

Sexo y género en la obra de las escritoras medievales hasta el siglo XII

JOSÉ CARLOS SANTOS PAZ
Universidad de A Coruña

A partir de los años 1960, con el desarrollo de los llamados «Estudios de género»¹ y de la Historia Social, se desarrolló también la Historia de las mujeres, vinculada a la teoría feminista contemporánea. En este contexto se publicaron en los últimos decenios muchos estudios que describen las condiciones de vida de las mujeres medievales y analizan sus aportaciones culturales e históricas. En particular, se ha hecho un esfuerzo notable, sobre todo en los últimos años, por editar, interpretar y divulgar la obra de algunas escritoras de ese periodo.

No hace mucho, relativamente, que se le reconoció a la mujer una relevancia social que le permitiera, entre otras cosas, escribir. Si miramos a la literatura antigua y medieval en el mundo occidental, comprobaremos que se trata de una literatura hecha fundamentalmente por y para hombres y que además transmite una concepción masculina de la sociedad. En esa literatura se introdujeron las voces de algunas mujeres, pero siempre bajo circunstancias especiales: las pocas escritoras que hubo en el

¹ En el ámbito de las ciencias humanas se llama género a una categoría de análisis que denota las características o diferencias que se atribuyen a las personas según su sexo y que no son biológicas y, por tanto, naturales e inmodificables. En realidad, el término se emplea como mala traducción del inglés *gender*, que a su vez designa tanto el sexo biológico como las dimensiones social, cultural y psicológica de lo masculino y lo femenino. Los *Gender Studies* se centran en el análisis de las diferencias sexuales de origen social: se trata de diferencias diversas (de conducta, de oportunidades de desarrollo personal, culturales, de valores, etc.), basadas en estereotipos que crean roles sexuales o formas de comportarse cada «género» en función de lo que se considera apropiado a él. La teoría habitual considera que estos roles sexuales son convencionales, educacionales, y varían con el tiempo y el espacio; de acuerdo con esta idea, cada cultura produciría sus normas de conducta y modelaría un tipo de hombre y mujer distintos. Vid., sin embargo, FLORES BEDREGAL, T., «El género no debería ser una categoría dual», en http://www.creatividadfeminista.org/articulos/lesb_2003_teregenero.htm. La autora sostiene que no se puede disociar sexo de género y, por tanto, que las llamadas diferencias de género no son (al menos exclusivamente) construidas socialmente.

mundo romano, por ejemplo, fueron casi todas mujeres nobles y poco reivindicativas, en el sentido de que no defendieron una visión del mundo alternativa de la masculina. Además, la aparente transgresión que suponía el hecho de que escribieran fue, en todo caso, leve, ya que las mujeres griegas y romanas nunca se atrevieron con ciertos géneros vinculados a la exaltación de valores masculinos, como la épica².

En la Edad Media, al menos hasta el siglo XII, también hubo pocas escritoras e, igual que en Roma, fueron básicamente nobles. La mayoría, de hecho, formaban parte de comunidades monásticas, que era el único ámbito donde las mujeres medievales podían ejercer un cierto poder y promocionarse personalmente, aunque fuera bajo la sombra del poder masculino³. Ahora bien, a diferencia de lo que sucedió en la literatura romana, las escritoras medievales reivindicaron —muchas veces, eso sí, de un modo sutil— su derecho a escribir y plantearon en ocasiones una visión de la mujer distinta de la tradicional misógina, transmitida por la literatura monástica masculina. Antes de que Cristina de Pizán, a comienzos del siglo XV, denunciara en lengua vernácula y sin reservas la situación de desigualdad que padecían las mujeres, otras escritoras lo hicieron de un modo más irónico y empleando la lengua latina para dar más autoridad a sus particulares experiencias de mujer. Hasta tal punto esto ha resultado chocante, que algunos estudiosos (G. Duby entre ellos) han dudado de la autenticidad de, por ejemplo, las cartas de Eloísa, donde se defiende el amor libre, por considerarlas poco adecuadas a una abadesa del siglo XII⁴.

En ocasiones se ha confundido la actitud irónica o ambigua de escritoras como Hildegarde de Bingen o Eloísa con un conformismo respecto a la actitud misógina de sus contemporáneos. En este sentido se ha dicho, entre otras cosas, que ellas mismas se veían como sujetos *minoris iuris*⁵. Cabe plantearse si realmente fue así y si las escritoras medievales doblegaron la cerviz y admitieron sin reservas la opinión masculina sobre las diferencias de sexo y el rol sexual de la mujer, o bien si reivindicaron, como dice F. Bertini, «no ya la paridad viril, sino lo específico de su condición femenina»⁶. Si la respuesta fuera esta última, no prestar atención a lo que dicen estas voces nos relegaría a una comprensión parcial de la cultura medieval.

² Para una visión general de las escritoras romanas vid. LÓPEZ, A., *No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y verso*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

³ PERCAN, J. B., *Femina dulce malum. La donna nella letteratura medievale latina (secoli X-XIV)*, Bologna, Kappa, 2003, p. 31.

⁴ Se han atribuido esas cartas a algún autor masculino que habría tenido la intención de mostrar qué pecadora es la voluntad femenina. Sobre la cuestión de la autenticidad del epistolario de Eloísa, vid. NEWMAN, B., «Authority, Authenticity, and the Repression of Heloise», en *Virile Woman to WomanChrist: Studies in Medieval Religion and Literature*, Philadelphia, Pennsylvania U. P., 1995, pp. 46-75; DRONKE, P., «Heloise», en *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge U. P., 1991 (reimpr.), pp. 107-143.

⁵ PERCAN, *op. cit.*, p. 32.

⁶ BERTINI, F. (ed.), *La mujer medieval*, Madrid, Alianza, 1991, p. 32.

