avanzados de tipo capitalista, el acceso al trabajo para la

mujer se reduce en gran medida. Luego, cuando los gremios pasan a ser parte de los consejos de las ciudades, las mujeres que estaban desprovistas de todo derecho político, quedaron excluidas de los gremios. Además, los cambios que iban en detrimento a la libertad laboral de la mujer no se debían únicamente a nuevos sistemas de producción y al crecimiento demográfico, sino a un consciente del control patriarcal. Este control se manifestaba, por ejemplo, a través de la ley de mayorazgo, que excluía de la gestión de los negocios familiares a las mujeres casadas, y en particular a las viudas, que solían gozar de una mayor libertad laboral. Por otra parte, la mujer no tenía acceso a la educación y, por tanto, a los puestos en el sistema burocrático de la monarquía, que irán llenando los burgueses, quedan fuera de su alcance.⁶

La teoría feminista-marxista que durante las décadas de los 70 y 80 del siglo XX ha ido desarrollando las ideas ya presentes en Carlos Marx y más que nada en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, de Federico Engels, ha elaborado la cuestión de la absorción de la fuerza social de la mujer en el patriarcado, en particular de su fuerza laboral.⁷ Como mano de obra, el género femenino ha servido de soporte al masculino y se ha convertido en directa servidumbre doméstica para el hombre. En la *Cárcel*, por ejemplo, a pesar de todo el pathos de la cárcel alegórica y de la correspondencia de Leriano con Laureola, esta instrumentalización de la mujer se da con claridad y el concepto cortesano de mujer ennoblecedora del hombre se vulgariza hasta el materialismo y utilitarismo más elemental. Las razones que da Leriano en defensa de las mujeres (San Pedro 65-76) son ilustrativas al respecto, pues su censura de su amigo Tefeo se basa en la alabanza de la mujer no por la excelencia de la experiencia vivida con ella, sino por la utilidad de sus habilidades. El papel social reservado para la mujer puede verse claramente en las razones que enumera en “su favor”: “Porque nos hazen ser onrrados; con ellas se alcançan grandes casamientos con muchas haciendas y rentas y porque alguno podría responderme que la onrra está en la virtud y no en la riqueza, digo que tan bien causan lo uno como los otros” (San Pedro 70). Además de proporcionar al hombre prudencia, discreción y buenos modales, Leriano adapta su elogio de la mujer a la instrumentalización burguesa que la reduce a sirvienta doméstica, entre cuyas virtudes destaca la limpieza: “Que nos procuran, así en la persona como en el vestir, como en el comer, como en todas las cosas que tratamos” (San Pedro 70). Con esta nueva mujer necesaria al hombre moderno coincide la imagen de una esposa y madre diligente y cuidadosa de su hacienda: “Acrescientan y guardan nuestros averes y rentas, las quales alcançan los onbres por ventura y consérvanlas ellas con diligencia” (San Pedro 70). Para la mujer en los umbrales de la Era Moderna, ser madre y parir hijos para que sean varones de grandes empresas no había dejado de ser su rol principal y por el que el hombre la

⁶ Sobre el trabajo de la mujer en la Edad Media pueden consultarse: Martha C. Howell; Barbara A. Hanawalt; David Herlihy; y Claudia Opitz.

⁷ Al respecto pueden consultarse: Sheila Rowbotham; Charnie Guettel; Dorothy E. Smithy; y Michèle Barret.

tomaba por esposa:

De ellas nacieron hombres virtuosos que hizieron hazañas de dina alabança; dellas procedieron sabios que alcançaron a conocer qué cosa era Dios, en cuya fe somos salvos; dellas vinieron los inventivos que hizieron cibdades y fuerças y edificios de perpetual ecelencia; por ellas huvo tan sotiles varones que buscaron todas las cosas necesarias para sustentación del linage humanoal (San Pedro 67).

No obstante, a nosotros no nos parece que esta forma directa de explotación de la fuerza social de la mujer haya podido limitarse sólo a sojuzgarla para que sirviera al hombre en la vida material. Puesto que las mujeres han sido excluidas de los procesos que conducían directamente a la creación del excedente productivo, el género femenino ha servido como representación del sistema masculino de dominación. Aparte de su papel de artículo de cambio dentro del sistema matrimonial –que consistía en el reparto de mujeres entre los hombres de la aristocracia y mediante el cual se reglamentaba la división de las tierras y así la competencia masculina– la mujer noble, con su presencia lujosa, era una de las principales prendas del capital simbólico de su marido y de su familia (Bourdieu 60). La sociedad burguesa resume esta representación erotizada de la mujer en su función de reproductora, como subraya Leriano en su elogio.

Además de la limitación de las oportunidades laborales de la mujer, la sociedad bajomedieval construye un particular modo de comportamiento para ella: la castidad y el concomitante sentimiento de vergüenza que había de regir su modo de vida y su intimidad en todo momento (Casagrande 95). Se trata de un proceso de legitimación de la sumisión de la mujer racionalizado como código de conducta que se basa en los criterios de moderación y autocontrol (Bourdieu 55). Esta habilidad para contener sus propios impulsos se convierte en la principal virtud que define el comportamiento de la mujer ideal. La expresión de este proceso se da en los tratados sobre la mujer. En toda la Europa de la Baja Edad Media, así como en la Península, la mujer había venido a constituir un tema controvertido, una polémica que hoy suele dividirse entre los “feministas” o autores que idealizan a la mujer, y los “antifeministas” o misóginos.⁸ Es característico de este debate el que las mujeres no participaron en él; se trata de un ambiente masculino completamente cerrado, en el que los “feministas” alaban sus virtudes y los “antifeministas” atacan sus vicios, tal y como ellos los definen. Algunas obras, productos de estos debates, han gozado de gran fama y popularidad como el *Triunfo de las donas*, de Rodríguez del Padrón, el *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, de Álvaro de Luna y el *Tratado en defensa de las vigurosas mugeres*, de Diego de Valera. Dentro del contexto de este debate caben, desde luego, las novelas sentimentales, entre las que se destaca la parte final de la *Cárcel* en la que Leriano contesta al ataque contra las mujeres que hace Tefeo. Esta larga lista de tratados y obras literarias “feministas” elabora el modelo femenino oficial propuesto por la aristocracia y construido a partir de la identificación de la nobleza con la virtud, es

⁸ Según E. Michael Gerli, este antifeminismo en la literatura Hispánica del siglo XV tiene un fundamento cristiano.

decir, de la condición social de la mujer que la hacía digna de ser loada. Los argumentos aducidos por sus autores son, en realidad, un catálogo de virtudes que sirve para mostrar, siempre retóricamente, las “bondades” de las mujeres. Estos autores no aportan ninguna novedad,⁹ simplemente aceptan la imagen de la mujer y del hombre construidas por la tradición trovadoresca, atrapadas ambas en un imaginario poético patriarcal que hace a la dama perfecta y la diviniza hasta hacerla inalcanzable al caballero. De ahí que esta polémica gire en torno a la sexualidad de la mujer. Los argumentos aducidos por los defensores son la castidad y la honestidad de la mujer, a la cual consideran ennoblecedora del hombre. En contraste con esta tendencia idealista, los detractores, como el arcipreste de Talavera, ven en la sexualidad femenina la causa del pecado y de la perdición del hombre. El arcipreste de Talavera, a diferencia de los autores que elogian a la mujer, no hace ninguna distinción social en su disquisición sobre los vicios en los que los hombres caen cuando se rigen por el amor de las mujeres. Sin embargo, su discriminación es evidente porque las mujeres y los hombres cuyo perfil dibuja no pertenecen a la corte ni a las casas suntuosas de la burguesía acomodada, sino a las capas modestas del medio urbano. Es su amor el que el arcipreste condena, pues la vida diaria de estos hombres y mujeres transcurre en las calles y las plazas, donde su comunicación e interacción era más libre y espontánea, ya que su sistema de valores aún encajaba en la moral dominante.

