Chambres de dames y mujeres medievales: Jimena, Urraca, Agnès Sorel, Juana

María Soledad Arredondo

Universidad Complutense
msarredo@filol.ucm.es

Resumen

En el presente trabajo se analiza la "utilización" de la mujer y del mundo medieval en algunas obras contemporáneas. Los personajes femeninos elegidos –desde la esposa del Cid a la hija de los Reyes Católicos– han interesado en los últimos treinta años a distintos géneros y enfoques ideológicos. Se reflexiona en este artículo sobre la recuperación literaria de cuatro destacadas mujeres de la sociedad medieval, que han protagonizado obras de éxito, y se relaciona éste con el género histórico y la historia de las mujeres.

Palabras clave: personajes femeninos, época medieval, ideología, *best seller*.

Abstract

This essay analyzes the "use" of woman and of the medieval world in some contemporary works. The feminine characters chosen here – Cid's wife or Reyes Católicos' daughter – have been of great interest for different genres and ideologies during the last thirty years. This study takes into consideration the literary comeback of four remarkable women belonging to medieval society and who have been protagonists of successful works. Their success will be related to the historical genre and the history of women.

Key words: feminine characters, medieval word, ideology, bestseller.

El interés que ha suscitado la época medieval[1] en escritores y lectores de los últimos años del siglo XX es un curioso fenómeno, ligado a circunstancias diversas y hasta contradictorias. Por mencionar solamente dos, la primera sería el auge de la novela histórica, o mejor aun el género histórico (novela, drama, ensayo, memorias), y la segunda, paradójicamente, el descuido de la historia como disciplina en los planes de estudio de esos mismos años. Esto último, relacionado, a su vez, con la crisis de las Humanidades, ha convertido en tema literario periodos de la historia, como el Imperio Romano o el Medievo, suficientemente remotos y mal conocidos como para producir curiosidad en amplias capas de público, atraído, además, por la calidad y el eficaz lanzamiento comercial de algunos títulos, como *Memorias de Adriano* o *El nombre de la rosa*, por ejemplo. Obras tan cuajadas como éstas han contribuido al asentamiento del género histórico, logrando que lectores contemporáneos se acercaran a sociedades muy distintas en cuanto a costumbres, pero en las que los sentimientos humanos y las relaciones de poder marcaban, como ahora, los aspectos fundamentales de la vida. En el caso que nos ocupa, la época medieval se ha recreado para el lector actual, bien presentando morosa y detalladamente un tiempo casi exótico, por sus ropas, alimentos, edificios, viajes, guerras, etc., o bien utilizando esos datos como meras pinceladas ambientales en las que situar conflictos y pasiones intemporales. En ambas posibilidades la ficción literaria suple a la realidad histórica, en un intercambio recíproco de funciones estéticas y didácticas.

Si esta tendencia literaria de volver la mirada a un pasado remoto es innegable, no lo es menos el nuevo cauce que la Historia de las Mujeres y la crítica feminista han abierto en la segunda mitad del siglo XX. Los análisis de periodos históricos bajo nuevas perspectivas, así como la consideración de obras y personajes literarios desde la óptica feminista (marginación, trabajo, exclusión, domesticidad) han generado numerosas publicaciones, de consecuencias y ámbitos bien distintos: desde la profusión de estudios que reconsideran el papel de mujeres notables de la historia, hasta la utilización en la literatura de personajes femeninos que aseguran el éxito, o las ventas, entre ese sector mayoritario de lectores que son las mujeres.

Esta comunicación pretende relacionar esas dos líneas de interés, que han penetrado en ámbitos tan dispares como la investigación científica y la cultura de masas, apoyadas muchas veces en premios literarios. No se trata de analizar el mundo medieval a través de ciertas novelas históricas, género que cuenta ya con numerosísimos estudios[2], sino de mostrar cómo "lo medieval" y "lo femenino" se han fundido a finales del siglo XX. Concretamente en los treinta últimos años han transitado por esa doble senda emisores tan distintos como novelistas, investigadores y periodistas, que han difuminado géneros antes bien marcados, como la biografía, el ensayo, y la novela o el drama históricos. Fruto de esa curiosidad por dos campos, el del Medievo y el de la mujer, antes reservados a los respectivos especialistas, son las muchas obras literarias ambientadas en la Edad Media y protagonizadas por mujeres. Entre todas ellas hemos seleccionado las cinco siguientes, publicadas entre 1970 y 2002:

---

[1] Véase, por ejemplo, Gómez Redondo, 1990, y Díez de Revenga, 1993.

[2] Uno de los más clásicos el monográfico dedicado al género por la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mayo-junio de 1975, y también el de Lukács 1976. Más recientemente, y con completísima bibliografía, Fernández Prieto 2003, Sanz Villanueva 2000.

– *La dame de Beauté (Agnès Sorel)*, de Jeanne Bourin, publicada en 1970[3],
– *Anillos para una dama*, de Antonio Gala, estrenada en 1973[4],
– *La chambre des dames*, también de Jeanne Bourin, de 1979[5],
– *Urraca*, de Lourdes Ortiz, publicada en 1982[6],
– *Loca de amor*, de Catherine Hermary-Vieille, publicada en 1991 y traducida al castellano en 1992[7].