En las páginas que siguen me dedicaré a mostrar de qué diversas maneras algunas escritoras medievales reflexionaron sobre sí mismas y sobre la mujer en general en cuanto sexo y en cuanto género y cómo se enfrentaron a la misoginia dominante. Es imposible comentar en el tiempo asignado a esta ponencia muchos testimonios de mujeres medievales, y por ello se hace necesario establecer límites. En primer lugar, hay algunas escritoras para las cuales el tema de la mujer no fue relevante y, por tanto, no son útiles para el propósito que nos ocupa: entre ellas se encuentra, por ejemplo, Egeria, ya que lo que conservamos de su *Itinerarium* a Tierra Santa carece de reflexiones sobre la condición femenina, que tampoco debían existir en las partes perdidas del texto⁷. En segundo lugar, excluiré a las escritoras que emplearon la lengua vernácula y no el latín para comunicar sus experiencias. Esta decisión implica prescindir de la más «feminista» de todas las escritoras medievales, Cristina de Pizán. Se suele decir que esta escribió en francés para transgredir las normas literarias de los hombres. En otros casos es evidente que las autoras no sabían latín e, incluso, que ni siquiera sabían escribir. El latín en la Edad Media fue la lengua de la cultura dominante. Las mujeres que lo utilizaron para escribir se esforzaron en demostrar que podían formar parte de esa cultura asumiendo sus convenciones, de ahí que el tema de la lengua y de la formación cultural se convirtiera en una cuestión de género. Finalmente, excluiré también a la mayoría de las místicas del siglo XII en adelante, porque muchas relatan una experiencia muy semejante. Simplificando la cuestión, se puede decir que del periodo anterior al siglo XII conservamos pocas escritoras latinas, pero bastante individuales, que justificaron de maneras muy diversas su entrada en el feudo masculino de la literatura. A partir del siglo XII las mujeres que escribieron lo hicieron básicamente empleando un lenguaje místico-poético, frente al racional típico de la mayoría de los teólogos escolásticos⁸. Su condición profética les permitió hacerse un lugar desde el que pudieron hablar en la Iglesia. Aunque las experiencias individuales sean distintas, el punto de partida es el mismo en todos los casos.

La primera de las mujeres que traeré a consideración vivió en Poitiers a caballo entre los siglos VI y VII. Se llamaba Baudovinia y, sin ser de origen noble, fue monja del monasterio fundado por Santa Radegunda, la reina merovingia esposa de Clotario I. Toda su obra se reduce a una vida de la fundadora de su monasterio, que escribió hacia el año 600, probablemente comisionada por la abadesa Dedimia y la congregación de monjas que vivían con ella⁹. Es sorprendente que Baudovinia haya escrito esta vida, ya que pocos años antes lo había hecho el gran poeta Venancio Fortunato¹⁰.

⁷ CARDINI, F., «Egeria la peregrina», en BERTINI, *op. cit.*, p. 44.

⁸ Vid. PERCAN, *op. cit.*, pp. 172, 223, etc.

⁹ Ed. *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Merovingicarum*, II, pp. 377-395.

¹⁰ La vida de Fortunato se edita en el mismo volumen que la de Baudovinia (vid. nota anterior), pp. 364-377.

Aunque la propia Baudovinia afirma en el prólogo de su vida que su intención era añadir lo que Fortunato había omitido, se ha especulado a propósito de si la auténtica razón que llevó a Baudovinia a escribir una nueva vida de Radegunda fue transmitir un modelo de santidad femenina distinto del de su predecesor y si, en todo caso, las diferencias entre ambas vidas se deben a la diferencia de sexo de sus autores. En los últimos años se han publicado algunos estudios que pretenden una mejor comprensión del rol y la función del género en la Edad Media centrándose en la hagiografía medieval y analizando las diferencias en el retrato de la santidad femenina según el autor de una vida sea hombre, mujer o incluso una mujer que dictó sus memorias a un hombre¹¹. Para este propósito parece especialmente interesante la comparación de las dos vidas de santa Radegunda, ya que no hay muchos casos semejantes de la época merovingia. De la comparación algunos estudiosos han deducido que, si bien las dos vidas transmiten un mismo modelo de santidad, Baudovinia, frente a Fortunato, dio especial relevancia a inquietudes y atributos femeninos¹².

Interesante es también, para el estudio de la percepción femenina de las diferencias de género en la Edad Media, lo que Baudovinia dice no ya de la santa, sino de sí misma. Tanto la biografía de Fortunato como la de Baudovinia están precedidas de un prólogo. El de aquel, más breve, se centra en la celebración de la grandeza de Dios, que permite que algunas mujeres, como Radegunda, aunque débiles de cuerpo, alcancen la victoria de la gloria a través del desprecio del mundo¹³. El prólogo de Baudovinia, en cambio, deja de lado las habituales referencias al sexo de Radegunda y trata de las circunstancias personales que la llevaron a escribir, de su escasa capacidad para la elocuencia y de las diferencias entre su relato y el de Fortunato¹⁴.

La mayor parte del prólogo de la *Vita* de Baudovinia fue tomada de las vidas de San Hilario y San Marcelo escritas por Venancio Fortunato, excepto el final (donde Baudovinia habla de lo que aporta a la obra de Fortunato sobre Radegunda) y unas cuantas expresiones menospreciantes, donde la autora se llama a sí misma «tímida», «con poca capacidad de expresar lo que percibe», «la más pequeña entre las diminutas» y «menos culta que devota». Todo ello podría sonar a tópicos exordiales de modestia, incluidos el reconocimiento de que la autora sólo se animó a escribir porque otras personas se lo pidieron y la alusión a la rusticidad del estilo. Como veremos, es habitual que las escritoras medievales mencionen al inicio de sus obras alguna razón

¹¹ Vid., entre otros, MOONEY, C. M., *Gendered Voices. Medieval Saints and their Interpreters*, University of Pennsylvania Press, 1999; KITCHEN, J., *Saints' Lives and the Rhetoric of Gender. Male and Female in Merovingian Hagiography*, New York, Oxford U. P., 1998.

¹² LEONARDI, C., «Baudovinia la biógrafa», en BERTINI, *op. cit.*, p. 69; LABARGE, M. W., *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1986, p. 26.