Es fácil concluir, por tanto, que la castidad es una construcción social inculcada a la mujer mediante el temor ante la trasgresión de las convenciones y normas sociales, y que ella había de practicar como una autodisciplina en su conducta en general, pero más que nada en su trato con el hombre. Fernando de Rojas no sólo parodia este clasismo cuando hace que Sempronio denigre a Melibea (Rojas 94-95) –doncella de una de las familias más distinguidas de la ciudad– sino cuando, siempre con su tono burlón, hace que Celestina le explique a Calisto el rechazo inicial de Melibea:

Las escondidas doncellas aunque estén abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado vulto, un aplazible desvío, un constante ánimo y casto propósito, unas palabras agras, que la propia lengua se maravilla del gran sofrimiento suyo, que la fazen forçosamente confessar el contrario de lo que sienten. (Rojas 179)

En ese período se nota asimismo un paulatino, pero constante proceso de erotización de la Virgen María. Es posible seguir ese proceso a través de las colecciones de leyendas marianas, y particularmente a través de la poesía trovadoresca dedicada a la Virgen María desde el siglo XIII. Las leyendas marianas escritas en

⁹ Así, la defensa que Leriano hace de las virtuosas mujeres no es original. San Pedro se limita a imitar el *Tratado en defensa de virtuosas mugeres* de Diego de Valera, cambiando sólo algún que otro detalle. Véase al respecto Nicholas G. Round.

latín, que gozaban de gran difusión en toda Europa, fueron la principal fuente de inspiración para los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. El objetivo de estas colecciones, así como de Berceo, era inspirar y aumentar la devoción por la Virgen, cuyo protagonismo se resume en proteger o redimir a sus devotos. Berceo escribe en lengua romance estas breves historias en las que, para la salvación del alma de los miembros de todos los estratos sociales, se hace indispensable la misericordiosa intervención femenina. Con ello y con su estilo, que infunde a estos temas convencionales de la época un aire de realidad inmediata y familiar, se facilitó la popularización del culto mariano entre las capas más humildes. Las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio son igualmente una compilación de milagros de la Virgen y se catalogan entre las obras más destacadas de exaltación mariana. Pero, además de las alabanzas y milagros en los que la Madre de Dios aparece como abogada por sus devotos, en las *Cantigas* hay varios poemas en los que el tratamiento de la devoción mariana se adapta a los cánones del amor cortés y en los que el protagonismo de la Virgen se iguala al de la dama secular adorada mientras que el rey Alfonso, como nota E. Michael Gerli, “se dirige a la Virgen en términos trovadorescos que reflejan el trato amoroso de la lírica provenzal” (65).

Además de ser motivo literario, la Virgen aparece como motivo de las artes plásticas, en las que su erotización es igualmente manifiesta. En las escenas de Natividad, el esposo de María, San José, era por lo común presentado como anciano o bien aparecía durmiendo o de espaldas (Frugoni 340). Las esculturas de la Madre de Dios destacaban su feminidad mientras que el niño Jesús “remained a horrid little dwarf, in whom clearly neither the artist, nor the commissioners of the work, nor for that matter the public, were interested” (Le Goff 1989, 288). Con la poesía trovadoresca transpuesta a la esfera religiosa y con la propagación de la Virgen a través de las artes plásticas, la imagen de la Madre de Dios se fusiona con la imagen de la mujer secular. A partir del siglo XII la imagen de la Virgen se popularizó en todas las capas sociales hasta convertirse en modelo femenino por antonomasia del mundo cristiano. Desde entonces la virginidad se destaca como suma virtud moral femenina y, con ello, el amor se contrapone aún más rígidamente al placer carnal.

El culto mariano era igualmente muy difundido en las universidades (Le Goff 1993, 80-82). Cabe poner de relieve aquí que el rito de iniciación en la vida intelectual era práctica habitual en las universidades y que su objetivo era

to strip the adolescent of his primitive rusticity, of his bestiality. Other students made fun of his smelling like a wild animal, of his bewildered gaze, of his long ears, his fang-like teeth. “Horns” and other assumed growths were removed from him. He was washed, his teeth cleaned. In a parody of confession he ultimately admitted to extraordinary vices. Thus the future intellectual abandoned his original condition, which strongly resembled the images of the peasant. . . . From bestiality to humanity, from rusticity to urbanity, these ceremonies, in which, degraded and

practically emptied of its original content, the old primitive essence appeared, recall that the intellectual had been extracted from a rural environment, from an agrarian civilization, from a rude, uncivilized life on the land. (Le Goff, *Intellectuals* 79-80)

La presentación plástica de esta bestialidad del hombre se da en la *Cárcel* en la figura del salvaje. Al comienzo de la novela, San Pedro describe al Auctor, quien pasa por la Sierra Morena y en la oscuridad topa con “un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de saluaje” (San Pedro 4). Este “cavallero feroz” le explica que es el “principal oficial de la Casa de Amor” y que su nombre es Deseo. El hombre salvaje, símbolo de lo que hay en el hombre de naturaleza animal, es de raíz folklórica y ha gozado de una larga tradición literaria cuando San Pedro la recoge en su obra, como señala Richard Bernheimer. El hombre o mujer salvaje en el folklore europeo se caracteriza, además de la fealdad, la agresividad y la suciedad, por una lujuria extraordinaria. La cultura cortesana adopta esta figura que se vuelve toda una moda, pues los caballeros más famosos del mundo artúrico “Yvain, Lancelot, and Tristan, fell victim to this strange occupational disease of knight-errantry” (Bernheimer 14). Nos interesa destacar que incluso en la cultura cortesana este hombre salvaje era la antítesis del amante cortesano porque solía pedir a veces la satisfacción de sus impulsos, o bien conseguía por violencia la satisfacción de su instinto sexual. “The only major attitude toward women which he cannot adopt, without losing his character as a wild man,” –especifica Bernheimer– “is that humble adulation and worship which the Middle Ages demanded from the well-trained knight, for this attitude implied the ability to restrain appetite for the sake of a civilized ideal. The wild man, whose ways were always impulsive, could not be expected to be capable of such self-control” (121).

