LA ALEGORÍA CASTELLANA DEL SIGLO XV

by

REBECCA J. PALMER

(Under the Direction of Noel Fallows)

ABSTRACT

An analysis of three types of allegory—religious, amorous, and political—found in the following texts: *Arboleda de los enfermos* by Teresa de Cartagena, *Cárcel de amor* by Diego de San Pedro, and *Coplas de Mingo Revulgo*, an anonymous poem.

INDEX WORDS: allegory, Spain, 15th century

LA ALEGORÍA CASTELLANA DEL SIGLO XV

by

REBECCA J. PALMER

B. A., The University of Georgia, 1994

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment

of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2004

© 2004

Rebecca Palmer

All Rights Reserved

LA ALEGORÍA CASTELLANA DEL SIGLO XV

by

REBECCA J. PALMER

Major Professor: Noel Fallows

Committee: Catherine Jones
Dana Bultman

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
August 2004

ÍNDICE

Página

CAPÍTULO

I Introducción 1

II La Alegoría Religiosa: *Arboleda de los enfermos* 14

III La alegoría amorosa: *Cárcel de Amor* 23

IV La alegoría política: *Coplas de Mingo Revulgo* 33

V Conclusiones 43

OBRAS CITADAS 47

CAPÍTULO I

Introducción

La alegoría es un género que casi se ha olvidado en el mundo de la literatura moderna. Llegó a su apogeo durante la Edad Media en Europa. Antes de analizar unas variaciones de este género, es necesario determinar lo que quiero decir cuando utilizo el término "alegoría". Creo que el crítico C. H. Post ofrece un punto de partida adecuado para una definición de la alegoría:

> I mean by allegory that literary type which crystallizes a more or less abstract idea by presenting it in the concrete form of a fictitious person, thing, or event. Under such a definition would be included the ordinary divisions of mediaeval allegory, of which Spain affords abundant examples...Allegory starts with an idea and creates an imaginary object as its exponent. If one starts with an actual object and from it receives the suggestion of an idea, one is a symbolist. The primary difference between symbolism and allegory is that the former sees "sermons in stones"; the latter from phantom stones builds sermons. (3-5)

Post distingue entre las formas de alegoría y las de simbolismo. Quisiera utilizar la definición de Post en esta tesis como principio y fundación en la exploración de textos diferentes. Durante el siglo XV, que Post describe como el periodo del apogeo de la alegoría en España, había varias clases del género (16). Una alegoría podría representar unas ideas sobre la religión, la política, o el amor, entre otras cosas. La *Arboleda de los enfermos*, por ejemplo, es un tratado escrito por una monja sobre unos encuentros personales en su vida espiritual. *Cárcel de Amor*, una de las

novelas sentimentales más populares del siglo XV, es una alegoría que expresa las ideas del amor cortés. Sin embargo, la alegoría es también un vehículo para comunicar ideas políticas, como en el caso de las *Coplas de Mingo Revulgo*. Aunque estos tres textos diferentes se redactaran en el mismo siglo, y se presten a la definición que cito arriba de Post, se centran en aspectos filosóficos muy diferentes, en varias áreas de la vida diaria. Pienso examinar estos ejemplos de alegoría para entender mejor el género y la época.

La literatura de cada época es una reflexión de su historia, su cultura, su mentalidad general; pues, le ayuda al lector a saber algo de estos componentes para entender mejor los productos del siglo. Debido a que mi interés se centra en Castilla durante el siglo XV, quisiera explorar el contexto histórico y cultural de esta centuria antes de analizar su literatura.

La Europa del siglo XV

Para comprender la mentalidad del hombre durante el siglo XV, será preciso resumir algunos detalles de la historia europea que lo preceden, cuyos problemas se extendieron en los siglos siguientes. El libro *A Distant Mirror* de Barbara Tuchman versa sobre muchos aspectos de la sociedad durante el siglo XIV por muchas partes de Europa (pero con énfasis en Inglaterra y Francia), incluyendo los males de la peste bubónica, las guerras y la política, los excesos de la clase alta, y las abominaciones de la iglesia que ocurrían durante una gran parte de la Edad Media.

La Peste Negra apareció por primera vez en Europa en octubre de 1347. La peste tenía dos formas: una clase de infección de sangre, y una clase viral que podía transmitirse por el aire. Las víctimas fallecían habitualmente en un plazo de entre tres y cinco días. Por dos años esta enfermedad horrible se propagó desde Messina hasta Groenlandia. Tuchman estima, tomando

como base los documentos de la época, que una tercera parte del mundo murió (98). ¿Y las consecuencias de la peste? Una población más pequeña (en particular entre las clases bajas, que hicieron todo el trabajo manual); una iglesia más rica, debido a una preocupación más grande por la vida moral (algunos proponían que la peste era castigo de Dios), y una preocupación por la muerte, que aparecía repetidamente como tema en las artes.

La peste no era la única causa de una muerte prematura. Por lo general, la guerra era una parte constante de la vida durante el siglo XIV en muchos países. La guerra producía guerreros y mercenarios que, en tiempos de paz, se formaban en grupos de bandidos para robar, violar, matar, y destruir los pueblos sin que la población pudiese defenderse. Otro efecto negativo de las guerras eran los impuestos onerosos que el rey y la nobleza impusieron a los campesinos para pagar los gastos de guerra. Los impuestos, combinados con otras dificultades que los campesinos atravesaban en sus vidas (sueldos bajos, nivel bajo de vida, falta de protección usual por la nobleza de los bandidos), contribuyeron a las rebeliones de los campesinos, como *El Ciompi* en Italia y *La Jacquerie* en Francia (Tuchman 384, 392). Estas rebeliones aisladas no perduraron; pero eran los principios, repetidos muchas a lo largo del siglo XIV, que darían lugar al desarrollo de los derechos humanos establecidos por "El Tercer Estado", y finalmente, la Revolución Francesa (169-71).

Era fácil ver el contraste fuerte entre la vida de los siglos XIV y XV del Tercer Estado y la vida del Primer Estado—es decir, las familias reales y sus cortes. Vivían con una extravagancia abierta. Con ropa elegante, joyería, toda clase de entretenimiento y mesas ricas, la nobleza creaba eventos públicos y diversiones privadas con los impuestos y los recursos de sus súbditos.

La Iglesia era tan culpable como la nobleza en su caza de riqueza mundana. Durante el siglo XIV, sus adquisiciones enormes de tierras y de otra propiedad eran fundadas por la venta de indulgencias y las donaciones de las parroquias, aunque unas órdenes muy ascéticas existieran a la vez. Los reformadores religiosos y sociales como John Wyclif en Inglaterra, y Christine de Pisan y Garzón en Francia, no podían impedir la corrupción abrumadora de su época. Además de la venta de indulgencias, otro hecho aborrecible de la época era el establecimiento de dos Papas: uno en Roma; el otro en Aviñón. Ambos Papas fueron denunciados y excomulgados. La división creó confusión y miedo a todos niveles de la sociedad, debido al papel fuerte que la Iglesia jugaba en la vida diaria de toda Europa. Aunque hubiera al menos una oportunidad para terminar el cisma tras la muerte de cada papa, ambos grupos rechazaron hacerlo. Había un sucesor inmediatamente después de la muerte del loco Papa Urbano VI en 1389, y también tras la muerte del Papa Clemente en 1392 (Tuchman 484, 548).

Como señala Tuchman, uno de los problemas al contar la historia de esta época era la gran variedad de datos en las crónicas sobre el mismo episodio histórico. Me parece interesante destacar que Tuchman trató de presentar todas las posibilidades según todas las crónicas y todas las historias diferentes. Otra dificultad al analizar la literatura medieval era la falta de representación de ciertos grupos—por ejemplo, la niñez (excepto en el caso de una familia real) y los campesinos (Tuchman 51-5,180-85). No obstante, creo que Tuchman pinta un retrato muy detallado de la historia y la vida del siglo XIV, en particular durante los cincuenta y nueve años de la vida de Enguerrand de Coucy VII, un noble de Francia que se hacía el yerno del rey de Inglaterra. A causa de su única posición entre ambos países poderosos, Inglaterra y Francia, era un buen representante de la nobleza ambos de estos dos países, con muchos datos disponibles durante la época en que Tuchman se centra.

Entonces, según Tuchman, entramos en el siglo XV de la manera siguiente:

> It was a time of default. Rules crumbled, institutions failed in their functions. Knighthood did not protect; the Church, more worldly than spiritual, did not guide the way to God;...the population, depleted by the Black Death, did not recover. The war of England and France and the brigandage it spawned revealed the emptiness of chivalry's military pretensions and the falsity of its moral ones. The schism shook the foundations of the central institution, spreading a deep and pervasive uneasiness. People felt subject to events beyond their control, swept, like flotsam at sea, hither and yon in a universe without reason or purpose...They longed for a remedy, for a revival of faith, for stability and order that never came...Loss of confidence in the guarantors of order opened the way to demands for change, and miseria gave force to the impulse. (612)

Los problemas que Inglaterra y Francia encontraban eran semejantes a los de toda Europa, incluyendo el país principal de este estudio—España, que examinamos a la luz de tres textos específicos.

Perspectivas Medievales sobre el hombre

Para comprender la literatura medieval, es importante entender no solamente la historia de la época, sino también las perspectivas sobre el hombre que caracterizan la edad, que incluyen visiones de la historia, del mundo, del universo, y del ser humano. Aunque la Edad Media es una época bastante larga (1000-1500), donde muchas cosas cambiaron, había unas tradiciones y unos pensamientos que duraban de generación en generación. La obra del profesor C. S. Lewis, *The*

Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature, presenta conceptos medievales que eran diferentes de los nuestros de hoy día, y profundiza en nuestro conocimiento de las obras de la Edad Media.

