

LA CANCIÓN DE MALCASADA EN LAS TRADICIONES LÍRICAS ROMANCES: DEL CONTEXTO AL TEXTO

PILAR LORENZO GRADÍN

Universidad de Santiago de Compostela

1. Entre finales del siglo XI e inicios del siglo XII, se documentan los *vers* del duque de Aquitania Guilhem de Peitieu (1071-1126), que, según la tradición manuscrita conservada para la lírica occitana, es el primero en poner en marcha el modelo de la *fin'amor*, el cual rompe el monopolio cultural ejercido hasta aquel momento —sobre todo— por la Iglesia (y sus cuadros intelectuales) en latín¹. Con este juego literario, que se desarrolla en medio de una gran polémica intelectual durante buena parte del siglo XII², la poesía romance se consolida y alcanza una madurez y esplendor hasta entonces desconocidos.

La recepción de la temática trovadoresca fuera de las fronteras lingüísticas occitanas y el progresivo afianzamiento de las “letras romances” en el Occidente europeo originan que se abran las puertas a otro tipo de formas y géneros, entre los que se encuentra la “canción de malcasada”. Dicha modalidad, que se define atendiendo a criterios semánticos (entre los que se incluyen la selección de temas, personajes y un determinado léxico) y no formales, abarca diversas variantes temáticas, si bien en esta ocasión sólo nos ocuparemos de la que P. Bec denominó *malmariée pure*³, es decir, aquella que incluye como motivo fundamental del canto el lamento o el rechazo de la mujer por haber sido entregada al marido⁴. En la

1. Para los textos de dicho trovador, consúltese la edición de Nicolò Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, Modena, S.T.E.M., 1973.

2. A este propósito, véanse, fundamentalmente, los siguientes estudios: Reto Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1966-1968, 5 vols (parte I, t. I: *La tradition impériale de la fin de l'antiquité au XI^e siècle*, 1968; parte II, ts. I-II: *La société féodale et la transformation de la littérature de cour*, 1966; parte III, ts. I-II: *La société courtoise: littérature de cour et littérature courtoise*, 1967); Ada Biella, “Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della pastorella”, *Cultura Neolatina*, XXV (1965), pp. 236-267; Erich Köhler, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, a cura di Mario Mancini, Padova, Liviana Editrice, 1976 (sobre todo, pp. 163-215); Aurelio Roncaglia, “Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo. (Discussione sui fondamenti religiosi del “trobar naturau” di Marcabruno)”, en *I Cistercensi e il Lazio. Atti delle Giornate di Studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma* (17-21 maggio 1977), Roma, Istituto di Storia dell'Arte, 1978, pp. 11-22; *Id.*, “Trobar clus: discussione aperta”, *Cultura Neolatina*, XXIX (1969), pp. 5-55; Roberto Antonelli, *Seminario romanzo*, Roma, Bulzoni Editore, 1979, pp. 9-109; Nicolò Pasero, “Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX”, *Cultura Neolatina*, XVIII (1983), pp. 9-25; Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi Editore, 1984, pp. 99-163.

3. Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Age (XIIe-XIIIe siècles)*, Paris, A. & J. Picard, 1977, vol. I, p. 34 y ss.

4. Para la construcción narrativa de los textos, los autores optaron en la mayoría de las ocasiones bien por el monólogo, bien por la *narratio mixta*, mediante la cual el narrador recurre a fórmulas introductorias que le permiten alternar su discurso con el de los personajes (la mujer, el amante, el marido o el propio narrador), de quienes reproduce

mayoría de las tradiciones líricas, a excepción de la castellana, dicho motivo se acompaña de la evocación o del diálogo con el amigo elegido libremente, lo que desencadenará el conflicto entre los actantes principales del género: mujer, amigo y marido. Estamos, por tanto, ante el triángulo clásico, que da origen a textos singulares e incluso, a veces, desconcertantes. La narrativa medieval recoge y adapta también los principios del amor cortés, reflejando con prismas diversos –y no exentos de tintes dialécticos– la problemática a la que dan lugar las nuevas modas literarias: en este contexto deben situarse –entre otras– las diversas versiones de *Tristan et Yseut* y la polémica respuesta que reciben en el *Cligès* de Chrétien de Troyes, así como el *Lancelot* del propio escritor champañés⁵.

La “canción de malcasada” sale por tanto a la luz en unas coordenadas culturales concretas, precisamente cuando la *fin’amors* creada en las cortes del Midi francés está consolidada y comienza a ser adaptada en áreas geográficas próximas. Es cierto que el género, como tantos otros, debía estar destinado fundamentalmente al entretenimiento, al puro juego cortesano, y que no siempre los textos pretendían reflejar la exacta realidad de actitudes y comportamientos; pero en este mundo de “evasión” de las clases privilegiadas no todo es ilusorio y ficticio, sino que el estudioso se encuentra a veces con prácticas de la “vida cotidiana” que confirman los propios documentos históricos. Y es que la literatura se desarrolla en el marco de una ideología que comparten autores y público, y dicha simbiosis, que asegura la propia recepción y difusión de las obras, se apoya, sobre todo, en el reflejo que los textos proporcionan de las estructuras y costumbres de la sociedad feudal.

La mayor parte de las “canciones de malmaridada” son textos anónimos (aunque de probable autoría masculina); una minoría viene atribuida en los manuscritos a trovadores de identidad conocida, si bien todos los textos del corpus se inscriben por convención literaria en la estructura de la denominada “canción de mujer”⁶. El lector se encuentra, por tanto, ante una “femineidad textual”⁷, utilizada por unos hombres que sentían placer en describir a mujeres infelices probablemente “para realzar sus cualidades viriles”⁸, para manifestar los conflictos que encerraban las prácticas matrimoniales sobre las que se asentaba el orden feudal⁹ y, como

las palabras en estilo directo. El recurso al diálogo (que, como se comprobará más abajo, sólo es empleado en dos baladas italianas y en tres villancicos castellanos) es excepcional en el corpus analizado. Más información al respecto en Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 113-131.

5. Para este aspecto, además del estudio de Peter Haidu, *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in “Cligès” and “Perceval”*, Genève, Droz, 1968, cf. las indicaciones bibliográficas proporcionadas por Maria Luisa Meneghetti en *Il romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 419-421.

6. Véase Lorenzo Gradín, *La canción de mujer*, 1990; Madeleine Tyssens, “Réflexions sur la chanson de femme”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, 22-26 septiembre 1999), al cuidado de Margarita Freixas y Silvia Iriso, Santander, Consejería de Cultura de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-AHLM, 2000, vol. I, pp. 95-114.

7. El término es empleado por Pierre Bec en “Trobaritz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Age”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXII (1979), pp. 235-262.

8. La cita es de Georges Duby, “El modelo cortés”, en *Historia de las mujeres. La Edad Media*, bajo la dirección de Georges Duby y Michelle Perrot, Madrid, Taurus, 1992, p. 304.

9. Sobre el matrimonio en la sociedad feudal existe una ingente bibliografía, por lo que sólo se recogen aquí una serie de referencias que se han considerado básicas: AA.VV., *Il matrimonio nella società altomedievale* (22-28 aprile 1976), Spoleto, Centro italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1977, 2 vols; Robert Fossier, “La femme dans les sociétés occidentales”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX (1977), pp. 93-103; Georges Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981 (versión castellana, *El caballero*,

no, en función del *delectare* en unos círculos en los que la “modernidad” imponía que el verdadero amor sólo se daba fuera de los límites del matrimonio¹⁰.