¹³ Ed. cit., pp. 364-365.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 377-378.

de peso que justifique la obligación de escribir y adornen esa justificación con tópicos de modestia, sobre todo cuando las mujeres destinaban su obra a un público masculino, que no es el caso. Que este haya sido el único texto escrito por Baudovinia, la tosquedad de su latín y el hecho de que ella misma no haya querido comparar su calidad literaria con la de Fortunato hacen verosímil que realmente se considerase de escasa capacidad para escribir, independientemente del hecho de ser mujer y de que su intención (o la de quienes le encargaron escribir la vida) no fuese sólo completar a Fortunato.

Semejante, y a la vez distinta, a la de Baudovinia es la obra de otra mujer que escribió a finales del siglo VIII: se trata de Huneberga o Hugueburga, monja benedictina del monasterio de Heidenheim, aunque de origen anglosajón. Como Baudovinia, también escribió la vida de los fundadores de su monasterio, sólo que en este caso se trataba de dos hombres, los hermanos Willibaldo y Wynnebaldo. Las dos vidas iban precedidas de un prólogo común, que es la única fuente biográfica que conservamos sobre Huneberga¹⁵. El prólogo, igual que el de Baudovinia, se centra en las circunstancias personales de la autora y en los tópicos de humildad, pero aquí adquieren un carácter distinto debido a que los destinatarios de la obra eran representantes del clero masculino (sacerdotes, diáconos, abades) y también del poder secular, ante los cuales Huneberga siente la necesidad de justificarse. Y lo hace, como después hará Rosvita, oponiendo su insignificancia de mujer a la autoridad y la sabiduría de sus destinatarios. A sí misma se refiere con expresiones parecidas a las que había empleado Baudovinia: «indigna de mí», «enana», «ignorante» o «con poca habilidad». Ahora bien, a diferencia de Baudovinia, Huneberga vincula la insignificancia a su condición femenina: «soy corruptible por la femenina y frágil debilidad de mi sexo». Y no se refiere sólo a una cuestión biológica, sino que, como señala más adelante: «siendo una mujer y, *por tanto*, ignorante, no asumo examinar estos temas bajo forma literaria porque subestime el talento de vuestra inteligencia»¹⁶. Es por ser mujer que debe dar cuentas de por qué hace algo que sus destinatarios, superiores por sexo y cargo, harían mejor debido a su conocimiento de la ley divina y a su inteligencia. Huneberga niega que sea por audacia o presunción de sabiduría, sino porque el propio Willibaldo le había dictado la relación de sus viajes antes de morir, de manera que ella tiene un conocimiento auténtico de los hechos que no debe perderse en el olvido: no es más que una versión del antiguo tópico «el que tiene conocimientos debe divulgarlos»¹⁷.

¹⁵ Ed. *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XV, I, pp. 86-106. Un análisis de la obra se encuentra en HEAD, P., «Who is the Nun from Heidenheim? A Study of Hugelburc's Vita Willibaldi», en *Medium Aevum*, 71 (2002), pp. 29-46. Puede consultarse en http://goliath.ecnext.com/coms2/summary_0199-1556781_ITM.

¹⁶ Interpreto *idiota* como una aposición que denota una característica intrínseca de las mujeres, no como simple modificador.

¹⁷ CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1984 (reimpr.), t. I, pp. 133-135.

La sabiduría de los varones a los que Huneburga se dirige los haría más aptos para componer un relato literario, de la misma manera que el hecho de ser varones los hace más aptos para acceder al sacerdocio. Huneburga parece asumir estas convenciones, pero al final ella es la que tiene una razón para contar algo, por muy indigna que sea su propia condición. Peter Dronke ha comparado esta actitud a la de San Pablo, que también se definió indigno del nombre de apóstol (*I Cor.* 15, 9) y acabó dirigiéndose a todas las jerarquías eclesiásticas; de ahí deduce Dronke que la elaboración denigración de sí misma y de su sexo no es más que un mecanismo sutil que Huneburga empleó para autoafirmarse. El paralelo apostólico no debió pasar desapercibido a sus contemporáneos, conocedores de la Biblia. Después de Huneburga hubo otras mujeres que reivindicaron su derecho a escribir por medio de sutiles comparaciones con apóstoles y profetas (curiosamente, referentes masculinos). Así, bajo una aparente humildad las mujeres se enfrentaron con ironía al público masculino.

Como Baudovinia, Huneburga tampoco empleó buen latín, aunque su estilo se revela pretencioso. Lo mismo sucede con Duoda, la noble carolingia que entre los años 841 y 842 escribió un *Liber manualis* para su hijo Guillermo, que es a la vez una guía del cristiano laico y un *speculum principis*¹⁸. El latín de Duoda ha sido definido como poco ortodoxo, incorrecto en ocasiones, difícil, tosco e inepto, menos logrado que el de sus contemporáneos masculinos¹⁹. La propia Duoda reconoce en más de una ocasión que su entendimiento e inteligencia son limitados debido al hecho de ser mujer; también sus semejantes mujeres, dice, son de pocas luces y carentes de inteligencia. No queda claro, sin embargo, si considera esa limitación un hecho ligado al propio sexo femenino (como la debilidad física) o debido a la distinta formación que recibían hombres y mujeres: por decirlo en nuestra terminología, si se trataba de una cuestión de sexo o de género.

Peter Dronke considera que la afirmación de Duoda sobre su escaso entendimiento nada tiene de tópico de falsa modestia ni de ironía, sino que hablaba en serio²⁰. Ahora bien, el *Liber manualis* tiene características que hacen pensar en una autora con cierta formación literaria: por ejemplo, la estructura de la obra, más compleja que la de otros manuales carolingios²¹; también el hecho de que Duoda haya cultivado no sólo la prosa, sino la poesía; finalmente, la familiaridad con que cita la Biblia y textos

¹⁸ Así es como lo define DRONKE, en *Women Writers...*, p. 38. Ed. RICHÉ, P., *Duoda. Manuel pour mon fils (Liber manualis)*, Paris, Sources Chrétiennes, 1975.

¹⁹ DRONKE, *op. cit.*, pp. 36-37.

