Col·lecció Monografies i Aproximacions

Mujeres en la cultura: Perspectivas interdisciplinares sobre Isabel de Villena y sus enseñanzas

Ana Mª Botella Nicolás (Coord.)

M·A 36

Colección *Monografies i Aproximacions*
IUCIE, Universitat de València

DIRECCIÓN:
Rosa Isusi-Fagoaga [IUCIE, Universitat de València]
COMITÉ EDITORIAL:
Ana M. Botella Nicolás (Universitat de València), Adela García-Aracil (INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València) y Francesc J. Hernàndez Dobon (IUCIE, Universitat de València).
COMITÉ CIENTÍFICO NACIONAL E INTERNACIONAL:
Leandro Almeida (Universidade do Minho, Portugal), Rolf Arnold (Technische Universitat Kaiserslautern, Alemania), José Beltrán Llavador (Universitat de València, España), Danguole Bylaite Salavéjiene (Vytautas Magnus University, Lituania), Lourdes Cilleruelo Gutiérrez (Universidad del País Vasco, España), Nadia Czeraniuk (Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay), Emilia Maria da Trindade Prestes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil), Francisco J. Escobar Borrego (Universidad de Sevilla, España), Inelvis Miranda Martínez (Universidad de Pinar del Río, Cuba), Mª del Valle de Moya Martínez (Universidad de Castilla La Mancha, España), Amparo Hurtado Soler (Universitat de València, España), Matias Denis (Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay), Luis Hernán Errázuriz Larraín (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Alejandra Montané (Universitat de Barcelona, España), Silvia Monteiro (Universidade do Minho, Portugal), Esther Planells Aleixandre (INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España), Esther Ruiz Palomo (Universidad de Burgos, España), Jorge Sastre (Universitat Politècnica de València, España) y Laura Verena Schaefer (Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay).

Colección Monografies i Aproximacions, nº 36
Título: *Mujeres en la cultura: perspectivas interdisciplinares sobre Isabel de Villena y sus enseñanzas.*
Coordinación: Ana M. Botella Nicolás.
Autoría: Daniel Benito, M. Ángeles Zapata, Joan J. Gregori, Ana López-Navajas, Myriam Criado, Josep V. Escartí, Lola Esteva, Antonio Cortijo, Ana M. Botella, Guillem Escorihuela, Juan P. Valero, Rosa Isusi-Fagoaga, Rosa Roig, Laura Palomar y Silvia Rodríguez.
ISBN: 978-84-09-38054-1
URI: https://www.uv.es/uvweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/col-leccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html
© Del texto: los autores
© Diseño de portada: I. Blasco i Rovira
© EDITA: Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València, 2022
Impreso digitalmente a la UE

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

Se permiten la reproducción, distribución y la comunicación pública, siempre que se cite el título, el autoría y editorial y que no se haga con fines comerciales.

Col.lecció *Monografies i Aproximacions*
IUCIE, Universitat de València

DIRECCIÓN:
Rosa Isusi-Fagoaga [IUCIE, Universitat de València]
COMITÉ EDITORIAL:
Ana M. Botella Nicolás (Universitat de València), Adela García-Aracil (INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València) y Francesc J. Hernàndez Dobon (IUCIE, Universitat de València).
COMITÉ CIENTÍFICO NACIONAL E INTERNACIONAL:
Leandro Almeida (Universidade do Minho, Portugal), Rolf Arnold (Technische Universitat Kaiserslautern, Alemania), José Beltrán Llavador (Universitat de València, España), Danguole Bylaite Salavéjiene (Vytautas Magnus University, Lituania), Lourdes Cilleruelo Gutiérrez (Universidad del País Vasco, España), Nadia Czeraniuk (Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay), Emilia Maria da Trindade Prestes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil), Francisco J. Escobar Borrego (Universidad de Sevilla, España), Inelvis Miranda Martínez (Universidad de Pinar del Río, Cuba), Mª del Valle de Moya Martínez (Universidad de Castilla La Mancha, España), Amparo Hurtado Soler (Universitat de València, España), Matias Denis (Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay), Luis Hernán Errázuriz Larraín (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Alejandra Montané (Universitat de Barcelona, España), Silvia Monteiro (Universidade do Minho, Portugal), Esther Planells Aleixandre (INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España), Esther Ruiz Palomo (Universidad de Burgos, España), Jorge Sastre (Universitat Politècnica de València, España) y Laura Verena Schaefer (Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay).

Col.lecció Monografies i Aproximacions, nº 36

Títol: *Mujeres en la cultura: perspectivas interdisciplinares sobre Isabel de Villena y sus enseñanzas*.

Coordinació: Ana M. Botella Nicolás.

Autoria: Daniel Benito, M. Ángeles Zapata, Joan J. Gregori, Ana López-Navajas, Myriam Criado, Josep V. Escartí, Lola Esteva, Antonio Cortijo, Ana M. Botella, Guillem Escorihuela, Juan P. Valero, Rosa Isusi-Fagoaga, Rosa Roig, Laura Palomar y Silvia Rodríguez.

ISBN: 978-84-09-38054-1

URI: https://www.uv.es/uvweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/col-leccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html

© Del text: els autors
© Disseny de portada: I. Blasco i Rovira
© EDITA: Institut de Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València, 2022

Imprès digitalment a la U E

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

Es permet la reproducció, distribució i comunicació pública, sempre que es cite el títol, autoria i editorial i no siga amb finalitats comercials

Col.lecció *Monografies i Aproximacions*
IUCIE, Universitat de València

CC BY NC

COLABORA:

-Proyecto *Women's Legacy: Our Cultural Heritage for Equity* (Erasmus + KA201).

https://womenslegacyproject.eu/es/home/

-Comisión de Trabajo *Música y Mujeres: Estudios de género* de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM).

https://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo/musica-y-mujeres-estudios-de-genero.asp

-Grupo de Investigación iMUSED de la Universitat de València.

https://www.uv.es/uvweb/research-service/en/research-groups/grup-1285949714098.html?p2=GIUV2020-483

Mujeres en la cultura: Perspectivas interdisciplinares sobre Isabel de Villena y sus enseñanzas

Ana María Botella Nicolás (Ed.)

ISABEL DE VILLENA
Ilustración: Manola Roig Celda

Prólogo
Rafael Fernández Maximiano

Introducción
Ana María Botella Nicolás

CULTURA Y GÉNERO EN LA ÉPOCA DE ISABEL DE VILLENA

1. El monasterio de sor Isabel de Villena
Daniel Benito Goerlich / 15

2. Movimientos religiosos femeninos durante la Edad Media y su relación con la figura y la obra de Isabel del Villena
María Ángeles Zapata Castillo / 37

3. Sor Isabel de Villena, *finestrejant* el siglo XV desde la abadía
Joan J. Gregori Berenguer / 65

4. Sor Isabel de Villena: iluminando las mujeres, creando genealogía
Ana López-Navajas y Rosa Roig / 85

5. Fuentes pictóricas en la recreación y humanización de los personajes bíblicos femeninos en la *Vita Christi* de Isabel de Villena
Myriam Criado / 111

LA OBRA LITERARIA Y LAS ENSEÑANZAS DE ISABEL DE VILLENA

6. La voluntat de ensenyar en la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena
Josep Vicent Escarti /127

7. Del Vita Christi de Isabel de Villena al Desitjós o Spill de la vida religiosa. Dos tratados alegóricos o novelas del peregrinaje espiritual de la mística franciscana.
Lola Esteva de Llobet /145

8. Isabel de Villena y su *Vita Christi*. Un texto dolorido
Antonio Cortijo Ocaña /159

LA MÚSICA EN LA ÉPOCA DE ISABEL DE VILLENA

9. Perfección, humanismo y renacer en la época de sor Isabel de Villena. Contexto estilístico y musical
Ana María Botella Nicolás /173

10. El consort de flautas traversos en el Renacimiento
Guillem Escorihuela Carbonell /187

11. La música en la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena
Juan Pablo Valero García /203

12. Escuchar y aprender con Isabel de Villena y la música hispana del Renacimiento
Rosa Isusi-Fagoaga /215

13. Plany per a la reina María
Rosa Roig /229

14. Contrapuntos musicales a la *Vita Christi* de Isabel de Villena
Laura Palomar Salvador y Silvia Rodríguez Ariza /233

ANEXO

Enllaç al disc / Enlace al disco /251
VITA CHRISTI D'ISABEL DE VILLENA / VITA CHRISTI DE ISABEL DE VILLENA
Música i literatura a la Corona d'Aragó
Música y literatura en la Corona de Aragón

PRÓLOGO

Prologar un libro sobre la obra de Isabel de Villena parece, en principio, algo alejado de las disciplinas sobre las que suelo trabajar, aunque una vez examinado el carácter multidisciplinar del trabajo, lo encontré altamente estimulante tanto por la naturaleza de su figura como por el estudio de las referencias musicales contenidas en su obra.