El carácter anónimo de muchos de estos textos y la ausencia de referencias históricas –directas o indirectas– en los mismos no permiten trazar una cronología precisa de la modalidad poética referida ni vislumbrar hasta qué punto el solaz escondía una oposición firme frente a la moral normativa vigente en los círculos aúlicos. En consecuencia, los datos con los que se cuenta no hacen posible marcar un término *post quem* certero para la práctica del género, si bien los ejemplares más antiguos son los de la tradición lírica de oil, en la que los *trouvères* empezaron a cultivar la *chanson de malmariée* en una fecha que se puede situar *grosso modo* en la segunda mitad del siglo XII¹¹. La producción de los autores que tienen una identidad conocida se fecha en la siguiente centuria y muchos de ellos ejercieron su actividad en la zona de Arras¹²: es el caso de Richart de Sémilli (ca. 1200), Audefroï le Bâtard (primer tercio del siglo XIII), Guillaume li Viniers (ca. 1220-1245) y su hermano Gilles li Viniers (ca. 1225-1250), o el célebre Adam de la Halle (ca. 1248-1288). Asimismo, algunas de las “malcasadas” fueron utilizadas como adornos líricos en contextos narrativos. El primero que parece haber recurrido a tal práctica es Jean Renart en su *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle* (ca. 1228)¹³; en una cronología cercana a la de dicho autor introducen *refrains* de “malcasadas” Gautier de Coincy (ca. 1177-1236) en los famosos *Miracles de Nostre Dame* (van den Boogaard, rfr. 1276), Gerbert de Montreuil en su *Roman de la Violette* (ca. 1227-1229) –*Ibid.* rfrs. 184, 1004 y 1006– y Gérard de Liège (ca. 1200-1250) en el *Quinque incitamenta ad Deum amandum ardentem* (*Ibid.* rfr. 1555). La práctica se continuó durante toda la centuria, como reflejan, entre otros, los casos de Messire Thibaut en *Li Romanz de la Poire* (ca. 1250) –*Ibid.* rfr. 1853–, Jacquemart Gielée en su *Renart le Nouvel* (1289) –*Ibid.* rfrs. 163, 214, 527, 746, 1004, 1294, 1295 y 1853–, Matthieu le Poirier en *La Cour d'Amour* (finales del siglo XIII) –*Ibid.* rfr. 1463–, el autor anónimo de *La Chastelaine de Saint Gille* (de la misma fecha que el precedente) –*Ibid.* rfrs. 209, 362, 960, 1010, 1401 y 1462–, Jacques Bretel en *Le Tournoi de Chauvency* (finales del siglo XIII) –*Ibid.* rfr. 960–, y el *Ovide moralisé* (ca. 1291-1328) –*Ibid.* rfr. 224, 323, 341, 685, 880, 961, 1190, 1705 y 1864–.

la mujer y el cura, Madrid, Taurus, 1988); Regine Pernoud, *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona, Granica Editorial, 1982; así como los capítulos titulados “Las normas del control” y “Las mujeres en las estrategias familiares y sociales”, en Duzy y Perrot (dirs), *Historia de las mujeres*, pp. 133-169 y pp. 247-354.

10. De todas formas, cabe señalar que el conflicto entre los dos tipos de amor, el cortés y el matrimonial, dejó también sus huellas en algunos textos anónimos, como es el caso del *refrain* que se cita a continuación (y que, en realidad, parece ser una respuesta polémica contra el mensaje vehiculado por las “canciones de malcasada”):

Je servirai mon marit

Lealment en leu d'amin.

(El texto procede de Nico H. J. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XIIe siècle au début du XIVe*, Paris, Klincksieck, 1969, n° 1129. A partir de ahora abreviado van den Boogaard, Rd o Rfr, según el carácter de las piezas).

11. Para la cronología de las piezas francesas, véanse las observaciones de: Gaston Raynaud-Henri Lavoix, *Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, vol. I, pp. XXIX-XXXIV; y las recogidas por van den Boogaard, *Rondeaux et refrains*, pp. 10-11.

12. Para una aproximación genérica a la cronología y obra de los autores mencionados, consúltense los datos y la bibliografía selecta que figura en Robert Bossuat et alii, *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, édition entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992.

13. Van den Boogaard, Rd. 2 y 3; Rfr. 597.

La tradición occitana, que, según los manuscritos, tuvo como principal referente de “cultura” al registro cortés, ha transmitido muy pocos textos de la modalidad poética estudiada y la mayoría se datan en una cronología tardía, que se sitúa desde *ca.* 1235 en adelante. Es el caso de la canción *Cella domna ben aia* inserta en el *Roman de Flamenca*¹⁴, así como de la *viadeyra*, *No.l prenatz lo fals marit*, y la *gelosessa*, *Al fals gelos don Deu mala ventura*¹⁵, ambas del trovador Cerverí de Girona (*ca.* 1259-1285). A los poemas mencionados, cabe añadir dos baladas anónimas: *Quant lo gilos er fora* y *Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire*¹⁶.

Para la lírica gallego-portuguesa contamos con un solo ejemplar de época también tardía: se trata de la cantiga del rey Don Denis de Portugal¹⁷ (1261-1325) *Quisera vosco falar de grado*¹⁸.

Por lo que se refiere a la lírica “italiana”, la única poesía de la “escuela siciliana” que cuenta con atribución en los manuscritos es la de Compagneto da Prato, *Per lo marito c'ò rio*¹⁹, pero para este poeta carecemos de cualquier dato histórico concreto, por lo que su producción sólo puede situarse de modo genérico en la primera mitad del siglo XIII. Al ambiente de cultura de la Italia meridional pertenecen también tres textos anónimos: *L'altr'ieri fui in parlamento* (Panvini, *Rime* I, pp. 495-497) y, ya en el Trecento, *Lèvati dalla mia porta*, una especie de *contrasto* entre la mujer y el amigo que no fue ajeno a la influencia del célebre poema de Cielo d'Alcamo, y la balada *Fatti ynderiera, non t'acostare in za*²⁰. A dichas composiciones se ha añadido el soneto paródico *Oi dolcie mio marito Aldobrandino* del florentino Rustico Filippi así como un *madrigal* del siglo XIV de Alesso di Guido Donati²¹, *Dè vattene oggimai, ma pianamente*²².

Si para las tradiciones literarias enumeradas anteriormente el límite de estudio se ha situado en el siglo XIV, para la castellana —y por razones de todos conocidas— la cronología abarca los siglos XV y XVI. El primer texto del género lo recoge el *Cancionero de Baena* (*Cativa, muy triste e desaventurada*)²³ y, aunque sin rúbrica atributiva ni título, el autor del mismo fue con toda probabilidad Francisco Imperial, por lo que su composición se puede

14. Ulrich Gschwind, *Le Roman de Flamenca. Nouvelle occitane du XIIIe siècle*, Berne, Francke Verlag, 1976, vol. I, vv. 3234-3247.

15. Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947, n° 1 y n° 8.

16. Para dichas baladas se ha seguido la edición de Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, n°s 45 y 47 respectivamente.

17. Un estudio más pormenorizado del texto puede verse en Pilar Lorenzo Gradín, “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”, en *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 117-128.

18. Cf. Mercedes Brea (coord), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievals, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, 1996, vol. I, n° 25, 102.

19. Bruno Panvini, *Le Rime della scuola siciliana*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1962, vol. I, pp. 229-230.

20. Rosario Coluccia, “Tradizioni auliche e popolari nella poesia del regno di Napoli in età angioina”, en *Medioevo Romanzo*, II (1975), pp. 44-153 (*loc. cit.*, pp. 68-70 y pp. 143-144).

21. Para más datos sobre este autor, véase Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bibliografico e Indici*, Torino, Einaudi, 1990, p. 727 a.

22. Giosuè Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, Tipografia Nistri, 1871, n° 309.

23. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (eds), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993, n° 237.

fechar en los primeros años del XV. La recopilación de “malcasadas”²⁴ cobra un mayor impulso en los cancioneros, impresos y pliegos sueltos a finales de esa misma centuria y durante la siguiente, época en la que se produce el triunfo de la denominada poesía de carácter *tradicional*, que, como se sabe, es en su mayoría de carácter anónimo. Antologías como el *Cancionero de Herberay* (ca. 1465), el *Cancionero de Galanes* (1520) o el de *Upsala* (1556) —este último muestra magnífica de la labor de los polifonistas—, y músicos como Juan Vásquez, Flecha el Viejo, Fernández de Heredia, Nárvaez o Salinas transmiten ejemplares aislados de la modalidad poética tratada²⁵; sin embargo, en el *Cancionero musical de Palacio* (ca. 1498-1520) el corpus adquiere una dimensión más amplia y consistente²⁶. Los cantares se acompañan a veces de glosas de carácter culto conforme al estilo de la estética cortesana, lo que, sin duda, contribuyó a la difusión y perduración de los textos en los círculos aúlicos²⁷.

