

Palabras de reinas, santas y alcahuetas.

Modalización y representación del discurso femenino en la literatura medieval.

RESUMEN - RÉSUMÉ

Se propone en esta comunicación un estudio de la caracterización lingüística de los personajes femeninos en tres obras literarias de la Edad Media española: *Sendeban*, *Poema de Santa Oria* y el *Libro de Buen Amor*. Se estudia en ella cómo las actitudes y los comportamientos lingüísticos representados fundamentan una descripción del discurso, y en particular de su organización modal, que incluya la variable “sexo”.

Cette communication propose une réflexion sur la caractérisation linguistique des personnages féminins dans trois textes littéraires du Moyen Âge espagnol: *Sendeban*, *Poema de Santa Oria* et *Libro de Buen Amor*. Elle explore les attitudes et les comportements linguistiques qui y sont représentés et la nécessité de prendre en compte la variable “sexe” pour la description du discours et, plus précisément, de son organisation modale.

En esta comunicación hemos querido proponer un acercamiento a la caracterización lingüística del discurso femenino a través de tres textos medievales: el *Sendeban*, el *Poema de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo y el episodio de don Melón y doña Endrina del *Libro de Buen Amor*¹. Con dicho acercamiento no se pretende, obviamente, la observación directa de la palabra femenina sino del “tipo lingüístico” femenino que se refleja en textos literarios².

Por otro lado, el estudio de un comportamiento lingüístico femenino (aun literario), supone que aceptemos provisionalmente como hipótesis la pertinencia de una distinción lingüística según el sexo de los locutores. Ahora bien, los rasgos que pudieran fundamentar tal distinción no aparecen de manera consensual en los estudios realizados sobre este aspecto.

Recordemos brevemente que los datos evocados por los estudiosos para el reconocimiento de un sexolecto proceden de disciplinas diversas: etnolingüística, neurociencias, psicología, sociolingüística... Desde un punto de vista propiamente lingüístico podemos agruparlos en dos tipos³: aquellos datos que pertenecen a la gramática de las lenguas

¹ Las citas de estos textos proceden de las ediciones siguientes : M^a Jesús LACARRA (ed.), *Sendeban*, Madrid : Cátedra, 1989 ; Isabel URÍA (ed.), *Poema de Santa Oria*, Madrid : Clásicos Castalia, 1981; G. B. GYBBON - MONYPENNY (ed.), *Libro de Buen Amor*, Madrid : Clásicos Castalia, 1988. En el caso del *Sendeban*, se cita por el número de página, en los otros dos casos, por el número de cuaderna del editor.

² Nos interesa aquí la representación de la palabra femenina en la literatura castellana, más que las palabras directamente salidas de pluma femenina (y que vehiculan igualmente una representación). Por otro lado, y siguiendo, entre otros, a Jacques Le Goff y Georges Duby, entendemos que las representaciones literarias, como las ideas, las mentalidades, forman parte de la realidad histórica de una época.

³ Seguimos a Violeta DEMONTE, « Sobre la expresión lingüística de la diferencia », en V.V.A.A. , *Actas de las VIII jornadas de investigación interdisciplinaria. Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia*, Madrid : Instituto universitario de estudios de la mujer, Universidad autónoma de Madrid, 1991, p. 287 – 299.