Al leer este volumen no solo nos acercamos a la vida de una abadesa del convento de la Trinidad en el siglo XV, sino también a la obra de una intelectual de gran importancia, emparentada con la casa Real de la corona de Aragón, lo cual le confiere un eminente valor por su influencia política bidireccional: de la corona hacia ella y de ella hacia la corona. Prueba de ello es que ingresó en la orden solo un año después de que la Reina María de Castilla fundara el monasterio.

En primer lugar, nos acercamos a la figura de la originalmente llamada Elionor de Villena desde una perspectiva de género que contextualiza los conventos, las órdenes o movimientos religiosos y otros "mundos femeninos".

Tras un primer acercamiento a su *Vita Christi*, con un análisis de las fuentes pictóricas de los personajes bíblicos femeninos, vemos un estudio literario de esta obra desde su carácter didáctico como modelo de vida para las mujeres, y desde la comparación o controversia con sus coetáneos.

Encontramos pues un entronque con sus contemporáneos como Jaume Roig, al que llega a enfrentarse elegantemente por su misoginia e idea de la mujer, o al construir los personajes femeninos a la manera en la que se realizaba en la novela de temática amorosa del mismo periodo. A la vez, descubrimos diferentes maneras de abordar la afectividad de su obra: desde lo amoroso y desde lo doliente.

Obviamente, en un ejemplar acompañado por un disco compacto de música es inevitable la presencia de la contextualización histórica musical, así como de análisis de contenido técnico musical que dan mayor sentido

a la incorporación de esta grabación en el presente volumen. Este marco contextual y la profundización en la producción musical en las coronas de Aragón y Castilla del momento nos permite entender aún mejor la dimensión intelectual de Isabel de Villena.

Al tiempo que se realiza un estudio de las referencias musicales, de las danzas y bailes en la obra capital de Isabel de Villena se nos invita a conocer la utilización, características y evolución del *consort* de flautas en el Renacimiento. Esto nos permite disfrutar doblemente del trabajo de *Piacere dei traversi,* grupo encargado del estudio, adaptación, interpretación y grabación del repertorio incluido en el disco.

Desde este prólogo quiero manifestar mi satisfacción por la edición de esta obra que, a la vez que nos informa sobre la imponente figura de esta mujer, del periodo de la historia en el que vivió y de su producción, nos permite disfrutar de la reinterpretación de una música que nos transporta a otros lugares de la memoria.

Rafael Fernández Maximiano
Universitat de València

INTRODUCCIÓN

Ana María Botella Nicolás
Universitat de València

Nos situamos en el siglo XV, en los últimos coletazos de la Edad Media. Movimientos sociales y culturales vaticinan el nuevo estilo renacentista. A este siglo pertenecen mujeres como Juana de Arco o la reina Isabel de Castilla. En Valencia acontece el Siglo de Oro y la época de *Alfons el Magnànim*. Se construye la Lonja de la Seda. Se publica *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell. La ciudad es un punto estratégico del comercio en el Mediterráneo. Es una de las ciudades más importantes de la península, junto con Sevilla y Granada. Los reinos de Castilla y Aragón se unifican. Se descubre el nuevo continente. Se inventa la imprenta. Se edita el cancionero de Juan del Enzina e Isabel de Villena escribe en su convento diversas obras, pero apenas conocemos de ella su *Vita Christi*.

Del reconocimiento de esta obra y del poco sobre la autora, tenemos otros casos de feminismo incipiente en la historia, por ejemplo: Mary Shelley –una de las más famosas escritoras, con todavía poco reconocimiento hacia ella, pero de gran proyección universal–, que publica diversas obras además de su conocida *Frankenstein*. Esta novela es seguramente la base para infinidad de reinterpretaciones del mito de Prometeo. La sociedad actual reconoce y empatiza con el protagonista de forma casi cotidiana. Lejos queda la novela original y brillante y, por supuesto, el mérito de la joven y adolescente autora. Pero ella bebe y se educa en los textos de su madre, Mary Wollstonecraft, autora del libro *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) obra preliminar del feminismo, 'en el que abogaba por el igualitarismo entre los sexos, la independencia económica y la necesidad de la participación política y representación parlamentaria' dice Isabel Burdiel.

Por tanto, previa a la primera ola feminista que se sitúa con Mary Wollstonecraft y la época de la Revolución Francesa, existen hechos que pueden reflejar empoderamientos del género femenino como es el caso que nos ocupa de Isabel de Villena.

El presente libro recoge reflexiones, investigaciones y documentos sobre múltiples facetas de Sor Isabel de Villena (1430–1490). Es una recopilación de los trabajos más actuales sobre la poeta y prosista valenciana, así

como un compendio con rigor científico y calidad investigadora sobre el tema. Además, se acompaña de un cd registrado por la agrupación *Piacere dei Traversi* formada por el *consort* de traversos renacentistas: Silvia Rodríguez, Laura Palomar y Marisa Esparza, además de la soprano Carmen Botella, lo que añade calidad al trabajo presentado.

El eje vertebrador del registro musical lo constituye el recitado de escenas escogidas de la *Vita Christi*, siguiendo la estructura narrativa del libro, alternadas con piezas musicales de la época que hacen referencia a la temática de cada escena. Toda la música ha sido seleccionada por su vinculación con la Corona de Aragón en la época de sor Isabel y proviene de diversos cancioneros como el *Cançoner de Gandia*, el *Cançoner de Montecassino* o el *Misteri d'Elx*. Además, en la elaboración de este programa *Piacere dei Traversi* ha utilizado una práctica habitual en la época –el contrafactum–, que consiste en introducir un texto literario en una composición musical ya existente. Siguiendo este procedimiento, se han adaptado fragmentos de la *Vita Christi* a la melodía de diferentes piezas de la época. Este tesoro sonoro realizado por las *Piacere*, añade valor a los textos a la vez que ilustra perfectamente todo el material investigador. Es la primera vez que se logra unir en un solo ejemplar texto, música e investigación en torno a la figura de la abadesa.

El libro se divide en tres grandes capítulos agrupados por temáticas: *Cultura y género en la época de Isabel de Villena*, *La obra literaria y las enseñanzas de Isabel de Villena* y *La música en la época de Isabel de Villena*, que recogen cinco, tres y cuatro trabajos respectivamente, más un texto de creación literaria de la escritora Rosa Roig.

El libro comienza con el exhaustivo trabajo de Daniel Benito Goerlich sobre el Monasterio de la Trinidad de Valencia, donde nos describe hasta el más mínimo detalle, todos los elementos arquitectónicos del mausoleo. Como apunta Benito, El Real Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia de religiosas clarisas franciscanas de la observancia es un edificio de gran importancia histórica y artística y de ello da buena cuenta en sus más de 20 páginas de escrito.

El segundo capítulo, –autoría de María Ángeles Zapata Castilla–, nos acerca, en un amplio estudio, a los *Movimientos religiosos femeninos durante la edad media y su relación con la figura y la obra de Isabel de Villena*. Argumenta en un largo epígrafe que titula: *La teoría acerca de*

las mujeres medievales, que las ideas medievales características acerca de las mujeres surgieron de la Iglesia y la aristocracia, ambas con mucho peso en la sociedad. En el siguiente apartado, *Movimientos religiosos en la baja Edad Media: místicas y beguinas*, la autora nos acerca a los grupos espirituales femeninos más extendidos por toda Europa; como el caso de las *deodicate* y d*evotae* en Cataluña o las beguinas de Valencia. *El problema de la autoría*, es el título del siguiente apartado que constituye un interesante relato sobre esas mujeres que «rompieron las barreras de un mundo que las había condenado al silencio, aún así alzaron sus voces a través de sus escritos». Finalmente, después de hablar de las lenguas vernáculas y su relación con Isabel de Villena, el capítulo termina con una alusión a las mujeres y la *Vita Christi*, donde dice que el *Vita Christi* de Isabel de Villena «está claramente dedicado a las mujeres, a sus hermanas en la fe [...] escribe una obra de referencia para otras mujeres, en la que las mujeres son protagonistas». Zapata afirma con convicción y apasionamiento que «la experiencia de todas estas mujeres contenida en sus palabras y recogida en sus textos es uno de los grandes tesoros de la espiritualidad del Occidente europeo». El texto termina con el apartado *Las mujeres y la Vita Christi* donde parafraseando a Hauf, afirma categóricamente que la feminidad del *Vita Christi*, de tan consciente que es, se convierte en una deliberada y especial proyección de la mujer, sobre todo las figuras de María y de María Magdalena.