2. De los tres estados en que la Iglesia divide a la humanidad (casados, viudos y vírgenes), el menos perfecto es el primero de los mencionados²⁸, ya que aparece ligado al pecado original y a la tentación de Eva (*Gen.*, III, 16); en palabras de San Pablo, “Adam non est seductus, mulier autem seducta in praevaricatione fuit” (*I Timoth.*, II, 12-15). Por eso el derecho canónico y toda la literatura de los pensadores cristianos se esforzará en justificar el matrimonio como un “mal menor” en función de la regularización de las relaciones sexuales y, sobre todo, de la procreación, y tratará de inculcar como valores primordiales del mismo la castidad y el pudor²⁹.

24. Se ha dejado fuera del presente estudio la famosa canción *La bella malmaridada* por tener un sujeto lírico masculino que se expresa en la más pura ortodoxia del amor cortés. El texto fue glosado en numerosas ocasiones a lo largo del siglo XVI y de su éxito dan cuenta tanto las numerosas versiones que se hacen de él, como el hecho de que Lope de Vega lo convierta en comedia en 1596. Más datos sobre esta cuestión en Dolly Lucero de Padrón, “En torno a *La bella malmaridada*”, *BBMP*, XLIII (1967), pp. 307-354, y José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, “Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI”, *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero*, edición de Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, Baena (Córdoba), 2001, pp. 213-258 (sobre todo, pp. 228-242).

25. Véase Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, n.ºs 225, 226, 227, 228, 230, 233, 234, 235, 237.

26. *Id. Ibíd.* 224, 229, 232, 236, 1733, 1735, 1993, etc.

27. Cf., entre otros, José Manuel Blecuá, *Sobre la poesía de la Edad de Oro. (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 1970 (sobre todo, pp. 25-43); Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978 (sobre todo, pp. 45-112); *Id.*, “Lírica popular a lo divino”, *Edad de Oro*, VIII (1989), pp. 107-116; Adolfo E. Jiménez Benítez, *La primitiva poesía popular hispánica y la glosa cancioneril*, San Juan, Ediciones ZOE, 1989; Vicente Beltrán, *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, Planeta, 1990; Labrador-Di Franco, “Continuidad de la poesía del XV”.

28. La conocida parábola evangélica de San Mateo (XIII, 8) aplicada a los tres estados fue empleada por primera vez por San Ambrosio y gozó durante gran parte de la Edad Media de una fortuna particular entre los intelectuales de la Iglesia. En el comentario a dicho pasaje del *Evangelio de San Mateo*, San Jerónimo señala: “Centesium fructum virginibus, sexagesimum viduis et continentibus, tricesimum casto matrimonio” (*Comment. In Evangel. Matthaei*, I, II, cap. XIII, P.L. XXVI, col. 92). A este propósito, cf. las citas y la bibliografía dadas por Chiara Frugoni, “L’iconografia del matrimonio e della coppia nel Medioevo”, en *Il matrimonio nella società altomedievale*, II, pp. 934-936.

29. Más información sobre el matrimonio y el amor en la literatura teológica en Jean Leclercq, *I monaci e il matrimonio. Un’indagine sul XII secolo*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1984; P. Dilzenbacher, “Pour une histoire de l’amour au Moyen Age”, *Le Moyen Age*, XCIII (1987), pp. 223-240.

“En el ambiente aristocrático, desde el nacimiento, una niña es más que un partido, es toda una presa”³⁰, por eso el contrato matrimonial constituye para una gran parte de las mujeres un “destino anunciado”, como confirma, entre otros, el poema publicado en la segunda parte de la *Silva de varios romances* (Zaragoza, 1550):

Desde niña me casaron
por amores que no amé:
mal casadita me llamaré.

(Frenk, *Corpus* 226)

La naturaleza sacramental del matrimonio se instaura definitivamente en el siglo XIII, tras dos siglos de disputas y desacuerdos entre la institución eclesiástica y los poderes laicos. La liturgia matrimonial, que hasta el siglo XI continuaba (en gran medida) las prácticas del derecho romano y era –primordialmente– de carácter laico y profano³¹, comienza a presentarse a finales de dicha centuria con un ritual marcadamente espiritual. Si bien la exigencia del ministro de Dios para la validez de la unión no se hace obligatoria hasta el año 1563³², lo cierto es que la Iglesia, aunque la unión fuese válida desde el punto de vista legal, la desaprobaba –aunque no la anulaba– si no la bendecía un sacerdote al menos desde la segunda mitad del siglo IX (pues las ceremonias clandestinas facilitaban las rupturas matrimoniales e, incluso, la bigamia)³³. Por eso los documentos históricos indican que en los linajes nobles se contó generalmente con la presencia del clérigo (*ritus sacer*) para legitimar formal y espiritualmente la unión. En los textos del corpus la *consecratio per sacerdotum* sólo aparece en una *malmariée* francesa de Moniot de Paris (ca. 1250)³⁴, en la que, al igual que aquellos que acordaron la unión, se maldice al que ha bendecido la misma, y se canta y exhorta a las *dames*³⁵ al “verdadero” amor:

Mal ait qui me maria,
tant en ait or li prestre:
a un vilain me dona,
felon et de put estre.
Je croi bien que poior n’a
de ci jusc’a Vincestre.
Je ne pris tout son avoir pas mon soller,
quant il me bat et ledenge por amer.

30. Son palabras de Paulette L’Hermitte-Leclerc, “Las mujeres en el orden feudal (siglos XI y XII)”, en *Historia de las mujeres*, p. 254. Véase también para la zona occidental de la Península Ibérica M^a Carmen Pallares Méndez, *A vida das mulleres na Galicia medieval (1100-1500)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 1993.

31. Véase, Jean Gaudemet, “Le legs du droit romain en matière matrimoniale”, en *Il matrimonio nella società altomedievale*, I, pp. 139-179; Giorgio Picasso O.S.B., “I fondamenti del matrimonio nelle collezioni canoniche”, *Ibid.*, pp. 191-231; Cyrille Vogel, “Les rites de la célébration du mariage”, *Ibid.*, pp. 397-465.

32. Cf. L’Hermitte-Leclerc, “Las mujeres en el orden feudal”, en *Historia de las mujeres*, p. 260.

33. Gérard Fransen, “La rupture du mariage”, en *Il matrimonio nella società altomedievale*, vol. II, pp. 603-630.

34. Cf. Holger Petersen Dyggve, *Moniot d’Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII^e siècle. Edition des chansons et étude historique*, Helsinki, Mémoires de la Société néophilologique de Helsinki, 1938; Guy Muraille-Françoise Fery-Hue, “Moniot de Paris”, en *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*, p. 1025.

35. Como precisa G. Duby, el sustantivo *dame* “significa que esta mujer ocupa una posición dominante y al mismo tiempo define su situación: está casada” (Duby, “El modelo cortés”, en *Historia de las mujeres*, p. 301).

*J'aim mult mues un poi de joie a demener
Que mil mars d'argent avoir et puis plorer.*

E non Deu, je amerai
et si serai amee,
et mon mari maudirai
et soir et matinee,
et si me renvoisera
el bois sos la ramee.

Dames de Paris, ames, lessies ester
vos maris et si venes o moi joer.

