



El discurso sobre el amor y la condición de la mujer en las canciones de Florencia Pinar

Melisa Laura Marti
IIBICRIT (SECRET) – CONICET

RESUMEN:

Durante el siglo XV, el amor se establece como tema literario y cobra protagonismo en las letras castellanas. Al mismo tiempo, pasa a ocupar un lugar central en las discusiones filosóficas y debates eruditos, lo que promueve la aparición de una serie de tratados de proyección moral que apuntan a prescribir el comportamiento de los hombres. Los textos surgidos en plena contienda, tanto de índole narrativa como poética, se concentran en tópicos herederos de las convenciones de la lírica provenzal y la narrativa de temática caballeresca: los códigos cortesanos, la religión de amor, el amor como enfermedad. El presente trabajo se propone indagar acerca de la naturaleza de estos debates desde el punto de vista de una figura autoral femenina, la poeta Florencia Pinar, para intentar determinar cómo incide en la descripción de los códigos amorosos la perspectiva de quien se supone relegada a la pasividad discursiva. Se analizarán, para ello, tres canciones presentes en el *Cancionero General de Hernando del Castillo*, y se las pondrá en correlación con otros textos contemporáneos.

PALABRAS CLAVE: lírica cancioneril – siglo XV – amor cortés – *Cancionero general* – discurso amoroso

ABSTRACT:

During the fifteenth century, love becomes a literary theme and gains prominence in Castilian literature. Simultaneously, it comes into the spotlight as a topic for philosophical discussions and scholarly debates, which bring about a number of treatises of moral nature that aim to prescribe the behaviour of men. Texts that emerge from this dispute, narrative and lyrical, concentrate on topics inherited from Occitan literature and chivalric romance: courtly love codes, *religio amoris*, and love as a disease. The purpose of this study will be to analyse the nature of these debates from the point of view of a female authorial figure, the poet Florencia Pinar, to determine the way in which the description of love codes is affected by the perspective of those who are relegated to silence and apathy. Therefore, we will focus on three *canciones* from the *Cancionero General de Hernando del Castillo* and consider them in correlation with other contemporary texts.

KEYWORDS: *cancionero* poetry – fifteenth century – courtly love – *General Songbook* – love discourses

*Guardaos de muger que ha plática e scientia.*¹

Carvajales

*¿Por qué no fue también a las hembras
concedido poder descubrir su congoxoso y
ardiente amor, como a los varones?*²

Melibeia

A la hora de analizar el modo en que una voz autoral femenina se inserta en los debates sobre el amor desarrollados en lengua castellana durante el siglo XV, nos encontramos con que el corpus superviviente es escaso y limitado; una vez superada la ambigüedad que supone el artificio literario por el que un autor masculino adopta o construye un yo lírico femenino, damos con una única representante mujer cuya producción nos permite hacer un análisis significativo de la temática amorosa: Florencia Pinar. Si bien su legado dista de ser extenso, los poemas conservados funcionan como síntesis de una serie de tópicos populares para referirse a esta temática, tales como la *aegritudo amoris*; además, en ellos está claramente representado el limitado universo conceptual al que los poetas recurrían para referirse a lo amoroso. A partir de este eje, el presente análisis se guiará por el interrogante de si es posible distinguir una especificidad del discurso femenino en torno a los debates sobre el amor. En otras palabras, intentaremos determinar cómo incide en la descripción de los códigos amorosos la perspectiva de quien se supone relegada a la pasividad discursiva, el mutismo y la indiferencia. El trabajo con los textos se dará mediante un enfoque histórico-cultural, atento a las particularidades del momento de producción de la obra de Pinar. En este sentido, no se tratará de una lectura anclada en una perspectiva actual —como podría serlo un análisis feminista—, sino que se intentará reconstruir el sistema de ideas de finales del Cuatrocientos español.