Todas ellas son muy representativas de las tendencias antes señaladas, porque se proponen la recreación o reconstrucción del periodo medieval, o la recuperación y reivindicación de una determinada figura femenina; pero, además, consiguen esa fusión de Medievo-mujer, que va más allá de los propósitos de la ficción histórica. Esa coincidencia permite analizar conjuntamente creaciones bien distintas desde el punto de vista genérico (el drama de Gala, la seudo-autobiografía de Ortiz, la "crónica novelada"[8] de Hermary-Vieille), pero similares en cuanto a propósitos: trasladar a nuestro tiempo a unas cuantas mujeres medievales que han pasado de la historia a la literatura; y, en algunos casos, a través de ella al cine y la televisión. Cuatro de ellas son personajes históricos relevantes, por haber sido reinas, como Urraca de Castilla, o Juana I, que marca ya la frontera entre la Edad Media y el Renacimiento; o por haber sido esposas de héroes, como Jimena; o amantes de reyes, como Agnès Sorel. La visión complementaria podemos hallarla en *La chambre des dames*, que, en teoría, presenta a mujeres del pueblo, y que proporciona, o pretende hacerlo, una imagen del Medievo más general y menos elitista.

Lo que me interesa analizar a través de estos ejemplos son las razones por las que autores tan distintos –un dramaturgo, una novelista, una historiadora– optan por el binomio mujer – Medievo, cuando, en realidad, ni *Loca de amor* es exactamente la biografía de una mujer –la reina Juana I– ni el Medievo de algunas novelas es más que un telón de fondo, descrito desde la violencia, en *Urraca*, o desde la dulzura cromática y aromática, en los dos relatos de Jeanne Bourin. Como pretendo mostrar a continuación, las cinco obras elegidas han sabido captar con toda oportunidad que la combinación "mujeres medievales" servía para lanzar a un público bien dispuesto para ello[9] determinado tipo de mensajes: provocadores y desmitificadores, unos; esteticistas y conservadores, otros; con propósitos de denuncia feminista en algún caso, y con aspiraciones de unir divulgación histórica y ficción literaria en algún otro.

---

[3] Citamos por la edición de 1982.

[4] Citamos por la edición de 1983. Cronológicamente queda fuera de nuestro estudio la interesantísima obra de María Teresa León, *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes*, de la que existe edición reciente de Margarita Smerdou 2004.

[5] Citamos por la reimpresión de 1993.

[6] Citamos por la edición de 1991.

[7] Citamos por la edición de 2002.

[8] Según la contraportada, que suele ser un cebo para captar lectores, "cautivadora crónica novelada de un período histórico repleto de intrigas, conspiraciones, alianzas y guerras. También es un emocionante retrato psicológico de una mujer martirizada por su familia".

[9] Salvador 2001 (305), ha señalado que la novela histórica es hoy una "marca" o "rótulo" que atrae clientes.

1. DOÑA JIMENA, SEGÚN GALA

Por remontarnos a la Edad Media más distante, la Jimena de *Anillos para una dama* protagonizó el drama[10] en dos actos de Antonio Gala que obtuvo un resonante éxito en 1973. Muy probablemente a ese éxito contribuyó el tono provocador y descarado de una obra que no pretendía recrear el siglo XII, ni escenificar verazmente el hecho concreto del abandono de Valencia tras la muerte del Cid, ni mucho menos hacer la apología del caballero. Como declaraba el propio Gala, que es un buen conocedor de la historia de España, "en esta ocasión *utilizo* la Historia […]" (23). Y es que, efectivamente, el autor se sirve de una parte de la historia medieval para desmitificarla, mediante una figura femenina, la de Doña Jimena, esposa del héroe épico y, hasta entonces, paradigma de dama medieval. La ocurrencia de Gala resultaba sorprendente, porque su Jimena poco se parecía al personaje literario del cantar de gesta, que a su vez debía de reflejar a la Jimena real. Si ésta apenas poseía más identidad que la de dama noble, esposa y madre, la Jimena de *Anillos para una dama* es casi su antítesis: se rebela contra su destino de noble viuda, contra su rey y pariente, Alfonso VI, e incluso contra su hija, más respetuosa con las actitudes femeninas medievales. Evidentemente la Jimena de Gala que quiere casarse con Minaya no es una típica mujer medieval, como no son medievales las costumbres escenificadas en la obra –tomar café (44)– ni los decorados y el vestuario, intemporales y acrónicos (23 y 27). La protagonista de la obra es, por el contrario, una mujer que desea tomar decisiones por sí misma; que se ilusiona con ese Minaya fiel y atractivo, siempre en segundo plano detrás de la potente personalidad de su marido; y que se queja del héroe con el que siempre se ha sentido sola. Es, en suma, una mujer con la que se identificarían las espectadoras españolas de los años setenta, muy comprensivas, sin duda, con el deslucido papel de la viuda madura destinada al convento, y muy receptivas ante una actitud tan moderna. El público en general bien podía compartir la rebeldía[11] de un personaje que, además, se oponía a una serie de normas, valores o sentimientos ya por entonces trasnochados, que se denunciaban o se parodiaban en la obra; baste recordar, por ejemplo, al obispo Don Jerónimo, con su discurso arcaico de "matamoros", dando la "tabarra" (63), la conflictiva herencia del Cid, llamada por Jimena su "finca" de Valencia, o las palabras cínicas del rey Alfonso sobre matrimonio y razón de estado (69), y sobre la patria (91). Con esa actualización de la dama medieval, Jimena se convertía en portavoz de un mensaje político iconoclasta, burlándose de la historia medieval española en los últimos años del franquismo:

> Estate atento obispo […]. El padre de este señor que ves aquí, tan serio, escachifolló España repartiéndola entre sus cinco hijos […]. Los cinco, no, a las niñas sólo les dio Zamora y Toro, con la condición, que no es moco de pavo, de que no se casasen en la vida […]. Y éste que veis aquí […]. A su hermano, don Sancho, se lo

[10] Uno de los primeros –de 1978– y más completos análisis sobre esta obra es el de López Estrada 1983.

[11] Para otras interpretaciones, entre ellas el "típico comportamiento menopáusico", véase la Introducción de Ángel Fernández Santos a la edición citada (15).