y revelan por consiguiente una categorización lingüística en función del sexo, y aquellos que representan variantes discursivas asociadas a una diferencia psico-social de sexo. Entre los primeros, se suele mencionar un solo caso: el carácter (parcialmente) motivado del género lingüístico como reflejo de una categorización de los elementos del mundo real. Pero el ejemplo no es totalmente concluyente, pues las lenguas conservan muchos casos de oposición genérica inmotivada o arbitraria. Entre los segundos, se ha recogido un número amplio de variaciones fonéticas, morfosintácticas y léxicas que en distintas lenguas funcionan como marcadores de sexo⁴. Algunos estudios han mostrado que dichas variaciones obedecen a estrategias discursivas relacionadas con la representación sexual de los locutores. Así, para Labov⁵, el lenguaje femenino se caracteriza por una “inseguridad lingüística” que lleva a la preferencia de la variedad estándar o de prestigio de una lengua; para Lakoff⁶, la actitud lingüística femenina refleja su posición de subordinación en la sociedad norteamericana que dicha autora estudia; según Malz y Borker⁷, los hombres y las mujeres utilizan al hablar estrategias comunicativas culturalmente diferentes, ellos siguen un modelo comunicativo competitivo, ellas un modelo cooperativo. En todos estos trabajos de orientación sociolingüística, se reconoce la intervención, con mayor o menor fuerza, de los estereotipos, de las representaciones sociales⁸ en los distintos comportamientos lingüísticos. Sin negar el valor incuestionable de dichos enfoques, creemos que se debe evitar una aplicación simplista

⁴ Numerosos ejemplos recogidos por Marina YAGUELLO, *Les Mots et les femmes : essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris : Payot, 1978. V. también Sachiko IDE (dir.), *Woman's Languages in Various Parts of the World. International Journal of the Sociology of Language*, (129), 1998.

⁵ William LABOV, “The intersection of sex and social class in the course of linguistic change”, en *Language variation and change*, (2), 1990, p. 204 – 254; “Vers une réévaluation de l'insécurité linguistique des femmes”, en Pascal SINGY (dir.), *Les femmes et la langue : l'insécurité linguistique en question*, Paris : Delachaux ; Lausanne : Niestlé, 1998, p. 25 – 35.

⁶ Robin LAKOFF, *Language and woman's place*, Nueva York : Harper & Row, 1975. Las tesis de esta autora han sido muy discutidas, para una visión crítica de conjunto, V. Verena AEBISCHER, *Les Femmes et le langage : représentations sociales d'une différence*, Paris : P.U.F., 1985, p. 32 – 40.

⁷ Daniel MALTZ, Ruth BORKER, “A cultural approach to male-female miscommunication”, en John J. GUMPERZ (ed.), *Language and Social Identity*, Cambridge: University Press, 1982, p. 196 – 216.

⁸ Concepto de la sociología, definido por Aebischer como sigue : “ensemble de processus et d'activités psychiques qui forment, d'une part, des modes de connaissance permettant d'appréhender la réalité sociale. Ce sont des processus cognitifs, affectifs et –aussi– conatifs qui interviennent dans l'élaboration de l'objet, [...] que cet objet soit réel ou imaginaire. Ils élaborent un système de valeurs, de notions et de pratiques qui donnent aux individus les moyens de s'orienter dans l'environnement quel qu'il soit et de le maîtriser ”, *op. cit.*, p. 55.

de sus postulados, que puede llevar a descripciones reductoras: así, la de la antropóloga española M^a Jesús Buxó Rey⁹ que, sin precisar de qué sociedad o de qué época está hablando, opone el estilo masculino, agresivo, dominante y autoritario, al estilo femenino, humilde, deferente, cortés, leal y solidario¹⁰.

M^a Eugenia Lacarra¹¹, por su parte, refiriéndose concretamente a la época medieval, sostiene que la ideología patriarcal dominante se propaga a través de tres discursos convergentes en lo que a la inferioridad de la mujer respecto al hombre se refiere: el discurso eclesiástico que, apoyándose en textos paulinos y de los padres de la Iglesia afirma la flaqueza congénita de la mujer, y reserva al hombre el control del entendimiento y de la palabra; el discurso jurídico, que limita la capacidad de acción de las mujeres y las somete a la autoridad legal de los hombres y, por último, el discurso médico, que declara la imperfección física e intelectual de las mujeres, su naturaleza humoral fría y húmeda que las lleva a buscar lujuriosamente en el varón el calor que les falta. Para la autora citada, el discurso literario debe estudiarse junto a los otros tres como producto de los mismos actores, los clérigos u hombres letrados.