Así, el alma de Leriano, que se ha dejado llevar por los apetitos sexuales, se envilece. Incapaz de controlar y dominar su pasión, el amante se convierte en salvaje y la oscuridad amenazante de la Sierra Morena que habita simboliza su propia sensualidad. Su drama es la tensión que vive al enfrentarse con dos partes de su ser, uno inferior (su cuerpo), otro superior (su espíritu) antagónicos e irreconciliables. Al recibir la respuesta de Laureola, Leriano se deshace de pronto de sus instintos que lo asimilaban a las fieras. El solo contacto con el mundo de la dama cortés lo domestica. Satisfecho por fin, va a la corte a verla. En realidad, se trata de un placer malsano porque la dama noble que le concede la gracia civilizadora lo purifica de sus instintos y lo despoja de la esencia de su misma humanidad. Si la Virgen se había erguido en espejo de mujeres en el que había de mirarse toda mujer que aspiraba librarse de la condena del pecado original, la renuncia absoluta a toda satisfacción carnal constituye el supremo ideal de amor para el hombre. La distancia entre los amantes nunca había de superarse, pues cuanto más añorada la mujer, tanto más se intensifica el ardor amoroso del hombre. La experiencia amorosa se convierte en un juego de confusión del deseo con la persecución y conquista por parte del hombre, y la esquivez y defensa

por parte de la mujer que formará el principio fundamental de la relación entre los sexos.

El amor como pasión incontrolable ha sido uno de los factores fundamentales que determinaron las posturas misóginas en el debate sobre la condición de la mujer. La identificación de la mujer con la naturaleza que sucumbe irremediamente a sus instintos la define como causa de la pérdida del hombre. Ello también conduce a la conclusión sobre la inferioridad de la mujer y la ineludible necesidad de mantenerla en su posición de sumisa. Por su menor juicio y debilidad innata, la mujer se entrega fácilmente a su desenfadado apetito sensual, poniendo en permanente peligro la honra de su marido o miembros masculinos de su familia. Este mal acarreado por la mujer al hombre hace de ella el factor de disolución social. Basándose en el tradicionalismo aristocrático-eclesiástico, la burguesía establece definitivamente el papel de la mujer en oposición al papel del hombre, llegando a regular su sexualidad, su condición económica y política y su función social y cultural. En la nueva división del trabajo la mujer queda adscrita exclusivamente a la esfera de la vida privada. Si en los primeros siglos medievales el clan familiar podía protegerla de la agresión física, en la época del despertar económico y social, en un ámbito urbano más pacífico la vida familiar llega a limitarla económica y socialmente. La mujer queda vinculada exclusivamente a la maternidad y su mundo viene a ser el mundo del hogar, secundario y subordinado en comparación a las empresas públicas masculinas. Una vez que se establece el Estado, esta división del trabajo se define jurídicamente. El que la mujer como ama de casa aparezca en la *Cárcel*, aunque de forma rudimentaria dentro de la trama, es porque económica y políticamente la familia nuclear es la institución fundamental de la sociedad a finales de la Edad Media que ya funciona sobre la base de principios burgueses.

En base a la imagen de la Virgen se crea ahora el nuevo tipo de la mujer ideal inclinada por su misma “naturaleza” a ser piadosa y compasiva hacia las penas de amor del hombre. La piedad se había convertido en sentimiento noble, indispensable en la conducta de la mujer, especialmente de la dama de alto rango como le recuerda el Auctor a Laureola: “No les está menos bien el perdón a los poderosos cuando son deservidos que a los pequeños la venganza cuando son injuriados; porque unos emiendan por onra y los otros perdonan por virtud; lo qual si a los grandes onbres es devido, más y muy más generosas mugeres que tienen el corazón real de su nacimiento y la piedad natural de su condición” (San Pedro 14). Laureola acepta responder a Leriano “más [...] con intención piadosa que con voluntad de enamorada” (San Pedro 28) y este sentimiento de lástima hacia el mal de su amante guiará su comportamiento en toda la obra. El mismo Leriano, antes de suicidarse, elogia la piedad como esencial virtud femenina que la conduce a rendirse ante los pedidos del hombre:

¿A qué muger deste mundo no harán compasión las lágrimas que vertemos,
las lástimas que dezimos, los sospiros que damos? ¿Quál no creará las

razones juradas? ¿quál no creará la fe certificada? ¿a cuál no moverán las dádivas grandes? ¿en cuál corazón no harán fruto las alabanzas devidas? ¿en cuál voluntad no hará mudança la firmeza cierta? ¿quál se podrá defender del continuo seguir? Por cierto, segund las armas con que son combatidas, aunque las menos se defendiesen no era cosa de maravillar, y antes devrían ser las que no pueden defenderse alabadas por piadosas que retraídas por culpadas. (San Pedro 72)

Pero la piedad puede sentirla sólo la que se encuentra en posición de inaccesibilidad y con quien es imposible establecer una relación de igualdad y correspondencia de sentimientos. Es esta posición de superioridad que ocupa Laureola que la hace conmoverse ante la pasión del amante. A la carta de Leriano en la que le suplica que se apiade de él porque lo acecha la muerte, Laureola le contesta advirtiendo “más te scrivo por redimir tu vida que por satisfacer tu deseo” (San Pedro 27). Esta imagen de la mujer compasiva y redentora del hombre es producto de la mezcla de la terminología religiosa con el lenguaje amoroso y de la fusión de la imagen de la Virgen con la de la mujer secular.

Rojas en su parodia refuerza el “elemento del convencionalismo” (Bajtín 2004, 333) de este estilo elevado de San Pedro en la escena en la que Celestina –mujer no sólo del ínfimo escalón social, sino matrona y por tanto vil– le habla a Melibea de Calisto y ella, al oír su nombre, exclama en defensa de su honor: “¿Querriás condenar mi honestidad por dar vida a un loco, dexar a mí triste por alegrar a él, y llevar tú el provecho de mi perdición, el galardón de mi yerro? ¿Perder y destruir la casa y honrra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú?” (Rojas 162). Celestina entonces apela al recurso de “piedad” para ganar la voluntad de la doncella. Le habla de Calisto como un enfermo y le pide el cordón para ayudar a su curación del dolor de muelas. El “aire equívoco” de esta “entrevista es indiscutible,” como dice María Rosa Lida de Malkiel (421) porque Melibea entiende las intenciones de Celestina y, una vez que ha cumplido con su deber social de defender el honor suyo y el de su familia, ya con más desenvoltura puede continuar con el juego de apariencias y mostrar su espíritu caritativo. Esta joven, profundamente ofendida unos minutos antes, se pone la máscara de dama piadosa y se siente “aliviada” porque “es obra pía y santa sanar los apasionados y enfermos” (Rojas 166). Esta imagen de Melibea como doncella bondadosa y preocupada por el sufrido amante se repite en su primer encuentro en el que le dice “pues quise cumplir tu voluntad... por ser piadosa” (Rojas 284). Se escucha en este parlamento –en el que quejumbrosa pero siempre preocupada por el enfermo amante anticipa la pérdida de su honor– la paródica refracción de las palabras de Laureola de que le escribía a Leriano para redimir su vida y no para satisfacer su deseo.