> cargó en el cerco de Zamora […]. Se lió con su hermana doña Urraca […]. Y casado como estaba por la mano derecha, se casó por la izquierda, con la nuera de Motamid, rey de Sevilla. Entonces era guapa y se llamaba Zaida. Hoy es una tía gorda y se llama Isabel. Porque la bautizaron, eso sí (88).

Para oponerse o disentir políticamente en los años 70, nada mejor que utilizar la Historia: retroceder en el tiempo y, frente a las interpretaciones oficiales, proponer una Edad Media humorísticamente tergiversada, en la que una dama principal se burla del clero, de la religión, de la monarquía, del concepto de patria y de su propia carencia de identidad, apoyándose en un estilo rabiosamente coloquial que rebaja la categoría de los grandes personajes, incluso con vulgarismos contemporáneos: "Ahora, si me caso por amor y por gusto, "tararí-que-te-vi", ¿no es eso?" (88).

2. URRACA I, SEGÚN ORTIZ

La segunda protagonista medieval, muy próxima en el tiempo a Doña Jimena, es la Urraca de Lourdes Ortiz, que narra su vida en primera persona poco antes de morir, mientras dialoga con un joven monje en el monasterio en que está confinada. A diferencia de *Anillos para una dama*, para *Urraca* no existía un cliché previo sobre la hija de Alfonso VI, Urraca I de Castilla, mucho menos conocida por el público que la Jimena literaria. Es Ortiz quien convierte a Urraca en personaje de ficción, partiendo de una buena base histórica, y con claras pretensiones de reivindicación de esta reina de Castilla condicionada por el poder masculino. Este personaje no ironiza sobre la época medieval, sino que pretende mostrarla desde una perspectiva femenina insólita en el siglo XII. Si la voz de Jimena nos sorprendía por su modernidad, cuando afirmaba ante Alfonso VI que las crónicas pueden falsear la verdad:

> […] la Historia cambia tanto según quien nos la cuente […] Por eso los reyes pagan tan buenos sueldos a los cronistas. Son los embellecedores de la Historia, ¿eh, Alfonso? Ay, pero luego llega una destrozona con jabón y bayeta y saca a relucir la verdad, que con tanto cuidado disfrazamos […] (86),

la Urraca de Ortiz, que es una reina orgullosa, declara que va a escribir la Historia, o a proporcionarle al monje los datos para que la escriba, pero desde su propio punto de vista:

> Una reina necesita un cronista, un escriba capaz de transmitir sus hazañas, sus amores y sus desventuras, y yo, aquí, encerrada en este monasterio, en este año de 1123, voy a convertirme en ese cronista (10).

Esta Urraca pretende contrarrestar lo que de ella ha dicho la historiografía, que, como se ha señalado recientemente[12], ha vaciado de contenido su agitado reinado, entendido apenas como una transición entre el de su padre, Alfonso VI, y el de su

[12] Véase Cerrada Jiménez 2000.

hijo, Alfonso VII, y marcado por dos matrimonios, primero con Raimundo de Borgoña, y, ya viuda, con Alfonso I de Aragón. La reina escribe desde la madurez para ahuyentar el fantasma de la soledad, para explicarse, para informar al monje Roberto de cuanto ella ha vivido, y para encargarle, finalmente, que escriba su vida, porque "esto que yo he redactado no se parece a una crónica" (191).

Efectivamente, lo que vamos leyendo oscila entre retazos de la historia de España en el siglo XII, como la batalla de Uclés, conflictos políticos derivados del matrimonio con el rey de Aragón, y confesiones íntimas de una larga vida de mujer: sus relaciones con la madre, Constanza, prototipo de mujer insatisfecha, por las infidelidades de Alfonso VI; con su consejera, la bruja gallega Poncia; con sus maridos, con su hermana –Teresa de Portugal– y con su hijo. Esa mezcla de temas (la guerra, la política, los sentimientos) y de géneros (la crónica, la autobiografía, la novela) se sitúa en una época medieval reconocible para los lectores, sobre todo, por medio de grandes personajes, como los tíos de la reina: Don García, encarcelado por Alfonso VI, como ella lo está en el presente de la escritura por quien será Alfonso VII; Doña Urraca, cuyo incesto con su hermano Alfonso admite la narradora (47-48); y Don Sancho, por la muerte del cual se denomina en la obra a su padre "el Fratricida" (14); o como Rodrigo Díaz de Vivar, calificado por Urraca –digna hija de su padre, en este sentido– de "mercenario sin escrúpulos […] guerrero sin espíritu, de esos que provocan desdicha y tiranía" (129); o como el poderoso obispo de Santiago, Gelmírez, aliado primero con su marido borgoñón, y después con su hijo, Alfonso Raimúndez. Y una época medieval reconstruida por medio de oficios, como el iluminador de códices, representado en el joven monje Roberto –"Pinta verde alrededor, pinta florecitas y trigales" (172)–; de escenarios, como la riqueza mercantil de Santiago (123), auspiciada por el Obispo; o de pinceladas varias (las campanas y la hora del rezo; la presencia del abad; las propiedades del hinojo y otras hierbas; la omnipresencia de hambres, guerras y Cruzadas; prodigios y milagros, etc.), que proporcionan un telón de fondo, al que se suman alusiones o citas literarias: una del *Libro de Buen Amor*, y varios versos provenzales, por ejemplo.