Cabe preguntarse sin embargo hasta qué punto es adecuado hablar de UN discurso literario o de un solo discurso literario dominante.

En los tres textos medievales estudiados, no hemos podido detectar marcadores gramaticales del habla femenina. Por el contrario, abunda en ellos la información sobre diferentes actitudes y comportamientos lingüísticos según el sexo. Como intentaremos mostrar a continuación, la enunciación femenina es objeto constante de marcadores subjetivos

⁹ M^a Jesús BUXÓ REY, *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*, Barcelona : Anthropos, (1^a ed. 1978), 1991.

¹⁰ *ibid.* p. 97.

¹¹ M^a Eugenia LACARRA, “Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)”, en Iris M. ZAVALA (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 2, Barcelona : Anthropos , 1995, p. 21 – 68.

y su posición en el texto obedece a una jerarquización modalizadora en que palabra masculina y palabra femenina aparecen diferenciadas (en oposición excluyente o de complementariedad).

Las palabras de los personajes femeninos estudiados (la mujer del rey en el *Sendebär*, Santa Oria, y la alcahueta Trotaconventos) responden a una función literaria como actantes dentro de una historia, caracterizados según arquetipos literarios con mayor o menor individualización, pero también (y esta es la hipótesis relevante en mi trabajo) en tanto que personajes de sexo femenino.

En el caso del *Sendebär*, el comportamiento lingüístico de la mujer justifica la narración misma. Es su naturaleza lujuriosa y su falsedad lo que pone en peligro la vida del infante y justifica los exempla contados alternativamente por la mujer y los privados durante siete días, al cabo de los cuales el infante es liberado y la mujer quemada. El objetivo último de la narración es anular el poder de la mujer sobre el rey, su marido, a través de la descalificación de su comportamiento lingüístico, asociado machaconamente por los privados a la modalidad epistémica del “engaño”. Con esta palabra se designa en el libro un comportamiento lingüístico: “decir una falsedad” y al mismo tiempo un saber negativo, exclusivamente femenino, que escapa al control del hombre. Pero engaño contiene también la idea de “gannire” ‘ladrar’¹², animalización pues de la mujer y su palabra.

En la organización de la narración, se deja a la mujer menor espacio enunciativo: a cada *exemplum* suyo, responden dos exempla de cada privado, menos en las jornadas 1 y 7, en que la mujer no cuenta ninguno (es decir, cinco cuentos de la mujer hacen frente a trece de los privados). Los exempla narrados por la mujer son con frecuencia mucho más breves que los de sus rivales: así, el cuento 3 (Lavator) ocupa tan sólo seis líneas; el cuento 11 (Aper),

¹² Etimología propuesta en Joan COROMINAS, José María PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid : Gredos, 1980 - 1991, s/v. « engaño ».

nueve líneas. Además, se observa en cuatro de las cinco intervenciones femeninas ciertas inconsecuencias bastante llamativas:

El cuento 3 (Lavator) está imperfectamente relacionado con la situación que pretende ilustrar, pues en él destaca la inocencia del niño y la culpabilidad del padre, que “non gelo quiso castigar”. En el texto pahlaví, el *Libro de los siete visires*¹³, que pertenece a la misma rama oriental del *Sendebar*, la odalisca no habla de un niño inocente sino de un joven ignorante que no quiere escuchar los consejos del padre. La mujer del texto castellano tiene que recurrir a un uso polisémico del verbo “castigar” (‘dar consejo’ – ‘dar escarmiento’) para intentar su adecuación a la situación de la narración marco:

Cuento 3 (Lavator)

Era un curador de paños e avía un fijo pequeño. Este curador, quando avía de curar sus paños, levava consigo su fijo e el niño començava a jugar con el agua. E el padre non gelo quiso *castigar* e vino un día qu’el niño se afogó. E el padre, por sacar el fijo, afogóse el padre en el piélagos e afogáronse amos a dos.