La tarea de evaluar el discurso femenino en el marco general del siglo XV incurre en más de un riesgo. En primer lugar, dado que gran parte de la literatura del período es marcadamente misógina, nos enfrentamos a la tentación de buscar en la producción de las mujeres una reivindicación de su género que sencillamente no existe, o existe de forma muy inmadura en autoras como Teresa de Cartagena. Las defensas más beligerantes de la condición femenina en boca de mujeres, como la de Braçaida en *Grisel* y *Mirabella*, fueron escritas, por supuesto, por hombres. Por lo tanto, no debemos esperar ver en la poesía de Florencia Pinar un posicionamiento con respecto a estos debates en torno a la naturaleza de la mujer y los perjuicios que generaba en los hombres. Como veremos a lo largo de este trabajo, será preciso atravesar las barreras impuestas por el lenguaje típico de la poesía cancioneril para siquiera encontrar una huella del género de su autora, que está completamente difuminado.

Otro de los riesgos es el de forzar la interpretación de los textos —que se prestan a tantas— para descubrir en ellos una situación simétrica con respecto al discurso de autores hombres. Nos encontraríamos, en este caso, con una relación amorosa concebida como un reflejo de los lazos feudales, y la voz lírica sería la de una señora que dialoga con su servidor; o, por el contrario, hallaríamos la inversión de este vínculo. En este sentido, un

1.– Alvar, 1981: 248.

2.– Severin, 1994: 239.

punto de partida interesante lo constituye el estudio de Francisco López Estrada (1986), quien sostiene que las piezas escritas por una mujer rompen con mayor facilidad con el formulismo del amor cortés y se relacionan con las actitudes elementales propias de la poesía tradicional. Roxana Recio (1992, 1995) se hace eco de esta tesis al argumentar que la poesía de cancionero y su casuística amorosa son excluyentes para las mujeres, ya que ellas no pueden apropiarse de un código en el que están inscriptas como un medio para la interacción masculina. De manera similar, María Eugenia Lacarra (1988) se refiere a la situación de inferioridad social de la mujer, que podría haber tenido su correlato literario, y señala que, contrariamente a lo esperable (que la mujer imitara al hombre y se situara en la posición de la amada humilde, lista para servir a su amado, o que creara un amado idealizado), las poetisas crearon una poesía más concreta y humana, lo que habla de una reacción consciente o inconsciente a la ideología masculina³. Finalmente, Bárbara Weissberger (2006) también habla del problema que supone el idealizar la naturaleza del amor cortés y el papel de la mujer en el mismo, como se ha hecho tradicionalmente. A su vez, tanto Deyermond (1983) como Snow (1984) se refieren al modo en que Pinar iba en contra de las convenciones de la época al usar su poesía como vehículo de expresión de sentimientos poco usuales y rompía con el modelo de la poesía cancioneril, donde la figura femenina había perdido autonomía y su carácter se había vuelto difuso para poder servir únicamente como un artificio necesario para hablar del amor.

Ahora bien, hablar de un rechazo a un sistema de ideas tan fuertemente sostenido por un contexto social, económico y político como el de la cortesía puede resultar un tanto arriesgado. Sin embargo, como se intentará demostrar a continuación, en los poemas de Florencia Pinar encontramos un diálogo con la poesía cancioneril masculina que resuelve el carácter excluyente del género planteado por la crítica.

Estas problemáticas de índole teórica tienen, a su vez, un correlato más tangible y práctico: la escasez de información respecto de la identidad de la autora y de testimonios de su producción. En cuanto a lo primero, debido a la ausencia de evidencia notarial sobre su vida sólo se puede conjeturar con el ámbito cortesano en el que se desenvolvía, durante el reinado de los Reyes Católicos, y que haya sido hermana —tal como se dice en las rúbricas de algunas canciones— de Pinar (identificado como Jerónimo Pinar por Brian Dutton), más prolífico que ella y glosador de alguna de sus canciones. En cuanto a su producción poética, de las ocho canciones que suelen estar asociadas a su nombre, tan sólo tres ofrecen mayores certezas con respecto a su autoría (ya que existe un mayor número de testimonios, esparcidos en diferentes cancioneros), mientras que el resto se descarta en una gran parte de la bibliografía crítica.