*J'aim mult mues un poi de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer*

(Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, I, 68, vv. 31-50)

No aparecen en los textos poéticos menciones explícitas a las formas del rito nupcial, porque evidentemente no era lo que interesaba a los trovadores, si bien en un *motet* francés la amiga hace referencia al anillo como símbolo del lazo matrimonial que desea romper:

*¡Ostés lou moi, l'anelet dou doit;
Avoir pas vilains ne me doit,
car, bien sai, cous en seroit
s'avocke moi longement estoit;
departir m'an vuel orandroit,
je ne suix pas mariée a droit.*

(Raynaud-Lavoix, *Chansonnier Oxford* 16)

La prenda, que ya se usaba en las ceremonias romanas, simbolizaba la unión y fidelidad conyugal³⁶, y formó parte de los rituales de la Iglesia desde época temprana, como testimonia este pasaje de Isidoro de Sevilla:

Quod vero eadem feminae, dum maritantur, velantur; scilicet ut noverint semper haec viris suis esse subiectae et humiles (...) nubentes post benedictionem a levita uno invicem vinculo copulantur (...). At vero quod eadem vitta candido purpureoque colore permiscitur (...). Illud vero quod in primis anulus ab sponso sponsae datur, fit hoc nimirum vel propter mutuae fidei signum vel propter id magis, ut eodem pignore eorum corda iungantur. Unde et quarto digito anulus idem inseritur quod eo vena quaedam, ut fertur, sanguinis ad cor usque perveniat. (De Eccl. Officiis, II, 20. De coniugatis 6-8, P.L. 83, 810c-812b).

La edad mínima para establecer el contrato matrimonial eran los siete años; por el contrario, para la unión definitiva se había fijado el límite de los doce para las mujeres y los catorce para los hombres, si bien el derecho canónico en el siglo XIII fue menos rígido a tal respecto y permitió que, si las familias de ambos cónyuges estaban de acuerdo, el matrimonio podía celebrarse antes de los límites marcados. En el corpus analizado no hay ninguna referencia concreta a la edad de los contrayentes, si bien se emplea en bastantes textos el apelativo

36. Véase, Gaudemet, "Le legs du droit romain", en *Il matrimonio nella società altomedievale*, vol. I, pp. 146-147; Vogel, "Les rites de la célébration du mariage", *Ibid.* p. 420 y ss.; Vecchio, "La buena esposa", en *Historia de las mujeres*, p. 139

o modificador 'viejo' para referirse al marido y, en muchos casos, no hay lugar a dudas del significado recto que adquiere la forma³⁷; en un número menor de ocasiones se alude a la edad temprana de la joven esposa:

Mout semble bien non sachant,
porrisant
va son pis,
viellart recreant, qui prent
jone enfant,
ce m'est vis:
en la fin cous et chetis
en sera.

(Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, I, 51, vv. 44-51)

Viejo malo en la mi cama,
por mi fe, non dormirá.

— Es un viejo desdonado,
no puede comer bocado;
él beberá lo cobrado,
toda me gomitará.

— Hija, él tiene parientes
muy ricos y muy potentes,
aunque le falten los dientes,
así no te morderá³⁸.

La celebración pública de la unión evitaba en gran medida la bigamia y los "fraudes" amorosos, de los que un buen ejemplo es el villancico recogido por el músico Fuenllana, por el *Cancionero sevillano* (ca. 1568) y que figura, asimismo, con la correspondiente glosa en Juan Vásquez y en el *Cancionero musical de Medinaceli* (ca. 1550-1575):

Puse mis amores
en Fernandico,
¡ay!, qu' era casado,
¡mal me ha mentido!

(Frenk, *Corpus* 642 a y b)

37. Köhler otorgó a la forma *vieux* un valor sociológico, según el cual el término sería empleado inicialmente por los trovadores para designar a los señores de la antigua nobleza, mientras que *jeune* denominaría a los caballeros integrados en la baja nobleza y que pretenderían elevarse en la escala social para detentar el poder de la aristocracia (Köhler, *Sociologia della fin'amors*, p. 235 y ss.). En una perspectiva diversa –pero complementaria–, Duby indicó que *joven* es todo aquel caballero adulto, segundón, sin esposa, y que, por tanto, no puede establecerse socialmente por la ausencia de un pacto conyugal favorable; en estas circunstancias la ideología cortés habría sido utilizada como vía de escape de las frustraciones que ocasionaba el sistema hereditario en una parte de la clase caballeresca (Duby, "El modelo cortés", p. 308 y ss.).

38. Dicho texto está tomado de José María Alín (ed.), *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, n° 129 (a partir de ahora abreviado Alín, *Cancionero*).

Las estrategias de poder ocasionaban que la alianza matrimonial fuese un sacramento al servicio de la riqueza y concentración del patrimonio (y así lo señala una canción francesa anónima: *c'est un merchiez dont se plaignent plusors*, Zink, *Chansons de toile* 9, v. 32); por eso se practicaron de manera frecuente alianzas endogámicas, a pesar de que la Iglesia, desde el siglo IX, había vetado las uniones hasta el séptimo grado de parentesco³⁹, reduciendo dicha prohibición, a partir de 1215, al cuarto grado (a tal propósito, conviene recordar que el límite fue impuesto porque la consanguinidad era utilizada a menudo de manera descarada por las grandes familias para deshacer las uniones). Los caballeros “segundones”, a los que la implantación del sistema agnático⁴⁰—que, como se sabe, privilegiaba en la herencia al primogénito y varón—destinaba en la mayoría de los casos a un celibato forzoso⁴¹, no dudaron en ocasiones en hacer uso de la fuerza para lograr establecerse y progresar social y económicamente, recurriendo al rapto de mujeres de familias poderosas. Pruebas de tal práctica subversiva se encuentran en los textos historiográficos, pero también en la poesía lírica⁴²; si la venganza de un adulterio corresponde al marido (y su familia), la del rapto debe ser ejecutada por los parientes varones de la joven, de ahí que el trovador portugués Martin Soarez manifieste su enfado e indignación—a través de la ironía—ante la pasividad del rapto (acaecido en torno al año 1230) de Dona Elvira Anes, nieta del poderoso conde portugués Don Mendo Gonçalves de Sousa, la cual irá a parar a manos del osado infanzón Rui Gomez de Briteiros⁴³, que, mediante la agresión cometida, conseguirá emparentarse con uno de los linajes más antiguos e importantes del reino lusitano:

Netas do Conde, víúvas nen donzela,
essa per ren no-na quer'eu leixar;
nen lhe valrá se se chamar “mesela”,
nen de carpir muito, nen de chorar,
ca me non an poren a desfiar
seu linhagem, nen deitar a Castela;
e veeredes meus filhos andar
netos de G[u]ed'e partir en Sousela!

(Brea, *Lírica Profana* 97,32, vv. 9-16)

A pesar de que una de las condiciones básicas para el establecimiento del vínculo era el libre consentimiento de los esposos, lo cierto es que ésta parece ser tan sólo una “exigencia teórica”, pues las referencias históricas permiten concluir que la libertad en la elección no

39. Vid. Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, p. 33.

40. Dicho sistema de transmisión hereditaria comienza a ser menos rígido en Francia desde finales del siglo XII (Duby, “Le mariage...”, en *Il matrimonio nella società altomedievale*, I, p. 38). Sin embargo, en otras áreas geográficas, y concretamente en Portugal y Castilla, la implantación generalizada del sistema agnático sólo tuvo lugar a partir de la segunda mitad del siglo XII. Para esta cuestión véase, fundamentalmente, José Mattoso, *Identificação de um país. Ensaio sobre os origens de Portugal (1096-1325)*, Lisboa, Imprensa Universitária-Editorial Estampa, 1988, vol. I, pp. 206-210.

41. Duby, “Le mariage ...”, en *Il matrimonio nella società altomedievale*, I, pp. 15-39 (*loc.cit.*, p. 22 y ss.).

42. António Resende de Oliveira, “A mulher e os origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular”, en *A mulher na sociedade portuguesa. Actas do Colóquio* (Coimbra, 20 a 22 março 1985), Coimbra, Coimbra Editora Limitada, 1986, pp. 5-18; Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, pp. 35-37.