²⁰ Ídem, p. 41.

²¹ Vid. Ídem, pp. 39-40; CHEREWATUK, K., «*Speculum matris: Duoda's Manual*», en *Florilegium*, 10 (1988-91), p. 55. Puede consultarse también en <http://www.uwo.ca/english/florilegium/vol-x/cherewat.pdf>. Dronke considera que la estructura muestra las vacilaciones de Duoda a la hora de adoptar su papel didáctico y, al mismo tiempo, la forma en que la autora adquiere confianza en ese papel.

patrísticos e incluso el uso de palabras de derivación griega²². Sin embargo, Duoda no sólo se reconoce de escasa inteligencia, sino que se llama a sí misma, entre otras cosas, «ignorante», «indigna y frágil como una sombra», «miserable», «la más inexperta», «frágil urna» y «única entre los que no saben nada». En esas condiciones, ¿qué razón le lleva a escribir? Duoda la expresa en el prólogo: aunque de sexo débil e indigna, es, pese a todo, la madre de Guillermo (*quanquam in fragili sexu... tamen genitrix tua*); este tendrá maestros que le enseñarán cosas más útiles, pero no de la misma condición que una madre²³. Aunque le recomienda la lectura de otros libros escritos por santos doctores²⁴, todo lo que le conviene saber está en el opúsculo que ella le dedica y en el que podrá examinar su alma como en un espejo. Duoda desarrolla la imagen del espejo en el prólogo de su obra: «igual que algunas mujeres acostumbran a mirarse en los espejos para eliminar de su rostro las imperfecciones y mostrarse resplandecientes para complacer a sus maridos en este mundo, así deseo que tú... leas a menudo este librito que te envío»²⁵. La imagen doméstica de la mujer viéndose en el espejo es una metáfora de los consejos morales que Guillermo verá reflejados en el *Manual* para llegar a ser mejor persona y, a la vez, alude sutilmente al papel de la experiencia femenina en la educación de los hijos.

Volviendo a la cuestión del latín que emplearon las escritoras medievales, ya he indicado que es, en general, poco ortodoxo y de baja calidad. Este hecho no sorprende en casos como los de Baudovinia o Huneburga, que fueron escritoras ocasionales y, además, vivieron en un contexto que no propiciaba el conocimiento del latín ni la formación cultural, y no sólo de las mujeres (véase, si no, la obra de Gregorio de Tours). Ahora bien, en otros casos es evidente que la cultura de las mujeres no corresponde a la lengua que emplean ni a las afirmaciones sobre la propia ignorancia: sucede esto en Duoda y, en mayor grado, en Rosvita o Hildegarda de Bingen.

En los últimos años se ha avanzado mucho en el estudio de la cultura filosófica, teológica y literaria de las escritoras medievales. La mayoría utilizaron la lengua de la cultura masculina dominante, acudiendo incluso, cuando no sabían latín, a la ayuda de hombres que traducían lo que ellas les dictaban en lengua vernácula. Otras, en cambio, tenían una formación que les permitía leer muchos textos y de notable complejidad: resulta extraño que también estas afirmen que no tienen más que una vaga idea de latín y que necesitan la ayuda de secretarios y supervisores masculinos para la corrección lingüística de su obra. Estas afirmaciones están en consonancia con un estilo sencillo y con el ocultamiento deliberado de la erudición, al que las escrito-

²² CHEREWATUK, art. cit., p. 51.

²³ *Liber manualis* 1.7.14-24.

²⁴ *Prologus*. Vid. DRONKE, *op. cit.*, p. 43.

²⁵ *Prologus*, 10-16.

ras estaban casi obligadas, ya que para ellas la escritura no debía ser un fin, sino un medio: *docere autem mulieri non permitto... sed esse in silentio*, dice un versículo de la primera carta a Timoteo (*I Tim.*, 2), que la tradición monástica medieval citaba para vetar a las mujeres la posibilidad de escribir. En estas condiciones, parece que las escritoras medievales utilizaron deliberadamente un estilo pobre, escaso de erudición, de la misma manera que los cristianos de los primeros siglos empleaban un *sermo humilis* y una retórica peculiar, no porque no supieran escribir, sino para apartarse de la cultura pagana. Esta humildad en la forma de escribir las mujeres medievales fue también una convención que, como veremos, en algunos casos se transformó en ironía.

En el siglo X escribió Rosvita, canonesa del monasterio de Gandersheim, una de las escritoras medievales más estudiadas. Hay varias razones que explican el reconocimiento que tuvo esta autora desde que Conrad Celtis publicó en 1501 la edición *princeps* de su obra, ilustrada con grabados de Durero: entre otras, la originalidad de algunos temas, que antes de ella no habían tenido tradición literaria (como, por ejemplo, el de Fausto o el martirio de San Pelayo), la utilización del modo dramático para crear auténticas obras teatrales en una época en que se desconocía ese género o que haya sido la primera y única mujer en la historia de la literatura latina que escribió épica.

Rosvita organizó su obra en tres libros, de acuerdo con un doble criterio, la cronología y el género literario: el primer libro contiene ocho leyendas hagiográficas en verso, el segundo seis dramas en prosa rimada y el tercero dos poemas de carácter épico-histórico, uno sobre las hazañas del emperador Otón I (*Gesta Otonis*) y otro sobre la fundación de su monasterio (*Primordia coenobii Gandershemensis*)²⁶. Los tres libros incluyen material prefatorio en prosa y en verso, dirigido a los dedicatarios de las obras, a los lectores y, en particular, a ciertos sabios a los que la autora ruega que revisen sus dramas. En esos prólogos y prefacios Rosvita habla de sí misma y de las circunstancias que le llevaron a escribir, algo habitual, como estamos viendo, en las escritoras medievales.

Abundan en los prólogos de Rosvita las expresiones diminutivas y menospreciantes, referidas a su obra («librillo», «obrilla»), a su persona («pobre ignorante», «incapaz de hacer cosa buena», «despreciable mujercilla», etc.) y, en general, al sexo femenino, al que considera débil y de inteligencia menor y más lenta.