Pero más que en el medievalismo ambiente, la obra se sustenta en un personaje femenino mal conocido por el gran público, cuyas palabras reflejan tanto la dignidad real y el ansia de poder, como los sentimientos de cualquier mujer. La personalidad de esta Urraca literaria se enriquece porque no es sólo la heredera de Alfonso VI que aspira al trono que le corresponde, sino también la astuta estratega que se adelanta a futuras conspiraciones, la que lamenta la escasa consideración de la mujer (71), y la que se queja de que el Obispo de Santiago no discuta con ella, sino con su marido (25). Lourdes Ortiz crea, ante todo, una reina lúcida, que distingue el modelo femenino de la madre, con sus trucos de mujer –"los rezos, las jaculatorias y la coquetería sabiamente administrada" (17)–, y el mundo del padre y del poder: "Ser rey era algo que merecía la pena" (15). Urraca intenta conciliarlos, e incluso se aprovecha de ambos: desde niña, cuando vence con la espada, pero también con la mirada y con su corpiño abierto, a quien la tildaba de "marimacho" (18); hasta el final, cuando reconoce con cierto sarcasmo que "soy mujer y, como tal, se me ha concedido un encierro relativamente cómodo" (17). La conjunción de medievalismo y feminismo está en la base de esta Urraca del siglo XX, un personaje polifacético y problemático: la mujer dura que no quiere ser una "mujercita angustiada" (95), pero que reconoce haber fallado, porque le apetecería saber bordar (140)

como su madre, ahora que está triste, derrotada y desinteresada de la gran Historia –"todo eso ahora me da igual, como me dan igual las idas y venidas de Gelmírez" (112)– y que llega a dudar entre su destino de reina y la vida doméstica (142). Superada esta pasajera debilidad, lo que sí expresa la vieja reina son los sentimientos maternales, desde varios enfoques: con la hipocresía de quien manipula los hechos, porque quiere transmitir a su pueblo que es "una buena madre dolorida que salva a su hijo" (74); o con la sinceridad de la que fue reina antes que madre, y ahora se arrepiente de haber dedicado poco tiempo a su único hijo: a él se dirige en un monólogo patético –"Duerme bien, Alfonso Raimúndez, y no dejes que te asalten las pesadillas" (192)– y de él habla, orgullosa, a su acompañante, el monje: "Ya es un hombre, Roberto. Me han hablado de él, me han descrito sus hazañas" (194).

La simbiosis de orgullo maternal y condición real es la que precipita el desenlace: para dejar expedito el camino a Alfonso VII, la Urraca cansada de luchar se quita la vida con unas hierbas adecuadas, evitando a su hijo –digno nieto de Alfonso VI– tan desagradable tarea y tan "pesados" (94) remordimientos. La *Urraca* de Lourdes Ortiz intenta combinar, en suma, una España medieval en conflicto por la sucesión al trono, y unas discusiones sobre dos modelos de mujer que interesan en nuestros días. Sin duda para acercar la voz de Urraca a los lectores del siglo XX, la autora se permite algunos anacronismos –sobre el *yin* y el *yan*, por ejemplo– y algunas concesiones comerciales, como la morosidad descriptiva en los numerosos pasajes eróticos, justificados, con un rasgo de humor poco frecuente en la obra, porque al joven monje, testigo del relato, le fascinan, más que las batallas, "las historias de cama" (75).

3. AGNÈS SOREL Y OTRAS *DAMES* DE BOURIN

Este último aspecto abunda también en los dos relatos ya citados de Jeanne Bourin, que son novelas históricas[13] medievales, pero también novelas de amor. No es mi intención analizar en profundidad ambas obras, lo que rebasaría el tiempo de esta comunicación, sino relacionar nuestro marbete "mujeres medievales" con esa temática amorosa que campea por doquier en las novelas de Bourin, y que ha contribuido, con toda seguridad, a su éxito. Éxito doble, con premios literarios y con adaptación televisiva. *La chambre des dames* se llevó a televisión protagonizada por una actriz tan conocida como Marina Vlady, cuya imagen figura como señuelo en la portada de la reimpresión de 1993; pero la obra ya obtuvo dos premios cuando apareció en 1979, uno de ellos otorgado –muy significativamente– por las lectoras de la revista femenina *Elle*. Y éxito continuado, además, porque la autora no ha dejado de ser premiada desde *La chambre des dames*: otro premio para su continuación, *Le jeu de la tentation* (Premio *Renaissance,* 1982), y otro para las recetas de cocina medieval de la protagonista: *Les Recettes de Mathilde Brunel*.

Esta breve presentación sólo se propone poner de manifiesto cómo la oportuna combinación de determinados ingredientes puede convertir la Edad Media en un filón para masas de lectoras, de espectadores televisivos, y hasta de aficionados

[13] Véase el estudio de Joye 1990.

al arte culinario de una inteligente burguesa parisina del siglo XIII que, por cierto, sólo se acerca a los fogones de su hogar para probar lo que sus cocineras han preparado trabajosamente. Esa combinación pasa, en primer lugar, por una abundante y rigurosa documentación histórica, lo que ya ha sido señalado por la crítica, proporcionando a la autora un marchamo de calidad científica[14], y continúa con una larga dedicación a la época medieval, desde que en los años sesenta se acercó a la historia de Abelardo y Eloísa, con premio también. Las dos novelas de Bourin son, pues, fruto de un buen conocimiento del Medievo, de una asimilación selectiva del mismo y, finalmente, de un proyecto narrativo que se ha calificado acertadamente, a mi juicio, de revisionista y rehabilitador[15], porque embellece determinados periodos de la historia de Francia: el siglo XIII, concretamente el reinado de San Luis, en *La chambre des dames*, y el siglo XV del reinado de Carlos VII, en *La dame de Beauté*.