43. Para este noble y su familia, consúltese el artículo de Leontina Ventura e António Resende de Oliveira, “Os Briteiros (séculos XII-XIV). Trajectória social e política”, en *Revista Portuguesa de História*, XXX (1995), pp. 71-102.

era más que una condición “formal”, que se veía contrarrestada por la exigencia del consentimiento “du titulaire de la puissance paternelle”⁴⁴ (que hasta el siglo VIII fue la que primó). De hecho, más que el propio rito público, el consentimiento mutuo fue durante una gran parte de los siglos XII y XIII el requisito fundamental para la legitimación de la unión; sin embargo, el peso jurídico y económico ejercido por los progenitores (sobre todo por el varón)⁴⁵ a la hora de concertar las uniones se revela no sólo en la documentación contemporánea y en la iconografía⁴⁶, sino también en los textos literarios analizados. En este caso, se han seleccionado unos versos de una *chanson d'histoire* francesa, los de una canción anónima siciliana y, por último, un madrigal recogido por Vila en 1561 para dar cuenta del papel central que ocupan los padres a la hora de concertar el matrimonio:

Cuens Guis amis, com male destinee!
 Mes peres m'a a un viellart donee,
 qui en cest meis m'a mise et enserree:
 n'en puis eissir a soir n'a matinee.
Ae, cuens Guis amis,
la [vostre amors me tout solaz et ris!].
 (Zink, *Chansons de toile* 3, vv. 7-12)

Certo ben degio morire,
 chè lo cuor del corpo tratto
 vegio mio padre amanire
 per compier mal che m'ha fatto.
 Dir id[d]io, or mi consiglia,
 donami lo tuo conforto
 de l'om c'a forza mi piglia;
 Uguanno lo vegia io morto!
 Di farmi dol s'asotiglia.
 Drudo mio, da lui mi parte
 e trami de sta travaglia,
 mandamene in altra parte,
 chè m'è piacer sanza faglia.
 Perchè non agio in balla
 Lo padre mio che m'ha morta!
 Non pare c'altro mi dia,

44. La frase es de Gaudemet, “Le legs du droit romain...”, en *Il matrimonio nella società altomedievale*, I, p. 165. A este propósito cf. la ley 14 del Título I del Libro 3 del *Fuero Real* de Alfonso X: “Ninguno no sea osado de casar con mançeba en cabellos sin plazer de su padre o de su madre si los oviere, si non de los hermanos o de los parientes que la toviere en poder.”

45. “No hay que olvidar que los matrimonios celebrados en contra de la voluntad de los padres se consideraron nulos hasta mucho después del Concilio de Trento (1546-62), y en Francia hasta la Revolución.” La cita es de Claudia Opitz, “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”, en Duby-Perrot, *Historia de las mujeres*, p. 333.

46. A este propósito, véanse: Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, vol. I, p. 81 y ss.; Yves Labande-Mailfert, “L'iconographie des laïcs dans la société religieuse aux X^e et XII^e siècles”, en *I laici nella “societas christiana” dei secoli XI e XII* (Atti della III Settimana di Studio, Mendola 21-27 agosto 1965), Milano, 1968, pp. 488-522; Chiara Frugoni, “L'iconografia del matrimonio nel Medioevo”, en *Il matrimonio nella società altomedievale*, II, pp. 901-966.

se non di gioi mi sconforta
e di ben far mi disvia.

(Panvini, *Rime* I, p. 496, vv. 10-27)

Quando mi padre me casó,
muriera yo,
pues que me dio
al mal villano,
que tarde ni temprano
no sabe, no,
ni puede, no,
ni acierta, no,
sino'n dormir.
¡O, qué morir!
¡Ay, ay, ay,
que muerta so,
pues que me dio
al mal villano.

(Frenk, *Corpus* 234)

La fidelidad era uno de los puntos fuertes de regulación de las relaciones entre mujer y marido, y sobre tal principio insisten teólogos y moralistas a lo largo de todo el período analizado⁴⁷. El destino y la pureza de un linaje estaban primero en la condición virgen (y, luego, casta) de la mujer, porque tenía que existir la seguridad de que se estaba ante una paternidad legítima. En el caso masculino, aunque la virtud es también valorada—y no sólo por razones morales, pues la presencia de bastardos conduce a un fraccionamiento de los bienes que perjudica a los hijos legítimos—, tuvo siempre un carácter menos vinculante, porque, sin duda, el adulterio era considerado menos peligroso en el caso del esposo: “el honor es un asunto de hombres y depende de la conducta de las mujeres”⁴⁸. Así, como se observa en algunos textos, la sexualidad del varón no se limita a sus relaciones conyugales (*cf. putes teches a assez* en Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, I, 38, v. 81), a pesar de que San Jerónimo (y gran parte del derecho canónico medieval lo confirma) había dictaminado a tal respecto: *apud nos quod non licet feminis aeque non licet viris* (*Ep.* 77, 3). A este propósito, el ejemplo más llamativo del corpus lo constituye una de las largas *chansons d'histoire* del poeta francés Audefroi le Bâtard: un conde, tras haber repudiado a su mujer por haber preferido a una amante, se reconcilia después de muchos años con su esposa a través de la mediación de sus hijos. Se nos muestra en el texto a una mujer de conducta irreproachable, sumisa, que se ve obligada a abandonar a sus vástagos, para que, como era habitual en la época (siguiendo las premisas marcadas por los textos aristotélicos y sus seguidores)⁴⁹, sean educados por la figura masculina. Tras un largo período de tiempo, la esposa, como muestra de su vocación de sacrificio y prueba suma de amor materno y virtuoso, acepta volver al hogar (del que, obviamente, es expulsada la concubina, Sabine):

47. Cf., entre otras, las observaciones de Duby, “Le mariage...”, en *Il matrimonio nella società altomedievale*, I, p. 25 y ss.; L’Hermitte-Leclercq, “Las mujeres en el orden feudal”, en *Historia de las mujeres*, pp. 272-275.

48. La cita es de Duby, “El modelo cortés”, en *Historia de las mujeres*, p. 186.

49. Véase Vecchio, “La buena esposa”, *Ibid.*, pp. 150-155.

Lors se mit u chemin Argente et sa maisnie.
 Tant fist qu'en son país vint o sa baronie.
 La pais ont li enfant entr'eus faite et furnie,
 si c'onques puis n'i ot descort ne felonie,
 et Sabine a touz jours de la terre honie.
[Qui convent a mal mari,
souvent s'en part a cuer mari.]

(Zink, *Chansons de toile* 13, vv. 120-126)

Textos como el precedente reflejan un modelo de sociedad en el que la moral conyugal se apoya en el sometimiento de la mujer al hombre y en el precepto de obediencia que aquella debe cumplir. Los escritos de teólogos y moralistas basan esta línea de comportamiento femenino en dos episodios fundamentales de las Sagradas Escrituras: la creación de Eva en el *Génesis*—que demuestra la natural inferioridad de la mujer— y las admoniciones de San Pablo en la *Primera Carta a los Corintios* y en la *Epístola a los Efesios*. A dichos textos se añaden las referencias aristotélicas (extraídas sobre todo de la *Política*) y pseudoaristotélicas (el caso de los *Oeconomica*) que, a partir del siglo XIII, cuentan con un mayor número de lectores (y adeptos) en los ambientes intelectuales⁵⁰. La inferioridad femenina se manifiesta también en el ámbito doméstico y, así, algunos textos franceses y castellanos reflejan que es el marido el que concede a la esposa no sólo la manutención, sino también todos aquellos signos externos (vestimenta, joyas, adornos, etc) que acreditan su condición social. De ahí, las amenazas del *villano* en esta canción francesa:

L'autre jour mon chamin erroie,
 si oi dame gaimenteir,
 ki ce seoit sos la codroie,
 a son mari voloit chozeir:
 'Cuidies vos que je vostre soie,
 vilains, por vostre rioteir?'
 'Je t'esmovrai si grant riote'
 fait li vilains, 'prochiennement,
 ne te lairai sorcote ne cote,
 aler te ferai povrement,
 n'avereis cote qui te crote,
 saichies tu bien certainement'.