Empezamos con una fundación de "la situación medieval". Lewis señala que muchas de las creencias del hombre medieval vienen de varias fuentes diferentes. Una de las primeras fuentes era de su antepasado salvaje. Según Lewis, mientras que unas creencias del salvaje disminuyen en el hombre medieval con la alfabetización o con contacto con otras culturas, las creencias del hombre medieval se basan paradójicamente en la misma alfabetización. La palabra escrita del sabio de culturas pasadas tenía autoridad en la mente del hombre medieval. Entonces, la cultura escrita de la Edad Media se basa en una plétora de autoridades: sobre todo autoridades griegas, romanas, y cristianas. El hombre medieval las abrazó a todas; y según Lewis, su gozo principal era clasificarlas.

> At his most characteristic, medieval man was not a dreamer nor a wanderer. He wanted 'a place for everything and everything in the right place'. Distinction, definition, tabulation were his delight. Though full of turbulent activities, he was equally full of the impulse to formalise them...There was nothing which medieval people liked better, or did better, than sorting out and tidying up. (10)

Vamos a seguir con la exploración de algunas fuentes importantes, que el hombre medieval clasificaba constantemente, en una próxima sección: la historia literaria de la Edad Media que nos dirige al desarrollo de la alegoría.

Otro crítico, Johann Huizinga, en su obra *The Autumn of the Middle Ages*, pinta lo que él llama "the passioned intensity of life" con respecto a sus formas ceremoniales: el nacimiento, la muerte, las bodas, las festividades religiosas. Comenta tres tendencias generales para percibir la

vida, que, según él, a menudo era desesperada y llena de sufrimiento durante la Edad Media: 1) el rechazo de la vida carnal (por las órdenes religiosas y militares) y la búsqueda de los premios en el mundo celestial después de la vida en la tierra; 2) el perfeccionamiento del mundo, que Huizinga admite no es apenas la filosofía dominante de la época; y 3) la creación de un mundo ideal para escaparse del mundo real. De la tercera idea viene el código de caballería y la tradición cortesana, que era predominante entre la nobleza durante gran parte de la época. Huizinga proporciona ejemplos de la época pero no menciona ni las leyes existentes ni los documentos oficiales, que pueden ayudarle al lector a ver y comprender mejor los valores de la sociedad.

Como parte de la renuncia del mundo, los temas de la muerte y de la piedad eran predominantes durante la época medieval, como ya se remarcó en *The Autumn of the Middle Ages*. En el arte, había muchos ejemplos de muertos: por ejemplo, representaciones de guías de la muerte que dirigían a toda la gente a la muerte. A veces, se colgaba un cuadro de cadáveres podridos en las casas ducales y reales, el llamado "Memento mori", sólo como recuerdo de la mortalidad del ser humano. Además, los cuentos de la vida de los santos, las misas frecuentes y muchos festivales religiosos que tenían lugar en diferentes ocasiones le recordaban al hombre la importancia de la piedad y la humildad en la vida. Sin embargo, hay evidencia de una dualidad que existía: Huizinga presenta cuentos en los que unos nobles cometen hechos de piedad o de penitencia, pero, a la vez, estos mismos nobles llevan a cabo prácticas atroces contra la fe, y las hacen abiertamente. Otro ejemplo de dualidad que Huizinga menciona son las relaciones variables entre la gente y la Iglesia. Un día, la gente les responde a sus líderes espirituales con amor y gratitud; otro día, les detesta y se burlan de ellos. Irónicamente, la gente presta más atención durante un discurso o una misa cuando el clero se critica a sí mismo.

Las formas ideales del heroísmo y del amor existían y no existían a la vez. “El sueño heroico”, por ejemplo, era en gran parte exactamente así—un sueño que existía en la leyenda únicamente, que fue forjado inicialmente por los romances y baladas de la tradición oral, y luego, por las novelas de caballería. Había unos pocos cuentos documentados de caballeros y nobles que vivían según el código caballeresco. Unos eran tan extremos que casi parecían cómicos: por ejemplo, un duque que insistía en tener el honor de besar la mano de una reina que la escondía; o un conde que no quería dejar salir a una visitante, hasta el punto de que ella tuvo miedo de la ira de su esposo que la esperaba. Sin duda, había abusos del código, aunque lo normal fuera ignorar las reglas del honor completamente. También, las reglas del honor no significaban nada si un labrador o paisano las seguían. La nobleza no tenía ningún respeto, sino desprecio, por un hombre que pretendía hacerse héroe sin los atributos necesarios. El amor cortés (también limitado al mundo aristocrático) tiene una cualidad casi espiritual en obras como *Le Roman de la Rose,* pero encontramos pocos ejemplos en la vida real.

Hacia una historia de la alegoría

C. S. Lewis señala que aunque algunas creencias del hombre medieval sean iguales a las del hombre salvaje, éstas vienen de fuentes diferentes. Selecciona varias fuentes, aunque las que considera más importantes (la Biblia, Virgilio, y Ovidio) no aparecen mucho en su obra *The Discarded Image*. Otro crítico, Edgar De Bruyne, en su obra *The Esthetics of the Middle Ages,* cita cuatro fuentes principales: 1) la Biblia; 2) los filósofos como Platón y Cicerón; 3) los manuales “técnicos”, muchos de los cuales fueron escritos por los mismos filósofos; y 4) los Padres de la Iglesia, tales como Ambrosio, Agustín, y los Papas anteriores ().

La Biblia, mencionada por muchos críticos, era una de las fuentes más importantes de la Edad Media—no únicamente por la aparición de muchos temas y muchas historias en la literatura de la época desde la conversión de Constantino, sino también porque se puede ver el desarrollo de la lengua figurativa y el simbolismo en ella. Por ejemplo, es fácil ver más allá del nivel literal en esta parábola del Evangelio de Mateo:

> Porque el reino de los cielos es como un hombre que yéndose lejos, llamó a sus siervos y les entregó sus bienes. A uno dio cinco talentos, y a otro dos, y a otro uno, a cada uno conforme a su capacidad; y luego se fue lejos. Y el que había recibido cinco talentos fue y negoció con ellos, y ganó otros cinco talentos. Asimismo el que había recibido dos, ganó también otros dos. Pero el que había recibido uno fue y cavó en la tierra, y escondió el dinero de su señor. Después de mucho tiempo vino el señor de aquellos siervos, y arregló cuentas con ellos. Y llegando el que había recibido cinco talentos, trajo otros cinco talentos, diciendo: Señor, cinco talentos me entregaste; aquí tienes, he ganado otros cinco talentos sobre ellos. Y su señor le dijo: Bien, buen siervo y fiel; sobre poco has sido fiel, sobre mucho te pondré; entra en el gozo de tu señor. Llegando también el que había recibido dos talentos, dijo: Señor, dos talentos me entregaste; aquí tienes, he ganado otros dos talentos sobre ellos. Su señor le dijo: Bien, buen siervo y fiel; sobre poco has sido fiel, sobre mucho te pondré; entra en el gozo de tu señor. Pero llegando también el que había recibido un talento, dijo: Señor, te conocía que eres hombre duro, que siegas donde no sembraste y recoges donde no esparciste; por lo cual tuve miedo, y fui y escondí tu talento en la tierra; aquí tienes lo que es tuyo. Respondiendo su señor, le dijo: Siervo malo y negligente,

> sabías que siego donde no sembré, y que recojo donde no esparcí. Por tanto, debías haber dado mi dinero a los banqueros, y al venir yo, hubiera recibido lo que es mío con los intereses. Quitadle, pues, el talento, y dadlo al que tiene diez talentos. Porque al que tiene, le será dado, y tendrá más; y al que no tiene, aun lo que tiene le será quitado. Y al siervo inútil echadle en las tinieblas de afuera; allí será el lloro y el crujir de dientes. (*Biblia Reina-Valera*)

Como veremos, las parábolas de Cristo usan los personajes o los objetos en cuentos sencillos para representar ideas; o, en mi opinión, para representar una verdad más grande que no se puede ver. Platón también describía este concepto en su analogía de la cueva. En esta alegoría, la gente vive en una cueva, llevando esposas; y a causa de las esposas, no pueden ni moverse ni ver detrás de ellos. No obstante, porque hay un fuego que está cerca, pueden ver las sombras de gente que está pasando en un camino detrás de ellos, en la pared en frente de ellos (Heidigger 18-19).

> 'Now imagine what would happen if the prisoners were released from their shackles and cured of their delusions. Consider what would necessarily happen if the following were to occur. Suppose one of them were unshackled and compelled to suddenly stand up, turn his head, and look and walk towards the light; but all this would be painful, and because of the flickering brightness he would be too dazzled to see properly the things whose shadows he used to see...would he he not turn back and retreat to the things which he had the power to see, thinking that these [the shadows] were in fact clearer [more visible] than the things now being shown to him?...If he were forcibly dragged up the...ascent of the cave..until he had been dragged out into the sunlight...He would need, I

> believe, to first become accustomed to the light before he could see things in the upper world...And when he remembered his first home, and what passed for wisdom there, and his fellow prisoners, don't you think he would feel himself fortunate on account of his change of circumstance, and be sorry for them?' (Heidigger 24, 30)

Esta cita es importante porque es representativo del pensamiento de Platón, que influía en muchos escritores de la Edad Media. También, se puede ver el principio del uso de una analogía de imágenes para expresar conceptos abstractos. La presentación de esta analogía les da a sus oyentes o lectores más facilidad en comprender las ideas.

Aunque estas fuentes tuvieran mucha influencia en las obras del siglo XV, me gustaría sugerir otra influencia cultural que era importante—la de la tradición escolástica de la Edad Media. Ya vimos cómo para C. S. Lewis el hombre medieval tenía como una necesidad esencial estudiar, categorizar y clasificar todo. También, las primeras universidades se fundaron y se desarrollaron en los siglos XIV y XV. Sin embargo, hablamos de una época antes de la imprenta, cuando los estudiantes no tenían mucho acceso ni a los libros ni al papel. De hecho, el arte de copiar manuscritos en talleres para su mayor difusión era una tecnología relativamente nueva. Entonces, ¿qué hicieron los estudiantes para aprender la materia y guardarla en la mente? Desarrollaron unos sistemas para ayudar a la memoria, y uno de los más famosos estaba basado también en una fuente clásica.