Esa selección interesada de tiempos medievales va acompañada de una selección de personajes, tanto de los estrictamente históricos, como de los ficticios, en dos obras que se adscriben a la novela histórica, aunque *La dame de Beauté* puede entenderse también como la biografía novelada de Agnès Sorel, amante y favorita de Carlos VII de Francia. A través de ella la autora nos presenta una época refinada, que lo fue, según Bourin, por el favorable influjo de esta joven de la baja nobleza en un rey de cuarenta años, deslumbrado por su belleza. Con esa belleza juega ambiguamente la autora, al introducir "beauté" en el título: tanto la belleza de Agnès Sorel ("Entre les belles, c'était la plus jeune et la plus belle du monde", según las palabras del cronista Jean Chartier, que abren la novela); como el nombre de la propiedad regalo del rey, en Beauté-sur-Marne, uno de los sitios reales descritos con todo lujo de detalles; como la belleza del cuadro de Jean Fouquet que ilustra la portada, una maternidad de la Virgen, para el que posó como modelo la favorita real. Esa belleza es el principal activo, aunque no el único, como nos irá mostrando la obra, de una mujer medieval capaz de rejuvenecer a Carlos VII, y de llenarlo de optimismo y seguridad en sí mismo, hasta el punto de convertir al rey fatigado (148) del comienzo en un amante exquisito, que no ceja en la conquista de la damita del séquito de la duquesa de Anjou. Así, la primera parte de la novela es la historia un tanto empalagosa del galanteo y subsiguiente pasión amorosa entre los dos personajes, en el hermoso y luminoso escenario de Toulouse, "la cité des joutes, des troubadours, des jeux floraux, et des cours d'amour où on exalte la chevalerie courtoise" (32). Estas páginas pintan una Edad Media festiva y cortesana, en la que se suceden torneos, cacerías, celebraciones religiosas y actos sociales. Así se va consolidando el capricho inicial del rey, despegado de una reina marchita por trece embarazos, y enamorado de la gracia y la armonía de Agnès, que siente cómo una suave presión de miradas, palabras y atenciones van socavando su resistencia

[14] No en balde *La chambre des dames* llevaba un Prólogo de Régine Pernoud, la medievalista autora de *La mujer en el tiempo de las catedrales*.

[15] Véase Joye 1990: 20. Después de leída esta comunicación, leo en las páginas de *Le Monde*, 3-IV-2005, que los restos mortales de Agnès Sorel han sido estudiados por antropólogos, que analizan las causas de su muerte, sin descartar la posibilidad de envenenamiento; parece evidente la actualización del personaje.

inicial de joven virtuosa. Los valores religiosos, presentes en otras obras de Bourin, aparecen ya en esta primera parte, cuando todavía el amor del rey no ha vencido las convicciones religiosas de la protagonista: "Ah! Seigneur, je serai donc l'amie du roi! […] Seigneur, je ne pensais qu'à un mariage modeste, pas à des noces royales et pécheresses!" (74).

El debate entre el honor de ser la elegida por el rey, la imposibilidad de matrimonio y el difícil *status* de amante oficial se supera en la segunda parte de la novela. Bourin nos pinta en ella un amor que fructifica en dos nacimientos, una transformación de Carlos VII, y una influencia creciente de Agnès en la corte francesa. Consecuencia de todo ello es el proyecto trazado por dos de los caballeros más notables y próximos al monarca, que intuyen cómo la amante del rey puede representar por su belleza, juventud, alegría y entrega absoluta "une France nouvelle et radieuse" (117). Agnès Sorel será "le sourire du règne" (147), el epicentro de nuevos comportamientos, más naturales, amables y alegres; de nuevas modas en ropas, joyas y peinados; pero también de nuevos ímpetus para un soberano y un país que recupera la confianza y la seguridad, tras un largo periodo de guerras. Este último aspecto, a manera de plan elitista para que Francia pueda llegar a competir incluso con Italia (116), es el que remonta un relato que tendía a lo banal y frívolo, por la redundancia en las descripciones coloristas, líricas, y hasta ecologistas de la campiña francesa, presentada, en el colmo de la actualización para lectores del siglo XX, como el escenario "d'un discret mais radieux voyage de noces" (83). Ahora la amante es, además, la mujer poderosa, la consejera lúcida, pieza fundamental de un trío (155) que influye positivamente en el rey, y la mujer que no se ha corrompido con el lujo, sino que ha profundizado en sus valores religiosos. El mensaje último de la obra, al margen de las descripciones de mobiliario y vestimenta medievales, o de escenas típicas que representan la dulzura femenina ante la visita nocturna del amante (92-97), es el de la muerte ejemplar, por sobreparto y a los veintisiete años, de la pecadora que ha aprovechado sus muchos bienes para hacer donaciones a la Iglesia, y que somete su última voluntad a la de su rey y señor.

La vida de Agnès Sorel que nos ofrece Bourin pretende ser la pintura amable de la favorita, por lo beneficioso de lo que hoy llamaríamos su espíritu positivo, "nature tonique (87); por el servicio que su amor prestó a un rey de Francia, como si fuera su hada buena, "Sa mie, sa bonne fée" (92); y por ese arrepentimiento (238), que la aproxima a María Magdalena (240), anunciado desde las primeras páginas: "Me pardonnerez vous mes péchés, sire Dieu?" (92). La obra puede entenderse como la reivindicación por el amor y la belleza, en un tiempo histórico recreado para el lector actual francés con cierto patriotismo, y en el que las dos instituciones fundamentales, Religión y Monarquía, se presentan bajo su prisma más favorable. Es una Edad Media optimista, que anuncia el Renacimiento en un *locus amoenus* del Valle del Loira: "Assises dans l'herbe, sous les branches de vieux poiriers, les dames d'honneur de la duchesse […] se confectionnent des chapeaux de fleurs" (101). Y que narra también el triunfo frente al inglés, siempre amenazador: "C'est la France, réorganisée, pacifiée, redevenue opulente et forte…" (211). Optimismo que se atribuye, en parte, a la protagonista, idealizada hasta en el lecho de muerte: "le beau visage d'Agnès n'est pas enlaidi, seulement épuré par la maladie et l'approche de la mort" (240).