(Bartsch, *Romanzen und Pastourellen* I, 42, vv. 1-12)

de ahí también el contenido de algunas estrofas de la glosa del famoso villancico del *Cancionero de Herberay* que a continuación se cita:

Soy garridilla e pierdo sazón
 por malmaridada;
 tengo marido en mi corazón
 que a mí agrada.
 Ha que soy suya bien cinco o seis años,
 que nunca de él hube camisa nin paños,

50. *Id. Ibíd.*, pp. 134-136.

azotes, palmadas y muchos susaños
y mal gobernada.

(.....)

Mas si yo quisiere trocar mal por mal,
mancebos muy lindos de muy gran caudal
me darán pellote, mantillo y brial
por enamorada.

(Alín, *Cancionero* 20)

Como ya se ha dicho en un párrafo precedente, la fidelidad tenía un carácter más vinculante para la mujer⁵¹ y de su práctica dependía la honra y legitimidad del varón en la relación conyugal. En medio de estas consideraciones debe situarse la creación de textos paródicos que ponen de manifiesto la infidelidad de la esposa con una finalidad claramente lúdica⁵², como sucede en este villancico recogido por el *Cancionero de la Colombina*:

Pinguele, respingute,
¡qué buen San Juan es éste!

Fuése mi marido
a Seo del Arzobispo;
dejárame un fijo

51. Por eso en algunos poemas del corpus se refleja la preocupación de la esposa por respetar las normas sociales y por conducir al amigo a un código de conducta en el que prime la medida y el respeto por el orden jurídico y religioso:

*Ovrez moi l'uis, bele très douce amie,
Ovrez moi l'uis dou petit praëlet.
Si m'aist Diex, ce n'est pas cortoisie;
—Ovrez moi l'uis, bele [très douce amie].—
Ralez vos en, vos n'i enterroiz mie,
car mes mariz, li jalouz couz, i est.
Ovrez [moi l'uis, bele très douce amie,
Ovrez moi l'uis dou petit praëlet].
(van den Boogaard, Rd. 189)*

— Parti, valletto, pàrtiti per la tua cortesia,
Dé vattene oramai.
— Madonna queste parole, per dio, non me le dire!
Sai che non venni a càsata per volermene gire:
Lèvati bella, ed aprimi e lasciami trasire;
Poi me comanderai.—
— Se me donassi Trapano, Palermo con Messina,
la mia porta non t'aprirò, se me faciessi regina.
Se llo sente maritamo e questa ria vicina,
Morta distrutta m'ài.

(Coluccia, *Tradizioni*, p. 127, vv. 5-14)

52. En la literatura románica medieval, una de las parodias más logradas del principio de fidelidad de la mujer se encuentra en la *branche Ic* del *Roman de Renart*, en la que Hermeline no duda en sustituir a su marido —el propio Renart, al que daba por muerto— por el tejón Poincet. Véase, *Le Roman de Renart*, édition publiée sous la direction de Armand Strubel, avec la collaboration de Roger Bellon, Dominique Boutet et Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 1998, *Branche Ic*, v. 2808 y ss.

y fallóme cinco.
¡Qué buen San Juan es éste!

Dejárame un fijo
y fallóme cinco;
dos hube en el Carmen
y dos en San Francisco.
¡Qué buen San Juan es éste!

(Frenk, *Corpus* 1827)

En el seno del matrimonio la sexualidad tenía también unos límites bien marcados, sobre todo para la mujer, pero, en el caso del varón, era objeto de vituperio que no demostrase su potencia viril; de ahí que los textos poéticos, mas que criticar el apetito carnal femenino (*qui semper insatiabilis est*, en palabras de San Jerónimo, *Adversus Jovinianum*, I, 28, *P.L.* XXIII, col. 261), ironicen o parodien al marido incapaz⁵³. Sirvan de ejemplo los tres textos que a seguir se reproducen: un *refrain* francés, introducido en este caso en el *Ovide moralisé*, un villancico del *Cancionero de Nuestra Señora* (Barcelona, 1591) y, por último, otro con glosa del *Cancionero de Upsala*:

*Vous ne sçavez amer, villain mal
apris:
Vous le me devez faire dix ou douze
fois la nuit.*

(van den Boogaard, Rfr. 1864)

Mi marido anda cuytado:
yo juraré que está castrado.

(Frenk, *Corpus* 1734)

Bésame y abráçame,
marido mío,
y daros (hé) en la mañana,
camisón limpio.

Yo nunca vi hombre
vivo estar tan muerto,
ni hazer el dormido
estando despierto.
Andad, marido, alerta,
y tened brío,
y daros (hé) en la mañana
camisón limpio.

(Alín, *Cancionero* 383)

53. Véanse más ejemplos en: Frenk, *Corpus* 1724, 1726, 1728 A, B, C, D, E, 1732A, B, 1733; Alín, *Cancionero* 802, etc.

3. Dentro de los múltiples aspectos literarios que pueden ser abordados en el estudio de la “canción de malcasada”, se ha seleccionado en este caso la antítesis entre las dos fuerzas masculinas⁵⁴, la cual se manifiesta, fundamentalmente, en los términos empleados por los poetas para denominar a ambas fuerzas actanciales⁵⁵. Para el amigo se hace uso mayoritario del sustantivo *ami* (-*amorous*⁵⁶)-*amich-amigo*—en la tradición castellana, y de manera esporádica, se recurre al uso del nombre propio (*Fernandico*, Frenk, *Corpus* 642 A, B)), pero dicho empleo es un uso alternativo que no es funcional en el conjunto del corpus—; sólo en la lírica siciliana se recurre en dos ocasiones al préstamo provenzal *drudo* (Panvini, *Rime*, I, p. 230, v. 28; *Ib.*, p. 423, v. 1), y en una balada de la misma tradición aparece el sustantivo *valleto*, que marca la diferencia social que existe entre el amante y la dama (Coluccia, *Tradizioni*, p. 127, v. 5). En la literatura castellana, prácticamente el amigo está ausente y la mujer centra su discurso en la tristeza y agravios que padece, e insiste —a menudo en clave humorística o paródica— en los rasgos (físicos o morales) que deforman la imagen de su cónyuge.

Por el contrario, para el marido la serie lexical es más variada, lo que refleja la riqueza y complejidad del personaje. En cuanto representante de una moral establecida él es el enemigo a batir por los amantes; por eso, además de ser designado con el término genérico *mari-marito-marido*—como alternante sinónimo de éste, se emplea de manera esporádica en la lírica castellana la voz *velado*⁵⁷—, su imagen es degradada con el recurso a otros sustantivos de marcado carácter negativo (e, incluso, peyorativo)⁵⁸. Los celos son el principal vicio del personaje en una sociedad que erige en parámetros de virtud la *cortesía* y la *largueza*, y que se basa en los principios del amor cortés. Por eso, además de aplicársele los términos *gilos-jalous-geloso-celoso*, se lo denomina *vilain-villano*, mediante el que viene equiparado a las clases más bajas de la pirámide feudal. Asimismo, la diferencia de edad —y la pertenencia a universos ideológicos distintos— que existe entre los esposos (y a la que ya se ha aludido páginas más arriba) determina que al varón se le aplique el modificador *vieillart-veyll-vecchio-viejo*.

54. Los datos que se aportan en esta parte del trabajo son una revisión de los que figuran en Lorenzo Gradín, *La canción de mujer*, pp. 159-172.

55. Como complemento de las informaciones que a continuación se facilitan y para un estudio pormenorizado de las mismas en la tradición castellana, véase en estas mismas *Actas* la ponencia de José M^a Alín titulada “Bajo la bandera de San Marcos”.