Según Francis Yates, en su libro *The Art of Memory,* el concepto de memoria artificial viene de un mito griego, donde un poeta, Simonides, cantó un poema que incluía un pasaje en el que alababa a los dioses gemelos Castor y Pólux (17). El huésped del banquete, ofendido porque todo el poema no era en su honor, le dijo al poeta que obtuviese su compensación de los gemelos.

Luego, a Simonides le invitaron a salir del edificio para reunirse con dos hombres que le dijeron que querían hablar con él. No podía encontrar a nadie fuera del edificio; no obstante, durante su ausencia, el techo del edificio se cayó, matando a toda la gente dentro. Los cuerpos estaban tan desfigurados que sólo Simonides podía identificarlos por la memoria del orden en que se sentaban. Supuestamente, el uso de clasificación y visualización de imágenes nació de este mito, que era honorado como otras fuentes griegas y romanas. Existían tres fuentes latinas en el arte clásico de la memorización: 1) *De oratore* (Cicerón); 2) *Rhetórica Ad Herennium* (anónimo); y 3) *Institutio oratoria* (Quintiliano). Los tres juntos nos indican la metodología para memorizar unas imágenes en *loci* (lugares) diferentes. Antes y durante el Renacimiento, las órdenes religiosas tales como los dominicanos ayudaban a difundir los tratados de memoria. Con el sistema principal de memoria artificial, el estudiante de la Edad Media se imagina unas "salas de memoria" con cinco espacios en los rincones y en el medio del cuarto donde pueden depositar objetos que representan la materia (Yates 117). Una equivalencia semejante de hoy en día sería el uso de un icono para representar un programa entero en el ordenador. Esta metodología y otros apoyos para la memoria fueron populares durante toda la Edad Media porque había menos "tecnología"; es decir, menos obras escritas. El profesor o estudiante tenía que memorizar mucha de su información por oído, y retener la información en la mente de una manera organizada.

Así, las influencias de todas estas fuentes—la Biblia, los maestros clásicos, los Padres de la Iglesia, la tradición escolar de la época—señalan que la asociación entre una persona o un objeto y una idea tenía más importancia que hoy en día. Pienso que el papel importante del simbolismo era una causa de la popularidad inmensa de la alegoría en la Edad Media, especialmente durante el siglo XV. Otro factor era la tendencia de crear otro mundo de

imaginación y fantasía para escaparse de la realidad brutal, como menciona Huizinga. No obstante, según Lewis, el género de la alegoría no significa simbolismo, como ya indicado por Post.

> It is, in fine, 'the philosophy of Hermes that this visible world is but a picture of the invisible, wherein, as in a portrait, things are not truly but in equivocal shapes, as they counterfeit some real substance in that invisible fabrick'. The difference between the two can hardly be exaggerated. The allegorist leaves the given—his own passions—to talk of that which is confessedly less real, which is a fiction. The symbolist leaves the given to find that which is more real. To put the difference in another way, for the symbolist it is we who are the allegory...The distinction is important because the two things, though closely intertwined, have different histories and different values for literature. (*Allegory of Love* 45)

Ahora que tenemos un concepto general de lo que es el género de alegoría, podemos comparar más efectivamente unos textos alegóricos, en el contexto de su propia cultura.

CAPÍTULO II

La Alegoría Religiosa: *Arboleda de los enfermos*

Como ya vimos en la Introducción, tanto la alegoría como la Iglesia jugaron un papel importante en la vida diaria de toda la Europa cuatrocentista. Por lo tanto, en este capítulo sería apropiado examinar un ejemplo de la alegoría religiosa. *Arboleda de los enfermos* es una obra fascinante donde la escritora, Teresa de Cartagena, utiliza la alegoría para describir su viaje por una vida de sufrimiento. Como mujer soltera, sorda, y conversa durante esta época, sus sufrimientos eran verdaderos. No obstante, su narrativa no parece llevar ningún tono amargo. Aunque se refiera a unas experiencias personales que eran difíciles, se centra más en las conclusiones positivas adonde llega después de superar los obstáculos en su vida.

Pocos datos concretos han sobrevivido sobre la vida de Teresa de Cartagena. Según el comentario de Dayle Seidenspinner-Núñez, su linaje noble no se descubrió hasta 1952. En este año, Francisco Cantera Burgos la descubrió en el testamento de Alonso de Cartagena (fechado en 1453), mencionada como hija de Pedro de Cartagena y María de Sarabia, pero no aparecía en ningún otro documento. De ahí que sea posible sólo adivinar la fecha de su nacimiento: alrededor de 1425. Sabemos también que, como otros miembros de su familia, Teresa de Cartagena recibió una educación formal, primero con maestros en casa, y luego fue enviada a Salamanca para estudiar en un convento ("Teresa de Cartagena" 15-16).

A pesar de la formación excelente de la escritora, su obra *Arboleda de los enfermos* no fue bien recibida por la cultura en que vivía. Su próxima obra, *Admiraçion operum Dey*, parece

ser una reacción contra los rumores que el mundo escolar levantó entorno a *Arboleda de los enfermos*. En palabras de Seidenspinner-Núñez:

> Cartagena strategically insists on the inscrutability of such grace-laden blessings and admonishes her detractors that to doubt her authorship of *Arboleda de los enfermos* is to question God's capacity for grace and mercy. She affirms her first work as a product of her experience and of God's teaching, not of plagiarized male sources. (*Writings* 18)

¿Por qué tenían los críticos dudas sobre la validez de la obra de Teresa de Cartagena? Un problema era que su obra sí compartía algunos pensamientos de otros autores populares del momento. Por ejemplo, un estudio de Lewis Joseph Hutton señala pasajes semejantes en *Arboleda de los Enfermos* y *El Libro de las consolaciones de la vida humana*, un tratado de Don Pedro de Luna (Hutton 18-24).

Otra razón posible por la que la obra recibió mucha crítica es la marginalización social de la autora. Seidenspinner-Núñez indica que Cartagena era marginalizada de tres maneras: por su género, por su sordera, y por su estado como *conversa*, una familia judía que convirtió al cristianismo (15). Examinemos cada ataque contra ella como escritora.

El concepto de la mujer durante la Edad Media

Seidenspinner-Núñez describe el concepto común de la mujer durante la Edad Media—prestado en gran parte de Aristóteles.

> In the Middle Ages, the scholastic synthesis of classical and biblical authorities provided a coherent and systematic statement of the pre- and postlapsarian inferiority of women...Aristotle's biological theories asserted that the female child

> represented a...“misbegotten male”...An accident of nature, woman’s condition, then, is one of essential absence: in her passivity, she is deprived of the active character of man; since she partakes of the cold and damp humors, she is deprived of heat; and with this deprivation of heat, she inevitably experiences the deprivation of the virtues associated with heat—courage, moral strength, and honesty among them...The female, though possessing a rational soul, was created solely for her sexuality, her body, as an instrument of reproduction for the preservation of the divinely authored species. (*Writings* 16-17)

Como se indica en esta cita, la inferioridad de la mujer estaba establecida en la mente del hombre medieval desde antes de la Caída, una condición que se corrompe aún más después de la Caída. Desde el punto de vista del hombre educado de la Edad Media, en efecto Eva recibe toda la culpa de la Caída, debido a su inferioridad intelectual y su engaño de Adán (17-18). Parece raro que según esta teoría, Eva no fuese capaz de comprender bien ni el mandato de Dios ni el engaño de la serpiente, pero sí que era capaz de engañarle a Adán, un ser superior intelectualmente. En todo caso, la mujer se asociaba con el cuerpo físico mientras el hombre se asociaba con el alma, creando una analogía con el dualismo de cuerpo y alma (19). Este concepto de la mala mujer era predominante al punto de afectar su posición en todos aspectos de sociedad.

La discapacidad de Teresa de Cartagena

Teresa de Cartagena se refiere a su sordera algunas veces en *Arboleda de los enfermos*. La concepción común del sordo que existía durante el siglo XV, como en parte la de la mujer, también viene de Aristóteles:

> Aristotle taught that speech was an impossibility for the deaf. This was a devastating assertion for deaf citizens, as he also considered speech a necessary companion of intelligence...Deaf people had no intelligible speech, and this signified that they had no innate ideas or intelligence....People who were deaf were considered incapable of speech, devoid of the ability to reason, and unable to communicate with their hearing peers.
>
> Because of the spread of Greek throughout the Near and Middle East, the science of Aristotle became common knowledge throughout most of the civilized world. His convictions were treated with reverence and handed down from generation to generation until the sixteenth century. Also, because the scientific outlook of Aristotle's convictions was essentially teleological, the Christian Church endorsed them fully...The social, religious, and legal handicaps of the deaf complicated their lives. They were unable to inherit land or own property, receive an education, or acquire the salvation of the Church. (Daniels 2)

Afortunadamente, la influencia de la familia Cartagena, y el hecho de que Teresa perdió su oído durante su vida adulta, le dieron a Teresa de Cartagena más oportunidades de las que normalmente conseguiría una persona en sus circunstancias, pero el prejuicio contra alguien que tenía esta discapacidad queda claro. Cartagena menciona la enfermedad crónica que tenía durante su niñez y adolescencia en su obra. Seidenspinner-Núñez señala que según el pensamiento medieval, la edad humana constaba de etapas bien definidas: 1) *pueritia* (desde el

nacimiento hasta catorce años); 2) *adolescentia* (desde catorce hasta veintiocho años); 3) *iuventus* (desde veintiocho hasta cuarenta y nueve años); y 4) *senectud* o *vejez* (después de cuarenta y nueve años). Cartagena habla de su sufrimiento aumentado (que se presume ser su sordera) durante la época de *iuventus*, como adulta. Pues, parece que ella perdió su oído entre las edades de veintiocho y cuarenta y nueve años ("Teresa de Cartagena" 16).