Ese enfoque excesivamente entusiasta y elitista podría objetivarse en *La chambre des dames,* una novela sobre la Francia del siglo XIII, a través de los avatares

de una familia de orfebres parisinos. En esta ocasión la autora parece desplazar su mirada desde las capas altas de la sociedad hasta el artesanado urbano, un ambiente al que ya se había aproximado Bourin con el París hostil a la favorita Agnès Sorel. Si entonces las enumeraciones y descripciones pintaban la variedad del comercio parisino, para oponer sus tentaciones mercantiles a la tranquilidad campestre, ahora se intensifica el procedimiento para situarnos en el París de la familia Brunel, con una topografía todavía identificable a través de calles, plazas, iglesias y ambientes que reconstruyen el siglo XIII. Así, la actividad incesante en el Sena –"Le mouvement de la batellerie était intense sur le fleuve […]" (81)– y la algarabía en una de las calles próximas a la Universidad, "l'habituelle bousculade des étudiants qui interpellaient les passants" (79), en la que se situaban los oficios relacionados con el mundo del libro: "relieurs, enlumineurs, brocheurs, écrivains, rubricateurs, libraires, copistes" (20).

Si el lector espera encontrar ahora la vida de los plebeyos medievales, sus preocupaciones, actividades domésticas y costumbres, de todo ello hay, efectivamente, en esta larga narración, a través de múltiples personajes, pero especialmente a través de la madre de familia, Mathilde Brunel, con cuyas palabras empieza y termina la obra. Sin embargo, Mathilde no representa a una típica esposa medieval, madre de seis hijos que ronda la cuarentena, sino que parece un reflejo de la mujer actual, con obligaciones domésticas, una profesión (orfebre, hija de orfebres, esposa de orfebre), una intensa vida social que no olvida ayudar al prójimo, y, además, un refinamiento y coquetería del que es indicio ese perfumado baño matinal con el que empieza la novela. La escena, morosamente narrada por la autora, con sirvientas que traen agua caliente a una tina de madera de castaño pulido, es el comienzo del día de esta bella burguesa que se resiste a envejecer, en un momento clave para la sensibilidad femenina: el día de la boda de su hija mayor. Entre este primer capítulo y el último, que es la boda de su hija pequeña, transcurren casi diez años (1246-1255), intensísimos para la familia y para la evolución de la protagonista, que pasa de ser la mujer activa, todavía seductora, e insatisfecha sexualmente por la diferencia de edad con su marido, a la abuela de poca salud generosamente entregada al cuidado de su numerosa familia. Se trata de un personaje femenino intemporal, al que sitúan en la época medieval detalles de vestimenta, adorno personal, horarios, mobiliario, costumbres domésticas y alimenticias (182). Así, por ejemplo, las obras de beneficencia de Mathilde en el hospital indican la fecha del mismo: "On achevait la construction de l'Hôtel-Dieu, commencé presque un siècle plus tôt, sous le règne de Louis VII le Jeune (32). De la misma manera, los remedios –"une tisane […] avec des plantes de notre jardin à herbes: fleurs d'absinthe, racines de benoîte" (297)–, y las técnicas curativas –"prescrivait des onguents, des emplâtres, des bains, des électuaires, des cataplasmes" (33)– contribuyen a la verosimilitud del pasaje, aunque la pulcritud del hospital resulte modernísima: "On avait fait les toilettes avant les visites. L'impression d'ordre, de salubrité, était évidente" (32), y un tanto insólito el que la cuñada, Charlotte Brunel, sea médico, que haya estudiado medicina de soltera, la haya practicado con su esposo, también médico, y la ejerza en el flamante hospital desde que su marido desapareció, durante una peregrinación a Compostela.

Este último dato es uno de los muchos que proporcionan el necesario color de época a esa familia medieval privilegiada, que no conoce sobresaltos económicos,

y que respira un aire cultural más que notable para el siglo XIII: el oficio de los padres posee connotaciones artísticas y los relaciona con una clientela eclesiástica y aristocrática; el hijo mayor estudia en la Universidad; la recién casada y su esposo son trovadores, y pertenecen al séquito de la reina. Esa felicidad aparente contrasta con las frustraciones de la madre de familia, que se esfuerza en ocultarlas apoyándose en la religión, cuyas festividades, ciclos litúrgicos y prácticas personales aparecen continuamente en la novela, no sólo como signo de época, sino como característica del personaje. Pero esa felicidad inicial del grupo familiar que celebra una fiesta se trunca rápidamente, por la sucesión de acontecimientos tan desgraciados como la violación y trastorno mental de la segunda hija, la infidelidad de la recién casada, su separación y amor pecaminoso, y la ausencia del hijo mayor y del yerno engañado, que acompañan al rey a Palestina.

De nuevo este dato de época, como las numerosas menciones de las Cruzadas, las informaciones sobre la regencia de Francia por Blanca de Castilla (230), o el pintoresquismo de la llegada de los cruzados a Provenza (337), nos recuerda que las desgracias familiares no son de nuestro tiempo, aunque lo parezcan. Efectivamente, la hija violada ha sido atacada por un grupo de *goliardos*, su curación es *milagrosa* y ocurre durante la *peregrinación* al sepulcro de San Martín de Tours (209), y allí decide entrar en religión, igual que la casada descarriada vuelve al seno familiar, gracias al apoyo y las oraciones de su madre y hermana. Las últimas páginas de *La chambre des dames* nos reconducen a ese mundo medieval casi perfecto de Bourin, en el que una nueva boda reúne en una fiesta a quienes han sabido superar las dificultades de la vida, sean pasiones tempestuosas, tentaciones pecaminosas o enfermedades y muertes. Al final todo vuelve a su ordenado cauce[16], en parte gracias a esa inteligente, abnegada y devota madre de familia que la autora sitúa en el Medievo, y que parece proponer como modelo a las mujeres del siglo XX.