Sor Isabel de Villena, finestrejant el siglo XV desde la abadía, es el trabajo que firma Joan J. Gregori Berenguer. Nos acerca a una Sor Isabel entretenida mirando tras su ventana del convento para detallarnos la estampa de una ciudad emergente y diversa, que el pintor belga plasmó por orden del rey, fiel reflejo de una sociedad. Esta imagen nos intuye la ciudadanía, su industria, el transporte y comercio, la comunicación con la huerta circulante, la magnitud de cada detalle y la percepción cultural que presuponemos de la autora. Por supuesto, el río, sus tradicionales *riuades* y el poco conocido puerto maderero. El paisaje sonoro de sus campanarios, sus mensajes y el 'quedarse a la luna de Valencia'. Una estampa general que rodearía a Sor Isabel, «la abadesa enclaustrada en su monasterio de la Trinidad, en el que a pesar de todo nunca perdió contacto con el mundo». En definitiva, una exhaustiva y meticulosa descripción de la ciudad que contextualiza todos los capítulos de este libro.

Ana López–Navajas y Rosa Roig, firman el siguiente trabajo en el que desgranan cada una de las páginas del *Vita Christi* relacionándolas con la genealogía femenina. Como afirman las autoras, esta obra se enmarca en la *Querelle des femmes o Querella de las mujeres* «por lo que tiene de reivindicación de la dignidad y el reconocimiento del valor femenino». En el atractivo título de *sor Isabel de Villena: iluminando las mujeres, creando genealogía*, se da buena cuenta de esa figura literaria que brilla con luz propia como fue Isabel de Villena, bajo el doble prisma de la genealogía de escritoras en catalán y el panorama literario de autoría femenina, contemporáneo de la autora.

Fuentes pictóricas en la recreación y humanización de personajes bíblicos femeninos en la 'Vita Christi' de Isabel de Villena, de Miryam Criado, se centra en los vínculos existentes entre la obra de Villena y las pinturas de las iglesias valencianas de la época. Afirma que las investigaciones realizadas hasta el momento sobre las conexiones entre la obra de la abadesa y el arte pictórico se centran en las influencias en la producción pictórica valenciana. Nos acerca al mundo de la iconografía que buscar «despertar emociones» e Isabel de Villena «colabora en este empeño al usar su narración para humanizar a los personajes». Argumenta la autora que el Vita Christi aporta «una nueva manera de ver e interpretar los cuadros y retablos de las iglesias valencianas mediante la exploración de las vivencias y sentimientos de las mujeres que conocieron a Jesucristo». El texto se acompaña de 8 figuras pictóricas que ilustran perfectamente el discurso.

Josep Vicent Escarti en *La voluntat de ensenyar en la Vita Christi de sor Isabel de Villena*, afirma que el *Vita Christi* es una de las grandes obras de la literatura medieval valenciana. A pesar de no ser del todo original el tema de la vida de Cristo, su particularidad reside en que la narración se hace desde la óptica de María. Detalla además el autor anécdotas que se permite sor Isabel en el escrito, como la exaltación de la corte que realiza de forma sorprendente, en el episodio del desierto donde se retiró Cristo a meditar, se contemplara únicamente Aragón. Es, además, un escrito de clara voluntad didáctica como reza en el título del capítulo, con el uso de diminutivos y detallista en el lenguaje, más allá de la condición femenina de la autora, que persigue ante todo la claridad y comprensión utilizando la traducción y la glosa con el fin de divulgar el mensaje en su cenobio, para ella, fin último de su obra.

En el texto *Del Vita Christi de Isabel de Villena al Desitjós o Spill de la vida religiosa. Dos tratados alegóricos o novelas del peregrinaje espiritual de la mística franciscana*, de Lola Esteva de Llobet, nos revela que fue la tía de sor Isabel de Villena la hija bastarda de Enrique de Villena y no la propia abadesa como se piensa. Afirma que la vida de Cristo a la que hace referencia la monja clarisa de la Trinitat se hace patente en esa mirada dulce y humana, tierna y sensible que proyecta. Para Llobet la *Vita Christi*, es «una nueva perspectiva testamentaria de la vida del líder espiritual cristiano que necesita que las mujeres estén a su lado formando parte de su vida (humana y divina) y de su apostolado». Además, presenta el libro como una novela alegórica de la misma manera que la crítica ha establecido el *Desitjós* como una novela alegórica a lo divino. Termina con el bonito pensamiento de que sor Isabel «escribe una prosa que eleva el espíritu y entusiasma el sentido». Ilustra el texto con imágenes muy acertadas que ayudan al lector a situase en su contenido.

Antonio Cortijo Ocaña, en *Isabel de Villena y su Vita Christi. Un texto dolorido*, desarrolla el tema amoroso de la abadesa, pero se centra en el dolor, uno de los campos semánticos más relevantes de la obra; y profundiza en una de las expresiones de la afectividad filial: el dolor y el amor. El primer término como concepto religioso. Y es esa la línea argumental la base de la obra que tratamos de Isabel de Villena, con la concepción medieval del amor y la evolución de esa idea en las letras clásicas.

El siguiente trabajo, autoría de Ana María Botella Nicolás, realiza un recorrido por el ambiente musical que se desarrolla en la época de Isabel de Villena, de lo general a lo particular. En *Perfección, humanismo y renacer en la época de sor Isabel de Villena. Contexto estilístico y musical*, nos adentramos en la música y la estética del momento en el que vivió Elionor Manuel de Villena, que como asegura Botella, «es la época más brillante de la música española y una de las cimas de la música europea del momento». El trabajo parte del *Renacimiento y la idea de perfección* que alude a esa búsqueda de imitación de los modelos antiguos de arte clásico griego y romano. En el apartado *las características estilísticas y musicales en España* insiste en esa nueva sonoridad suave que deriva de la aceptación del intervalo de tercera y el progresivo aumento del número de voces. Desarrolla el tema de los cancioneros y da alguna que otra pincelada sobre los compositores presentes en el cd. En *La música en la*

Valencia del siglo XV, establece un paralelismo de España con Valencia desde el punto de vista histórico y musical.

Guillem Escorihuela Carbonell, en *La música del Renacimiento y el consort de flautas traveseras*, realiza una investigación ingente y muy bien documentada sobre la agrupación de flautas que interpreta las piezas del cd. Aporta un estado de la cuestión bien documentado y extenso sobre el Renacimiento para centrarse en su música instrumental y adentrarnos en el mundo de la flauta en Alemania y del *consort* de flautas renacentistas. Considera estas agrupaciones «como atractivo para la corte y la nobleza, una manera sencilla y común de interpretar los cancioneros fue a una voz cantada y otras tocadas por el consort». Y además afirma que: «requiere tocar de una forma sutil y delicada, por un grupo de dos, tres o cuatro flautistas, probablemente leyendo de notación, con una atención a los detalles de fusión, afinación, aplicación de las inflexiones cromáticas correctas, y fraseo musical».

Y, continuado con la temática musical, Juan Pablo Valero García nos presenta un capítulo muy interesante sobre *La música en la Vita Christi de Sor Isabel de Villena*, donde nos descubre una obra que esconde un «testimonio musical deslumbrante: escenas de baile, alusiones a la música instrumental, monodia litúrgica, polifonía sacra y a muchas otras recreaciones musicales jalonan la obra de esta ilustre monja». El autor ha vaciado las citas latinas que se refieren al canto, ha realizado un análisis de la música del medioevo catalogo–aragonés con las que hubiera tenido contacto sor Isabel.