La alcurnia conversa de Teresa de Cartagena

Irónicamente, la familia conversa de Teresa de Cartagena tenía una posición social muy alta durante una época de prejuicio contra los conversos. Su abuelo se convirtió al Cristianismo en 1390 o 1391. Bautizado Pablo de Santa María, trabajó como obispo de Cartagena en 1402, y de Burgos en 1412. También, sirvió como canciller de Castilla en las cortes de Enrique III y Juan II. Otros miembros de la familia, como el tío de Teresa, Alvar García de Santa María, y los hermanos de Teresa, Gonzalo García y Alonso, también tenían puestos altos en las cortes o en la Iglesia ("Teresa de Cartagena" 15-16). Por lo tanto, la familia disfrutaba de gran poder e influencia. En su libro, *Conversos, Inquisition, and the Expulsion of the Jews from Spain*, Norman Roth indica que "The Santa-María-Cartagena family was unquestionably the single most important converso dynasty in Spanish history, and certainly the most prolific" (148).

De hecho, según ORT, la envidia del poder y de las riquezas era una de las principales razones por los pogromos contra los conversos que estallaron durante los siglos XIV y XV. Los pogromos comenzaron en Castilla, y entonces se extendieron a Andalucía, y luego a Aragón-Cataluña.

> The anti-converse riots were organized and were massive, actual battles using sophisticated weapons and machinery of war...The instigators in this case were certainly not... "lower class," but on the contrary, bureaucrats and officials, bishops (Toledo and Cordoba) and nobility. The motives were chiefly, if not entirely, jealousy of the wealth and power of the converses. (ORT 115)

Según ORT, los pogromos de Toledo ocurrieron antes de la publicación de *Arboleda de los enfermos* (115). La contigüidad geográfica y el significado de estos eventos ciertamente le influían a Teresa en sus obras.

Resumen de *Arboleda de los Enfermos*

En su Prólogo, Teresa de Cartagena expresa su separación dolorosa del mundo a través de la imagen de la náufraga en una isla desolada. Sus razones de escribir el tratado son las siguientes: luchar contra el ocio; compartir sus experiencias con otras personas para que puedan aprender de ellas; y darle gracias y alabanza al Señor. Ella ve su sordera como disciplina de Dios, como un Padre que le muestra disciplina a su hija rebelde. La soledad que se le imponía a ella le ayuda a evitar pecados peligrosos y distracciones. Otro beneficio es que la incapacidad de hablar es una prohibición divina contra el habla, que muchas monjas abandonaban voluntariamente para desarrollar sus vidas espirituales. Teresa discute también el significado de "Paçiençia", un personaje que se crea como la abadesa del convento de sufrimientos. Cartagena menciona los tres propósitos de sufrimiento: para examinar, para corregir, y para condenar el alma. También, enseña la parábola de los cinco talentos. Según ella, las aflicciones se utilizan para luchar contra los siete pecados mortales y curar las raíces de la soberbia. Se concluye la obra con más descripciones de Paciencia y las virtudes.

Los elementos alegóricos de la obra

Hasta el título de la obra, *Arboleda de los enfermos*, tiene elementos alegóricos. La escritora crea este lugar alegórico para comunicar dos cosas: una obra en progreso (como un jardín o una arboleda), y también el concepto de paraíso, en que ella cree estar. Su enfermedad la mantiene cerca de su Señor, y, por lo tanto, en el camino hacia el paraíso; efectivamente, la autora conoce el Paraíso en la tierra, y la promesa del Paraíso en el futuro, por su enfermedad.

> Que la niebla de tristeza temporal e humana cubrió los términos de mi biuir e con vn espeso toruellino de angustiosas pasyones me lleuó a vna ínsula que se llama 'Oprobrium hominum et abietio plebis'donde tantos años hay que en ella biuo, si vida llamar se puede, jamás pude yo ver persona que endereçase mis pies por la carrera de paz, nin me mostrase camino por donde pudiese llegar a poblado de plazeres. Asý que en este exillyo e tenebroso destierro, más sepultada que morada me sintiendo, plogo a la misericordia del muy Altýsimo alunbrarme con la luçerna de su piadosa graçia, porque pudiese poner mi nonbre en la nómina de de aquellos de quien es escrito: "Los que morauan en tiniebras y en sonbre de muerte, luz les es demostrada". (Hutton 37-38)

En la introducción Cartagena se refiere a su "exillyo e tenebroso destierro" a un lugar de aislamiento por su enfermedad y sufrimiento, una isla de soledad. Según Seidenspinner-Nuñez, el nombre de la isla, "Oprobrium hominum et abiecio plebis", se basa en un verso en los Salmos (*Writings* 23):

> Mas yo soy gusano, y no hombre;
>
> Oprobio de los hombres, y despreciado del pueblo. (*Biblia Reina-Valera*)

A través de la creación de esta isla, Cartagena pone todos sus sentimientos en una imagen: su sentido fuerte de pérdida, la pena de su alienación, su desesperación, todos se expresan mediante el dibujo mental del exilio involuntario a la isla. Cartagena inventa también un "convento de dolençias [en que] tenemos hecha profesyón", una Orden de enfermos, que tiene como "onorable perlada" Paciencia (Hutton 58, 64) . Otra vez, presta mucha atención al nombre de su nuevo personaje.

> E come*n*çando por su discreto no*n*bre, yo no sé quié*n* fuese padrino, mas por çierto, quien este nonbre le puso, en él sólo, syn más cosa, razón es, nos quiso mostrar abiertamente [lo] q*ue* en ella es. ¿Y qu*é* es paçiencia syno sofrir con prudençia, segunt lo declara[n] sus mesmas letras diziendo "paçiençia"? [A]q*ue*stas primeras q*ue* dicen "paz", demuestran pasió*n* o padesçer, y las sye<n>te postrimeras qu*e* dize*n* "çiençia", ya uedes lo declara asý, q*ue* paçiençia no es ál, syno padesçer con prude*n*[çia]. (64)

La imagen de la abadesa nos recuerda la idea de una autoridad que dirige y guía a sus súbditos (los que sufren), que se someten a ella en todo. La definición de Cartagena de la palabra "Paçiencia" también incluye los componentes que le parecen importantes en el proceso de sufrimiento: "paz" y "prudencia", que "los convierta a buena y prouechosa a sý mesmo" (Hutton 64). La autora pone énfasis tanto en el proceso como en los resultados.

Es interesante que Cartagena use la parábola de los "marcos", o talentos, de una manera alegórica también. Según ella, cada marco es representativo de un don precioso del Señor:

> E yo haziendo cuenta con mi pobre juyzio, estando presente la espirençia, la qual en esta çiençia me haze saber más de lo que aprendo, hallo que los que de dolençias y pasiones corporales somos fornidos, reçebimos del Señor soberano

> çinco marcos de metal muy preçioso. El primer marco es amor syngular; el segundo es las mesmas dolençias; el terçero es la mortifiçación que hazen sentir como quien mereçen y apocan las fuerças del cuerpo; el quarto marco es la vmilación e despreçio que causan; el quinto el tienpo que enbargan y detienen non consyntiendo ocuparle en cosas mundanas o vanas. (Hutton 69-70)

Según la parábola (ya mencionada en la introducción), los mejores criados son los que reciben los marcos de su señor, y los usan para ganar más marcos de parte de su maestro. Cartagena señala no solamente los dones originales, sino también las virtudes que se producen de los dones, en las manos de un criado fiel. Entonces, "amor syngular" se convierte en "amor reuerençial"; "las mesmas dolençias" ganan "temor filial"; "la mortifiçación que hazen sentir como quien mereçen y apocan las fuerças del cuerpo" producen "mortifiçación de los vicios"; "la vmillación e despreçio" ganan "humilldat voluntaria"; y "el tienpo que enbargan y detienen non consyntiendo ocuparle en cosas mundanas o vanas" produce "retribuçion o açión de gracias" (69-70). La escritora utiliza la parábola para enseñar la cultivación de unos resultados o beneficios de lo que Dios ha dado.

La alegoría en *Arboleda de los enfermos* es una alegoría íntima y autobiográfica. Refleja los desafíos que Teresa tuvo que enfrentar como mujer escritora, como sorda, y como conversa durante el siglo XV. Además de mostrar que Teresa de Cartagena superó los obstáculos enormes con agradecimiento y gozo espritual, la obra también refleja el cáracter fuerte y la devoción de su autora.

CAPÍTULO III

La alegoría amorosa: *Cárcel de Amor*

Ya estudiamos una clase de alegoría: la religiosa. Pero había otra clase de alegoría que era tan popular como esta (si no más popular): la alegoría amorosa. El concepto del amor cortés, que llegó a su apogeo durante la Edad Media, existía en muchos géneros diferentes de la época, incluyendo la alegoría. Una de las novelas sentimentales más populares de la época, *Cárcel de Amor*, tenía pasajes de alegoría como una parodia de la alegoría religiosa.

La literatura amorosa era una de las formas literarias más comunes en las cortes, en los teatros, y entre el pueblo. Un ejemplo característico del siglo XV es *Cárcel de amor*, una novela sentimental de Diego de San Pedro que se publicó en 1492. Con más de treinta ediciones castellanas y veinte ediciones en otros idiomas, podemos concluir que esta novela con elementos alegóricos disfrutó de muchos lectores y oyentes (Miguel-Prendes 222).

Resumen de *Cárcel de amor*

En el camino hacia su casa, el narrador se encuentra con un caballero feroz que se llama Deseo. El guerrero arrastra a un cautivo, Leriano, que le pide ayuda al narrador. El narrador descubre la cárcel al día siguiente, y encuentra al prisionero, que se quema en una silla de fuego y sufre varias torturas. Leriano está enamorado de la princesa Laureola. Leriano le convence al narrador para que le ayude a ganar el corazón de Laureola. Al principio, Laureola no quiere

hablar del asunto, pero luego, acepta un intercambio de cartas con él. El narrador rescata a Leriano de la cárcel, y va a la corte para besar la mano de Laureola. Persio, un amigo suyo que también está enamorado de ella, miente al rey sobre el hecho de que los dos tenían relaciones íntimas. El rey condena a muerte a Laureola por este deshonor. Leriano cuestiona su lealtad al rey y su amor por Laureola. Libera a la princesa y mata a Persio. El rey ataca el castillo de Leriano hasta que él captura a uno de los testigos falsos que les acusaba a ellos. Leriano lo envía al rey con su confesión, y el rey detiene el ataque y permite a Laureola volver a la corte. No obstante, le pide a Leriano que no vaya a la corte hasta que la situación se calme, y otra vez Leriano está muriendo de amor. Cuando le escribe a Laureola, ella rechaza su amor. No puede comprometerse más porque su honor sufrirá. Le promete recompensarle por su ayuda después de la muerte de su padre. Leriano decide suicidarse. Un amigo, Tefeo, trata de curarlo convenciéndole de que la mujer no tiene valor. Leriano defiende a la mujer—presenta razones por las que es ilícito condenarlas, y le da una lista de mujeres virtuosas. Antes de morir, pone las piezas de las cartas de Laureola en un vaso de agua, y lo bebe. El autor reflexiona sobre la fe y consistencia de Leriano justo después de su muerte. Después de su funeral, el narrador vuelve a Peñafiel.