La primera de estas canciones (de acuerdo al orden de aparición en el *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo*) es la que está acompañada por la rúbrica «Can-

3.- Si bien la crítica sostiene que el máximo mérito de la poesía de Pinar es el de la originalidad de haber usado imágenes concretas, no sería correcto olvidar versos tales como «Bien amar, leal servir, / cridar e dezir mis penas, / es sembrar en las arenas / o en las ondas escribir» de Juan Rodríguez del Padrón (Dutton, 2004: 314) o «Las aves andan bolando, / cantando canciones ledas, / las verdes hojas temblando, / las aguas dulces sonando, / los pavos hazen las ruedas» de Guevara (Gerli, 1994: 130).

ción de una dama que se dize Florencia Pinar»⁴ [ID6240]⁵. Esta canción muestra un rasgo que comparte con las otras dos que analizaremos y que Brian Dutton señala como común a un grupo de poetas de cancioneros: el conceptismo (2004: 45). A diferencia de las otras, es evidente una economía conceptual que gira en torno del juego expresivo que consiste en la repetición de homófonos (la conjugación del verbo *haber* y la interjección *ay*) y su uso anafórico. La crítica suele descartarla rápidamente por ser un fragmento de poesía cancioneril más⁶, y por más que sea cierto que muestra un grado de abstracción muy alto, vale la pena detenerse en este aspecto y en otro: la ambigüedad conceptual, ya que es posible ver que en esos «ayes» se esconde un erotismo que, si bien no deja de ser común a la poesía de cancionero, fue interpretado como inocentes suspiros por parte de la crítica. Parece oportuno recordar lo planteado por Michael Gerli en ocasión de su análisis de un poema de Guevara: «si nos atenemos sólo al sentido literal [...], se nos brinda una lectura llena de abstracciones, y se justifica la opinión de que la poesía de cancionero no se sale del convencionalismo aburrido» (Gerli, 1994: 18). El ingenio de estos poetas radica, entonces, en el juego con «la fina línea lingüística entre lo abstracto y lo concreto, lo cómico y lo serio, lo obscuro y lo ideal» (*ibídem*), un juego que de ninguna manera nos incita a inclinarnos hacia uno de los múltiples sentidos entre los que oscilan las canciones, ya que estos equívocos fueron creados con cuidado por sus artífices. La clave está, entonces, en la síntesis que se produce cuando «hay, donde hay penas d'amores / muy gran bien si d'él gozares» (Dutton, 2004: 574).

Resulta ineludible el hecho de que esta canción sea de una neutralidad notable, ya que no hay forma de identificar el género que enmascara el «quien» que se repite a lo largo del texto. Esta ambigüedad lo convierte en el más convencional de los tres. De hecho, la segunda estrofa parece un catálogo del universo conceptual del que se alimentaba la poesía amorosa, con su asociación ubicua de placeres, pesares, glorias, dolores, penas y gozos. Como explica Keith Whinnom (1981), así como el término «pasión» mantenía en este ideario su sentido etimológico de «sufrimiento» conjugado al de un afecto desordenado, estos conceptos antitéticos que apuntan a los extremos del dolor y el placer funcionan en sentido pleno dentro de un sistema conceptual en el que el mundo religioso y la sexualidad encuentran numerosos paralelos.

Por lo tanto, en tanto ejercicio poético cuyo objetivo es encontrar nuevas formas de expresar el carácter antitético de los sentimientos que produce el amor (sufrimiento y goce), esta canción funciona como un punto de acceso a un tópico inevitable para la poesía amorosa: «si hay quien tal ¡ay! consuele», será tanto causa como remedio del mal de amores. Se trata de una paradoja muy explotada por los autores contemporáneos, y al respecto podemos leer en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: «donde está la melezina, salió la causa de la enfermedad» (Severin, 1994: 161).

4.- Para facilitar la identificación de las canciones, me referiré a cada una a partir de su verso inicial. En este caso, se trata de «¡Ay! que hay quien mas no bive».