Para finalizar el bloque de la Música en la época de Isabel de Villena, Rosa Isusi–Fagoaga, nos acerca a la figura de Isabel de Villena desde la perspectiva pedagógica con el capítulo que titula: *Escuchar y aprender con Isabel de Villena y la música hispana del renacimiento*. Isusi realiza una extensa introducción sobre la abadesa y su *Vita Christi* para adentrarse en la música hispana del Renacimiento donde contextualiza la música del proyecto discográfico. Así destaca como «en la grabación discográfica se han seleccionado piezas de los principales cancioneros ibéricos de los siglos XV y principios del XVI para utilizar música de la época de Isabel de Villena y así sonorizar sus textos». A continuación, realiza una síntesis de los principales cancioneros y las obras que aparecen en el cd y termina con un resumen sobre el *Misteri d'Elx* y la pieza *Déu vos salve, Verge*

Imperial. Temina con el firme pensamiento de que es importante dar mayor visibilidad y difusión al trabajo realizado por mujeres a lo largo de la historia está relacionado con el auge que está cobrando en las últimas décadas los estudios de género.

Ademas, el lector podrá leer el maravilloso texto de creación literaria, *Plany per a la reina María*, de la escritora Rosa Roig. Es un relato de ficción donde la autora hace un dietario apócrifo de Sor Isabel de Villena que habla de la muerte de la reina María de Castilla y del *Vita Cristi*.

El libro termina con el desarrollo exhaustivo del programa del disco junto con los textos seleccionados y las letras. En C*ontrapuntos musicales a la Vita Christi de Isabel de Villena*, de Laura Palomar Salvador y Silvia Rodríguez Ariza, encontramos la selección de las obras musicales que contiene el cd, tomando como referencia el entorno musical de la abadesa y las dos primeras publicaciones del libro posteriores a su muerte. Palomar y Rodríguez explican el cuidadoso y laborioso trabajo de correspondencia temática entre los textos de la *Vita Christi* y la música seleccionados. Además, realizan un completo análisis estilístico y musical de cada una de las piezas que integran el disco.

No cabe duda que el lector disfrutará con a la lectura de las múltiples facetas de Isabel de Villena desde una perspectiva interdisciplinar.

1

EL MONASTERIO DE SOR ISABEL DE VILLENA

Daniel Benito Goerlich
Universitat de València

La figura de sor Isabel de Villena (1430–1490), está ineluctablemente unida al Monasterio de la Trinidad de Valencia. Fue una mujer excepcional en la Valencia del siglo XV, como en el contexto general de su tiempo y gozó por tanto de una consideración también especial, como egregia dama del más alto rango, refinada, virtuosa y amable, como monja devota y ejemplar, y como mujer educada, culta y sensible. Estuvo dotada de singular gracia y ascendiente en todos los sentidos de estos términos, como indica su reconocida influencia sobre las políticas eclesiásticas e intelectuales de la época y la opinión de muchos importantes literatos como: Auxiàs March, Joan Roís de Corella, Bernat Fenollar, Miquel Péreç Pere Martínes, fray Jaume Pereç y Jaume Roig, que la conocían, al parecer acudían a visitarla, la admiraban, e incluso en algún caso le escribieron dedicatorias. Antes de su profesión religiosa se llamó Elionor y era hija natural del infante Enrique de Aragón y Castilla, más conocido como Enrique de Villena, un hombre de talento inusual, muy compleja biografía y destacable escritor. Mujer admirable y muy dotada para el estudio y la literatura, es nuestra primera escritora, algo insólito en una sociedad en la que las letras y la cultura literaria se reservaban en exclusiva a los hombres, y de la calidad y peso específico de la obra escrita que dejó se han hecho eco historiadores de todas las generaciones. La *Vita Christi* es su obra magna literaria y los esplendidos edificios de la Trinidad, que encontró apenas iniciados en el momento de su profesión religiosa, resultado de su esfuerzo, habilidad, y constancia durante sus veinticinco años de abadiado al frente de su comunidad. Ella logró consolidar y llevar a buen término la fundación deseada por su tía, la reina María, que la acogió al quedar huérfana y la trató siempre como una hija. Ella la crió, la formó, se ocupó de su educación en Valencia y, por ello, Isabel llevó adelante aquella fundación anhelada que la reina no pudo ver culminada.

El Real Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia de religiosas clarisas franciscanas de la observancia es un edificio de notable importancia histórica y artística. Construido en la margen izquierda del río Turia, junto al comienzo de la calle de Alboraia, constituye sin duda el conjunto monástico antiguo mejor conservado de la ciudad. La fundación fue promovida por la reina María de Castilla (1401–1458), hija primogénita de Enrique III de Castilla y Catalina de Lancaster, hermana de Juan II de Castilla, esposa de Alfonso V el Magnánimo y regente del Reino de Valencia durante la larga ausencia de su marido, sobre el solar de un convento trinitario anterior, establecido en 1256, para el cuidado del hospital adjunto de San Guillén. Esta fundación satisfacía plenamente a la reina, que se había educado en el convento de Tordesillas con monjas de la misma orden, porque se alzaba en las proximidades, prácticamente contiguo, a los terrenos del *Palau Reial* donde ella habitaba. La reina fue sepultada en el monasterio, en un bello sarcófago de piedra, lo que convierte a este edificio en el único Panteón real enclavado en tierras valencianas. Durante la segunda mitad del siglo XV y los comienzos del siglo XVI el monasterio vivió una etapa de gran brillantez, convirtiéndose en un foco cultural y espiritual y un referente social importantísimo para la ciudad de Valencia. Durante esta época fue abadesa, entre 1463 y 1490, la célebre escritora y humanista sor Isabel de Villena, por esos años fue médico de la comunidad el poeta Jaume Roig y allí profesó y fue sepultada la infanta María de Aragón, hija natural de Fernando el Católico. El viajero y reputado médico humanista alemán Jerónimo Münzer, tras visitar Valencia en 1494 y refiriéndose a este Monasterio, señala que: «Nunca vi iglesia tal, según la cantidad de ricos y magníficos retablos y ornamentos con que está decorada. Causa este espectáculo la mayor admiración».

Los muros de cerramiento del monasterio son muy altos y totalmente macizos, edificados con una fortísima fábrica de ladrillo que se conserva prácticamente en su integridad. La única portada de ingreso, recayente al puente de la Trinidad, da acceso en primer lugar al compás, parciamente rodeado por un pórtico de arcos, hoy día una espaciosa plazoleta adoquinada, que tuvo añosos cipreses y ahora palmeras, ante la que se levanta la fachada lateral de la iglesia. Agustín Sales, cronista del monasterio, aún alcanzó a describirlo: «[...] el Porche ò Pórtico frente la iglesia con sus tres géneros de arquitectura de Arcos apuntados, traspuntados, i lunetos, que aún vemos: dentro del cual hizo pintar à Christo Crucificado en el

Calvario, i los azotes en la Columna, que aún hemos alcanzado» (1761, p. 55). En los planos dibujados a principios del siglo XVIII por Tomás Tosca se refleja claramente la disposición de este porche e incluso en uno de ellos el número de arcos, ocho, de sus lados mayores, coincidentes por otra parte con los del claustro interior. Este pórtico construido principalmente en ladrillo y mortero pudo tener de piedra las embocaduras de algunos de los arcos. Demolido en gran parte a raíz de la invasión napoleónica, Los últimos restos, contiguos a la sacristía externa, fueron destruidos durante ciertas intervenciones entre 1981 y 1982. Mostraban solida fábrica de mortero y un interesante abovedamiento con plementos anervados dispuestos en forma de abanico. La refinada labor de sus ojivas de ladrillo era similar a las contemporáneas que aún se encuentran en el actual patio del lavadero del monasterio; de la belleza de sus abovedamientos en abanico queda algún ejemplo en las dependencias interiores. Lo que vemos ahora son modestos porches que han sustituido al magnífico de albañilería, edificado por sor Isabel de Villena en la segunda mitad del siglo XV. Al fondo, en el lado noroeste, un segundo patio forma el acceso al convento propiamente dicho. Esta parte ha sido también muy reformada pero originalmente parece que estaba dispuesta de modo similar a las grandes casas nobles de la ciudad. A la derecha están aún los grandes nichos de piedra de los locutorios inferiores y del torno. A continuación, debajo de una gran arcada rebajada, está la puerta de servicio, llamada «puerta de carros», habitual entrada hoy día a las dependencias monacales que fueron clausura. De aquí se pasa a una escalera moderna con zócalos chapados de hermosos azulejos antiguos de muy variados diseños y, a través de una pérgola de jazmines y plantas trepadoras, al huerto del convento.