56. En este caso el empleo del sintagma viene determinado por el esquema de rimas del *refrain*:
Li jalous/ enviaus/ de corrouz/ morra/ et li douz/ savourous/ amoureux/ m'avra. (van den Boogaard, Rfr. 1231)

57. La *velatio* es un ceremonial de la bendición matrimonial cuyos usos más antiguos se documentan en el siglo IV: mientras el sacerdote efectuaba la oración que santificaba la unión, las cabezas de los contrayentes eran cubiertas con un velo (Cf. Vogel, “Les rites...”, en *Il matrimonio nella società altomedievale*, vol. I, pp. 420-421). La costumbre permaneció en España—incluso después de la promulgación del rito romano—como un resto de la liturgia mozárabe (*Id. Ibid.*, pp. 437-438), de ahí que en ciertos poemas se emplee el sustantivo *velado* para designar al esposo legítimo. Cfr. Frenk, *Corpus* 237, v. 11; 242, v. 2, etc.

58. En la tradición francesa el carácter peyorativo del personaje se refuerza en ciertos casos con el empleo de la interjección *fi* antes del sustantivo; dicho elemento era utilizado en el francés antiguo para expresar la desaprobación, el desprecio o la repulsa (*Vid.* Godefroy IX, p. 615a; Tobler-Lommatzsch, III, p. 1801; *FEW*, III, 488a). Como ejemplo, léase este *refrain*:

Dire fi

doit on du vilain plain d'ennui.

(van den Boogaard, Rfr. 1062)

Más llamativo en el conjunto de las tradiciones medievales romances resulta el empleo de la forma *cous* en la lírica francesa. El significado primitivo del término era ‘cuco’ y, por ampliación metafórica, pasó a tener familiarmente la acepción ‘cornudo’⁵⁹. En dicho cambio semántico pudieron haber intervenido diversos factores: en primer lugar, hay que recordar que en la literatura clásica el pájaro es utilizado a veces como símbolo de la infidelidad, ya que vino asimilado a la metamorfosis de Júpiter cuando sedujo a Hera⁶⁰; en segundo término, cabe señalar que la tradición popular insiste en la costumbre de la hembra del animal de incubar sus huevos en el nido de otro pájaro⁶¹. En consecuencia, la forma presentaba características semánticas que facilitaban la acepción traslaticia que adquirió en el dominio de *oil* y, más tarde, en la lírica tradicional castellana (concretamente en las voces ‘cuclillo’ y ‘cucú’).

Asimismo, en la producción de los *trouvères* hay dos *refrains* que recogen el empleo del sustantivo *baron* aplicado al marido:

Batue sui pour amer de men baron
et si n'en fait nul senlant se rire non.

(van den Boogaard, Rfr. 214)

La mauvaistié de mon baron
me fait amer ou vueille ou non.

(*Id. Ibid.*, Rfr. 1190)

A partir del siglo XI, la voz *baron* fue empleada para hacer referencia a una capa de la nobleza mal determinada que tenía poder en las esferas jurídica y política. Pero, por lo que a nosotros interesa, hay que señalar que el término era aplicado al cónyuge en cuanto *dominus* de su mujer. Dicho significado se apoya en toda una serie de documentos recogidos por Du Cange, que, a dicho propósito, señala:

*Atque inde forsitam vox Baro pro marito apud nostros usurpata legitur, quem vulgo Homme vocant. Nisi Baronum appellationem viris ac maritis suis dederint uxores, quomodo Dominorum, ita ut Barones et Dominos, eos appellaverint honoris causa tanquam rerum suarum atque adeo corporis sui dominos*⁶².

La antítesis entre marido y amigo se prolonga en la adjetivación empleada para cada uno de los personajes. Mientras que el elogio del amante se centra en su cortesía –social y

59. Así, señala Du Cange: “At nostri olim non Cocu, sed Coux dicebant; ita ut Cocu, vox sit Coux repetita, tametsi istius etymon haud planum sit. Le Songecreux fol. 51:

Plusieurs l'aiment pour sa beauté,

Et par amour complait a tous;

Garder donc ne peult feauté,

A son mary, mais le fait Coux, etc.

Apud Philippum Bellomanerium quaestio proponitur de eo, qui alium interfecerat, quod sibi exprobasset d'avoir geu ô se feme, et l'avoir fait Cos.” (*Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, conditum a Carolo du Fresnem domino Du Cange, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, Graz, 1954, vol. II, 645c-646a, s.v. CUCUS).

60. El dato procede de Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 293.

61. A este propósito, véase el comentario de Gonzalo de Correas en *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627). Edición de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, p. 210.

62. Du Cange, *Glossarium*, I, 597, s.v. BARO.

amorosa (*courtois, cortese, fino (amante)*— y en una serie de cualidades básicas del orden feudal (*vaillant, preu, leal, sage, adroit*), el marido, con sus celos, se convierte en la antítesis del ideal masculino de la época, por lo que es degradado socialmente y acusado de debilidad, cobardía e, incluso, felonía (*fel; villain-vilan-villano*—forma esta última empleada— como es obvio con realizaciones fonéticas diversas—tanto en italiano como en castellano—; *recreant* ('cobarde'), *falli* ('débil', 'acabado'). Asimismo, su comportamiento anti-cortés se manifiesta en su actitud de guardián (*gaitant*) y en su falsedad (*desloiaus, fals, faus, plains de graipaille*⁶³, *rous*, sintagma este último empleado en la *chanson avec refrains Un petit devant le jor* (Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, I, 38, v. 82) y que evoca a Renard *li ros et li traitres*, pero también al traidor por antonomasia, Judas, que, según la tradición, tenía los cabellos rojos)⁶⁴.

Por oposición al porte noble y a la belleza y dulzura del amante (*douz-dolce, savourous, cointe, deduisant, joli, de noble atour, bel-biaus, lindo*), el marido es una figura cruel (*salvage; mal; irado- mal bravo- sanhudo- esquivo*), que golpea a su mujer (*Se.l gilos mi menaza / de baston ni de maza*, Appel, *Provenzalische Chrestomathie* 45, vv. 20-21; *Geloso, bat[t]uta m'ai*, Panvini, *Rime*, I, p. 229, v.10); de ahí que se lo considere *maleüre* ('desgraciado', 'miserable'), *doleroz, rioteus* ('pendenciero'), *orde pome porrie y au fol visage*. También es un viejo gruñón (*ronfons*) y aburrido, por lo que es calificado de *enich* ('infame'), *ennuieus, fol, rasoutes* ('atontado', 'idiota') y *chetis*. Si en algún caso se le aplica un modificador positivo es con un clara intención irónica y como procedimiento de inversión paródica, como sucede en este soneto de Rustico Filippi en el que la mujer se vanagloria ante su *dolcie* Aldobrandino de la infidelidad cometida:

Oi dolcie mio marito Aldobrandino,
rimanda ormai il farso suo a Piletto;
ch'elgli è tanto cortese fante e fino,
che creder non déi ciò che te n'è detto.
E non istar tra la giente a capo chino,
ché nom se'boza, e fotine disdetto;
ma, sí come amorevole vicino,
cho noi venne a dormir nel nostro letto.
Rimanda il farsso ormai, più no il tenere,
ché mai non ci verà oltre tua volglia,
poi che n'à canosciuto il tuo volere.
Nel nostro letto già mai nom si spolglia:
Tu non dovei gridare, anzi taciere,
c'a me nom fecie cosa ond'io mi dolglia⁶⁵.