Alegoría amorosa en *Cárcel de amor*

Cárcel de amor no es una alegoría en el sentido estricto de la palabra, ya que los elementos alegóricos se centran exclusivamente en torno al protagonista, Leriano. Por ejemplo, al verlo por la primera vez en el texto como cautivo de un caballero feroz, que se llama Deseo:

> Como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de saluaie: leuaua en la man yzquierda vn escudo de azero muy fuerte y en la derecha vna ymagen femenil entallada en vna piedra muy clara, la qual era de tan estrema hermosura que me turbaua la vista. Salían della diversos rayos de fuego, que leuaua encendido el cuerpo de vn onbre quel cauallero forciblemente leuaua tras sí, el qual con vn lastimado gemido, de rato en rato, dezía: "En mi fe, se sufre todo". (Corfis 87)

Esta imagen de Leriano como prisionero de Deseo, dirigido por los rayos de fuego que vienen de la estatua de la mujer, indica que Leriano se somete a las "reglas" del amor cortés, un código de comportamiento que caracteriza la vida noble y caballeresca.

Contrario a la creencia popular, a menudo la caballería, que originalmente quería decir un cuerpo de jinetes a caballo, tenía comportamientos muy prácticos, tales como el cuidado del caballo, los estilos de jinete y el uso de las armas (Prestage 1). Estas prácticas útiles se conocen hoy en día gracias a manuales y otros documentos sobre la caballería y las órdenes militares. No obstante, ¿por qué existía la creencia popular que todavía persiste hoy sobre el caballero como el héroe perfecto? El concepto existía en gran parte a causa de las tradiciones caballerescas en la literatura.

Como indica su primer significado, los principios de caballería continental en el siglo XI se basaban en el hombre militar que montaba a caballo. El sistema feudal empezó durante la época de Carlomagno. Al llegar la conquista Normanda, el término "caballero" se vio afectado por el sistema feudal. Por ejemplo, el caballero tenía una porción de tierra que su señor le había dado. Entre sus responsabilidades, destacan las siguientes: seguir a su señor en el campo militar

por cuarenta días al año; asistir a la corte de su señor; pagarle ciertos tributos, y someterse a unos ritos de adoración, de casamiento, y otras prácticas del señor.

Alrededor del siglo XV, el elemento militar de cortesía comenzó a debilitarse. Pero la caballería permaneció como estructura y punto de identificación importante en una sociedad donde existía mucha inestabilidad y muchos cambios. Con ello, el concepto del caballero tenía que cambiar. En palabras de Diane Bornstein:

> Chivalry emerges as a social code. This shift can be explained by the social conditions of the time...the military aristocracy was losing ground to a new aristocracy of wealth and learning. The needs of rulers in the developing modern states called for men with civil and administrative skills. (47)

Entonces, el código de comportamiento cambió para incluir nuevos aspectos de la vida por razones prácticas. Bornstein también menciona la preocupación en los modales y los rituales que apareció a fines de la Edad Media. Incluso en las acciones diarias como alimentarse y vestirse, se pueden encontrar ceremonias complejas. El énfasis no se ponía en las habilidades militares del caballero, sino en sus habilidades sociales y rituales (Bornstein 9, 83)

Sin embargo, la literatura también jugó un papel importante a la hora de cambiar la percepción caballeresca del hombre durante la Edad Media. En la historia de la literatura, la Europa del siglo XI se sometió a la influencia de dos fuentes destacables: la Roma clásica y los piratas escandinavos del norte. Ambas culturas influyeron en los cantares de gesta, una forma especializada de literatura lírica, usualmente con temas épicos o amorosos. Así es el principio de la tradición de los trovadores—una clase nueva de poetas que dependía de la generosidad de la nobleza para vivir (Barber 72-84). Durante el curso de casi dos siglos de popularidad, los trovadores cambian paulatinamente del tema épico a lo que tiene más que ver con el amor.

> The troubadours' real innovation is to make love the central topic of literary discussion...Troubadour poetry is not about women, their beauty or charms; it is about the lover and his longings. (Barber 87)

Volviendo al caso específico de Leriano en *Cárcel de amor*, todas sus tormentas revelan que este protagonista sufre la angustia del amor cortés. Su amor por Laureola le causa sufrimiento y se siente cautivo contra su voluntad. Cuando el narrador llega al castillo, ve a Leriano en lo alto de la torre, donde sufre una tortura horrible (Corfis 91-92). Al ver al narrador, Leriano puede identificar a algunos de sus verdugos indirectos, que le obligaban a estar allí. Son el producto de su propia imaginación, como se puede ver en esta cita:

> Los quatro pilares que assientan sobre [la piedra de mi fe] son mi Entendimiento y mi Razón y mi Memoria y mi Voluntad, los quales ma*n*dó Amor parescer en su presencia antes q*ue* me sentenciase...Dixo el Entendimiento:
>
> "Yo consiento al mal de la pena por el bien de la causa, de cuya razón es mi voto que se prenda".
>
> Dixo la Razón:
>
> "Yo no solamente do consentimiento en la prisión, mas ordeno q*ue* muera; que meior le estará la dichosa muerte, q*ue* la deseperada vida, segundo por quien se ha de sofrir".
>
> Dixo la Memoria:
>
> "Pues el Entendimiento y la Razón consienten, porque sin morir no pueda ser libre, yo prometo de nunca ouidar".
>
> Dijo la Volu*n*tad:

> "Pues que assí es, yo quiero ser llaue de su prisión, y determino de sienpre querer". (Corfis 94)

Estas personificaciones de los componentes abstractos de su imaginación lo llevan a estar condenado a la tortura y a la muerte por Amor. Esencialmente, se puso a sí mismo en este estado, por la concordancia de su propio entendimiento, su propia razón, su propia memoria, y su propia voluntad.

Leriano también explica quiénes son sus otros concomitantes: tres imágenes "de leonado y negro y pardillo", son "Tristeza...Congoxa y la otra Trabaio", que tienen cadenas que no cedan de atar su corazón, que están representados afuera de la torre también, en imágenes humanas de metal con los mismos colores (Corfis 95). Según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, los colores indican la ferocidad, la meloncolía, y la pobreza, respectivamente, de los que atacan la cabeza de Leriano, el asiento de su razón y entendimiento (95, 127, 699); su Pensamiento, una "claridad grande", o luz, no puede separarse de una águila que está sobre el chapitel, y representa su contemplación que sigue a pesar de los ataques (Chevalier y Gheerbrant 323). Desdicha y Desamor velan "...porque ninguna esperança me pueda entrar con remedio". La angustia tiene la forma de la escalera (que se necesita para subir a la torre), que ilustra que Leriano es el que construye la torre. Deseo es un de los porteros, el caballero feroz que capturó a Leriano. Tormento es otro portero. Sus propias pasiones guardan la puerta entre el mundo de la cárcel y el de la liberación. Dos dueñas, Ansia y Pasión, le dan una corona dolorosa de hierro (Corfis 95).

Este escenario alegórico entero debía ser un elemento chocante a los lectores o oyentes, a causa de los paralelos de los sufrimentos del amante y los de Cristo. Uno de los ejemplos más notables de esta parodía es "la corona de martirio" (Corfis 92), que nos recuerda la corona de

espinas. Según Chevalier y Gheerbrant, la corona de hierro simboliza los reyes de Lombarda, como Carlomagno, por ejemplo (121). Sin embargo, al mismo tiempo imaginamos la imagen real de esta corona con el hierro: este metal puede connotar aspereza, obstinación, o aun la muerte (Chevalier y Gheerbrant 542). Un viejo, un representante de la sabiduría, la experiencia, y la longivedad, que se llama Cuydado, también está presente, y simboliza la voz de razón, una imagen positiva; pero al juicio de Leriano, él es como otros males, que amenazan su vida. Un negro de vestiduras amarillas, Desesperar, ataca a Leriano, que se protege con el escudo de su juicio. El pigmento negro tenía asociaciones negativas y positivas por lo general; de barbarismo y ferocidad, por ejemplo, pero también de lealtad y bondad (Chevalier y Gheerbrant 96). No obstante, el negro lleva vestiduras amarillas, y me parece que el simbolismo siguiente del color amarillo sería apropriado:

> When it collects at the level of this world, mid-way between the very high and the very low, yellow becomes no more than a perversion of the qualities of faith, intelligence and eternal life. Once the love of God is forgotten, it gives place to...the image of overweening pride and of an intellect which will feed only upon itself. Yellow was associated with adultery since the sacred bonds of marriage had been snapped just as Satan (Lucifer) had snapped the bonds of divine love. (Chevalier y Gheerbrant 1138-1139)

Entonces, vemos otro ejemplo de una tensión entre imágenes sagradas o positivas, e imágenes que ciertamente son negativas. Leriano come a una mesa negra, que representa “la Firmeza...en la qual sienpre están los maniares tristes de mis contenplaciones” (Corfis 92). Hay tres servidores más: Mal, Pena, y Dolor, quienes traen desesperanza y tribulación como comida y

bebida. Aquí podemos ver el egoísmo del amante, que se alimenta con sus propios pensamientos y emociones devastadoras, como indicado por la cita anterior.