²⁶ La última edición crítica es la de BERSCHIN, W., *Hrosvit: Opera omnia*, München-Leipzig, Teubner, 2001. Recientemente se ha publicado una traducción española de la obra completa: MARTOS, J. - MORENO SOLDEVILA, R., *Rosvita de Gandersheim. Obras completas*, Universidad de Huelva, 2005. De la obra dramática existe una traducción gallega: SANTOS PAZ, J. C., *Rosvita de Gandersheim. Obra dramática*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2000.

También insiste en el reconocimiento de su ignorancia, en particular de la gramática, en los errores de métrica y en la rusticidad del estilo. Así comienza, por ejemplo, el prólogo del primer libro: «Este librito, adornado con poco refinamiento elegante, aunque elaborado con no poca diligencia, lo doy a corregir a la benevolencia de todos los sabios, al menos de aquellos que no se deleitan rebajando al que yerra, sino más bien corrigiendo sus errores. Confieso que me he equivocado, y no poco, no sólo al determinar los tipos de sílabas, sino también al forjar un estilo y que muchas cosas dignas de reprensión se ocultan en esta colección». Más adelante hace hincapié en lo difícil que les resulta a las mujeres escribir de acuerdo con la métrica clásica, debido a su fragilidad. Al comienzo de los *Gesta Otonis* relaciona de nuevo su incapacidad para la creación literaria con una cuestión de género, alegando que una mujer no puede ocuparse de un argumento típicamente masculino como la guerra.

Respecto a las afirmaciones de incapacidad, no son más que tópicos exordiales de humildad semejantes a los que se encuentran en los escritos de otras mujeres medievales. La principal razón para considerarlas así es que Rosvita manifiesta una cultura amplia y diversa, que abarca la Biblia, autores clásicos (Terencio, Virgilio, Ovidio), cristianos (Sedulio, Prudencio, Venancio Fortunato), relatos hagiográficos (*passiones* y *vitae patrum*), enciclopedias y tratados de artes liberales (Boecio, sobre todo, e Isidoro), así como la obra de escritores medievales (Alcuino, por ejemplo, que imitó en la estructura dialógica de los diálogos escolásticos), incluso coetáneos suyos (Raterio de Verona, Liutprando de Cremona, *Waltharius*). Por otro lado, su originalidad fue grande, tanto en los temas como en los géneros que cultivó e incluso en el estilo (la prosa rimada en que están escritos los dramas). Del refinamiento de su obra es testimonio también un complejo sistema de simetrías y correspondencias que rige la estructura de los dos primeros libros²⁷. En los prólogos Rosvita también justifica por qué, pese a su pretendida incapacidad, se dedicó a la literatura: emplea, sobre todo, el tópico «quien tiene un talento debe explotarlo»²⁸ y, en el caso particular de los dramas, alega un motivo moral de peso, como es corregir a los lectores de Terencio.

Rosvita se dirige en parte a un público masculino, quizás menos formado que ella, e incluso se atreve a corregirlo por leer las «obscenas desvergüenzas de mujeres lujuriosas» escritas por Terencio. Frente a esas lecturas se alza la «Voz Poderosa» de Gandersheim, como Rosvita traduce su propio nombre recordando, según Dronke, el *ego vox clamantis* de Juan Bautista²⁹, lo que confiere a su obra una autoridad casi profética. Dado que el público masculino al que se dirige Rosvita controlaba la cultura, ella recurre a fórmulas de modestia y a razones morales e incluso implica a los

²⁷ Todas estas cuestiones se analizan en la introducción de SANTOS PAZ, *op. cit.*, pp. 9-43.

²⁸ Vid. CURTIUS, *op. cit.*, t. I, pp. 133 y ss.

²⁹ DRONKE, *op. cit.*, p. 70.

destinatarios de sus dramas en la corrección de las imperfecciones, otro motivo común en las dedicatorias. Ahora bien, no son simples tópicos, sino que detrás de ellos hay una actitud irónica que pretende hacer ver lo contrario de lo que la autora declara. Esta ironía se deja ver, por ejemplo, en la utilización de la traducción latina del nombre de Rosvita o en afirmaciones como que a las mujeres les resulta difícil escribir versos según la métrica clásica a causa de su fragilidad, que Dronke considera ridícula³⁰. Una ironía más sutil gobierna pasajes como este:

«No niego que, con la ayuda de la gracia del Creador, conozco en potencia las artes, porque soy un ser vivo capaz de aprender; pero confieso que, en realidad, las desconozco totalmente. Admito también que por la gracia divina me fue concedido un talento agudo, pero, al cesar la atención de mis maestros, se adormenta, descuidado y abandonado por la pereza de mi propia ignorancia. Por tanto, para que este regalo de Dios que se encuentra en mí no se pierda a causa de mi negligencia, si alguna vez he podido arrancar los hilos o incluso los jirones de paño del vestido de la Filosofía, he intentado insertarlos en la obrita mencionada, para que la insignificancia de mi ignorancia se iluminase con la introducción de una materia más noble y con justicia fuese alabado el que dispensó el talento que se encuentra en mí, tanto más cuanto que la inteligencia de la mujer se considera más lenta. Esta es mi intención a la hora de escribir, esta es la única causa de mi esfuerzo: y no presumo, fingiendo, saber lo que no sé, sino que, por lo que a mí respecta, sólo sé que no sé nada»³¹.

Esto escribe Rosvita a los sabios a cuyo examen somete su libro de dramas. Su humildad es claramente irónica, ya que habla de la propia ignorancia utilizando expresiones filosóficas griegas (*per dynamin*, *per energian*), aludiendo a la *Consolación de la Filosofía* de Boecio y citando una sentencia socrática.