La «puerta reglar», es decir la puerta oficial del monasterio se abre en el piso superior de este segundo patio y se accedía hasta ella por una magnifica escalinata descubierta de piedra, bajo cuya rampante existía un pozo con su brocal, hoy sustituida por vulgar escaleta cerrada en caja. De la original quedan aún tan sólo algunos peldaños del arranque y el gran arco rebajado de piedra que marcaba el tránsito desde el rellano superior de la escalera hasta la puerta reglar, iluminado por una ventana ojival.

Ante este patio se levanta, la fachada de la iglesia, en que se mezcla la sillería escuadrada, en embocaduras de vanos, cadenas y contrafuertes,

con la buena mampostería de sus lienzos de muro. Se compone de dos cuerpos: el inferior que corresponde a las capillas laterales y tribunas y más arriba los muros de la nave, acusando los poderosos y esbeltos contrafuertes que sostienen la bóveda. Sobre los pies de la iglesia se levanta un delgado campanario gótico de piedra de planta ochavada, cuyas caras rasgan los alargados vanos de las campanas; tiene forma de templete y lo corona un corto chapitel también en sillería de piedra. Al otro lado, el ábside de la cabecera se expresa como un cuerpo poligonal de cinco lados, con ventanas ojivales cerradas por láminas de alabastro traslúcido. Los dos contrafuertes angulares del tramo central de la cabecera en voladizo están soportados por modillones de piedra. Al pie de la fachada, a la derecha, una puertecilla conopial da paso a la escalera de caracol que permitía un acceso independiente a la tribuna real, situada al lado del presbiterio y a una terraza situada encima de ella. Luego se abren en el muro otras dos puertas. La primera es una severa ojiva elegantemente moldurada, que tal vez pudo ser la primitiva de la iglesia en tiempos de los frailes trinitarios. La otra es la principal, pero entre ambas aparecen dos grandes óculos de piedra con movidas tracerías de cuadrifolios en espiral que sirvieron para iluminar las capillas.

La portada principal es un soberbio ejemplar del gótico florido, con una composición similar a las que se labraron después para la Lonja, pero aquí el tratamiento manifiesta un carácter más recio y bulboso que en aquéllas y se conservan aún algunos restos de policromía. Un notable precedente lo constituye la Puerta de Santa Eulalia, construida hacia 1431 en el claustro de la catedral de Barcelona, ciudad donde la reina María estaba con su esposo en 1429. Más tardía, pero en la misma línea, es otra interesante entrada del mismo claustro, la Puerta de la Piedad, sufragada al parecer por el canónigo Berenguer Vila en la segunda mitad del siglo XV. La portada de la Trinidad de Valencia, obra al parecer de Pere Compte (Zaragozá–Iborra, 2007), está configurada por atirantados pináculos, que flanquean nueve arquivoltas sobre finas columnillas molduradas, recogidas por un arco conopial adornado con seis cardinas y coronado por una macolla. Tanto los delicados capiteles como las bases de las arquivoltas, se sitúan rítmicamente a diversas alturas acentuando el agradable efecto de la lujosa portada. La decoración vegetal y toda la talla en general están minuciosamente labradas, con abundante uso del trépano, para lograr los característicos efectos de claroscuro de la

escultura tardogótica valenciana. El conjunto está enmarcado por una moldura, a modo de alfiz, que descansa sobre dos ménsulas con el anagrama de Jesús. Este símbolo religioso había sido inventado por fray Bernardino de Siena y llegó a Valencia a través de su discípulo fray Mateo de Agrigento, de acuerdo con el cual fundó la reina María de Castilla el valenciano convento observante de Santa María de Jesús en 1428, sobre unos huertos de Berenguer Minguet. Fue fray Mateo quien propagó por los territorios de la Corona de Aragón la devoción al Nombre de Jesús expresada en este emblema, y fabricaba estampas con una *emprempta,* para difundirlo (Hernández–León, 1959). Las hojas grabadas con las siglas inventadas por fray Bernardino: *JHS* (*Jesus Hominum Salvator*) debieron servir de modelo a los escultores para adornar las ménsulas de la portada.

En el tímpano hay actualmente una buena reproducción de un tondo renacentista, de 110 cm de diámetro, La pieza original se encuentra en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia. Representa una Madonna modelada en altorrelieve rodeada por una guirnalda de frutos y hojas policromos; todo ejecutado en cerámica vidriada según característicos modelos italianos. Sigue una fórmula difundida por el taller de Luca della Robbia a partir de mediados del siglo XV, con la figura en altorrelieve de la Virgen y el Niño, en forma de un busto vidriado en blanco con ligeros toques amoratados de manganeso, flanqueada por dos angelitos, sobre un fondo azul intenso. A su alrededor, a modo de enmarcación, la ciñe una triple cenefa con escamas azules en la parte más exterior, una jugosa guirnalda de frutas y flores en el centro y un filete decorado con ovas por la parte interior, que enriquece sobremanera esta pieza excelente. Su calidad y rareza en el medio valenciano es tal que muy diversos estudiosos se han esforzado en explicar su instalación original en el Monasterio de la Trinidad y atribuir su autoría. José Sanchis Sivera, en su edición del *Dietari del Capellá d'Anfos el Magnànim,* al comentar la visita oficial al monasterio, en 1472, del cardenal Rodrigo de Borja, futuro Alejandro VI, acompañado por los Jurados de la Ciudad, quizá para saludar a sor Isabel de Villena, opina que: «Es probable que la mayólica esmaltada que poseix el convent, atribuída al florentí Robba (sic), fora regalada pel cardenal en aquesta visita» (1932, p. 370). El tondo había sido atribuido ya por Elías Tormo al propio Luca della Robbia (1923), pero en 1926, Manuel Gómez Moreno, en su artículo *Medallón de barro cocido y vidriado en las Trinitarias de Valencia*, lo considera una versión en mayólica del medallón

de mármol que Benedetto da Maiano había esculpido para el sepulcro de Filippo Strozzi de Santa María Novella de Florencia. Por su parte Manuel González Martí apuntaba también a Benedetto da Maiano, explicando la presencia de esta obra en Valencia por las relaciones entre Juana de Aragón, esposa de Ferrante I de Nápoles, hijo de Alfonso el Magnánimo, y su prima la abadesa sor Isabel de Villena (1952, III). El cronista valenciano Francisco Martínez Aloy lo califica de «joya valiosísima del renacimiento italiano, codiciada por los grandes museos de Europa [...]» y especula con la posibilidad de que la reina la hubiese colocado allí en lugar de sus armas por humildad y por haber sido un regalo enviado por su esposo Alfonso el Magnánimo desde Italia (1925, I). Jaume Coll, que estudió la pieza en 1998, reclama la autoría del obrador de Benedetto y Santi Buglione, que en los últimos años del siglo XV utilizaron calcos y modelos de Benedetto da Maiano, adquiridos a la muerte de este escultor en 1497. Además le atribuye una datación probable entre 1510 y 1520, que impide relacionar esta obra magnífica con sor Isabel de Villena y mantiene la interesante incógnita de las condiciones de su llegada a Valencia (Coll, 1998).

El edificio monástico construido en el tiempo de sor Isabel de Villena no se diferenciaba en lo sustancial de lo que actualmente subsiste al paso de los siglos y a todas las peripecias que han sobrevenido en su prolongada historia. Las partes más alteradas son las que corresponden a su entrada desde el exterior y al antepatio o compás, al interior redecorado en estilo barroco de la iglesia y algunas otras modificaciones, sobre todo en el sistema de cubiertas y techumbres de las salas. Entre los franciscanos, como otros mendicantes, fue habitual la adopción del esquema monacal cisterciense para sus establecimientos. Se mantuvo pues el elemento estructurante del claustro y a su alrededor la situación de la iglesia, la sala capitular, el refectorio y sobre este último los dormitorios (Casas, 1994). Así se configuró también, según la regla benedictina, el nuevo Monasterio de la Santísima Trinidad para las religiosas franciscas, pero como las monjas no se dedicarían al cultivo del campo se hizo innecesario el patio de servicios; si bien alcanzó relativa importancia la enfermería, como se desprende de algunas anotaciones autógrafas de sor Isabel.