4. JUANA: LA LOCA Y LA REINA

Ese difícil equilibrio entre la vida novelesca de una mujer anónima, y el tiempo histórico que le tocó vivir desaparece en *Loca de amor*, de Catherine Hermary-Vieille, hasta ahora la última novela histórica sobre la reina Juana de Castilla. Y es que la locura de la reina, y no su equilibrio, ha sido uno de los aspectos que más ha interesado[17] a investigadores, literatos y cineastas, hasta el punto de que han coincidido en los últimos quince años dos biografías de la reina –la de Manuel Fernández Álvarez[18], ensayo o divulgación histórica, y la de Bethany Aram[19]–, una película[20] y la novela de Hermary-Vieille, que apareció en 1991 con el título *Un*

[16] Como afirma Joye 1990: 28, en la sociedad medieval de Bourin todo "finit par trouver sa place".

[17] Véase, por ejemplo, Sackett 1989, con buena bibliografía también sobre la *Locura de amor* de Tamayo y Baus.

[18] Nuestras citas corresponden a *Juana la Loca. La cautiva de Tordesillas*, 2000, pero existe también *Juana la Loca 1479-1555*, Palencia: Diputación Provincial 1994.

[19] Aram (2001: 15) cita otras obras recientes sobre la reina Juana, y está en prensa la biografía de Josemi Lorenzo Arribas, *Juana I de Castilla y Aragón (1479-1555)*, Madrid: Ediciones del Orto.

[20] Véase para cuestiones cinematográficas el artículo de Mañas 2002.

amour fou y que obtuvo el Premio Maisons de la Presse a la mejor novela de aquel año. El personaje de Juana la Loca es, pues, uno de los más representativos de la curiosidad por "mujer-Medievo", aunque la fecha de su muerte (1555), así como la educación y el ambiente de la corte de los Reyes Católicos sean ya renacentistas. Lo que me interesa destacar es sólo cómo esa mirada al pasado, junto a la tendencia revisionista sobre ciertas mujeres destacadas de la historia, ha beneficiado a Juana I, que, según Aram, "ha habitado durante mucho tiempo el reino de la leyenda" (281).

Efectivamente, una mezcla de manipulaciones y ocultaciones[21] muy tempranas, fuentes históricas rigurosas, rumores acuñados por el pueblo, y clichés varios, tanto literarios como pictóricos, han configurado la imagen de esta mujer y también del periodo tardomedieval, a lo largo de los años. Y esa imagen ha cambiado mucho desde la patética y exclusivamente castellana del drama de Tamayo y Baus, tan oscura como el cuadro decimonónico (1887) de Francisco Pradilla que todavía figura en la portada de la biografía de Fernández Álvarez. Me parece significativo, por ejemplo, que dos de las últimas obras sobre la reina se ilustren con otros retratos, éstos de época (fines del XV o primeros del XVI), en los que destaca el tono dorado de las vestiduras reales en el cuadro *Jeanne la Folle et sa suite*, escogido por la historiadora Bethany Aram para su estudio sobre la reina Juana. Frente al luto de la viuda trastornada, el dorado del poder, pero también de un Medievo que se quiere recuperar con las luces y no sólo con las sombras. Igual que Urraca recomendaba a su cronista-pintor "mucho dorado: oro en los nimbos, oro en el manto y en la corona y en el cetro" (191), los nuevos enfoques sobre el periodo recuperan aspectos más abiertos del mismo, mediante una figura femenina más cosmopolita, no reducida al encierro castellano, sino deslumbrada por la riqueza y el lujo borgoñón, desbordada por los placeres sensuales de la corte de Felipe el Hermoso, y muy atenta en sus gestos políticos durante sus estancias en Francia –*Loca de amor* (124-132)–. Si todavía pesa sobre el personaje el estereotipo más sombrío –el apelativo "la Loca" o "la cautiva de Tordesillas", en el subtítulo de Fernández Álvarez– empiezan a abrirse camino en el plano científico y en el literario matices más suaves –"la Desventurada", del propio Fernández Álvarez (71), o la "reina cautiva de los intereses de Estado", subtítulo de Hermary-Vieille– y análisis centrados en su condición de reina. Éstos permiten, en las publicaciones académicas, un acercamiento más completo a la lucha por el poder a fines de la Edad Media, y una interpretación del aparente despego religioso de doña Juana, relacionándolo con el recogimiento y la *devotio moderna*, sin abandonar, naturalmente, la desmesura de su sentimiento amoroso.

Este último aspecto, que también se daba en su hermano, el príncipe Juan[22], se deduce de algunos datos biográficos de la reina, muy aprovechados en la novela y en la película: así, por ejemplo, las palabras de Felipe el Hermoso sobre ese amor excesivo, más propio de una "mujer común" (77) que de una princesa de noble

[21] Así lo ha señalado Aram 2001, 124-125 y 281.

[22] Y así lo han recogido tanto los estudios históricos, como las obras literarias; para los primeros, véase Duque de Maura 1944; el dato aparece también en *Loca de amor* (83), en una carta que la reina Isabel escribe a su hija, la archiduquesa.

cuna; la escena de los celos de Doña Juana, que dan lugar a una venganza en público: el corte de pelo de la dama de honor amante de Felipe (197); o la resistencia a la voluntad de la reina Isabel, que le impedía salir de Castilla en pleno invierno para reunirse con su marido, lo que provoca una reacción terrible de llanto y violencia (181-188). Incluso en este último episodio, rigurosamente histórico[23], las interpretaciones arrojan luces diversas sobre un modelo de mujer insólito para su época: hija de la poderosa Isabel la Católica, Juana no apetecía el poder; pero su aparente desinterés político, que la convirtió en pieza utilizada por su padre, su marido y su hijo, no impidió que su comportamiento fuera irreprochable[24] ante la Francia enemiga, y ante los Comuneros que amenazaban la herencia de su hijo.