Para Leriano su amada es una dama irreprochable porque es la única que posee en grado perfecto todas las virtudes cardinales y teologales que le impiden sucumbir ante sus avances. Se exalta así la absoluta castidad de Laureola, quien nunca transgrede las

normas sociales, más bien las defiende con fortaleza. Es precisamente la fortaleza la característica máspreciada en la mujer, la que la ayuda a defenderse contra los peligrosos deseos amorosos y así proteger su honor. Después de las quince razones “contra Tefeo y todos los que dicen mal de mujeres” (San Pedro 65) y las “veinte razones por que los hombres son obligados a las mugeres” (67), el moribundo Leriano continúa su panegírico de Laureola con la “prueba por exenplos” de las “castas y vírgenes pasadas y presentes” (72-76). San Pedro utiliza la técnica de *exempla* para destacar los modelos históricos, literarios y bíblicos, y concluir que la castidad es un valor moral universal. Para reforzar esta universalidad y hacerla más palpable, hace que Leriano se sirva de ejemplos de mujeres de su presente inmediato:

Doña Isabel, [...] siendo biuda enfermó de una grave dolencia, y como los médicos procurasen su salud, conocida su enfermedad, hallaron que no podía bivar si no casase, lo qual como de sus hijos fuese sabido, deseosos de su vida dixéronle que en todo caso recibiese marido, a lo qual ella respondió: “Nunca plega a Dios que tal cosa yo haga, que mejor me es a mí muriendo ser dicha madre de tales hijos, que biviendo muger de otro marido”; y con esta casta consideración assí se dio al ayuno y disciplina, que quando murió fueron vistos misterios de su salvación. (San Pedro 75)

No faltan, por supuesto, mujeres que guardan su virginidad hasta la muerte:

Doña Mari García, la beata, siendo nacida en Toledo del mayor linaje de toda la cibdad, no quiso en su vida casar, guardando en ochenta años que bivió la virginal virtud, en cuya muerte fueron conocidos y averiguados grandes miraglos, de los quales en Toledo hay agora y avrá para sienpre perpetua recordança. (San Pedro 75-76)¹⁰

El ideal de la mujer casta o virgen que se iba afirmando incluso entre los estratos más amplios de la sociedad era admirada ante todo por su sufrimiento. Para la mujer

martyrdom was virtually the only road to sanctity, and there were many legends of virgin martyrs who are not easy to tell apart except in the manner of their deaths and tortures: St. Agatha, whose breasts were cut off, St. Catherine, who was to be broken on a wheel, St. Lucy, whose eyes were put out, and so on. (Burke 164)

¹⁰ Álvaro de Luna en su *Libro de las claras e virtuosas mugeres* presenta también varios ejemplos de mujeres vírgenes “desde el comienzo del mundo hasta el nacimiento de Cristo,” como señala Juan Pedro Gabino (94) y cuida de ofrecer “innúmeros casos de muertes para evitar la desvirgación a causa de la ignominia que é sta supone” (94). “Incluso,” continúa Gabino, “elogia que, en tales casos, el padre mate a la hija inocente” (95) y concluye que “[d]ada la obsesión por la virginidad, no extraña encontrar en *La Celestina* tantos virgos remendados por las perspectivas crematísticas” (95).

Una vez realizada la reificación de la mujer como servidumbre doméstica, detallar los tormentos infligidos a su cuerpo, sin prestar atención a la crueldad y al dolor que se le causaba, era para San Pedro la mejor forma de presentar “la bondad de las mugeres,” es decir, su grandeza moral. Leriano describe una serie de martirios sufridos por diferentes mujeres en defensa de su castidad. Se esfuerza por ser gráfico en las mortificaciones que se infligen: por ejemplo, Lucrecia que se suicida después de ser violada por Tarquino; Ypo quien se echa al mar huyendo de sus secuestradores; o Porcia, quien “aquexada de grave dolor” por la muerte de su esposo, “acabó sus días comiendo brasas por hazer sacrificio de sí misma” (San Pedro 73). Sus ejemplos visualizan las imágenes de unos cuerpos maltratados pero de suma determinación y fortaleza ante el dolor físico. De la mujer se requería valor y firmeza interior para sufrir y aguantar. Si bien la noción de sufrimiento paciente incluye a ambos sexos, su importancia para la construcción de la feminidad a finales de la Edad Media y comienzos de la Era Moderna es crucial porque la pasiva aceptación del sufrimiento, la humildad y la sumisión garantizan el prestigio moral de la mujer.¹¹ Abstenerse de toda actividad se imponía como mandato porque cualquier acción la convertiría en villana (Burke 164). Esta poética de sufrimiento paciente –que tiene varias fuentes entre las que destacan las vidas de las santas y, desde luego, la Virgen María como modelo supremo– Rojas la presenta desde otra perspectiva, el de la mujer joven encendida por la pasión carnal. Rojas acomete polémicamente, en palabras de Bajtín (*Problemas* 285), contra la imagen de la dama sufrida de la literatura amorosa cortesana en el acto VI cuando la vieja alcahueta, después de su entrevista con Melibea, la describe a Calisto:

...turbado el sentido, bulliendo fuertemente los miembros todos a una parte y a otra, herida de aquella dorada frecha que del sonido de tu nombre le tocó, retorciendo el cuero, las manos enclavijadas como quien se despereza, que parecía que las despedaçava, mirando con los ojos a todas partes, coceando con los pies el suelo duro. (Rojas 182)

La muchacha misma, durante su segunda visita, le confiesa sus penas de amor:

Mi mal es de corazón, la ysquierda teta es su aposentamiento; tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo, es nuevamente nascido en mi cuerpo, que no pensé jamás que podría dolor privar el seso como éste haze; túrbame la cara; quítame el comer; no puedo dormir; ningún género de risa querría ver. (Rojas 241)

¹¹ La sociedad bajomedieval hace de la virginidad el fundamento del honor femenino, pero una vez arraigado el sistema de valores burgueses, serán Calderón y Lope los que lo harán tema literario célebre. Sus heroínas que provocaban la mínima sospecha de no estar a la altura de la debida fortaleza provocarán un verdadero derramamiento de sangre en la comedia del Siglo de Oro.

Y, una vez terminado el juego de apariencias, exclama impaciente:

¡Oh cómo me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que ygualé con mi pena y tormento. Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura, y si siento alivio, bien galardonada.
(Rojas 242)

Con el nacimiento de la sociedad burguesa, la condición de la mujer y la institución del matrimonio no cambian en esencia en comparación con la sociedad aristocrática. Como en las nuevas relaciones sociales la castidad femenina era garantía de la continuidad y legitimidad de la familia y del negocio familiar, la cuestión de la sexualidad de la mujer adquiere suma importancia. De ahí que la crueldad como expresión de la posición social superior de la dama en la poesía trovadoresca y la castidad ascético-cristiana se transformen en honor de la mujer. En contraste con la exhibición pública de la mujer en la época anterior, resalta la tendencia de ocultar a la mujer, más que nada a la doncella, que acaba prácticamente apartada de todo contacto con el mundo exterior, como Laureola y Melibea. La virginidad o castidad de la mujer se convierte en la cumbre de valores sociales que simbolizan la legitimidad de su familia. Para ella se va creando un proyecto social identitario dentro del espacio doméstico. La sexualidad femenina queda expuesta a la vigilancia de los demás, de modo que su integridad personal le es arrebatada y su moralidad o inmoralidad pasa a ser cuestión decidida por la opinión ajena. Junto con la opresión ejercida por las instituciones del poder legislativo, el qué dirán del vulgo –que llegó a ser el portador de la moral oficial– viene a ser una forma adicional y más directa de opresión y de regulación del trato entre los sexos. A la sexualidad femenina se le imprime así el sello de negatividad.