5.- La catalogación corresponde a la utilizada por Brian Dutton y Victoriano Roncero López (2004). Todas las citas de los poemas de Florencia Pinar se harán siguiendo esta edición.

6.- Un buen ejemplo de la economía semántica propia del conceptismo sería esta canción de Diego de San Pedro: «El mayor bien de quereros / es querer un no quererme, / pues procurar de perderos / será perder el perderme» (Gerli, 1994: 296). Obsérvense también estos versos que algunos autores adjudican a Florencia Pinar [ID0766]: «El grado creçe mirando / tanto que más os miro, / y las penas sospirando / si de vos mirar me tiro» (Dutton, 2004: 576).

A diferencia de la anterior, que hace un recuento de los términos más explotados por la lírica cancioneril, «Otra canción de la misma señora a unas perdices que le embiaron bivas» o «D'estas aves su nación» [ID6241] es citada por Keith Whinnom como una de las pocas canciones excepcionales por su vocabulario concreto, y por ir más allá de los sustantivos abstractos que pueblan esta poesía. Para ello, la autora retoma una imagen ampliamente desarrollada por Diego de San Pedro: la de la cárcel de amor que da título a su obra, que en este caso está representada por la jaula que contiene a las perdices, presas por su deseo.

La mujer era a menudo un objeto observado por el yo lírico de los poemas de cancionero, donde se discurre sobre la acción de contemplar al ser amado⁷. Aquí la poeta también describe el acto de mirar, pero la mujer no es el objeto de la mirada masculina, sino que se ve a sí misma reflejada en las perdices. Si bien Deyermond (1978) y Whinnom (1981) expresan sus reparos a la hora de afirmar que las aves a las que se refiere el poema son perdices, por estar mencionadas solamente en la rúbrica (lo que les hace sospechar que han sido un agregado del compilador), el hecho de que en los últimos versos se juegue con la paronomasia de *perdiz* y *perder* despeja estos interrogantes. El paralelo del amor con la actividad de la caza (que es en sí misma un eufemismo erótico), y la elección para nada casual de estas aves — que en los bestiarios medievales estaban asociadas a la lujuria⁸—, habilitan una lectura interesante que Deyermond rescata de Joaquín Casualdero: el poema estaría aludiendo al método de caza de perdices que consiste en usar a un macho para atraer a las hembras con su canto y capturarlas. La imagen de las perdices aprisionadas, entonces, era capaz de despertar múltiples asociaciones en los lectores medievales conocedores de los bestiarios y las técnicas de caza, por lo que no estaría simplemente remitiendo al juego sonoro antes mencionado. Por el contrario, estos conocimientos entran en correlación con otras teorías acerca de la sexualidad femenina que ya aparecían en el saber enciclopédico de Isidoro de Sevilla: «las hembras son más libidinosas que los hombres tanto entre las mujeres como entre los animales. Por ello, entre los antiguos, un amor ardiente se llamaba amor femíneo» (*Etym.* XI, 2, 24). A su vez, la identificación de la voz lírica con estas aves adquiere nuevos significados si se atiende al contenido de las estrofas: se alude a la decepción de quien, tras permanecer indiferente e intentar huir de la seducción, se ve engañada y sufre por un amor que, al cabo, no es correspondido. En este sentido, el infortunio compartido por las perdices y la dama tiene algunos matices más de los que propone Whinnom (1981), para quien se limita a la imposibilidad de saciar el apetito sexual.