A menudo la literatura amorosa tiene el tema de un amante que no tiene control sobre su amor. El amante se convierte en un vasallo de su dama. La sirve con la esperanza de recibir el premio que quizás la dama le dé algún día. La armonía entre los amantes también era un aspecto muy importante. Sin esta armonía, además de la imposibilidad de unión con la amada, las emociones del trovador eran de congoja y pena (Barber 88).

C. S. Lewis está de acuerdo con la "feudalización de amor" que tuvo lugar en el concepto del amor cortés. El sistema feudal, con su elevado valor en las relaciones entre el señor y su vasallo, ya existía, y el amor cortés se desarrolla como extensión de este sistema. Según él, además de esta humildad que era una característica usual de la idea, existían otras tres características normales: la cortesía, el adulterio, y la "religión" de amor.

> The general impression left on the medieval mind by its official teachers was that all love—at least all such passionate and exalted devotion as a courtly poet thought worthy of that name—was more or less wicked. And this impression, combining with the nature of feudal marriage as I have already described it, produced in the poets certain wilfulness, a readiness to emphasize rather than to conceal the antagonism between their amatory and their religious ideal. Thus if the Church tells them that the ardent lover even of his own wife is in mortal sin, they presently reply with the rule that true love is impossible in marriage. (*Allegory* 17-18)

Pues, debido a un sentimiento rebelde contra la Iglesia, los trovadores, o escritores, a veces se burlan de ella con lo que Lewis indica es la "Religión de Amor". Se desarrolla una

parodia de la religión verdadera y las prácticas de la Iglesia donde el amante adoraba al Dios del Amor—o a la amada. En *Cárcel de Amor*, el Amor no es dios, sino señor y juez sobre Leriano. Sin embargo, la parodia de la alegoría religiosa está clara. Debo señalar que hay una antítesis entre el amor sacrificio altruista de Cristo, y el amor sexual y el egoismo de Leriano. Se puede ver esta antítesis sobre todo al final de la obra cuando Leriano decide suicidarse:

> Y [desconfiado] ya de ningú*n* bien ni esperança, aq*ue*xado de mortales males, no podie*n*do sustenerse ni sofrirse, vuo de venir a la cama, do*n*de ni quiso comer ni beuer ni ayudarse de cosa de las que suste*n*tan la vida, llamá*n*dose sienpre bie*n*-aventurado porque era venido a sazón de hazer servicio a Laureola quitándola de enoios. (Corfis 179)

Parece ser martirio, pero en vez de morir por los pecados del mundo, se suicida porque no es amado por Laureola. Aun bebe las piezas de las cartas de Laureola en un vaso de agua, que simboliza su aceptación de su destino desesparado.

Quizás la popularidad de *Cárcel de amor* era en parte a causa de esta descripción detallada de un hombre enamorado. El cuadro físico de un hombre que sufre de amor no correspondido ya es una muestra de la angustia del amor cortés. Leriano quiere a una mujer, pero ella es inaccesible; pues, tiene la mente torturada, y no es sino un hombre encarcelado y atacado por sus propios pensamientos y sentimientos. A la misma vez, representa el héroe ideal, el que rechaza el amor y que actúa de manera muy noble a favor de su amada. Otra razón por la popularidad de la obra es la parodia de la pasión de Cristo mediante las descripciones alegóricas. La alegoría, como siempre, enseña la lección moral, que el amor puede llegar a ser una especie de religión, pero siempre será una religión falsa, una idolatría que conduce al delirio y la muerte.

En mi opinión, Bornstein tiene mucha razón en su comentario: "A mingling of history

and romance was common in the literature of the fifteenth century; writers romanticized chronicles and historicized romances" (98). En vez de telenovelas, el pueblo del siglo XV podía disfrutar de las novelas de caballería y del amor cortés, y *Cárcel de amor* es un ejemplo perfecto de esta forma de entretenimiento. El ideal puede explicar unas inconsistencias de textos durante la Edad Media. No cabe duda de que los manuales prácticos sobre la caballería eran textos idóneos para la supervivencia en el campo de batalla y en las lizas. No obstante, la ficción sentimental también era útil de dos maneras: servía como entretenimiento imaginativo, y les inspiraba *algunos* hechos nobles a *unos* caballeros verdaderos del día, que no eran perfectos o heroicos todo el tiempo. Las formas ideales del heroísmo, de la caballería, y del amor existían y no existían a la vez.

CAPÍTULO IV

La alegoría política: *Coplas de Mingo Revulgo*

Las *Coplas de Mingo Revulgo* son diferentes de *Arboleda de los enfermos* y *Cárcel de amor* de varias maneras. Las *Coplas* tienen una estructura alegórica, pero el contenido no se centra únicamente en experiencias religiosas (aunque haya estructuras bíblicas en el poema), sino que también comentan el ambiente político del momento o del pasado. En el contexto de la literatura inglesa del Medievo, Ann W. Astell, describe la alegoría política de la manera siguiente:

> Augustine envisions the audience of the Christian preacher as roughly analogous in its constituency to the audience of the Scriptures themselves (including people who hear them proclaimed, without being able to read them)...The breadth of this intended audience requires the speaker to use a relatively plain style, like that of the Gospels, albeit with appropriate stylistic variation. At the same time, the speaker must expect that his message will be understood by the various constituencies within his audience at different levels—literal or historical, moral, dogmatic, mystical—and, at each of those general levels, in a great variety of ways, depending on their receptivity, prior knowledge, experience, and inspiration. (18)

La alegoría política, pues, pertenece a una categoría por sí misma que puede ser comprendida a niveles diferentes, según la educación o la formación del lector o del oyente.

Como viene señalado por la crítica Bárbara Weissberger, las *Coplas de Mingo Revulgo* constituyen una sátira del reinado de Enrique IV (1454-1474), también llamado el Impotente (342). Las *Coplas* se redactaron alrededor de 1460. Es preciso leerlas en el contexto del ámbito político de la Castilla cuatrocentista para ver si hay enlaces entre el texto y la cultura política de la época. Otro texto de gran interés para nuestro estudio es una compilación de glosas sobre las *Coplas de Mingo Revulgo*, escritas por Hernando del Pulgar hacia el año 1485, o sea, once años después de la muerte de Enrique.

Resumen de las *Coplas de Mingo Revulgo*

En las *Coplas de Mingo Revulgo*, dos pastores, Gil Arribato y Mingo Revulgo, tienen un diálogo en la forma de verso. Al principio, Arribato le pregunta a Mingo sobre su apariencia: parece desorganizado y deprimido. Revulgo le echa la culpa al jefe de los pastores, Candaulo, que no le cuida a su rebaño mientras se divierte con sus vasallos. A causa de su negligencia y la negligencia de sus perras, los lobos les atacan a los rebaños. Arribato insiste que Revulgo tiene la culpa de la situación por haber merecido un mal jefe. Para cambiar el comportamiento de su líder, o para recibir un nuevo líder, se necesitan oración, confesión, y penitencia. Arribato avisa que si estos pasos no ocurren, tres lobos destruirán los rebaños.

La sátira político-alegórica

Según Weissberger, la poesía satírica tiene una larga historia en la península Ibérica. La poesía en lengua vernácula se remonta a las *Cantigas d'escarnho y maldezir*, que eran populares

entre los siglos XII y XIV en las cortes de Castilla y Portugal. Muchas de estas cantigas eran versos de broma; se burlaban de tipos diferentes de gente, tales como las soldaderas (prostitutas), las panaderas, el clero, e incluso el mismo Papa (Weissberger 340-341).

Había veinticuatro ediciones, unas imitaciones, y algunas glosas del poema bucólico, lo cual demuestra la popularidad de la obra. Las *Coplas de Mingo Revulgo* han recibido más crítica que otros poemas de su época, debido a su reflexión sobre autoridades importantes (la Biblia, las *Églogas* de Virgilio) y su influencia en otras obras posteriores. La glosa más pormenorizada del poema, escrita por Hernando del Pulgar, añadió prestigio a la obra, debido a la fama de Pulgar. De hecho, unos críticos creen que Pulgar fue el autor de las *Coplas*. Otros autores posibles incluyen Alonso de Palencia, Fernán Pérez de Guzmán, e Íñigo López de Mendoza (Weissberger 342, 344). Sea Pulgar el autor o no, es cierto que hay que tener en cuenta su glosa sobre la obra. Pulgar era diplomático durante los reinados de Enrique IV e Isabel la Católica. También, se conocía principalmente como historiador. *La Crónica de Enrique IV* está atribuido a él, como es la *Crónica del ínclito y poderoso Señor Don Henrique hijo del Señor Don Juan el II*, mostrando su conocimiento del reinado de este monarca. Otras obras importantes redactadas por Pulgar eran la *Crónica de los muy altos y esclarecidos reyes católicos don Fernando y doña Isabel de gloriosa memoria* (1482-1490), y *Claros Varones de Castilla* (1486) ("Fernando de Pulgar" 1). Con tanto contacto con la corte y la oportunidad de conocer al dedillo la política castellana, su opinión sería válida, al menos en lo que pasaba políticamente. Pulgar también tenía la oportunidad de conocer la disfusión de las *Coplas* entre la nobleza, y sus reacciones. Examinemos algunas de sus ideas.

Pulgar incluye glosas sobre todos los personajes en el poema y explica quiénes representan. Asimismo, explica los ideales en el poema, simbolizados por varios animales. Por

ejemplo, los personajes principales, los que manejan el diálogo, son Gil Arribato y Mingo Revulgo. Gil Arribato es el primero que habla, pero la glosa de su nombre por Pulgar no ocurre hasta la tercera copla, debido a que Pulgar no se limita a una explicación de los personajes, sino que también explica el diálogo.