E señor, si tú non te antuvias a *castigar*¹⁴ tu fijo ante que más enemiga te faga, matarte á (p. 87)

En el cuento 6 (Striges), un privado hace extraviarse al hijo del rey durante una cacería; éste encuentra a una joven perdida a su vez y viajan juntos un trecho hasta que descubre que se trata de una “diabla”. Consigue entonces deshacerse de ella gracias al consejo que la propia diablesa, involuntariamente, le da y volver junto al padre. Como señala M^a Jesús Lacarra, el anuncio del relato por parte de la mujer no coincide con su contenido, pues ningún privado mata a ningún rey. De nuevo aparece la inocencia del infante, víctima de una joven diablesa. ¿No está acaso aquí la mujer traicionándose a sí misma, como la diablesa del cuento?

Tampoco en el cuento 8 (Fontes) la mujer logra convencer: un infante bebe de una fuente encantada por culpa de un privado y se convierte en mujer. Recupera su forma original gracias a la intervención de un diablo y tras resolver un desacuerdo ante la justicia. La

¹³ Zahiri DE SAMARKAND, *Livre des sept vizirs*, traducido por Dejan BOGDANOVIC, París : Sindbad, 1976.

¹⁴ Cursiva nuestra.

relación del cuento con la historia marco es bastante confusa debido a problemas de transmisión, según Lacarra.

En el cuento 9 (Aper) un cerdo muere esperando que un simio le vuelva a echar una fruta del árbol. Si parece clara la identificación de la muerte del cerdo con la del Rey, según Lacarra, la adecuación del relato a la historia marco presenta una vez más problemas. En otras versiones, las frutas son los cuentos con que el Infante o los privados adormecen al Rey, provocando su pérdida. Pero el texto castellano indica que el puerco muere “esperando” un higo de lo alto que no llega. La interpretación del cuento resulta así poco clara.

Lo mismo sucede con el cuento 14 (Simia). Aquí, un ladrón cabalga por error sobre un león y ambos están atemorizados. El león cree que lo cabalga “la tenpestad”. Un simio descubre la verdadera identidad del ladrón pero éste lo mata. La mujer se identifica con el ladrón y los privados con el león. El relato castellano introduce una figura femenina, “la tenpestad”, ausente de la versión pahleví, como personificación de una fuerza negativa, diabólica. Es posible aquí de nuevo detectar un discurso que traiciona a su propia enunciadora¹⁵.

En conclusión, la palabra femenina aparece doblemente descalificada en el Sendebär: por los privados, que la identifican con el “engaño”, y por la propia instancia narrativa, que introduce en la enunciación femenina elementos y deturpaciones que truncan su eficacia, sumándose así a la lucha contra las “artes infinitas” de las mujeres que denuncian los personajes masculinos.

En el *Poema de Santa Oria*, la intención del narrador es completamente diferente: se pretende ensalzar a la mujer protagonista por su santidad. Sin embargo, el comportamiento lingüístico de la santa es también esencial para entender la valoración, aquí positiva, del texto. De hecho, el comportamiento lingüístico de los personajes de sexo femenino aparece

¹⁵ Es significativo que los desajustes de los relatos con la historia marco, debidos supuestamente a problemas de transmisión, afecten sólo a dos de los dieciocho cuentos puestos en boca de narradores masculinos.

claramente diferenciado del de los personajes de sexo masculino. Esta diferencia no se limita a la esfera terrestre, sino que se reproduce de manera equivalente en la esfera celeste a la que Oria accede a través de sus tres visiones.

El modelo de comportamiento lingüístico femenino propuesto se caracteriza por dos rasgos complementarios: la auto-represión de la palabra y la no-individualización.

Oria, desde niña, rechaza la palabra mundana:

con ambos sus labriellos apretava sus dientes, / que non salliesen dende vierbos
desconvenientes (18)
non amava palabras oír de vanidat (25)

Su encierro en una celda es al mismo tiempo clausura de su cuerpo virginal y de su boca. En su condición de reclusa, Oria sólo pronuncia palabras codificadas, fórmulas rituales que no le pertenecen como individuo sino que expresan su adhesión a un modelo religioso colectivo¹⁶: “siempre rezava psalmos e fazié oraçión” (26). La mortificación del cuerpo es también mortificación de la palabra individual: “Complia dias e noches todo su ministerio: / Ieiunios e vigilias e rezar el psalterio” (112).