Igual que Melibea, Laureola sabe que su honra depende de esta opinión del vulgo y que cualquier muestra pública de su piedad hacia Leriano podía interpretarse mal. Por ello le advierte al Auctor que toda mujer tiene el deber de cuidar de su honor, “en muy más manera las del real nacimiento, en las cuales assí ponen los ojos todas las gentes” (San Pedro 21). El Auctor insiste en que, si remedia la pasión de Leriano, hará lo mismo que Dios, “porque no es de menos estima el redimir quel criar, assí que harás tú tanto en quitalle la muerte como Dios en darle la vida” (San Pedro 15). La joven princesa, sin embargo, desiste de esa misión redentora ante el peligro de su fama y, para proteger su buen nombre, asume la actitud de doncella casta. El anhelo de unión libre entre la mujer y el hombre se resume en un sentimiento de dolor y muerte en la *Cárcel*. Toda la trama de la novela se desenvuelve contra el transfondo de las imposiciones sociales que han inculcado en la conciencia de Laureola, so pena de muerte, la timidez y la vergüenza.

En *La Celestina*, por el contrario, el acto sexual se presenta como satisfacción

intensiva de los sentidos. Cuando en el acto XIV Melibea pierde su virginidad, se lamenta:

¡O pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerça; cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre; cómo sería yo fin quexosa de tu días!
¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! (Rojas 286)

Hay que subrayar que a Melibea le preocupa más el deshonor que ha causado a sus padres que el suyo propio o, como dice Lida de Malkiel, “Rojas no se propuso pintar una ‘incauta virgen’ ni una ‘virginal doncella’ –un empobrecido esquema convencional– sino una figura llena de vida y turbiamente agitada por su pasión” (421). El joven criado de su amante se burla de sus lamentos diciendo que “[t]odas sabéis esa oración después que no puede dejar de ser hecho” (Rojas 286). Al igualar a esta noble doncella a “todas” las mujeres, Rojas subraya la hipocresía social con respecto al valor de la virginidad femenina.

A diferencia de esta voluntad de gozar de Melibea, la actitud de Laureola hacia Leriano es ambivalente y esta ambivalencia se debe a su preocupación por cumplir con las leyes del decoro social y no dar ocasión a las malas lenguas. Laureola sabe que debe guardarse de los atrevidos intentos de su amante, pues cuanto más reservada y esquiva se muestre parecerá más honesta, como le explicó Celestina a Calisto. Esta misma explicación le da Laureola al Auctor: “Si pudiese remediar su mal sin amanzillar mi onrra, no con menos afición que tú lo pides yo lo haría; mas ya tú conoces cuánto las mugeres deven ser más obligadas a su fama que a su vida, la qual deven estimar en lo menos por razón de lo más, que es la bondad” (San Pedro 21). En su última carta a Leriano, Laureola protesta contra estas exigencias sociales que la sujetan: “no creas que tan sanamente biven las gentes que, sabido que te hablé, juzgasen nuestras linpias intenciones, porque tenemos tienpo tan malo, que antes se afea la bondad que se alaba la virtud” (San Pedro 62). Ambos, sin embargo, saben que su honra no será definitivamente limpia hasta que Leriano muera.

En *La Celestina* la preocupación por la honra llama aún más la atención si pensamos que Rojas no nos aclara por qué Melibea y Calisto nunca piensan en contraer matrimonio. No sorprende, sin embargo, que Rojas ponga en boca de Melibea que “más vale ser buena amiga que mala casada” (304) cuando oye que sus padres quieren casarla, y describe su amor de la siguiente manera:

Calisto es mi ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda mi esperança; conozco dél que no bivo engañada. Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? Todas las debdas del mundo reciben compensación en diverso género; el amor no admite sino sólo amor por paga; en pensar en él me alegro, en verle me gozo; en oyrle me glorifico;

haga y ordene de mí su voluntad. Si passar quisiere la mar, con él yré; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuyré su querer; déxenme mis padres gozar dél si ellos quieren gozar de mí. (Rojas 304)

A saber, el objetivo del culto mariano no era sólo regular la sexualidad de las doncellas, sino también la purga sexual del matrimonio. Como la santidad mariana se basaba en la maternidad sin pérdida de la virginidad, la Virgen y San José actuaban como modelos que negaban la necesidad de consumación de matrimonio. El concepto del Antiguo Testamento de la fecundidad como esencia de la condición femenina se renueva con la mariología. Gracias a la influencia de Santo Tomás se difunde la idea de que la pasión sexual corrompe el sacramento matrimonial. “La Iglesia había canalizado sexualidad y procreación bajo la institución del matrimonio y anatemizaba la sexualidad que tuviera como objetivo el placer,” como indica Lacarra (“Representaciones” 162). La abstinencia se había definido como fundamento de buen matrimonio y esta conducta era obligada para el varón, pero era la mujer la que había de encargarse de cumplirla con su actitud de mujer casta. Hay que subrayar que la castidad de la mujer era destinada a establecer no sólo una distancia entre el hombre y la mujer, sino entre ella y su propio cuerpo. Al contraer matrimonio, de la mujer se esperaba que se dividiera en dos, pues tenía dos esposos: uno, que de acuerdo a la ley matrimonial, posee su cuerpo y tiene derecho a usarlo para que le dé herederos, y otro, Dios, a quien ha de dedicar su alma (Duby 1994, 28). En la relación íntima con el esposo “she must act as if she were made of stone, without the slightest quiver of her soul” (*idem*). Además, a la mujer se le aconsejaba “the use of persuasion, even subterfuge, in order to reduce the frequency of –or abolish altogether– sexual activity” (Vecchio 133). El marido, por su parte, “had to take her as she was, frigid in the acquittal of her debt, and he was forbidden to arouse her” (Duby 1994, 29). En España, los mismos códigos jurídicos estipulaban que para el hombre estaba prohibido “usar de su mujer tan locamente [...] trabajándose de hacer lo que natura no da.”¹² El hombre, para quien amar y desear apasionadamente a su esposa era pecado mortal, también se vio forzado a dividirse en dos. Para obtener herederos podía recurrir al derecho de servirse del cuerpo de su esposa, y para satisfacer sus deseos sexuales podía recurrir a la floreciente prostitución. Hacia finales de la Edad Media la sexualidad aparece ya completamente reglamentada: la sexualidad practicada en el matrimonio, considerada legítima en cuanto tenía por objetivo la procreación, y la otra, extramatrimonial, reservada para el hombre y las mujeres de mala vida, como las ramerías de Celestina.