> Ariolor y vaticinor son dos verbos latinos que quieren decir adivinar y profetizar, y del ariolor fué tomado el arri y del vaticinor de bato, y fue compuesto este nombre Arribato. (169)

Creo que esta derivación de Pulgar es plausible, porque el personaje Gil Arribato sí tiene la voz profética del poema. "The Oracle of Judgement", definido por *The Dictionary of Biblical Imagery*, se forma usualmente de dos elementos principales: 1) la acusación (la razón por el juicio del Señor); y 2) el anuncio formal del juicio, a menudo dirigido a los individuos, ciudades, o aún países enteros (669). Como indicado por Pulgar, un ejemplo de este juicio profético se muestra en las seis preguntas intrincadas y penetrantes del personaje al principio, en *Copla I* (163-4). El uso de imágines fantásticas para pintar las predicciones, que son representaciones afuera de las normas de nuestra realidad empírica, también es característico del discurso profético (*Biblical Imagery* 670). Además, el personaje de Gil Arribato hace predicciones sobre el futuro y sobre lo que es necesario hacer para que Mingo Revulgo tenga éxito. Su tono es el de un aviso:

> Mas Reuulgo para mjetes
> Que non vayas por atajos
> Faras vna salsa de ajos
> por amor de las serpientes (Brodey 92)

El tono altisonante y la urgencia de este pasaje son también características comunes de los libros proféticos del Antiguo Testamento, usando un estilo poético y muchas metáforas para comunicar el mensaje (*Biblical Imagery* 699). Como en muchos pasajes bíblicos, el profeta es el que intercede entre Dios y el pueblo, dirigiéndolo en la vía correcta—aun si sus mensajes no eran populares. En el caso de las *Coplas*, la vía correcta es la vía de oración, de confesión, y de penitencia. Las coplas XXV, XXVI, y XXVII son avisos de las consecuencias de no escuchar al profeta: 1) "la amarilla", o el hambre; 2) "la otra mala traidora", o la guerra; y 3) "la tredentuda", o la pestilencia (233-237). Los tres se expresan como lobos que destruirán los rebaños (Weissberger 344). Los avisos de las consecuencias también son características del profeta bíblico; el personaje de Gil Arribato cumple este papel en el poema, y constituye una voz que está separada del pueblo.

Desde el principio de su glosa, Pulgar se refiere al personaje Mingo Revulgo como "la República" o "el pueblo":

> El pueblo, que se llama *Revulgo*, responde que padece infortunio porque tiene un pastor que, dexada la guarda del ganado, se va tras sus deleites y apetitos. (160)

Según el modelo profético, la relación parece apropiada. Mingo Revulgo se queja de su pastor o líder así como el pueblo murmuró contra Moisés en el desierto. Además, al darle el nombre "República", Pulgar alude a fuentes clásicas, tales como Platón y Virgilio, de donde viene el concepto medieval de la república. También podría referirse a la formación nueva de España, que vemos luego en este capítulo.

> ¡O, mate mala ponçoña
> a pastor de tal manera,
> que tiene cuerno con çimiera

y no les unta la Roña. (Brodey 87)

En otra ocasión, Pulgar explica que la palabra "cuerno"en el verso "pastor... que tiene cuerno" quiere decir corona (181). El simbolismo tiene que ver con el caso de Enrique IV, dado que su esposa estaba acusada de adulterio, y supuestamente era promiscua durante la decadencia de su reinado (Phillips 107). Así es que hay un juego intencional en la palabra *cuerno* en el pasaje citado arriba, que puede referirse o al poder de la corona, o al hecho de que Enrique IV era cornudo. El pastor que se llama Candaulo es el jefe de los pastores, y se divierte con sus vasallos y privados:

Vee los lobos entrar
Y los ouejas balar;
Él Risadas en oyrlo
Njn por eso el caramjllo
Jamas dexa de tocar. (Brodey 87)

¿Será una alusión al estado de la corte de Enrique IV? No hay duda de que había disputas dinásticas y traición entre la nobleza de esta época. William D. Phillips, Jr., dice que "because of noble opposition, foreign intervention, and his own personal weakness,... after a vigorous beginning [Enrique's] rule collapsed" (16). Las *Coplas* comparan al pueblo o la República con unos rebaños, que siguen a un pastor, pero que son susceptibles al ataque de lobos viciosos. Comparemos el pasaje anterior con otra construcción bíblica—la parábola del pastor y las ovejas del Evangelio de Juan.

El buen pastor da su vida por las ovejas. Mas el asalariado, y que no es el pastor, de quien no son propias las ovejas, ve venir al lobo y deja las ovejas y huye, y el

> lobo arrebata las ovejas y las dispersa. Así que el asalariado huye, porque es asalariado, y no le importan las ovejas. (*Biblia Reina-Valera*)

El paralelo aquí está claro: el modelo del pastor (una ilustración de Cristo) cuida a sus rebaños al punto de dar su propia vida por ellos. Por otro lado, el pastor de las *Coplas* (Enrique) no hace nada cuando ve a los lobos. Porque el pastor y sus perras, las virtudes Justicia ("Justilla"), Fortaleza ("Azarilla"), Prudencia ("la perra ventora"), y Temperancia ("Tempera quitapesares"), no prestan atención, los lobos pueden atacar (Pulgar 187-197). A diferencia de los lobos apocalípticos al final, se sugiere que estos lobos son representativos de nobles rebeldes o privados desviados (Weissberger 344). Además, hay siete lobos que representan los siete pecados mortales, que el pueblo no rechazaba (Pulgar 191). A causa de su falta de penitencia, el rebaño merecía un "pastor" como Enrique IV—"que por sus pecados pena" (217). Ciertamente, el reinado de Enrique IV fue una época de gran turbulencia política.

Es interesante que haya sólo una copia de cada una de las *Crónicas* de la vida de Enrique IV ("Pulgar" 1). Teniendo siempre en cuenta las peripecias de la historia europea, el número de copias o ediciones puede, a veces, indicar la popularidad de una obra; ya vimos, por ejemplo, que había muchas ediciones diferentes de las *Coplas* y también de *Cárcel de amor*. Enrique era supuestamente homosexual, aunque no hay manera de probar este hecho hoy en día. A causa de su deseo de siempre mantener la paz durante su reinado, muchos de sus críticos contemporáneos le consideraban un rey débil. Por eso, a menudo Enrique no tenía el apoyo de sus propios nobles. Cuando su esposa Blanca de Navarra dio a luz a una hija, la nobleza la rechazó como heredera legítima, y pidió que el heredero fuese Alfonso, el hermano menor de Enrique. En 1465, en la llamada "farsa de Ávila", la nobleza le depuso a Enrique, y le declaró a Alfonso como rey (Phillips 79). No obstante, Enrique venció la rebelión en la batalla de Olmedo con el

apoyo de muchos de los pueblos (100-106) – al menos en este caso parece que él no era tan débil que se creía. Al morir Alfonso en 1468, los nobles apoyaban a Isabel, la hermana de Enrique, como rival. Para protegerse, Enrique desheredó a su hija Juana en favor de Isabel como su heredera. Luego, cambió esta decisión, pero Fernando e Isabel ya tenían el apoyo de casi toda la nobleza (122-124). En palabras de Phillips:

> The end was obviously approaching, and Enrique did everything he could to ensure an orderly succession for his daughter. Unfortunately, his actions only further alienated those nobles who could have been Juana's supporters...Enrique called upon...Mendoza to help in the succession crisis, but the cardinal, firmly committed to the opposition, pleaded with the king to consider the inevitable bloodshed that would result...and not to insist on Juana as his heir. (119)

Parece que la debilidad más grande de Enrique eran sus malas decisiones que lo enajenaron de la nobleza y, al fin y al cabo, del pueblo. Las *Coplas* señalan la complicidad del pueblo en los desastres del reinado de este rey difícil, no solamente al principio, sino también al final:

> Si tu fueses sabidor
> q*ue* entendiese la verdat
> verias q*ue* por tu Rujndat
> has avido mal pastor
> saca saca de tu seno
> la maldat de q*ue* estas lleno
> y veras como sera
> q*ue* este se castigara
> o dara dios otro bueno. (Pulgar 90)

El “otro bueno” a quién se refiere sería el reinado de los monarcas Isabel la Católica y su esposo, Fernando, que sirven y reúnen la “República” de España. Cuando Enrique IV murió en 1474, Isabel subió al trono sin mucha resistencia; luego, en 1479, su esposo, Fernando, heredó la corona de Aragón, uniendo así los dominios de Castilla y Aragón en el país de España. En el contexto del reinado precario de Enrique IV, los fracasos descritos en la *Coplas de Mingo Revulgo* hacen hincapié sobre todo en este rey impotente e impopular, que no tenía mucho éxito ni con sus nobles ni con el pueblo.

Hay un tono profético y religioso en las *Coplas de Mingo Revulgo,* en que Pulgar pone mucho énfasis en sus glosas. Creo que el autor anónimo del poema utilizó este estilo y las estructuras bíblicas porque quería prestar fe a la obra. Me parece que otra meta principal aquí es burlarse de Enrique IV de una manera “aceptable”. Como hermano de la Reina del momento (a quien Pulgar quería con verdadera devoción), era necesario centrarse más en los pecados del pueblo (“Pulgar” 1) que en las deficiencias de Enrique. Sobre los peligros de la alegoría en este sentido, Astell afirma que:

> The allegorist fails in his communicative purpose if his intended audience misses the message he has hidden. The inventive process, therefore, necessarily involved taking the audience into account as part of the materia of the poem. The very notion of polysemous composition implies, as medieval and modern-day scholars alike have noted, a complex definition of audience that includes multiple tiers of intended readers and listeners, who are capable of grasping the message of the work at various levels and whose responses have to be carefully anticipated and directed by the poet. As Boccaccio puts it, “In a single discourse,...the poet discloses both the text and the mystery which underlies it. And thus at a single

> moment it tests out the wise at one level and reassures the ingenous at the other". (39)

No se mencionan los nombres de los protagonistas (el rey, los nobles) en las *Coplas de Mingo Revulgo*; entonces, es posible que Enrique ni siquiera se diese cuenta de las posibles repercusiones del poema mientras que las copias manuscritas circulaban por la corte real. Las glosas de Pulgar indican que la aristocracia sí se dio cuenta de su significado. Como muestra la historia, este poema era un factor importante en las decisiones de la nobleza, una nobleza que quería deponer primero a Enrique y luego a su heredera.