Aunque actualmente el claustro de La Trinidad tiene dos plantas, no es seguro en absoluto que esto fuera así desde el principio. Por una parte, la planta superior se diferencia claramente del resto y se trata de apenas un pórtico de vigas de madera sobre pilarcillos octogonales de piedra.

Por otro lado, si como se ha afirmado, (Braunfelds, 1975) fue la adopción de las celdas individuales, a partir de principios del siglo XV, el punto de partida para la construcción de claustros de dos plantas, lo que hacía necesaria una especie de galería delante de la hilera de celdas, en La Trinidad se mantuvo sin embargo el recurso tradicional del dormitorio común. De todos modos, fuera originalmente cubierto por terrazas o por pórticos, más o menos parecidos a los que actualmente se conservan, este claustro de severas arcadas de piedra mantiene la elegante belleza y noble austeridad. En su planta inferior está formado por una serie de ocho arcadas ojivales en sus lados mayores y siete en los menores, cada una de ellas reforzada en la parte exterior por un esbelto contrafuerte. Fue construido con una cantería de excelente labra y se cubre con bóvedas de crucería simple con nervios de piedra que arrancan directamente de los muros, sin ménsulas, impostas u otros elementos decorativos. De su discreta y refinada molduración y la total ausencia de ornamentos resulta la armonía y belleza de este claustro que radica ante todo en sus perfectas proporciones y cuidada factura. Lo más destacable de su disposición es precisamente esa austeridad decorativa que excluye la utilización de claves con escultura o cualquier otro tipo de elemento ornamental que disimule las jarjas. Así sus refinadas nervaturas de sección triangular nacen directamente de los muros verticales y de los pilares de constituyen sus pórticos y se funden en el correctísimo ensamblaje de la intersección de sus ojivas. Desaparece pues el elemento cilíndrico usual que configura las típicas claves góticas, aunque su función la desempeña la pieza de reunión configurada por la prolongación de los nervios: una pieza cuyo trazado debe ser magistral y resolverse limpiamente para evitar las imperfecciones que podrían manifestarse en el encuentro.

El lado sur del claustro lo ocupa la nave de la iglesia abacial, orientada al este y dispuesta con cinco capillas a cada lado. Configura un amplio salón abovedado, originalmente gótico, de unos treinta metros de longitud por once de anchura y aparece y está decorada con un revestimiento barroco, realizado entre 1695 y 1700 por el arquitecto Felipe Serrano, que incluye una nueva y espléndida bóveda tabicada. Está valiosa película ornamental, que ocultándola ha protegido la disposición gótica original, ya era valorada en el siglo XIX por el marqués de Cruilles como un ornamento «delicadamente entallado» (Cruilles, 1876, I, p. 388). La planta es uninave, formada por cinco tramos cubiertos con crucería simple, que

dan lugar a las ocho capillas entre los contrafuertes y un coro bajo a los pies. La cabecera es poligonal, cerrada mediante una bóveda de crucería radial sobre una planta pentagonal. El abovedamiento de la capilla mayor y el propio ábside están realizados completamente en piedra de sillería, pero el resto, excepto los nervios de las bóvedas y los contrafuertes, es de ladrillo y argamasa. Las nervaturas originales y su decoración son aún visibles por el estrecho espacio, pero practicable, que les separa del polvoriento lomo de la bóveda barroca. En efecto, ocultas de la vista del público por el revestimiento barroco de la iglesia, se han conservado perfectamente no sólo las crucerías primitivas con seis claves esculpidas de gran tamaño, sino incluso su policromía original, algo excepcional en el medio valenciano (Benito, 1979).

La más monumental de las claves, que pudo admirar desde el piso de la iglesia sor Isabel, es una magnífica escultura policromada, perfectamente conservada, que centra las nervaturas y los empujes de las bóvedas de la cabecera. Se trata de un notable ejemplar tiene forma de campana y un acentuado descuelgue. Su formato, 113 cm de diámetro y 85 cm de altura visible, permite un amplio campo al medallón escultórico que la decora, un altorrelieve de enérgica factura, donde ha sido representado el misterio titular de la iglesia y del monasterio, es decir, la Santísima Trinidad. La fórmula iconográfica escogida es el típico modelo medieval que se conoce como *Trono de Gracia,* denominado a veces también como *Piedad*. El Padre Eterno, grandioso en su magnitud, aparece majestuosamente sentado y mira al frente con expresión solemne. Sus largos cabellos y barba, cubiertos de pan de oro, le dotan de una serenidad y apostura excepcionales. Su cabeza está aureolada, no por el usual triángulo, sino por el nimbo crucífero, que la iconografía cristiana reserva exclusivamente al Cristo. Está vestido con una amplía túnica escarlata sin ceñidor y se cubre con una gran capa azul con forro dorado que cuelga a grandes pliegues moldeando rígidamente los volúmenes. Resulta chocante este colorido, que también aparece usualmente reservado a Jesucristo como símbolo de su encarnación. Sus brazos abiertos sostienen a la altura de sus rodillas la cruz de la que pende, muerto ya, el cuerpo de su Hijo, mientras que su pie izquierdo firmemente apoyado acentúa la sensación de fortaleza impasible. De alguna manera parece que el artista ha pretendido transmitir el contraste entre la inmensidad del Padre fuerte y poderoso y el Hijo exánime y desvalido. Cristo está representado

con todos los rasgos del sufrimiento; abatido, pende de la cruz cubierto por sangrientas heridas y tiene un tamaño mucho menor. Sus manos y pies están sujetos por enormes clavos y su dorada cabellera ceñida por una gruesa corona de espinas. A la altura de la barba del Padre y entre su boca y la cabeza del crucificado se encuentra la paloma que representa al Espíritu Santo, que apoya el pico sobre la cruz y extiende sus alas sobre ella en actitud de amparo.

La labra sumaria de esta notable pieza y la exageración de los rasgos, así como la violencia sin matices del color están justificados por la distancia a la cual debería ser contemplada está impresionante escultura; en lo más alto de la bóveda a unos catorce metros de altura. El tratamiento escultórico es de un estilo gótico de raíz germano–flamenca, según la constante inclinación del gusto valenciano en el siglo XV. El fondo o campo de este tondo imita un tejido de damasco por medio de estilizaciones florales, que aparecen también en el dorso acampanado de la clave; aquí en tonos ocres y rojizos. Dos gruesas molduras doradas flanqueando una escocia azul intenso enmarcan la composición. La policromía se extiende también a los arranques de las nervaturas, pues de la clave irradian unas terroríficas cabezas de ofidios de brillante colorido. Serpientes o dragones con escamas erizadas y fauces abiertas, con lenguas bífidas y largos colmillos, que aparecen así mismo en todas las demás crucerías de la bóveda mayor de la iglesia y aún se conservan parcialmente en algunas de las bóvedas de las capillas laterales, en las actuales tribunas. También están pintadas, con delicadas composiciones entre vegetales y geométricas, las embocaduras internas de las cinco ventanas del ábside, en las cuales se instalaron unas policromas vidrieras que sabemos que encargó sor Isabel y de las que hoy día no queda ningún rastro visible. Toda esta pintura de las bóvedas góticas de la iglesia se haya en excelente estado de conservación y presenta muy vivos los colores originales a pesar del paso de los siglos.