A la hora de su muerte, el abandono inminente del cuerpo se anuncia con la pérdida progresiva del habla y la adopción de una gestualidad ritual de semántica colectiva:

(*Oria*) Mas me pesa la lengua que un pesado canto (173d)
Queredes que vos fable, yo non puedo fablar: / veedes que non puedo la palabra formar (174ab)
(*Narrador*) Fuel viniendo a Oria la hora postremera: / fuesse mas aquexando, boca de noche era; /
Alçó la mano diestra de fermosa manera: / fizo cruz en su fuente, sanctiguó su mollera (176)
Alçó ambas las manos, juntólas en igual, / commo qui riende graçias al buen Rey espiritual: / çerró
oios e boca la reclusa leal: / rindió a Dios la alma, nunca mas sintió mal (177)

En la representación de los otros personajes femeninos, esta misma ausencia de individualización aparece de manera recurrente: las vírgenes celestiales reciben un tratamiento unitario, que oculta las diferencias y las engloba en una única persona verbal

¹⁶Sobre el carácter colectivo del rezo, Marcel MAUSS escribía: « [...] même dans les religions qui font le plus de place à l'action individuelle, toute prière est un discours rituel, adopté par une société religieuse. Elle est une série de mots dont le sens est déterminé et qui sont rangés dans l'ordre reconnu comme orthodoxe par le groupe. Sa vertu est celle que lui attribue la communauté [...]. C'est avec les phrases du rituel que l'on compose son discours intérieur. L'individu ne fait donc qu'approprier à ses sentiments personnels un langage qu'il n'a point fait » en Marcel MAUSS, *La prière I. Les origines*, Paris, 1904, p. 32 – 33.

(ellas / nosotras) y en singulares de valor colectivo (“coro”, “fermosa az”, “compaña”, “sancta mesnada”). Dentro de este grupo, la individualización de la Virgen se realiza no por medio de un rasgo diferencial sino por la exaltación de la cualidad definitoria de la clase, la virginidad.

Todas estas tres vírgines que avedes oídas, / todas eran eguales, de un color bestidas, / semejava que eran en un día nascidas (32)
Todas eran iguales, de una calidat, / de una captenencia e de una edat; / ninguna de las otras non vencié de bondat, / trayén en todas cosas todas tres igualdat (126)

El reconocimiento mutuo entre los miembros del grupo se refleja en las palabras y gestos afectuosos, de solidaridad interiorizada, con que se dirigen unas a otras:

Salieron reçivirla con responsos doblados / fueron a abraçarla con los braços alçados, / tenién con esta novia los cueres bien pagados, / non fizieran tal gozo años avié passados (64)
non lo puso por plazo nin sola una hora, / fue luego abraçarla a Oria la serora (123)
Ovo con el falago Oria grant alegría / preguntóli si era ella Sancta María. / “Non ayas nulla dubda, dixol, fijuela mía, / yo so la que tú ruegas de noche e de día” (134)
Yo so Sancta Maria la que tu mucho quieres, / que saqué de porfazo a todas las mugieres (135)

Nada de esto aparece en la caracterización de los personajes masculinos. En las esferas celestes, el encuentro de Oria con los personajes masculinos no da lugar a ningún intercambio verbal o gestual. Por otro lado, dichos personajes aparecen claramente individualizados según la dignidad eclesiástica (“calonges”, “obispos”, “mártires”, “apóstoles”...), a través de la mención de su nombre propio, de sus cualidades personales o incluso de su lugar de origen (se habla así del calonge Bartolomeo “ducho de escribir passiones”, de los obispos don Sancho o don García, de los mártires Monio, Munno, Galindo, etc).