7.— A propósito de este dispositivo poético, aquella canción adjudicada a Florencia Pinar que comienza «Tanto más creçe el querer» [ID0766] se detiene en la observación del objeto amado y en los efectos que este produce. Sobre ella Brian Dutton sostiene que el tema es la timidez que aqueja a la dama frente a la presencia del amado, pero resulta difícil no detectar una metáfora sexual en los versos «El grado creçe mirando, / tanto que más os miro / y las penas sospirando, / si de vos mirar me tiro. / Ya no me puede valer / que en punto de morir vengo» (2004: 576). La imagen fálica que sobrevuela estos versos hace vacilar la posibilidad de que el yo lírico sea femenino, así como su disposición en el código en el que se encuentra, el *Cancionero de Remert*, pone en duda la identidad de su autora, ya que podría pertenecer a su reputado hermano, Pinar. Lo que sí nos es lícito descartar es la interpretación más inocente de estas líneas, que recaen en un juego semántico de contenido erótico nada velado.

8.— En la *Naturalis historia* de Plinio leemos que las perdices machos acosan a las hembras constantemente y destruyen sus huevos para que siempre estén disponibles para el apareamiento. Las hembras, además, pueden embarazarse tan sólo con mirar al macho, y si la brisa les hace llegar su olor o escuchan su llamado, también puede resultar en su preñez.

Más allá de los bestiarios, hay otro texto de suma importancia para la construcción del discurso amoroso cortesano que alude a las perdices para desarrollar una alegoría relativa al amor cortés, que sin embargo no ha sido referido por los trabajos escritos sobre esta canción: se trata de *De amore* de Andreas Capellanus, donde leemos lo siguiente:

Se dice que entre los cernícalos nacen de vez en cuando algunos que gracias a su valor y ferocidad cazan perdices, pero, como esto ocurre contra la naturaleza, se dice que esta ferocidad no puede durar en ellos más de un año a partir de su nacimiento. Así, después de un período de prueba, si se le considera digno, el plebeyo puede ser elegido por una mujer de la alta nobleza como amante y a su vez pueden hacer uso entre ellos de las mismas palabras que se apuntaron en el diálogo entre un plebeyo y una mujer noble (Creixell Vidal-Quadras, 1985: 109).

A lo largo del capítulo sobre cómo se consigue el amor, en el que se despliegan diálogos entre hombres y mujeres de distinta condición social, se da cuenta de esta jerarquía entre aves de distintos hábitos y tamaños, en la que las perdices, entonces, serían las damas de alta nobleza y los cernícalos, los plebeyos. Considero sumamente interesante esta posible alusión a una asimetría social, ya que habilita una lectura completamente nueva de la Canción, que retoma el lenguaje de la cortesía para encarar el debate amoroso desde una perspectiva femenina, y dialoga con textos contemporáneos y otros ya clásicos apropiándose de sus códigos y recursos retóricos.

Vemos aquí, entonces, cómo Florencia Pinar construye a partir de una imagen concreta, la de las perdices enjauladas, un código complejo para aludir al carácter esquivo de la dama, que inicialmente permanece indiferente al arte seductor del poeta y cede ante la pasión (una vez más, entendida como padecimiento, en el marco del sincretismo de la *religio amoris*). Y, si bien el yo lírico demuestra pasividad por haber sido «prendido» por sus amores, se reivindica su voz e individualidad, cuyo propósito es «cantar con alegría».

Este sistema de imágenes en torno a la cacería —que suele extenderse al imaginario del campo de batalla⁹— y el apareamiento de las aves no era ajena a los textos de debate de temática amorosa. En *Grisel y Mirabella* encontramos, por ejemplo, que uno de los argumentos de Braçaida en defensa de las mujeres es que ellas se dejan vencer por amor, mientras que los hombres «atacan» a su presa sin sentirlo, y lo hace a partir del ejemplo del pavo real:

la mayor parte de las fembras animales quieren ser rogadas. Pues aquellas por ningún temor ni vergüença lo dexan: mas porque naturaleza los ensenya ser suyo el encareçer: y de los machos el requestar (...).

Y las muchas fatigas ansias tribulaciones que por nosotras dezís que fingidamente mostráis: ya pareçe mayor error: dar *indicios* al mal non amando. Que nosotras quando nos vencemos: es por amor. Y así está claro segunt las grandes menguas y peligros que nosotras tenemos: que si l'amor no nos forçasse: sin querer no sería posible vencernos. (Francomano, 2013: 118).