Pamela Waley acierta en observar que en la poesía cancioneril, “poets write of their feelings with natural sympathy and engage that of the reader on their behalf; the other side of the case is not presented” (258). En el mundo poético de la lírica

¹² *Siete Partidas*, Título II, Ley IX; citamos por Reyna Pastor 212.

trovadoresca, como en toda poesía, el amor se expresa fundamentalmente desde una perspectiva unilateral del poeta, lo cual no dejaba lugar para la voz de la mujer, a cuyos sentimientos y motivos sólo se alude a través del dolor y de las quejas de amor del amante, como subraya Waley. Sin embargo, en la *Cárcel* el tratamiento del tema de amor remite a la poesía amorosa en su punto principal: el caballero que ama y sufre por no ser amado. Por otra parte, la aventura exterior del héroe de la novela caballerescas es sustituida por la aventura interior del enamorado (Whinnom 1971, 41). En lo que se refiere a la estructura, hay que resaltar la falta de diálogos y la utilización de las epístolas con el yo retórico que confiere a una gran parte de la obra forma de confesión unilateral, igual que en la poesía lírica. El sentimiento amoroso se da como esencia fundamental del protagonista y lo único que da sentido a su vida. Con ello se crea una realidad de la obra de máximo intimismo en la que los elementos de la realidad exterior no tienen valor alguno. Esto convierte la *Cárcel* en una obra en la que la subjetividad frena el progreso de la acción. Por ello San Pedro recurre al honor de mujer para agregar mayor intensidad dramática a la historia de amor de Leriano. Aun así, el amor es presentado como una experiencia del protagonista masculino ensimismado. El conflicto amoroso se desarrolla no como una interacción entre los dos personajes, sino como un debate abstracto que tiene lugar mayormente en la mente de Leriano. Es más, se exalta el alma contemplativa del amante que ha logrado sublimarse y superar el desorden de su existencia física. Se percibe así una visión de amor profundamente orientada hacia un extremo aislamiento, contra toda relación.

Waley afirma también que “unlike the remote and silent ladies of courtly lovers, Laureola is articulate; we hear her voice and know her feelings” (260). No obstante, no subraya que es el hombre el que articula los sentimientos de la mujer. Esta articulación es prerrogativa de San Pedro como escritor, quien puede dar vida mediante la representación de sus personajes. Para San Pedro, ser escritor implicaba ser miembro de la élite intelectual del círculo literario isabelino. Su obra era legitimada por esta condición suya, y en esta significación hay que relacionarla con la autoridad patriarcal sobre el que se sustenta el poder estatal de los Reyes Católicos. En la *Cárcel*, si bien es verdad que Laureola se presenta mediante sus discursos escritos y hablados, su presencia no se halla concretizada mediante una voz propia o en un compromiso con Leriano, ni siquiera en su correspondencia con él. Su intervención en la obra se realiza dentro de los tópicos cortesanos más convencionales. Siempre altiva y a distancia, Leriano la idolatra, pero esta adoración nada tiene que ver con el respeto hacia la mujer como sujeto con voluntad propia. El concepto de honor que entra en contradicción con su sentimiento de piedad constituye su principal dilema. Por ello Laureola no resulta convincente como personaje, ya que tanto la piedad como el honor aparecen en la obra como valores sociales femeninos, pero se mantienen exteriores a una motivación íntima de ella. En esta “lucha interior” entre las dos virtudes no destaca ningún aspecto personal de ella. San Pedro maneja los mismos códigos poéticos establecidos siglos atrás por los trovadores y Laureola es copia de esta imagen de perfección. Partiendo de la alabanza hiperbólica, a su heroína la encaja

en este estereotipo tradicional, sólo que la crueldad de la antaño dama altanera la suaviza con el sentimentalismo burgués en su inocencia, su sensibilidad y piedad, y sobre todo su virtuosa defensa del honor, que constituye toda su esencia humana y artística. Lo que percibimos, por tanto, en esta novela, al igual que en la poesía trovadoresca, es violencia simbólica (Bourdieu 12) que se ejerce sobre la mujer, cuyo cuerpo, “[e]n la medida en la que [...] desaparece aumenta [su] hermosura” (Gerli 186). Esta negación de su realidad material, la reducción de su ser a un principio de inaccesibilidad y “moralidad” hacen de ella un bosquejo sin contornos precisos. Como ocurría en la poesía con la *belle dame sans merci*, Laureola no se presenta con características personalizadas, lo cual haría de ella un personaje con vida propia, sino que posee todas las virtudes de la dama noble, volviéndose una representación absoluta de ellas. Cada parlamento o carta de Laureola se hace eco de esta construcción secular de lo femenino que hace de ella un “cuerpo-para-otro” (Bourdieu 83) construido por el discurso masculino.

A diferencia de la *Cárcel*, *La Celestina* de Rojas está llena de intensidad vital. Esto se debe al hecho de que los personajes se desenvuelven en un tiempo y espacio concretos, en una época de transición del orden feudal y los albores del Renacimiento, con su cuestionamiento de los valores tradicionales y un ambiente ciudadano de dos clases sociales claramente diferenciadas –la de los señores y los plebeyos. Calisto, y más que nadie Melibea, se hacen en la novela mediante su ansia de gozar, y este goce se traduce en la acción de la obra. Al despertar su pasión amorosa, Melibea se convierte de cuerpo-para-otro en cuerpo-para-sí-misma (Bourdieu 88). Para ella su relación con Calisto no es un juego amoroso sino la fuerza arrolladora que la libera de las convenciones vigentes y le infunde una creciente confianza. Si bien limitada en su condicionamiento social, se las arregla para relacionarse y compartir su pasión con su amante, afirmando su voluntad que se “manifiesta [...] como conciencia autónoma, de acuerdo con Bajtín, independiente del autor [...] y una voz propia capaz de analizar el mundo y decidir de acuerdo con sus intereses” (Rodríguez Cascante 30). Aunque nos parece acertada la opinión de Lacarra, quien considera que “es anacrónico imaginarla como un prototipo ‘*avant la lettre*’ de la mujer liberada” (1989, 26),¹³ cabe poner de relieve que en Melibea nos encontramos con un personaje femenino alejado de la unidimensionalidad de sus predecesoras de la poesía trovadoresca y cancioneril y de Laureola, articulada y con una “clarity of ‘self-knowledge’” (Dunn 411) que defiende su derecho de gozar y que decide suicidarse, ya que, como dice Stephen Gilman “siente que la vida no vale la pena de vivirse sin esa posibilidad de gozo, esa a la vez

¹³ “Su ejemplo no es positivo y ‘su caso’ no sería admirable ni siquiera para nosotras” continúa Lacarra (1989, 26), y se pregunta: “¿Cómo identificarse con una mujer que se suicida por el amor de un hombre ridículo, de quien nos hemos reído a lo largo de toda la obra?, ¿cómo solidarizarnos con su amor, si en su egoísmo el amor se reduce al placer? ¿Cómo puede ser, en definitiva, trágico o rebelde un personaje sujeto al sarcasmo de prostitutas y criados y cuyo amante la e como un pájaro a quien hay que desplumar antes de comer?” (*idem*).

mística y carnal satisfacción sentimental, que le proporcionaba Calisto” (226).¹⁴ Además, Melibea es individualizada a través de su propia corporalidad, que contribuye directamente a la imagen de su complejidad como personaje y que Rojas presenta a través de la profunda impresión que ha dejado en su amante después del primer encuentro. Calisto revive el recuerdo, deteniéndose en cada detalle de su aspecto físico: sus cabellos largos que son como “las madexas del oro delgado que hilan en Arabia,” sus ojos verdes y rasgados, pestañas largas y cejas delgadas; la nariz es mediana, la boca pequeña con labios “colorados y grosezuelos” y dientes “menudos y blancos;” su pecho es alto y redondo, y su piel tan blanca que “escuresce la nieve,” en la que destacan uñas “que parecen rubíes entre perlas” (Rojas 100-01). Se trata de un retrato convencional como señala Gustavo Correa (13), aun así esta descripción en boca de Calisto “está llena de sensualidad” (Correa 13) y despierta en él “su pasión fatal” (Correa 13). El “amor loco,” en palabras de Pierre Bourdieu (135), domina poco a poco a los amantes hasta que se entregan totalmente al goce sensual.