Por todo ello el final de la Edad Media que nos muestra la novela de Catherine Hermary-Vieille resulta tópico, ya que queda ahogado por la historia y la fuerza de la protagonista. Aunque la ambientación sea correcta, con reconstrucciones de la toma de Granada, el auto de fe en Toledo, la llegada de Colón a Barcelona, y descripciones del campo castellano, del ajuar doméstico, o de ropajes y perfumes, no pasa de ser un mero escenario para la vida de una mujer diferente, incluso desde el punto de vista biológico: vivió setenta y seis años, mucho más que la media de entonces, alumbró a algunos de sus hijos con extraordinaria facilidad, y soportó una separación del mundo llena de vejaciones, físicas y síquicas, por parte de sus guardianes.

Paradójicamente, la acumulación de datos sobre la época y los personajes pesa desfavorablemente en esta novela, continuamente empeñada en el dato, aún a riesgo de caer en el anacronismo –"una chalupa adornada de rojo y amarillo" (242)–. Si en otras obras sobre la reina se opta o por el tono académico o por la divulgación histórica, esta novela queda lastrada por el exceso de documentación, incompatible, a su vez, con escenas ficticias o diálogos amorosos al gusto del gran público (76). La pretensión de fidelidad a la época, o el prurito de exactitud por parte de una novelista que es también historiadora, perjudica la verosimilitud de espacios y tiempos medievales, a medio camino entre la investigación rigurosa y la biografía novelada.

Como conclusión los cinco textos permiten comprobar el auge de esa Edad Media protagonizada por grandes mujeres, reales o ficticias, capaces de asegurar el éxito de público: en unos casos por la paciente reconstrucción casi arqueológica de un tiempo evocado con nostalgia benéfica y hasta beatífica, como en las dos obras de Bourin; en el caso de Gala, por la utilización provocadora de un personaje literario que no se resigna a su destino, y cuya rebeldía se extrapola a nuestra época; y en las dos obras[25] sobre las reinas Urraca y Juana, por medio de dos personajes históricos de suficiente entidad como para apasionar por su peripecia vital, al margen de la época en que transcurra. En definitiva, la mirada literaria a la Edad Media a través de un personaje femenino, sea histórico o ficticio, noble o plebeyo, está car-

[23] Véase Aram 2001: 132.

[24] Véase, por ejemplo, Segura Graiño 2000: 141.

[25] A las dos se refiere muy brevemente Fernández Prieto 2003: 159-165, al estudiar la metaficción, muy aplicable a novelas históricas escritas por mujeres para reivindicar a otra mujer, aunque indica que el término es más apto para *Urraca*.

gada de intención y de ideología[26]: en el más neutro de los supuestos pretende informar sobre un tiempo mal conocido; pero, además, puede desmitificar a un personaje ejemplar, reivindicar a otro oprimido, o, incluso, destruir el viejo tópico de oscuridad y barbarie a través de un modelo de mujer.

BIBLIOGRAFÍA

Aram, B., *La reina Juana. Gobierno, Piedad y dinastía*. Madrid: Marcial Pons 2001.

Bourin. J., *La dame de Beauté (Agnès Sorel)*. París: La Table Ronde 1982.

— *La chambre des dames*. París: La Table Ronde 1993.

Briones García. A. I., «El tratamiento posmodernista de la historia en la narrativa contemporánea. Una vuelta al compromiso a través de la ironía en la Península Ibérica», *1616*, vol. X (1996), 69-76.

Cerrada Jiménez, A. I, «Tres generaciones de mujeres en el poder: Urraca de Zamora, Urraca de Castilla, Teresa de Portugal y Doña Sancha. Las mujeres en la construcción de las monarquías feudales hispánicas», en: A. I. Cerrada Jiménez y C. Segura Graíño, (eds.), *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*. Madrid: Al-Mudayna 2000, 99-106.

Díez de Revenga, F. J., «La Edad Media y la novela actual», *Medievalismo* 3 (1993), 69-83.

Fernández Álvarez, M., *Juana la Loca. La cautiva de Tordesillas.* Madrid: Espasa Calpe 2000.

Fernández Prieto, C., *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona: Eunsa 2003.

Gala, A., *Anillos para una dama*. ed. A. Fernández Santos, Madrid: Júcar 1983.

Gómez Redondo, F. «Edad Media y narrativa contemporánea», *Atlántida* 3 (1990), 28-42.

Hermary-Vieille, C., *Loca de amor*. Barcelona: Martínez Roca 2002.

Joye, J. C., «Jeanne Bourin: hypothèse pour un succès», en: *Littérature immédiate*. Berna: Éditions Peter Lang 1990, 9-37.

López Estrada, F., «El drama de Antonio Gala sobre la Jimena del Cid», *Pliegos de Cordel* (Roma, Instituto Español de Cultura) 2 (1983), 31-49.

Lukács, G., *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo 1976.

Mañas, Mª M., «Locura(s) de amor: la Reina Juana del teatro al cine», *Liceus* 3 (2002), 47-56.

Maura, Duque de, *El Príncipe que murió de amor: don Juan, primogénito de los Reyes Católicos*. Madrid: Espasa Calpe 1944.

Ortiz, L., *Urraca*. Madrid: Debate 1991.

Sackett, A. T., «*Santa Juana de Castilla*: Galdós dramaturgo, revisionista de la historia española», *Dicenda* 8 (1989), 199-216.

Salvador, N., «La novela histórica desde la perspectiva del año 2000», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 19 (2001), 303-314.

Sanz Villanueva, S., «Contribución al estudio del género histórico en la novela actual», en: *Príncipe de Viana* LXI (2000), 355-380.

Segura Graíño, C., «Las mujeres y el poder real en Castilla. Finales del siglo XV y principios del XVI», en: *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*. Madrid: Al-Mudayna 2000, 135-146.

[26] Véase Briones García 1996.