El modelo de comportamiento lingüístico masculino no está reducido a la enunciación colectiva y formularia del rezo. Se destaca el valor de la palabra masculina como guía de la colectividad, por medio de la predicación:

Todos vestién casullas de preçiosos colores, / blagos en las siniestras, como predicadores (58)
Porque daban al pueblo beber de buen castigo, / por ende tienen los caliçes cada uno consigo (60)

La palabra masculina se concibe como una voz individual, intérprete de la palabra femenina y colectiva. Unificados en un solo yo narrativo, don Munno, el narrador de la

historia latina, y Berceo, el narrador-traductor riojano, transforman en palabra, y en palabra escrita, las visiones de Oria, al tiempo que las hacen inteligibles para la colectividad:

La madre de la duenna fizó a mi (= *don Munno*) clamar, / fizome en la casa de la fija entrar / yo que la afincasse si podiesse fablar, / ca quiera deçir algo, non la podían entrar (149)
Bien lo decoró eso commo todo lo al, / bien gelo contó ella, non lo priso el mal, / por end de la su vida fizó libro caudal: / yo (= *Berceo*) ende lo saque esto de esi su missal (171)

Nótese en la cuaderna 149 el doble uso del verbo “entrar”, imagen de una penetración a la vez física, intelectual y espiritual, que sólo puede llevar a cabo el personaje masculino.

En la esfera celeste, la voz individualizada por excelencia, pura voz sin rostro ni cuerpo, es la voz divina, el verbo creador, representado alegóricamente por una doncella con el significativo nombre latino de “VOXMEA”, mi voz.

En el episodio de don Melón y doña Endrina del *Libro de Buen Amor*, aunque pueden seguir diferenciándose comportamientos lingüísticos masculinos o femeninos, su valoración no está exenta de la ambigüedad que caracteriza todo el poema de Juan Ruiz.

Don Melón aparece en un primer momento como el modelo del amador cortés que debe cortejar a la dama con la palabra y conseguir que le escuche. Don Melón quiere hablar con ella, hablarle a toda costa aunque ésta se resista al principio; su discurso es un compendio de verbos de lengua, un “hablar del hablar”: *fablar en plaça, jugar feroso, bien fablar, abaxar la palabra, fablar en juego, dezir la quexura de amor, fazer jura, non osar fablar a la dama, fablar uno, fablar ál, tornar en la mi fabla...*

Pero la “merçet de palabra” que termina por concederle doña Endrina no le bastará. Siguiendo los consejos de Trotaconventos DOÑEARÁ a la dama no con la fuerza de la palabra sino con la fuerza física.

Doña Endrina, por su parte, rechaza la poridad que busca don Melón, desprecia sus palabras, a las que califica de “engaños”, “parlillas”, “falsas espinas”, y sólo accede a hablar a don Melón “ante testigos”. Rechazo similar recibe en un primer momento Trotaconventos de

quien dice que “parla mentiras”, “rroídos”, “malos rrecabdos”, y a la que afirma no creer. Consciente de su delicada situación como viuda, Endrina sabe que de su reputación depende la situación ventajosa que ha heredado de su marido. Este dato es una innovación de Juan Ruiz con respecto a la obra latina pseudo-ovidiana que sirve de base a su texto, el *Pamphilus de Amore*¹⁷ y permite justificar la constante preocupación de Endrina por la fama, la palabra de los otros, los rumores públicos. De ahí también que silencie la violación de que será víctima, como le aconseja la vieja Trotaconventos.