En los prólogos de sus obras, Rosvita se enfrenta a la cultura masculina asumiendo, aunque de manera irónica, los prejuicios de esa cultura sobre la capacidad intelectual de las mujeres. Un enfrentamiento semejante de las mujeres respecto a los valores masculinos dominantes preside cada uno de los seis dramas que forman el segundo libro de su obra, hasta el punto de que se ha hablado de proyección biográfica de la autora en sus personajes. Los argumentos de los dramas fueron adaptados de leyendas hagiográficas que protagonizan mujeres que gracias a su castidad vencen la fuerza de los hombres. Como Baudovinia, Rosvita eligió los argumentos de sus obras con la idea de ofrecer una visión femenina de la santidad femenina.

³⁰ Ídem, p. 66.

³¹ Se trata de un pasaje de la *Epistola eiusdem ad quosdam sapientes huius libri fautores*, que se encuentra al comienzo del segundo libro.

El punto de partida de los dramas son dos ideas convencionales: la mujer es débil por naturaleza y sólo mediante la castidad puede llegar a ser tan fuerte como el hombre. Respecto a la fragilidad o debilidad femenina, se trata de una idea antigua que se mantuvo durante la Edad Media. La debilidad biológica de la mujer respecto al hombre se tradujo, por ejemplo, en una etimología muy popular que hacía derivar *mulier* de *mollities* («blanda») y *vir* de *vis* («fuerza»)³². La idea fue asumida por las propias mujeres: así, Trótula, una autora del siglo XI a la que se atribuye un tratado de ginecología, comenzó el mismo aludiendo a la debilidad natural de las mujeres, que sería la causa de diferencias sexuales entre hombres y mujeres, como el hecho de que aquellos eliminen los malos humores a través del sudor y estas, debido a la falta de calor producto de la debilidad, a través de la menstruación³³. El monacato y la escolástica medievales vincularon la debilidad femenina a otros valores, como la inconstancia, la menor sabiduría y la mayor proclividad al pecado, todo para justificar muchas veces la superioridad biológica e intelectual del varón³⁴.

Para vencer la debilidad natural, a la mujer se le recomendaba, ya desde Jerónimo, la práctica de la virtud y la castidad. Valerio del Bierzo, en el siglo VII, celebraba a Egeria en una carta, considerándola más fuerte que los hombres por su virtud³⁵. Lo mismo hacía Venancio Fortunato en el prólogo de su vida de Santa Radegunda³⁶. En el *Speculum virginum*, un manual del siglo XII con normas de vida para las vírgenes, se señala que la mujer casta es más fuerte que el hombre, fuerte por naturaleza. Debido a la debilidad, se creía que las mujeres necesitaban la protección masculina y, en caso de que optaran por el retiro espiritual, su clausura debía de ser más severa que la de los hombres, como afirmaba en el siglo XII Idung de Prüfening (*sexus femineus, cum sit fragilis, maiorem custodiam et artio rem clausuram requirit*)³⁷.

Rosvita parece asumir estas ideas cuando dice en el prefacio de su libro segundo que quiere mostrar cómo «vence la fragilidad femenina y la fuerza del hombre es sometida a humillación». Ahora bien, para ella la debilidad de las mujeres es una cuestión física, más que de carácter. Por otro lado, su idea de la fragilidad femenina tiene un toque de ironía, ya que las heroínas de sus dramas defienden sus valores enfrentándose con mucha valentía a los hombres³⁸: por ello padecen en algunos casos

³² Vid. ISIDORO DE SEVILLA, *Etymologiae*, 11, II, 17-18.

³³ *De passionibus mulierum ante, in et post partum*, ed. G. Kraut, Estrasburgo, 1544. Vid. BERTINI, F., «Trótula la médico», en Ídem (ed.), *op. cit.*, pp. 131-152.

³⁴ PERCAN, *op. cit.*, pp. 76, 106 y ss.

³⁵ Ed. ARCE, A., *Itinerario de la Virgen Egeria*, Madrid, B.A.C., 1996, pp. 8-17.

³⁶ Ed. *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Merovingicarum*, II, p. 364.

³⁷ Citado en PERCAN, *op. cit.*, p. 219, n. 111.

³⁸ Algo parecido sucede con Eloísa, la autora del siglo XII, cuyas referencias a la fragilidad femenina tienen, en opinión de Dronke, un toque de ironía trágica, ya que demuestra tener gran coraje. Vid. DRONKE, *op. cit.*, p. 132.

torturas, violaciones y rigores cuya descripción no se pasa por alto. En *Dulcidio* los soldados pretenden en vano desnudar, quemar y prostituir a las vírgenes Ágape, Quionia e Irene. En *Calímaco* el protagonista intenta violar el cadáver de Drusiana. En *Abraham* y *Pafnucio* las prostitutas María y Tais respectivamente padecen una vida de mortificación que incluye la vigilia y el ayuno en el caso de la primera y el emparedamiento en una celda con insalubres condiciones higiénicas en el de la segunda. En *Sabiduría* sus hijas sufren latigazos, amputaciones, quemaduras y otras torturas. Las mujeres sufren solas esas vejaciones, lo que choca con la idea medieval de que el sexo femenino necesitaba la protección del hombre para salvaguardar la propia persona física y jurídica³⁹.

En el prefacio del libro segundo Rosvita se refiere a la «loable castidad de santas vírgenes». La sociedad medieval consideraba que la castidad era la única virtud que no presentaba peligros para las mujeres. Ahora bien, los dramas de Rosvita no sólo tienen como protagonistas a vírgenes: Drusiana, por ejemplo, es una noble casada que se ve acosada por Calímaco; María y Tais son prostitutas que optan por una vida de penitencia. La castidad se diferencia de la virginidad y es una virtud con la que mujeres de diversa condición pueden vencer la violencia masculina.