La literatura del amor cortés debe leerse en el contexto de los cambios socio-económicos que se desarrollan a lo largo de la Baja Edad Media. Esta literatura es producto y a la vez instrumento de estos cambios que se efectúan a la par del proceso de civilización, es decir, de la paulatina supresión y del despojo del Occidente europeo de su rudeza y violencia, como lo estudia Norbert Elias en su *The Civilizing Process*. La construcción y la recepción de esta forma de la relación entre los sexos –primero en los círculos cortesanos primero y luego, progresivamente, en los medios urbanos– es una expresión de estos cambios. Elias afirma que gracias al amor cortés “the great feudal courts of the twelfth century, and incomparably more so the absolutist courts, offered women special opportunities to overcome male dominance and attain equal status with men” (326). En efecto, en las circunstancias sociales que se desarrollan en las grandes cortes feudales, la dominación masculina adquiere una forma completamente diferente. A partir del siglo XII, la mujer se convierte en el centro de atención de la creación literaria y artística. No obstante, a nosotros nos parece más bien que la condición de la mujer, si bien mejoró a medida que iban mejorando las condiciones de la vida en general, en el fondo no cambió. En la vida real, la mujer seguía siendo excluida de la vida profesional y pública, salvo en algunos casos de la vida política cuando heredaba el trono. El nuevo orden social absolutista-burgués basado en el pujante mercantilismo continúa esta tradición. En la literatura amorosa, la mujer se convierte en mero objeto de representación poética que no ilumina para nada sus pensamientos, su voluntad, angustias y sueños ni, desde luego, su sexualidad. Es fácil caer en la trampa del espejismo ideológico forjado por esta literatura, como ha

¹⁴ Lida de Malkiel afirma también que Melibea tiene un sentido de “honor individual” (428) y que “sin ninguna coacción social se torna por su propio albedrío esclava de su libre amor” (428). En cambio, Dorothy S. Severin sostiene que “Melibea... conforma su comportamiento al de un modelo literario; ella tiende a verse a sí misma como la heroína de un romance morisco, o como al bella malmaridada de la lírica popular” (35) y que “es en realidad un monstruo de la naturaleza que contribuye a la muerte de su amante [...] y que acaba suicidándose” (36).

hecho Elias, o como Georges Duby, quien afirma que las mujeres “benefited from the adoption of customs and practices that made male sexual aggressiveness less brutal and dangerous” (1992, 265). A juzgar por *La Celestina*, siempre y cuando la sexualidad –tanto del hombre como de la mujer– no esté restringida en su libre fluir y consentimiento mutuo, no hay rasgos de “agresividad” en el instinto sexual del hombre. La “agresividad” exclusivamente del instinto sexual del hombre es tanto construcción social como lo es la “fragilidad” de la mujer. Esto lo expresa también claramente Melibea, que se enfrenta con la condición femenina, y lo que la hace exclamar: “¡O género femíneo, encogido e frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso e ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quexoso, ni yo penada” (Rojas 239). Este tono de indignación y a la vez de impotencia de Melibea lo resumirá Simone de Beauvoir siglos más tarde al decir que el hecho de que “for woman man is sex and carnality has never been proclaimed because there is no one to proclaim it” (143).

El amor cortés ideologizado por la clase burguesa destaca como cumbre de valores femeninos el honor. En la *Cárcel* y *La Celestina* el concepto de honor o fama femenina sólo funciona con relación a la sexualidad. Su virginidad no es sólo el único principio “moral” que constituye su valor personal, sino que garantiza la conservación del sistema de valores de la sociedad absolutista-burguesa. Así, el honor de Laureola, tan quebradizo, es amenazado por el deseo sexual del hombre. Su mero atrevimiento a mostrarlo menoscaba el buen nombre de la dama, poniéndola en la situación de tener que defenderse del acecho de su adorador. La espontaneidad y el mutuo consentimiento que deberían estar implícitos en la experiencia amorosa ni siquiera se mencionan en esta obra maestra de San Pedro. A pesar de las constantes invocaciones del amor, es decir, de la natural inclinación del ser humano a compartir y unirse en el acto sexual, el mero intento de comunicación entre sus personajes se nos presenta como amenaza para el sistema de valores de la sociedad. Es como si en el mundo de la *Cárcel* la sociedad hubiera transcendido la sexualidad: la mujer ha de conformarse con su papel de inspiración y el principio que ha de regir el comportamiento del hombre es el dolor que se inflige a su cuerpo ardiente de deseo. Rojas parodia este concepto de amor como desorden del que surge el conflicto que sacude el sistema de valores sociales, pero esta parodia suya no es una “desnuda negación” (Bajtín 2004, 186) del código de amor cortés, sino que pone en primer plano la angustia y la desolación que han invadido el mundo sensual, un mundo más doloroso que hedonístico, en el que el deseo sexual se convierte en “atadura asfixiante” (Alcalá Galán 41). Calisto y Melibea, atrapados en la secular incompreensión entre los sexos que los oprime a ambos, no logran encontrar una forma de resistencia, ni siquiera en su más profunda intimidad. Melibea se debate entre el modelo del amor cortés y la experiencia del amor-pasión que desborda las convenciones y normas de este código. Se trata de uno de los pocos ejemplos literarios en que la sexualidad de la mujer se nos presenta con toda la intensidad de sus sensaciones y de sus placeres, pero esta “exaltación del yo individualista a través de la experiencia amorosa” (Ferrerías Savoye 94) implica una

grave transgresión de las reglas sociales a la que Rojas no encuentra otra solución que el suicidio de su heroína.