Después de la muerte de Enrique IV, el texto siguió siendo popular. Una buena católica como Isabel no censuraría un texto que se dirigiera a la devoción de sus súbditos, especialmente porque ella era la reina prometida, que era mejor que el monarca anterior. El pueblo recibió el mensaje religioso—la necesidad por oraciones, confesiones, y penitencia—y la importancia de apoyar a su reina; a la misma vez, la nobleza reconoció a su monarca, y aun a la misma nobleza, en la obra. En una época donde era necesario ser subversivo en la crítica política, la alegoría funcionaba como una máscara ideal y diestra.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

La naturaleza de la alegoría nos elude. Creo que Joel Rosenberg lo expresa bien en la cita siguiente de su obra crítica, *King and Kin*:

> We may think of allegory as a genre, by calling to mind various works that present personified abstractions...which trace not historical and factual events but the motions of thoughts, ideas, moral virtues, and other abstract qualities...Yet the very examples we could call to mind do not, in fact, reflect a single genre...It is one of the curious paradoxes of allegory that while we can readily call to mind examples of it, we are hard-pressed to explain adequately what the examples have in common. (12)

Al estudiar tres clases diferentes de alegoría—religiosa, amorosa, y política—descubrí que las motivaciones por cada clase son diferentes. Teresa de Cartagena escribió *Arboleda de los enfermos* según su fe apasionada y su convicción que otros podían beneficiarse de lo que aprendieron de sus sufrimientos; Diego de San Pedro escribió *Cárcel de Amor* a base de una parodia alegórica de un tema sagrado, para entretener y llamar la atención del público cortesano; las *Coplas de Mingo Revulgo* se redactaron como un comentario sobre un rey que no tenía ni éxito ni popularidad con sus súbditos. También, podemos hacer una distinción entre una obra que siempre sostiene un estilo alegórico (como *Coplas de Mingo Revulgo*), y obras que utilizan la alegoría como sólo una parte de muchas funciones y estilos literarios, como *Arboleda de los*

enfermos y *Cárcel de Amor*. Aunque haya razones y maneras diferentes para incluir la alegoría en una obra, se han notado elementos comunes que caracterizan las tres obras estudiadas en esta tesis.

Como he mencionado en la introducción, la alegoría jugaba un papel mucho más vital durante la Edad Media que hoy en día debido a la importancia de la visualización de imágenes. En la cultura manuscrita, la creación de libros era un proceso largo y difícil. La gente aprendió más por oído, y se acordó de información mediante imágenes y asociaciones que hicieron con cada imagen. Esencialmente, la mente del estudiante medieval era como un ordenador, donde podía hacer clic en un icono para recobrar la información deseada. Por lo tanto, creo que la alegoría se utilizó más que nada para enseñar. Se incorporaba dentro de unas obras para ilustrar y subrayar puntos del discurso del autor. En una cultura donde había mucha gente que no sabía leer, las imágenes los ayudaban a centrarse en el mensaje y en las asociaciones con las imágenes. Por ejemplo, la imagen de la isla remota con el nombre 'Oprobrium hominum et abietio plebis' de Teresa de Cartagena, ejemplifica que la autora conoce bien el aislamiento completo, y que estaba enajenada de todo el mundo. La cárcel de Leriano indica los tipos específicos de tormentas mentales que sufre como esclavo de su pasión erótica. La imagen del pastor con sus rebaños en *Coplas de Mingo Revulgo* inmediatamente le recuerda a su público la parábola del Pastor perfecto, que cuida bien a sus ovejas, y no es difícil reconocer el contraste con Enrique IV que deja que los lobos ataquen. No importa mucho si las alegaciones contra él fuesen verdaderas o no; la historia se acordaba de él como un rey ineficaz e impotente. En mi opinión, la causa más importante de su mala reputación viene de las *Coplas*. Las imágenes no podían ser olvidadas, y entonces los cronistas y los críticos posteriores llevaban estos prejuicios en su representación de él.

Otro elemento común que se ha notado es la dependencia en la Biblia como autoridad y referencia. *Arboleda de los enfermos* se basa en referencias y analogías de las Sagradas Escrituras, con explicaciones de los versículos. Aunque *Cárcel de Amor* no es una obra religiosa, Diego de San Pedro presenta la imagen de un martirio a su público para captar y mantener su interés. Y como ya he dicho, la estructura entera de *Coplas de Mingo Revulgo* se basa en una parábola bíblica, además de un prototipo profético que se encuentra en Gil Arribato. Tanto Teresa de Cartagena como Diego de San Pedro eran de familias conversas; Pulgar, el escritor posible de *Coplas*, también era converso. Phillips expresa la posición de los conversos así:

> Despite their apparent freedom the conversos were in an impossible situation. Jews who had remained faithful denounced them. Many Christians refused to accept them as true equals...So the conversos were truly trapped. (83-84)

Quizá la necesidad de ortodoxia sea una razón por la que los conversos querían probar su fe en sus obras; pero huelga decir también que la prominencia bíblica era característica de la época en toda la Europa católica.

Hay evidencia de glosas o explicaciones de la alegoría con cada obra analizada en esta tesis. Teresa de Cartagena y Diego de San Pedro incluyen explicaciones de sus imágenes dentro de la misma obra. Creo que esta es una indicación que prueba y refuerza la idea de que la alegoría se usaba para ayudar a los lectores y los oyentes a aprender y recordar el mensaje—de otra manera, la obra en cuestión se prestaría a múltiples interpretaciones posibles. Las *Coplas* no tenían el lujo de ser tan abiertas, debido a sus implicaciones políticas; sin embargo, su popularidad exigió una glosa rápida después de su distribución inicial. La glosa de Pulgar es sólo una de algunas glosas sobre el poema.

Otra semejanza, y, a la vez, otra dificultad que se ha notado es que, como Rosenberg señala en su obra *King and Kin*, hay modos figurativos que compiten con la alegoría en cada obra (15). Ya establecí en la introducción, por ejemplo, que hay una distinción entre la alegoría y el simbolismo. Pero hay simbolismo en las tres obras también, al lado de los componentes alegóricos. Se nota este fenómeno especialmente en *Cárcel de Amor*, donde el papel de los colores simbólicos es prominente. A veces, es difícil separar los elementos figurativos. Sin embargo, quizás no es necesario hoy en día separar y categorizar cada elemento, cada componente de una obra, como era en la Edad Media. La asimilación de elementos literarios es parte de la aventura moderna que se llama literatura.

OBRAS CITADAS

Astell, Ann W. *Political Allegory in Late Medieval England.* Londres: Cornell University Press, 1999.

Barber, Richard. *The Knight and Chivalry*. Woodbridge: Boydell Press, 1975.

La Biblia Reina-Valera. Bible Gateway.com. 2003. Comp. Gospel Communications International: GospelCom.net. 17 May 2004 <http://www.biblegateway.com/>.

Bornstein, Diane. *Mirrors of Courtesy*. Hartford, CT: The Shoestring Press, 1975.

Brodey, Vivana, Ed. *Las Coplas de Mingo Revulgo.* Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986.

Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain. Trad. John Buchanan-Brown. *A Dictionary of Symbols*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1969.

Corfis, Ivy. *Diego de San Pedro's Carcel de amor: a Critical Edition.* Londres: Tamesis, 1987.

Daniels, Marilyn. "Chapter 1: Jewish and Christian Beliefs". *Benedictine roots in the development of deaf education: Listening with the heart.* Westport: Greenwood Publishing Group Inc., 1997, 1-4.28 junio 2004, <http://www.netlibrary.com/EbookDetails.aspx>

De Bruyne, Edgar. *The Esthetics of the Middle Ages.* Nueva York: Frederick Ungar Publishing Company, 1969.

"Fernándo de Pulgar". Galenet.com. 28 junio 2004, <http://galenet.galegroup.com/servlet/LitRC>

Heidigger, Martin. Trad. Ted Sadler. *The Essence of Truth: On Plato's Cave Allegory and Theaetetus.* Londres: Continuum, 2002.

Huizinga, Johan. *The Autumn of the Middle Ages.* Trad. Rodney J. Payton y Ulrich Mammitzsch. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Hutton, Lewis Joseph. Ed. Teresa de Cartagena. *Arboleda de los enfermos y Admiración Operum Dey*. Madrid: Imprenta Aguirre, 1967.

Lewis, C. S. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition.* Oxford: Oxford University Press, 1936.

-----. The *Discarded Image: An introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

Miguel-Prendes, Sol. "Diego de San Pedro." *Dictionary of Literary Biography, vol. 286: Castilian Writers, 1400-1500.* Domínguez, Frank, and Greenia, George D., Eds. Detroit: Gale, 2004, 221-232.

Phillips, William D., Jr. *Enrique IV and the Crisis of Fifteenth-Century Castile (1425-1480).* Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America, 1978.

Post, C. H. *Mediaeval Spanish Allegory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1915.

Prestage, Edgar. Ed. *Chivalry: A Series of Studies to Illustrate Its Historical Significance and Civilizing Influence.* Londres: Stephen Austin & Sons, Ltd., 1928.

Pulgar, Hernando del. *Las Letras y la Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo*. Madrid: Ediciones de "La Lectura", 1929.

Rosenberg, Joel. *King and Kin: Political Allegory in the Hebrew Bible*. Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1986.

Ryken, Leland, et al. *Dictionary of Biblical Imagery*. Downers Grove: InterVarsity Press, 1998.

Seidenspinner-Núñez, Dayle. "Teresa de Cartagena." *Dictionary of Literary Biography, vol. 286: Castilian Writers, 1400-1500.* Domínguez, Frank, and Greenia, George D., Eds. Detroit: Gale, 2004, 15-20.

-----. *The Writings of Teresa de Cartagena.* Cambridge: D.S. Brewer, 1998.

Tuchman, Barbara. *A Distant Mirror: The Calamitous 14th Century.* Nueva York: Ballantine, 1978.

Weissberger, Barbara F. "Protest Poetry in Castile." *Dictionary of Literary Biography, vol. 286: Castilian Writers, 1400-1500.* Domínguez, Frank, and Greenia, George D., Eds. Detroit: Gale, 2004, 340-347.

Yates, Frances. *The Art of Memory.* Londres: Routledge and Kegal Paul, 1966.