El mundo masculino en los dramas de Rosvita está representado por los cristianos y por los paganos. Ambos están por encima de las mujeres en el poder civil o religioso, pero es distinto el comportamiento de cristianos y paganos: los primeros no discuten y apoyan que las mujeres elijan una vida de castidad, mientras que los segundos se comportan de forma violenta e intentan por la fuerza mantener relaciones sexuales con ellas y hacer que renieguen de la fe cristiana. Ante este grupo de hombres las mujeres demuestran constancia y sabiduría: de este modo Rosvita se opone a los prejuicios de la tradición monástica masculina, que negaba estas virtudes a las mujeres. Parece que Rosvita estaba interesada en desarrollar este aspecto, ya que en las partes donde se pone en evidencia la ridiculez del comportamiento de los hombres paganos, que acaba siendo objeto de burla por parte de las mujeres, introdujo más innovaciones respecto a las fuentes hagiográficas: por ejemplo, en la quijotesca escena de *Dulcidio* donde el general romano intenta violar a las vírgenes Ágape, Quionia e Irene y acaba en la cocina abrazando sartenes y ollas, o cuando en *Sapientia* la protagonista aprovecha la pregunta del emperador Adriano sobre la edad de sus hijas para ridiculizarlo con una disquisición matemática. El enfrentamiento que se da en los dramas de Rosvita no es entre hombres y mujeres ni entre cristianos y paganos, sino entre hombres paganos y mujeres cristianas, hasta el punto que se ha afirmado que Rosvita presenta el cristianismo como un ataque femenino a las estructuras de poder masculinas⁴⁰. Una de esas estructuras de poder serían los prejuicios de los hombres sobre los géneros.

³⁹ PERCAN, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰ SCHROEDER, P. R., «Hrotswitha and the Feminization of Drama», en REDMON, J. (ed.), *Women in Theatre*, Cambridge U. P., 1989, p. 54.

Rosvita aborda el tema del rol sexual de las mujeres a través de los enfrentamientos de las protagonistas de sus obras y también a través de su propia experiencia como escritora. Algo parecido había hecho Baudovinia, aunque con dos diferencias importantes. Esta quiso poner de relieve las características «femeninas» de santa Radegunda que Venancio Fortunato había dejado de lado, sin poner en tela de juicio, como hizo Rosvita, los valores que se atribuían a las mujeres. Por otro lado, es probable que Baudovinia sea sincera cuando reconoce su incapacidad para escribir, mientras que esto mismo en Rosvita tiene un sentido irónico. El tratamiento que Rosvita hizo de las heroínas de sus dramas respecto a las fuentes hagiográficas no sólo pone de relieve su mayor fortaleza y sabiduría, sino que al mismo tiempo pretende ridiculizar el poder masculino al que se enfrentan: enfrentamiento que, en cierto modo, es trasunto de su propio enfrentamiento con Terencio, con los sabios de su época y, en general, con los prejuicios de la tradición monástica masculina.

En el siglo XII vivió la última de las mujeres de las que hablaré en esta ponencia. Se trata de Hildegarde de Bingen, una de las autoras más prolíficas y originales de la Edad Media. Sus primeros años transcurrieron en el monasterio mixto de San Disibodo, en Renania, donde fue educada por Jutta, *magistra monialium*. En el año 1150, cuando contaba 52 años, fundó cerca de allí un monasterio sólo para monjas, Rupertsberg, del que fue abadesa. A partir de ese momento publicó sus escritos, que incluyen tres grandes obras visionarias, dos obras de medicina y cuestiones naturales, una colección de poemas con música para uso litúrgico, un drama moral, un epistolario con cerca de quinientas cartas, algunas vidas de santos, algunas obras exegéticas y curiosidades como una lengua y un alfabeto inventados o una fórmula de exorcismo. Además, parece haber sido también responsable del diseño de las ilustraciones que acompañan a sus obras visionarias.

Hasta Hildegarde las mujeres habían escrito literatura sobre todo de materia profana (*Speculum principis* de Duoda, épica de Rosvita, tratado de ginecología de Trótula, epistolario amoroso de Eloísa, poesía amorosa) y algo de hagiografía (incluidos los dramas y las leyendas de Rosvita). No se les permitía, en cambio, escribir sobre cuestiones teológicas, teniendo en cuenta autoridades como la primera carta a Timoteo, a la que me he referido antes. La gran novedad a partir de Hildegarde consistió en que muchas mujeres vencieron ese obstáculo y entraron en el feudo masculino de la literatura teológica por medio de la visión. Escritoras de los siglos XII y XIII optaron por la vía de la experiencia mística y del lenguaje místico-poético frente al racional propio de los teólogos escolásticos de la época. De esta manera, el sexo y el género condicionaron también la forma de escribir. Sin duda, esto debió resultar novedoso en su época, como sugiere la ambigua e irónica respuesta de Bernardo de Clairvaux a la pregunta formulada por Hildegarde de si debía poner por escrito su experiencia visionaria; el padre del Cister le respondió: «¿qué podemos aconsejar o enseñar donde hay un conocimiento interior y una unción que todo

lo enseña?»⁴¹. Hay que tener en cuenta que sin la aprobación de las autoridades eclesiásticas del momento, como Bernardo de Clairvaux o el Papa Eugenio III, la obra de Hildegarde jamás se hubiera publicado.

En los textos sobre su experiencia visionaria Hildegarde resalta la falta de formación literaria y el desconocimiento incluso de la gramática latina⁴²; todo lo que escribe, según propio testimonio, no es más que la transcripción de lo que ve y oye en una visión y la misión de escribir no la asumió por voluntad propia, sino por mandato de la voz celeste que se dirigió a ella. Con este motivo se abre el prefacio de su primera obra, *Scivias*, prefacio que tituló «atestiguación de las visiones verdaderas que fluyen de Dios». Ahí cuenta Hildegarde que a la edad de cuarenta y dos años, una voz celeste le ordenó escribir lo que viera y oyera en su visión. Esa visión, que percibía desde su infancia, no se le producía en sueños ni en éxtasis, sino despierta y plenamente consciente, y la recibía «con los ojos interiores». Se trata de una visión de luz y fuego, que ella relaciona con la enfermedad y la debilidad física. Abundan de nuevo las expresiones menospreciantes.