Las restantes claves de los cinco tramos de la nave presentan el mismo motivo esculpido, con ínfimas variantes. En todas ellas se puede ver el rostro de Cristo, en gran formato, que cubre extensamente el medallón. Se trata de piezas sólo ligeramente más pequeñas que la clave mayor, de unos 94 cm de diámetro por 83 cm de altura, enmarcadas en un doble anillo de color amarillo claro. Las cabezas de Cristo no son del tipo de las llamadas *Santa Faz,* que representan a Jesús con las heridas de la Pasión,

sino que nos muestran a Cristo glorificado, con una aureola dorada y las tres potencias o haces de resplandores rojos, que configuran un característico nimbo crucífero. El prototipo de esta imagen de Cristo, que también aparece en la clave central de la sala capitular antigua, en la planta baja del claustro, aunque allí haya perdido su policromía, pudiera estar en un sello plúmbeo del monasterio que hoy día se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid y procede del archivo del monasterio, incautado en parte por el gobierno en 1837. Para allegar recursos a la edificación del monasterio, Eugenio IV había concedido en 1446 una indulgencia general, es decir la absolución de todos los pecados en el momento de la muerte, a quienes entregasen una ayuda superior a quince florines o trabajasen de balde durante un mes para la fábrica de los edificios del monasterio. Esta gracia se hacía constar en pergaminos dónde se inscribía también el nombre del donante. Este es el caso del documento guardado en Madrid, una carta de indulgencia extendida a favor de Johan Blesa, de Xátiva, el 18 de noviembre de 1448. Estas acreditaciones se sellaban con un sello de plomo –*bulla plumbea*– donde aparece la efigie de Cristo por un lado y el escudo –*signum*– de la reina María por el otro. El sello pende de un pergamino donde se trascribe la concesión papal y se recoge la fórmula para su aplicación: *forma absolutionis in mortis artículo*. El sello, descrito por Juan Menéndez Pidal en su *Catálogo de los sellos españoles de la Edad Media del Archivo Histórico Nacional*, tiene un diámetro de 34 mm y presenta en el reverso el escudo heráldico coronado de la Reina María y en el campo del sello, a derecha e izquierda, respectivamente, unos tres tallos de flor de azafrán y una olla humeante sobre unos trébedes, divisas propias y símbolos trinitarios, similares a los esculpidos en su sepulcro (Narbona; María, 2014–2015). En el anverso figura el impresionante rostro del Redentor, con nimbo crucífero y, rodeándolo, la siguiente inscripción en letra gótica mayúscula: *S. TRINITAS: UNUS: DEUS*. Felipe Mateu Llopis lo califica de ejemplar sobresaliente de la sigilografía de la época y una de las obras más bellas de los abridores de cuños o matrices de mediados del siglo XV, además, indica refiriéndose a datos publicados por José Sanchis Sivera en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (*La orfebrería valenciana en la edad Media*, (1924, p. 75): «Es posible que las matrices de este sello de plomo fueran obra del platero García Gomiç o Gómez, alias Sorio, pues consta que en 1458 había labrado dos sellos de la Reina» (Mateu, 1958, pp. 233–234).

En las claves de la iglesia el rostro de Cristo, algo mofletudo, resulta muy expresivo para parecer magnífico a la distancia adecuada. La cara es ancha, la frente despejada y algo abombada, mantiene los ojos muy abiertos y esboza una sonrisa bajo su chata nariz. Una abundante cabellera le cae en gruesos mechones a ambos lados. Sus cabellos han sido representados por incisiones sinuosas, que dan movimiento y volumen de espesa masa oscura que enmarca la cara. Lleva la barba partida y largos bigotes que velan las comisuras de su boca. El fondo, de un violento color rojo bermellón, realza la expresividad de la imagen. A diferencia de la clave principal, se trata de esculturas en bajorrelieve y la escasa labor de la escultura en orden a la representación de los volúmenes se ve aquí compensada por la violenta policromía. Idéntico motivo se repite, en menor tamaño y perdido su colorido, en la clave de la sala capitular.

Bajo esta esplendorosa bóveda, tan vivamente pintada y a la luz de las vidrieras emplomadas de la cabecera, debía relucir en su tiempo la gran estructura dorada del retablo mayor, con la escultura titular y los serafines que a tan gran costo consiguió erigir sor Isabel. Conocemos también por sus anotaciones los nombres al menos de los titulares de las seis capillas laterales. La primera de la nave al lado del evangelio, junto a la cabecera, debía ser la de San Miguel, asignada al poderoso financiero Luis Santángel. La segunda de ese mismo lado era la de Ntra. Sra. de los Ángeles, devoción muy franciscana y que fue entregada en propiedad y para sus sepulturas a la familia Escrivá, antiguos patronos del hospital de San Guillem y de la primitiva fundación trinitaria. Otra fue dedicada a la Magdalena, donde estaba sepultada sor Aldonça Escorna, insigne bienhechora del monasterio. Había una más con el título de Santa Clara y la tumba de *l'àvia de sor Monsoriua*, y otra dedicada a la Virgen María, para la que dice sor Isabel que hizo un frontal de brocado, y que quizá sea la misma de Ntra. Sra. de los Ángeles. Un retablo de San Antón y Santa Lucía estaba situado en la recayente al *portal chich de la sglesya*, en el lado de la epístola, donde estaba sepultado Antoni Torres que la financió. En el centro de la iglesia se cavó la tumba de mosén Pere Sancho, el capellán de la reina que cuidó del traslado de las monjas desde Gandía y por más de cuarenta años de la administración de toda la obra de la fundación del monasterio. Quizá en ese lado, donde ahora se encuentra la de Ntra. Sra. del Refugio, estuviera la de Santa Ana, con

el magnífico retablo pintado originalmente para los frailes trinitarios, por un coste de mil florines, en 1402. Pero la más importante de todas las capillas era la de la Piedad, situada en el medio de la iglesia, al lado del evangelio, frente a la puerta principal: *E la capella de aquella de la Pietat, está en tal manera que tota davall terra es de pedra maciça, car fent la essglèsia trobaren en aquella hun gran fonament que creeu fos peu de campanar, que jamás lo poguen rompre ni trobar fons, e per* ço *resta axí e te tota la dita capella e entra dos o tres palms dins la clausta nostra. E per* ço*, la fosa del dit micer Exarch se ague a fer a pich de martell (Llibre de Tituls)* ¿Era esta misteriosa capilla la erigida años antes por el trinitario fray Berenguer Maestre, que tanta devoción suscitó entre los valencianos y que dio motivo a la construcción en piedra del puente de la Trinidad? ¿Sería aprovechada esta capilla en la construcción de la nueva iglesia de las monjas o se trata de una completa refacción de sor Isabel? En todo caso su situación es clara pues, además de que según la ilustre abadesa: *es al mig de la esglèsia nostra*, su fábrica penetraba en el claustro, como aún se aprecia en ese tramo, que corresponde a la actual capilla de San José, luego remodelado y situado junto a la escalera de piedra de la clausura. Después de la capilla mayor, era ésta con mucho, la más importante de la iglesia. En ella recibieron sepultura mosén Jaume Exarch y su íntimo amigo y heredero Manuel Pastor, beneficiado de la Seu. En ella se reservaba con gran solemnidad *Lo Corpus lo Dijous Sant*. La capilla estaba dotada para un intenso culto, minuciosamente determinado a perpetuidad, por su patrono Jaume Exarch y en ella se celebraba la misa diariamente según sus prescripciones, recogidas en una tablilla: *que está en lo pilar de la dita capella.* Los domingos se recitaba la misa propia, pero el resto de los días de la semana las misas eran votivas: los lunes de *réquiem*, los martes dedicada a los ángeles, los miércoles a San Onofre, los jueves al Corpus, los viernes Misa de las Llagas o del Nombre de Jesús o bien de la Santa Cruz y los sábados a la Virgen María. Una selección devota que ilustra claramente sobre la evolución de la piedad y la espiritualidad de la época.

Una tribuna, situada sobre la sacristía externa, con acceso independiente desde el compás, mediante una puertecilla abierta en la fachada exterior de la iglesia, y con una terracilla propia para desahogo de sus usuarios, servía para la asistencia protocolaria de la reina María y su séquito a los oficios conventuales. Como las capillas de la iglesia, esta tribuna regia

se cubre con crucería simple de piedra sobre ménsulas esculpidas. Aún quedan restos visibles de la decoración de su embocadura de arco agrelado hacia la capilla mayor, sobre la capillita colateral del presbiterio, al lado de la epístola. Son de un elegante gótico florido, con una fina moldura para la arcada rebajada y elegantes capiteles de jugosa talla. Esta tribuna real se conoce aún entre las monjas con el nombre de *tribuna de la reina* y fue conectada, en el siglo XVII, a las instaladas tomando la parte superior de las capillas laterales en la remodelación barroca de la iglesia, aunque su pavimento se encuentra a menos altura que el de éstas.