Aunque no se introducen descripciones físicas pormenorizadas, algunos textos ofrecen una imagen del marido sistemáticamente negativa: *l'esquenaça.m gira, c'a negr'e dura, / e pus aspra que fuylla de jaric, / e puys rimfla e polsa ses mesura*, ('me gira la espalda, que tiene negra y dura, más áspera que hoja de encina, y luego ronca y resuella sin medida', Riquer, *Cerveri* 9, vv. 13-15); *un veyll ruat me deren mey amic, / c'ab sa suor me malm*

63. Vid. Godefroy, IV, p. 360b, s.v. *gripaille* ('robo', 'rapaña').

64. Para tal aspecto véase la información proporcionada en *Le Roman de Renart*, p. XXIX y ss.

65. Ernesto Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, nuova edizione riveduta e aumentata per cura di F. Arese, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1955, p. 289, n° 6.

e.m. madura ('un viejo arrugado me dieron mis parientes, que con su sudor me estropea y macera', *Id. Ib.*, vv. 21-22); *vos me ronchies les l'oie / cant je dor les vos costes* ('roncáis junto a mi oído, cuando duermo a vuestro lado', Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, I, 41, vv. 41-42); *bossus* ('jorobado'), *ort* ('sucio', 'roñoso'), *puant* ('fétido', 'apestoso'), *glos* ('glotón'), *magres, peles* ('calvo'), *si a le tous* ('con tos'), *floris* ('canoso'); *desdonado* ('insulso', 'sin gracia'), *grosero*, etc. En este punto destacan dos composiciones del corpus: la estrofa de una *chanson avec refrains* anónima en la que el vituperio se refuerza mediante una amplificación de tipo progresivo en la que intervienen la coordinación y la yuxtaposición:

Amis, se vos desirres
la mort au jalous,
si fas je, si m'ait Des,
cent tans plus de vous;
il est viels et rasotes
et glos come lous,
si est magres et peles
et si a le tous;
Putes teches a asses,
Li desloiaus, li rous.
Tote sa graindre bontes
c'est de cou qu'il est cous.
Amis, mar fu mes cor nes
quant pour vous ets enserres
Et autres en a ses volentes.
Drois est que m'en plaigne:
coment garira dame sens ami,
cui amors mehaigne?

(Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, I, 38, vv. 73-90)

y el ya citado villancico del *Cancionero Musical de Palacio*:

Viejo malo en la mi cama,
por mi fe, non dormiré.
(Alín, *Cancionero* 129)

Desde el punto de vista sexual, el marido es *mal aprins*, porque no satisface a su mujer, e, incluso en un texto francés, su figura se muestra totalmente deformada, ya que es asimilado a un homosexual, como refleja el término *wiris*⁶⁶ ('haldado'):

Li mals d'amors me maistrie:
s'or i venoit mes amis,
a cui je sui otroiie,
vos series ja mal baillis:
il vos feroit vilonie,

66. El modificador procede de la voz germánica *GIRO, GYRO, GUIRO, GERO, 'falda' (Vid. J. F. Niermeyer, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, perficiendum curavit Carl Van de Kieft, Leiden, E. J. Brial, 1976, p. 469, s.v. GIRO).

La moie foi vos plevis,
 dans⁶⁷ vilains, barbe florie,
 car vos estes si wiris.
 Dous amis,
 por vos mi destraint mes maris.

(Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, I, 41, vv. 20-29)

Se insiste de modo sarcástico en la infidelidad de la que es objeto, utilizando, en la mayoría de los textos del dominio de oil, el ya mencionado término *cous* ('cornudo'), pero también *vuihot*, es decir, 'abubilla', ave que, como es bien sabido, se caracteriza por tener un moño eréctil de plumas pardas con manchas negras. Si los maridos *portent corne en mi le front* (Raynaud-Lavoix, *Chansonnier de Montpellier* 125, v. 2), el nombre del pájaro, por desplazamiento metafórico, era muy apropiado para ser aplicado al celoso⁶⁸. Asimismo, destaca en la tradición castellana un villancico del *Cancionero Musical de Palacio*, en cuyas dos últimas estrofas—añadidas por otra mano—la otrora imagen poética del ciervo (símbolo del amante)⁶⁹ adquiere tintes realistas y sarcásticos, pues sus cuernos hace que venga identificado con el marido cornudo:

Pero González,
 tórnoze vuestra huerta
 cuernos albares⁷⁰.

(.....)

Dexáste me en mi tierra
 sin cornado:
 cuernos os he criado
 con aspas tales,
 tan largas i tan grandes
 como varaes.
 Venistes vos, marido,
 de Sevilla.
 Cuernos os han naído
 de maravilla.
 No ay çieruo en esta villa
 de cuernos tales,
 que no caben en casa
 ni en los corrales.

(Alfín, *Cancionero* 110)

67. El sustantivo *dans* se empleaba para indicar el rango noble de un individuo y se colocaba como título honorífico ante los nombres de persona que se quería distinguir. Cf. Godefroy, II, p. 417c, s.v. *dan*; Tobler-Lommatzsch, II, p. 1183, s. v. *dan*.

68. Ver Paul Falk, "Le couvre-chef comme symbole du mari trompé", en *Studia Neophilologica*, XXXIII (1961), pp. 39-68.

69. Para el ciervo, pueden consultarse, entre otros, los estudios de: Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, 2ª ed., p. 47 y ss.; y Egle Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Ediciones José Porrúa, 1981.

70. El adjetivo *albar* tiene aquí el significado de 'tempranero'. Ver Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*, Madrid, Aguilar, 1958, I, p. 208, s.v. *albar*; *Id.*, *Diccionario Medieval Español desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, I, p. 205, s. v. *albar*.

Los efectos antitéticos creados por la presencia simultánea de los dos personajes masculinos en la “canción de malcasada” se basan en la relación que con ambos establece la mujer, pero, sobre todo, recaen en el poder de las palabras empleadas en los textos. La oposición que se crea entre los dos mundos, el cortés y el tradicional, alcanza su pleno significado en el interior de unas tradiciones literarias que contaban con un alto grado de codificación y en las que el principio binario amigo # marido es uno de los rasgos semánticos que confiere unidad al género lírico en toda la literatura románica medieval.

Como se puede observar a lo largo de los ejemplos proporcionados en este estudio, la modalidad se enriqueció y renovó con la aportación de otros géneros literarios, adaptándose a las modas imperantes en los círculos cortesanos. De ahí que nos encontremos con *chansons d'histoire* o de *toile* que introducen la temática de la malmaridada; también con textos que se inician con exordios de encuentro que habían alcanzado enorme éxito gracias a la *pastorela*⁷¹, con monólogos femeninos que evocan la *canción de amigo*, con contaminaciones con el *alba*, etc. Dichas hibridaciones, que reflejan la renovación en el proceso de *inventio* del género –y que requerirían un estudio de carácter pormenorizado que no es éste el momento de afrontar–, demuestran tanto la capacidad de adaptación de los poetas a los nuevos moldes como la familiaridad del público con las particularidades estilísticas de los géneros imitados.

La “canción de malcasada” entró en los ambientes literarios romances a partir del juego dialéctico e intelectual que suscitó la *fin'amor* de los occitanos. La poesía fue utilizada en este caso como válvula de escape para cuestionar (al menos inicialmente) el modelo matrimonial que se proyectaba desde las instituciones jurídicas y eclesiásticas. A medida que se avanza en el tiempo –sobre todo en los siglos XV y XVI–, el género traspasa ese ámbito dialéctico en el que están en conflicto dos modelos de comportamiento amoroso, para, en clave de humor o parodia, subvertir los ideales de marido y esposa sobre los que se asentaba la ética de la sociedad medieval (e, incluso, posterior). Hubo, por tanto, unos autores, pero también unos receptores, que desaprobaban (al menos en las “letras”) los imperativos de la doctrina matrimonial vigente para promocionar una idea del amor más “erótica” y pasional.

Mientras que una parte de la intelectualidad utilizó la música y las palabras para evadirse de las reglas de juego que marcaba el orden institucional y desprestigiar de este modo los matrimonios de conveniencia, otros, con Marcabru y Chrétien de Troyes a la cabeza, intentaron unir amor y unión legítima frente a los desatinos que causaba una relación a tres bandas, un “amor loco” como el de Tristán e Isolda. Dos conceptos del amor estaban en juego y llegaron a las estructuras literarias en abierta polémica: la “canción de malcasada” en dicha casuística, que, por otra parte, se ha de prolongar con matices diversos durante siglos⁷², tomó partido por la más pura *cortesía*.

71. Ver Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 298 y ss., y Bec, *La lyrique française*, I, pp. 133-136.

72. Cf. el estudio y la bibliografía dada por Pedro Cátedra en *Amor y Pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989 (sobre todo, los capítulos I, II, VI y VII).