En función de este y otros testimonios biográficos, se ha explicado el mundo visionario de Hildegarde de diversos modos. Por un lado, se ha intentado hacerlo desde una perspectiva científica: Charles Singer y Oliver Sacks diagnosticaron que Hildegarde padecía un tipo de migraña que produce desarreglos sensoriales como los que ella describe; más recientemente, Victoria CirLOT ha comparado las visiones hildegardianas con un acontecimiento psíquico descrito en la mística sufí y denominado «despertar del alma». En el lado opuesto a la interpretación científica está la consideración de las visiones hildegardianas como producto de una depurada técnica alegórica⁴³. Una lectura profunda de los escritos visionarios de Hildegarde revela que, de manera sutil, ella trata de situar su obra en la tradición cultural monástica, oponiéndose al saber de las escuelas y, por otro lado, intenta construir una imagen de sí misma como profeta e incluso como santa. La constatación de este hecho hace que quizás no resulte conveniente interpretar de manera literal e ingenua algunas de las afirmaciones que se encuentran en los textos mencionados.

Hace años que estudios muy documentados sobre las fuentes de Hildegarde pusieron en evidencia la falta de correspondencia entre la cultura literaria de la abade-

⁴¹ La correspondencia entre Hildegarde y Bernardo de Clairvaux data de 1146 o 1147. Vid. el comentario sobre la misma de CIRLOT, V., «Hildegard y Bernardo de Clairvaux», en Eadem, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Barcelona, Herder, 2005.

⁴² Hildegarde habla extensamente sobre su experiencia sobre todo en los prólogos de sus tres obras visionarias y en algunas cartas, especialmente en una dirigida a su colaborador Guiberto de Gembloux en 1175, que se titula en los manuscritos *De modo visionis sue*.

⁴³ Vid. CIRLOT, *op. cit.*

sa y sus afirmaciones de ignorancia⁴⁴. Es posible que esas afirmaciones respondan a una falsa modestia, necesaria en su caso por tratarse de una mujer que pretendía escribir sobre cuestiones teológicas, o bien que tenga que ver con una ocultación del saber humano propia de la cultura monástica de su época. En todo caso, es importante que Hildegarde intenta ocultar su erudición, no sólo con fórmulas de modestia de amplia tradición en la retórica y en los escritos femeninos medievales, sino también eliminando cualquier referencia directa a las fuentes y la literalidad de las citas.

Por otro lado, algunos motivos y expresiones de los textos de Hildegarde que se refieren a su experiencia visionaria proceden de las tradiciones profética y apostólica y van desde ecos de los libros de Ezequiel y Daniel a paralelos con el relato de la inspiración de los apóstoles el día de Pentecostés o el de la conversión de San Pablo camino de Damasco. Un hecho llamativo de la obra hildegardiana es que ella tiende a identificarse con patriarcas, profetas, apóstoles, virtudes o santos e incluso a reflejar en ellos episodios biográficos, como Rosvita lo hacía en sus heroínas. En concreto, los paralelos apostólicos en los textos autobiográficos se refieren a episodios que supusieron el inicio de misiones de gran importancia para la Iglesia: Hildegarde resalta de este manera la importancia de su propia misión como escritora. Como hemos visto, otras escritoras medievales, como Huneburga o Rosvita, también recurrieron al referente apostólico para dar autoridad a sus escritos.

Hildegarde utiliza de un modo distinto los mismos tópicos a los que recurrieron otras escritoras medievales: ignorancia, fórmulas menospreciantes, paralelos proféticos y apostólicos. En su caso esos tópicos no sólo se dirigen a la *captatio benevolentiae* para presentar una obra que no le correspondía escribir, sino que además se aprovecharon para crear una imagen de santidad femenina. Esta imagen se reflejó en la *Vita sancte Hildegardis*, que se comenzó a escribir probablemente bajo la supervisión de la propia visionaria y que sirvió de modelo a otros textos de hagiografía femenina posteriores.

Por lo demás, el tema de las diferencias de sexo y de género en la obra de Hildegarde no sólo se refleja en cómo ella resuelve su propia experiencia de mujer que aborda una función masculina. En este sentido, hay algunos otros aspectos relevantes: por ejemplo, el protagonismo que tienen algunas figuras femeninas en sus escritos visionarios y poéticos, como Sinagoga, Iglesia, las Virtudes o santa Úrsula; o el hecho de que haya sido la primera persona que en la Edad Media estableció una distinción en el sistema de los cuatro temperamentos en función del sexo, describiendo características distintas para los hombres y mujeres coléricos, sanguíneos, melancólicos y flemáticos.

⁴⁴ El estudio definitivo ha sido aportado por Dronke en la introducción a la edición crítica del *Liber divinatorum operum*: DEROLEZ, A. - DRONKE, P., *Hildegardis Bingensis Liber divinatorum operum*, Turnhout (Bélgica), Brepols, 1996.

cólicos y flemáticos⁴⁵. Lo que no hay es una actitud reivindicativa como la de Rosvita, sino que lo que opina Hildegarde sobre el papel de la mujer en la Iglesia y en la sociedad es bastante convencional⁴⁶.

En conclusión, hemos visto cómo en un periodo de tiempo que abarca seis siglos las mujeres medievales utilizaron las mismas estrategias para abrirse un hueco en el mundo de la literatura y de qué diversas maneras explotaron esas estrategias. Los escritos de estas mujeres fueron poco difundidos y conocidos en la Edad Media, lo cual en algunos casos fue consecuencia de un intento de bloqueo por parte de quien controlaba la cultura. Ese bloqueo se concretó, según los casos, de diversas maneras: haciendo parecer a las mujeres excéntricas, libidinosas, poco fiables, vetando el proceso de canonización, etc. Por eso es importante que hoy recuperemos y estudiemos la obra de estas escritoras.

⁴⁵ Vid. CADDEN, J., «It takes all Kinds: Sexuality and Gender Differences in Hildegard of Bingen's Book of Compound Medicine», en *Traditio*, 40 (1984), pp. 149-174.

⁴⁶ Pueden aducirse numerosos pasajes de las obras visionarias, como *Scivias* I, 5, 7 (*mulier potestati mariti sui subiacere debet*) o *Liber vite meritorum* I, 82 (*Deus feminam ita constituit, ut timorem ad ipsum, timorem etiam ad virum suum habeat. Unde iustum est, quod mulier semper timida sit*).