9.— Un uso similar del verbo *prender* aparece en una canción de Gómez Manrique, que recurre a metáforas bélicas para representar el amor: «Con la belleza prendes, / donzella quantos mirays, / & con la fonda matays / & feris los que queres» (Dutton, 2007).

Esta simetría de imágenes hace que Florencia Pinar entre en un diálogo diferido tanto con el autor de *Grisel y Mirabella* como con sus personajes, por lo que podemos imaginar qué le respondería Torrellas a la dama que se identifica con las perdicés: tanto más se resiste a la seducción, tanto más la tendrá en estima el seductor y mayores serán sus intentos por cortejarla, porque supondrá que detrás de esa indiferencia hay deseo.

También conjura esta imposibilidad de oponer resistencia al amor la «Canción de Florencia Pinar» o «El amor ha tales mañas» [ID0768], que retoma uno de los tópicos más explotados de la literatura amorosa: la metáfora de la enfermedad¹⁰. La crítica ha explorado diferentes lecturas de esta canción y llegado a conclusiones dispares. El análisis inmanentista de Barbara Fulks, por ejemplo, evade un aspecto esencial de la Canción: su convencionalidad, ya que ve ambigüedad en la asociación del placer y el dolor, tan frecuente en la poesía de todas las épocas (1989-90: 37). También se ocupa de contradecir el planteo de Deyermond, quien había advertido que el yo lírico sentía un gran deseo sexual por el hombre que amaba, y sostiene que lo que expresa el poema es que el amor es un agente devastador que debe ser evitado¹¹. Sin embargo, no queda claro por qué esta lectura anula la anterior, ya que la imaginación del desastre que acompañaba al discurso amoroso es una constante en la poesía y la prosa del siglo XV. Baste tan sólo recordar cómo la onda expansiva del amor alcanza a todos los personajes de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y que la pasión que invade a sus protagonistas es tratada como un mal que les produce sufrimiento a ambos y a todo su entorno. Aquí también encontramos el imaginario de la enfermedad alcanzando niveles cercanos a la literalidad, y se alude al *cânçer* como en la Canción de Pinar: «conocerás mis agras palabras ser mejores para matar este fuerte cançre, que las blandas de Sempronio, que lo ceuan, atizan tu fuego, abiuán tu amor, encienden tu llama, añaden astillas, que tenga que gastar fasta ponerte en la sepultura», le dice Pármeno a Calisto (Severin, 1994: 136).

Fulks fracasa, a su vez, en el análisis de la primera estrofa, al forzar la interpretación basándose en la búsqueda de referentes de los pronombres. En «El amor ha tales mañas / que quien no se guarda d'ellas / si se l'entra en las entrañas, / no puede salir sin **ellas**» y, más adelante, «d'él se dan tales querellas / que si entra en las entrañas, / no puede salir sin **ellas**» (Dutton, 2004: 575-6)¹² sin duda se juega con el sugestivo movimiento de entrar y salir, potenciado por la imagen de las entrañas (que son, según Fulks, los referentes de estos pronombres). Pero no puede eliminarse otra posibilidad, ignorada por Fulks: la de que los referentes sean tanto «mañas», como «querellas», que aluden a los ardides del amor para enseñorearse sobre hombres y mujeres, y a las estrategias para desentenderse de él. De manera similar, Jorge Manrique había aludido a la inútil resistencia frente al amor: «una porfía forçosa / que no se puede vencer, / cuya fuerça porfiosa / hazemos más pode-

10.- Tanto el sector clerical como el médico consideraban al amor (concebido como *amor hereos*, pasión o lujuria, muy distinto a la *amicitia* que debía caracterizar al matrimonio) como una amenaza para la salud física y mental, por ser un impulso natural que necesariamente debe ser satisfecho para no devenir pensamiento obsesivo, turbación y locura. En consonancia con estas prácticas prescriptivas, los poetas se apropian del campo semántico de la enfermedad, ya estereotipado, para construir el discurso metafórico referido al amor.