Obras citadas

- Alcalá Galán, Mercedes. “Voluntad de poder en *Celestina*.” *Celestinesca* 20.1 (1996): 37-55.
- Bajtín, Mijail M. Trads. Julio Forcat & César Conroy. *Cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974.
- . Trad. Tatiana Bubnova. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Beauvoir, Simone de. Trad. H. M. Parshley. *The Second Sex*. New York: Knopf, 1964.
- Beceiro Pita, Isabel. “La mujer noble en la Baja Edad Media castellana.” Eds. Yves-René Fonquère & Alfonso Esteban. *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Casa de Velázquez y U Complutense, 1986. 289-313.
- Bernheimer, Richard. *Wild Men in the Middle Ages*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952.
- Barrett, Michèle. *Women’s Oppression Today: the Marxist-Feminist Encounter*. London: Verso, 1988.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. London: Temple Smith, 1978.
- Casagrande, Carla. “The Protected Women.” Ed. Christiane Klapisch-Zuber. *A History of Women in the West. Silences of the Middle Ages*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1992. 2: 70-104.
- Correa, Gustavo. “Naturaleza, religión y honra en *La Celestina*.” *Publications of the Modern Language Association* 77 (1962): 8-17.
- Deyermond, Alan D. “El hombre salvaje en la novela sentimental.” Eds. Jaime Sánchez Romeralo & Norbert Polussen. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965. Nimega: Instituto español de la Universidad de Nimega, 1967. 265-72.
- Dronke, Peter. *Medieval Latin and the Rise of the European Love Lyric*. Oxford: Clarendon, 1968.
- Duby, Georges. Trad. Jane Dunnett. *Love and Marriage in the Middle Ages*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- . “The Courtly Model.” Ed. Christiane Klapisch-Zuber. *A History of Women in the West. Silences of the Middle Ages*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1992. 2: 250-66.
- Dunn, Peter. “Pleberio’s World.” *Papers of the Modern Language Association* 91 (1976): 406-19.
- Eisenberg, Daniel. “El buen amor heterosexual de Juan Ruiz.” Eds. José Antonio Cerezo, Daniel Eisenberg & Víctor Infantes. *Los territorios literarios de la historia del placer: I Coloquio de Erótica hispana, Montilla, Casa del Inca, 18-20 junio, 1993*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 1996. 49-69.

- Elias, Norbert. Trad. Edmund Jephcott. *The Civilizing Process*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Ferreras Savoye, Jacqueline. "El Buen amor, *La Celestina*: la sociedad patriarcal en crisis." Ed. Iris M. Zavala. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. *La mujer en la literatura española*. Barcelona: Anthropos, 1995. 2: 69-100.
- Firpo, Arturo. "Las concubinas reales en la Baja Edad Media castellana." *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. 333-41.
- Frugoni, Chiara. "The Imagined Woman." Ed. Christiane Klapisch-Zuber. *A History of Women in the West. Silences of the Middle Ages*. Cambridge, MA.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1992. 2: 336-422.
- Gabino, Juan Pedro. "Eratología femenina en la literatura medieval castellana." Eds. José Antonio Cerezo, Daniel Eisenberg & Víctor Infantes. *Los territorios literarios de la historia del placer: I Coloquio de Erótica Hispana, Montilla, Casa del Inca, 18-20 junio, 1993*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 1996. 91-103
- Gerli, E. Michael. "La 'Religión del Amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV." *Hispanic Review* 49 (1981): 65-86.
- Gilman, Stephen. Trad. Margit Frenk de Alatorre. *La Celestina: arte y estructura*. Madrid: Taurus, 1974.
- Guettel, Charnie. *Marxism and Feminism*. Toronto: Canadian Women's Educational Press, 1974.
- Hanawalt, Barbara A., ed. *Women and Work in Preindustrial Europe*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Hanning, Robert. *The Individual in Twelfth-Century Romance*. New Haven: Yale University Press, 1977.
- Herlihy, David. *Opera muliebria. Woman and Work in Medieval Europe*. New York: McGraw-Hill, 1990.
- Howell, Martha C. *Women, Production and Patriarchy in Late Medieval Cities*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Huizinga, Johan. Trads. Rodney J. Payton & Ulrich Mimmitsch. *The Autumn of the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Iradiel, Paulino. "Familia y función económica de la mujer en actividades no agrarias." *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Casa de Velázquez y U Complutense, 1986. 223-59.
- Köhler, Erich. Trad. Mario Mancini. *Sociologia della Fin' Amor*. Padova: Liviana Editrice, 1976.
- Lacarra, María Eugenia. "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*." *Celestinesca* 13:1 (1989): 11-29.
- . "La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo XV y la mancebía de

- Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas.” Eds. Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow. *Fernando de Rojas and Celestina: approaching the fifth centenary: proceedings of an international conference in commemoration of the 450th anniversary of the death of Fernando de Rojas, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 21-24 November 1991*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 33-78.
- . “Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV.” Ed. Iris M. Zavala. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura española*. Barcelona: Anthropos, 1995. 2: 21-68.
- Lacarra Lanz, Eukene. “Los amores citadinos de Calisto y Melibea.” *Celestinesca* 25 (2001): 83-100.
- Le Goff, Jacques. Trad. Julia Barrow. *Medieval Civilization. 400-1500*. New York: Basil Blackwell, 1989.
- . Trad. Teresa Lavender Fagan. *Intellectuals in the Middle Ages*. Cambridge, MA: Blackwell, 1993.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de “La Celestina.”* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- Maravall, José Antonio. *El mundo social de “La Celestina.”* Madrid: Gredos, 1964.
- . *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1979.
- Opitz, Claudia. “Life in the Late Middle Ages.” Ed. Christiane Klapisch-Zuber. *A History of Women in the West. Silences of the Middle Ages*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1992. 2: 267-317.
- Pastor, Reyna. “Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista.” Eds. Yves-René Fonquérne & Alfonso Esteban. *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Casa de Velázquez y U Complutense, 1986. 187-214.
- Rodríguez Cascante, Francisco. “La Seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva.” *Celestinesca* 25.1-2 (2001): 21-46.
- Rodríguez Gil, Magdalena. “Las posibilidades de actuación jurídico-privadas de la mujer soltera medieval.” Eds. Yves-René Fonquérne & Alfonso Esteban. *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Casa de Velázquez y U Complutense, 1986. 107-20.
- Rojas, Fernando de. Ed. Dorothy S. Severin. *La Celestina*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Round, Nicholas G. “The Presence of Mosén Diego de Valera in *Cárcel de Amor*.” Eds. Alan Deyermond & Ian Macpherson. *The Age of the Catholic Monarchs, 1475-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Liverpool: Liverpool University Press, 1989. 144-54.
- Rowbotham, Sheila. *Woman’s Consciousness, Man’s World*. Harmondsworth: Pelican, 1973.

- San Pedro, Diego de. Ed. Carmen Parrilla. *Cárcel de amor*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Segura Graño, Cristina. "Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medievo hispano (Andalucía)." Eds. Yves-René Fonquère & Alfonso Esteban. *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Casa de Velázquez y U Complutense, 1986. 120-33.
- Severin, Dorothy S. "Introducción." Fernando de Rojas. *La Celestina*. Madrid: Cátedra, 1990. 11-44.
- Smith, Dorothy E. *Feminism & Marxism – A Place to Begin, a Way to Go*. Vancouver: New Star Books, 1977.
- Vecchio, Silvana. "The Good Wife." Ed. Christiane Klapisch-Zuber. *A History of Women in the West. Silences of the Middle Ages*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1992. 2: 105-35.
- Waley, Pamela. "Love and Honour in the *Novelas sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores." *Bulletin of Hispanic Studies* 43 (1966): 253-75.
- Whinnom, Keith. *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*. Durham, UK: Durham University Press, 1981.
- . "Introducción." Diego de San Pedro. *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Castalia, 1971.