El personaje que domina el episodio es evidentemente Trotaconventos. Este personaje experimenta un notable desarrollo con respecto a la versión latina. Su intervención es necesaria como coadyuvante del enamorado para evitar la fama, pero Trotaconventos se hace poco a poco dueña de la situación gracias al control que ejerce sobre la palabra de los otros: comparada a un confesor, Trotaconventos comparte la poridad de los dos jóvenes :

(*Melón a Trotaconventos*) Quiero fablar con vusco bien en como penitencia: / toda cosa que vos diga oíd la en paçiençia. / Si non vós, otro non sepa mi quexa e mi dolencia. / Diz la vieja: Pues dezid lo, e aved en mi creencia (703)

(*Trotaconventos a Endrina*) Agora, señora fija, dezit me vuestro coraçón: / esto que vos he fablado, si vos plaze o si non. / Guardar vos he poridat, çelare vuestra rraçón; / sin miedo fablad con migo todas quantas cosas son (736)

Conocedora del poder mágico de las palabras, la vieja encanta y tuerce voluntades y como un médico del alma sana llagas de amor:

Dixo: Yo iré a su casa de esa vuestra vezina, / e le faré tal escanto e le daré tal atalvina / por que esa vuestra llaga sane por mi melezina (709)

(*Trotaconventos*) Esta dueña que dezides mucho es en mi poder: / si non por mí, non la puede omne del mundo aver; / yo sé toda su fazienda e quanto ha de fazer; / por mi conssejo lo faze, más que non por su querer (716)

(*Trotaconventos*) Si me diéredes ayuda de que passe algún poquillo, / a esta dueña e a otras moçetas de cuello albillo / yo faré con mi escanto que se vengán paso a pasillo; / en aqueste mi farnero las traeré al sarçillo (718)

Abogada de sí misma, no duda de su propia capacidad verbal para defenderse si alguien llegara a acusarla:

¹⁷ Editado en Gustave COHEN (dir.), *La comédie latine en France au XII^e siècle*, vol. 2, Paris : Les Belles Lettres, 1931, p. 193 – 223.

(Trotaconventos) Mas el que contra mí por acusar me venga, / tome me por palabra, a la peor se atenga; / faga quanto podiere, a osadas se tenga; / o callará vençido, o vaya se por Menga (849)

Por último, dicta una sabia sentencia como juez conciliador para casar a los dos amantes al final del episodio:

(Narrador) Está en los antiguos seso e sabiençia; / es en el mucho tienpo el saber e la çiençia. / La mi vieja maestra ovo ya conçiençia, / e dio en este pleito una buena sentençia (886)

Apropiándose así de las modalidades discursivas tradicionalmente reservadas a los hombres, Trotaconventos domina a los otros porque domina el lenguaje. En su actuación lingüística demuestra además una gran habilidad para adaptarse a las situaciones, evitando testigos molestos (809, 827) o manejando registros variados según el caso: popular y cómico (824, 828-9, 845), sentencioso (793), imitación del lenguaje cortés (834):

(Trotaconventos) sienpre de vós dezimos, en ál nunca fablamos; / quando alguno viene, otra rrazón mudamos (809)

(Narrador) Començó la buhona a dezir otra consseja: / a la rrazón primera tornó le la pelleja. (827)

(Trotaconventos)

uno, non sé quién es, mayor que aquella viga (824d)

Ya levase el uerco a la vieja rriñosa (828a)

non ay más carne en él / que en pollo envernizo después de Sant Miguel (829cd)

¡A la vieja pepita / ya la Cruz la llevase con el agua bendita! (845cd)

Grandes artes demuestra el mucho menester: / pensando los peligros podedes estorçer; / quiçá el grand trabajo puede vos acorrer; / Dios e el uso grande fazen los fados bolver (793)

(Trotaconventos a Endrina) Desque con él fablastes, más muerto lo trahedes. / Pero que aun vos callades, tan bien commo él ardedes; / descubrid vuestra llaga; si non, así morredes; / el fuego encobierdo vos mata, e penaredes (834)

Su habilidad lingüística aparece también en la duplicidad de que hace gala, al hablar frecuentemente por alusión o con dobles sentidos –que escapan casi siempre a sus interlocutores (705, 864), al mentir y manipular tanto a Melón como a Endrina, sin dejarse nunca engañar por su parte, al utilizar una doble moral en la que lo vergonzoso es sólo lo que se hace público (851). Una habilidad lingüística, en definitiva, que se refleja en la eficacia de su palabra:

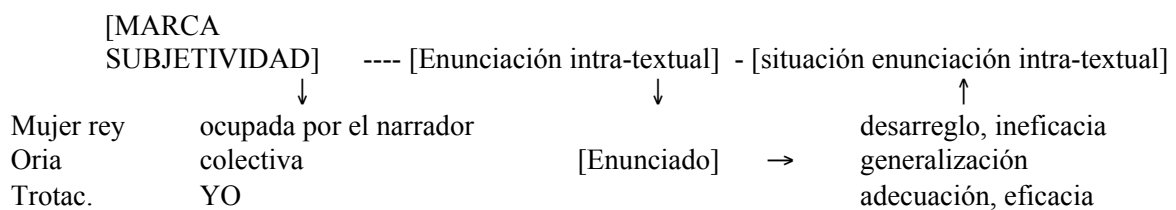
muchos panderos vendemos que non suenan las sonajas (705d)

Id vos tan segura mente con migo a la mi tienda, / commo a vuestra casa, a tomar buena merienda
 (864ab)
 La fama non sonará, que yo la guardaré bien: / el mormullo e el rroído, que lo digan non ay quien.
 / Sin vergüença es el fecho, pues tantas carreras tien; / maravillo me, señora, esto por qué se detièn
 (851)

Como resumen de los tres tipos de comportamiento lingüístico vistos hasta ahora, hemos representado la organización modal de la enunciación femenina en el esquema siguiente. En los dos modelos de mediados del s. XIII, el lugar de la subjetividad modal por excelencia, donde el yo enunciador toma a su cargo el enunciado, está ocupado por una instancia narrativa o colectiva que anula el yo de las locutoras. En el *LBA*, el yo enunciador aparece íntegro y dueño de su verbo.

MODALIDAD DE LA ENUNCIACIÓN:

[Enunciación textual (narrador)]



A través de estos modelos literarios, podemos vislumbrar ciertas representaciones sociales del comportamiento lingüístico de la mujer medieval: en primer lugar, en la existencia de una identidad lingüística de grupo, el de las mujeres, visto no sólo desde fuera, desde la visión masculina, sino también como identidad interiorizada, con el uso de un “nosotras” antes que un “yo”, de elementos gestuales y afectuosos de reconocimiento, niveladores, en que las palabras “madre” – “fija” funcionan como marcadores identitarios.

En segundo lugar, en el reconocimiento (no exento de crítica) de la habilidad lingüística de algunas mujeres, que las convierte en rivales de los grandes monopolizadores de la palabra pública patriarcal: los confesores, los médicos, los jueces. El poder curativo de la palabra femenina es asimilado a las artes brujeriles, mientras que la Iglesia se reserva el control de la palabra milagrosa y taumatúrgica. (Sin embargo, Oria no realiza ningún milagro

en su Poema, mientras que en las vidas de Santo Domingo y San Millán, las estrofas dedicadas a la descripción de sus milagros superan con creces las puramente biográficas). En este aspecto, es notable la diferente capacidad lingüística que se atribuye a la narradora del *Sendebat* y a Trotaconventos, sin que a ello vaya necesariamente unida una mejora en la valoración ética de dicha capacidad.

Por último, en el control de una espiritualidad femenina donde la mujer puede proyectarse en una conversación libre e íntima con Dios. En el poema de Oria, esta conversación nos llega transformada en visión inefable que sólo UN intérprete autorizado puede decir, devolviéndola al orden enunciativo establecido. Eco, tal vez, de la desconfianza que mostraron las autoridades eclesíásticas ante los movimientos de renovación espiritual de la época, en que las mujeres tomarán parte activa.

Otros textos, otros discursos (en particular los que reúnen condición femenina y popular, como en el habla de las serranas) podrán aportar sin duda nuevos elementos.

Marta López Izquierdo. Université Lumière – Lyon 2.