11.- «How does [Deyermond] deduce that the poem is autobiographical and where does he find 'strong sexual desire'? My reading of the poem proposes a completely opposite reading: love is a devastating agent or force to be avoided» (Fulks, 1989-90: 40).

12.- El texto en negritas es mío.

rosa / queriéndonos defender» (Gerli, 1994: 16). Ya parece excesivo, si bien atendemos al carácter polisémico de la poesía cancioneril, ver en esta estrofa una alusión al acto de dar a luz, como propone Fulks.

La imagen del gusano, de la que tanto han dicho Deyermond y Fulks, también puede interpretarse como síntesis de las «contradicciones» a las que está sujeto el amor: podría estar remitiendo al uso medicinal de los gusanos para corroer el tejido corrupto, a la vez que alude metonímicamente a la muerte¹³. Dado que en el poema «come todo lo sano», podemos inferir que el amor, dentro del marco conceptual que lo identifica con la enfermedad, cuando se lo postula como la cura de la dolencia, no hace sino producir el efecto contrario: consume lo que no debe, el pensamiento racional. Por otro lado, es inevitable ver, como Deyermond, una alusión a lo fálico en el gusano y al coito en las querellas. Precisamente, la focalización en las entrañas, que remiten al aparato sexual femenino, y el gusano como objeto de la mirada del yo lírico, realzan la perspectiva claramente femenina de esta canción. Esta interpretación de ninguna manera anula la imagen de la muerte que sobrevuela el poema, por ser una pulsión básica que está estrechamente ligada a la imaginación del acto sexual. Como bien explica Grisél en la obra ya citada: «al buen mártir de amor con la pasión de las muchas muertes se la dubla la fe» (Francomano, 2013: 94).

Finalmente, esta descripción de la enfermedad del amor implica algo evidente: la personificación o animalización del amor lo muestra como algo que opera no sólo sobre los hombres, sino también sobre las mujeres, lo que altera la noción de causalidad en torno a este tópico tal como se la planteaba en los tratados de corte misógino, en los que se culpa a la mujer de provocar el mal de amores y se le asigna un rol activo en el perjuicio al género masculino. Como las perdices, prendidas a pesar de su carácter esquivo, la mujer víctima de este cáncer aparece aquí ajena a toda responsabilidad. Por el contrario, a esta responsabilidad de la mujer sobre los males que aquejan a los hombres alude la apelación del Arcipreste de Talavera: «Si consideras la muger —si la amas— qué cosa es, qué virtudes tiene e qué condiciones e constancia, e por qué mueres e pierdes tu alma, como desuso razonado he, sepas que en amar a otro sinón a Dios nunca tu corazón pensaría, pues todas cosas pasan salvo sólo amar a Dios» (Gerli, 1989: 201).

En conclusión, la poesía de Florencia Pinar se alimenta de la multiplicidad de sentidos que caracterizan la poesía cancioneril y, como los poetas hombres, adopta distintas máscaras y artificios retóricos que dificultan la descripción de un pensamiento unívoco. No es posible determinar si Pinar escribe como se espera que una mujer lo haga, o si se estaba rebelando contra los preceptos impuestos a su género. Sin embargo, a lo largo de este trabajo creo haber podido identificar algunos rasgos que diferencian su discurso del de los poetas hombres. ¿Podemos concluir que Florencia Pinar fue la gran vocera de las mujeres en la poesía cancioneril del siglo XV? El título suena un tanto exagerado. A pesar de ello,

13.— Estos versos de Guevara, que ponen en paralelo el amor y la muerte para expresar lo engañoso de las apariencias, muestran la estrecha relación de estos conceptos: «No juzguéis por la color, / señora, que nos cobría; / quã las veces el amor / haze muestras d'alegría / con qu'encubre su dolor. / Por do nuestro colorado / en su ser será muy cierto / al sepulcro comparado, / que de fuera está dorado / y de dentro el cuerpo muerto» (Gerli, 1994: 69). Por otra parte, Deyermond niega que este gusano aluda a la muerte, sino que más bien debe remitir a una víbora (que, de acuerdo a lo que encontramos en los bestiarios medievales, mata a la madre para salir de su cuerpo; lo que la convierte, en cierto sentido, en una víctima trágica del amor). Sin embargo, la proximidad de las imágenes del gusano y del cáncer «que come todo lo sano» fortalece la asociación expuesta más arriba.

considero que podemos observar en su poesía un manejo de los tópicos amorosos que Pinar reelabora desde un punto de vista diferente al hegemónico, sin subvertir la ideología amorosa ni oponerse a sus preceptos. A la pasividad de la mujer seducida le aporta reflexión, y se detiene a explorar su sexualidad que, con todas las limitaciones que su época le imponía, no deja de mostrarse como rica y compleja, y es el indicio de una subjetividad plena. A la pregunta inicial acerca de si una mujer podía apropiarse de un código en el que su género está inscripto como un medio para la interacción masculina, podemos responder, entonces, afirmativamente. Por lo tanto, Braçaida no estaría tan sola como creía cuando argumentaba «en nuestra simplicidad no hay quién scriva en favor nuestro. Y vosotros que tenéis la pluma en la mano: pintáis como queréis» (Francomano: 2013: 126).

Bibliografía

- ALVAR, Manuel y Elena Alvar, eds., *Cancionero de Estúñiga*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1981.
- CASTILLO, Hernando del, comp., *Cancionero general (Valencia 1511), con introd., índices y apéndices de Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid, Real Academia Española, 1958.
- CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Inés, ed., *Andreas Capellanus, De amore. Tratado sobre el amor*, Barcelona, Quaderns Crema, 1985.
- DEYERMOND, Alan, «The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar», *Mester*, VII (1978), pp. 3-8.
- DEYERMOND, Alan, «Spain's First Women Writers», en Miller, Beth, ed., *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1983, pp. 27-52.
- DUTTON, Brian y Roncero López, Victoriano, *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- DUTTON, Brian et al., eds., *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*. En línea en <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>> [consultado el 10/04/2017], 2007.
- FRANCOMANO, Emily C., ed., *Three Spanish Querelle Texts: Grisél and Mirabella, The Slander Against Women, and the Defense of Ladies Against Slanderers*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2013.
- FULKS, Barbara, «The Poet Named Florencia Pinar», *Corónica*, 18 (1989-90), pp. 33-44.
- GERLI, Michael, ed., *Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Cátedra, 1989.
- GERLI, Michael, ed., *Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal, 1994.
- LACARRA, María Eugenia, «Notes on Feminist Analysis of Medieval Spanish Literature and History», *La Corónica*, 17, 1 (1988), pp. 14-22.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana», en *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1986, pp. 9-38.
- MAYHOFF, Karl Friedrich Theodor, Cayo Plinio Segundo, *Naturalis historia*. En línea en <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:latinLit:phi0978.phi001>> [consultado el 10/04/2017], 1906.

- OROZ RETA, José y Manuel-A. Marcos Casquero, ed., San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- RECIO, Roxana, «Otra dama que desaparece: la abstracción retórica en tres modelos de canción de Florencia Pinar», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, 2 (1992), pp. 329-339.
- RECIO, Roxana, «Puntualizaciones sobre la abstracción retórica femenina: el *Cancionero de poesías varias*», *Medievalia*, 19 (1995), pp. 16-24.
- SEVERIN, Dorothy, ed., Fernando de Rojas, *La Celestina*. Barcelona: Altaya [1ª ed., Madrid, Cátedra, 1987], 1994.
- SNOW, Joseph, «The Spanish Love Poet Florencia Pinar», en Wilson, Katharina, ed., *Medieval Women Writers*, Atenas, University of Georgia Press, 1984, pp. 320-332.
- WEISSBERGER, Barbara, «La crítica y Florencia Pinar», en Wollendorf, Lisa, ed., *Literatura y feminismo en España*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 43-59.
- Whinnom, Keith, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981.