A los pies de la iglesia se sitúa el doble coro. El coro bajo es una pieza de planta alargada, cubierta con crucería simple gótica, muy rebajada, que apea elegantes nervaturas de perfil triangular en ménsulas elegantemente molduradas. Comunica con la nave de la iglesia a través de la reja del comulgatorio de las monjas y por los dos interesantes confesionarios excavados en la piedra de sus muros, uno a cada lado, en los extremos y recayentes a las dos últimas capillas de la iglesia. El coro bajo fue decorado con esplendor, hoy en gran medida disminuido por los saqueos, en las primeras décadas del siglo XVII. Sus bóvedas están adornadas con las pinturas florales y de grupos de ángeles músicos entre nubes y sobre celajes de intenso azul ultramar, realizadas por Jerónimo Rodríguez de Espinosa en 1619 (Benito, 2008). El coro alto es un amplio espacio que ocupa dos tramos de la nave de la iglesia. Sus muros y bóvedas, hoy barrocas, forman parte de la nave de la iglesia, incluyendo en su testero un majestuoso ventanal, ricamente decorado y rematado por un pequeño óculo. La sillería y facistol actuales son muy modestos, fueron repuestos después de las destrucciones de la última guerra, y ya no se trata de la espléndida carpintería gótica representada en el grabado de la *Vita Christi* (edición de 1513), donde aparece sor Isabel de Villena sentada en el coro ante un facistol grande, con sus libros corales escritos en pergaminos iluminados, y en el acto de entregar el manuscrito a sus hermanas. Originalmente estuvo flanqueado por cuatro salas o capillas cubiertas por bóveda de arista con una disposición similar al contemporáneo coro del convento de dominicas de Santa Catalina de Siena. Piezas de especial interés en lo constructivo son las dependencias utilizadas como sacristías. La sobresacristía situada del lado de la epístola de la nave de la iglesia se cubre con una bóveda aristada de ladrillo de cinco paños y lados desiguales. La sacristía interior,

al lado del evangelio y con acceso desde el claustro, presenta dos tramos de crucería con nervaturas de piedra, que descansan en ménsulas y un torno para servicio de la capilla mayor de la iglesia. Las plementerías de sus bóvedas son de ladrillo tabicado dispuestas en arista simple. Como la planta de esta estancia es irregular, uno de los tramos es triangular y el otro cuadrado, siempre con cruceros bastante rebajados como en otras partes de monasterio para facilitar el uso de la planta superior (Navarro. 2006, pp. 106–107). Contigua a esta sacristía, pero en el lado este del claustro, está la sala capitular. Es una pieza despejada, casi cúbica, abovedada y con sendos ventanales ojivales flanqueando su portada moldurada de piedra. La clave de su bóveda, de piedra como la nervatura de perfil triangular de los cruceros, representa el rostro de Cristo con el nimbo crucífero que también aparece en los tramos de la iglesia, aunque con un tratamiento distinto y ya perdida la policromía. Al otro lado de la sacristía, otra vez al sur, y contigua a la cabecera de la iglesia, hacia la cual también se abre, aparece la sepultura de la reina fundadora: «Obra de finísima labra, acaso de las propias manos de Antoni Dalmau, sería la tumba de la Reina María» (Zaragozá, 1995, pp. 146–149).

La memoria de la reina fundadora se guardó siempre con agradecimiento y respeto entre las religiosas, pero al tratarse de una sepultura real los aniversarios del fallecimiento se solemnizaron durante siglos con cargo al patrimonio real. Existe un documento conservado en el archivo del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia (GM–774) fechado en 30 de marzo de 1827, donde se hace referencia a estos aniversarios y a la pérdida de algunos objetos que en ellos se empleaban a causa de los destrozos producidos por el saqueo monasterio y la ocupación de las tropas napoleónicas. Pero el sepulcro de la reina María se encuentra todavía en su sitio, a la cabecera de la iglesia, en la parte recayente al claustro y por tanto dentro de la clausura monástica, expresando con nitidez el deseo de la reina de permanecer con sus queridas monjas y quizá un anhelo de haber profesado que nunca pudo cumplir. Enclavado bajo una profunda arcada en el cóncavo excavado en la pared de la iglesia, en el lado correspondiente al evangelio, de modo que la cabeza de la reina recae al lugar de la antigua capilla de San Miguel y los pies hacia el altar mayor, según se acostumbra a sepultar a los laicos en el rito católico.

Hacia el presbiterio de la iglesia se acusa sobre el primer rellano de la escalinata, por una bella portada barroca, correspondiente a la citada

reforma diseñada por Felipe Serrano entre 1695 y 1700 que hoy en día enmarca tan solo una puerta falsa. Forma pareja simétrica con otra similar situada enfrente; ambas adinteladas, flanqueadas por columnas torsas sobre pedestales, rematadas por flameros y coronadas por hastiales de prolija ornamentación que en la recayente a la sepultura de la reina centra un vistoso ejemplar del escudo de armas de la reina. En 1734, tras las dificultades de los años correspondientes a la Guerra de Sucesión a la Cotrona, las dos portadas fueron doradas y policromadas, así como la caja del órgano y otras partes, por la munificencia de Luisa Cernecio i Calatayud, condesa de Sallent, e hija de los condes de Parcent, que vivió sus últimos años en una casita adosada al monasterio, del que había sido abadesa su tía Laura Cernecio entre 1671 y 1674, y que por estos y otros beneficios mereció ser enterrada en la cercanía del sepulcro de la reina, aunque en cuanto laica en el lado de la iglesia y no del claustro, como nos informa el *Libro Mayor de Títulos*, (fols. 16 y 17) del archivo monacal. En la parte recayente al claustro el frontispicio gótico de la sepultura de la reina da lugar a un arcosolio conopial adornado con seis cardinas y rematado por un pomo vegetal de finísima labra; a sus lados lo flanquean dos pináculos. El nicho está vacío, aunque es posible que pudiera acoger un retablo o imagen hoy perdido. El sarcófago exhibe en su frente tres escudos heráldicos, coronados y encerrados en círculos, a modo de tondos, con sus águilas tenantes. En el centro, acuarteladas en aspa, las armas de Aragón y de Sicilia, y en los dos inmediatos, éstas mismas unidas a las de Castilla, correspondiendo a la condición de doña María como Reina de Aragón e Infanta de Castilla. Todos ellos están provistos de esplendidas coronas en bulto redondo hoy desgraciadamente mutiladas. En los extremos, otros dos círculos presentan en bajorrelieve las divisas personales que adoptó la reina a partir de 1420: la olla ardiente y las flores de azafrán; ambos emblemas han sido estudiados en profundidad por María Martínez Cárceles (2014–2015). La imagen del puchero humeante, puesto al fuego sobre unos trébedes, puede ser interpretado como un «crisol para la purificación del oro, identificado con la santidad en la literatura espiritual». De mismo modo indica que las siete pequeñas llamas figuradas en las paredes del recipiente contiene un simbolismo mariano relacionado con un sermón de san Bernardino de Siena, cuya espiritualidad observante conocía la reina a través de su relación ya citada con fray Mateo de Agrigento, discípulo del santo. La

planta del azafrán representada con tres flores con sus tallos erguidos y algunas raíces, además del simbolismo áureo de su color, puede ser referida al dogma trinitario, no solo por las tres flores, sino también por los tres estigmas que las caracterizan respecto a otras liliáceas. Ambos emblemas están sostenidos por las garras de sendas efigies de águilas rampantes. La composición y símbolos son muy expresivos del gusto de la época por los emblemas y alegorías y aparecen también en el reverso de un sello de plomo de ciertas bulas de concesión de indulgencias a favor de las obras del monasterio, estudiado por Felipe Mateu y Llopis (1958). Toda esta labor escultórica extremadamente minuciosa es de un gran virtuosismo y delicadeza, aunque hoy día se presenta gravemente mutilada por golpes y destrozos causados durante dos crueles saqueos que ha sufrido el monasterio en 1812 y 1936.

Desde el entierro de la reina en 1458, este mausoleo regio ha sido abierto, con levantamiento de actas, en tres ocasiones; en los años: 1587, 1760 y 1957. El marqués de Cruilles nos cuenta cómo en 1587, a los 129 años de ser enterrada la reina, se abrió su sepulcro y se halló su cuerpo entero e incorrupto, vestido con el hábito, cordón franciscano, tocas y velo como una religiosa más (1876, I). Cuando esta noticia fue divulgada causó asombro y, quizás por ese motivo, se extendió entonces la opinión de que la reina había llegado a profesar como religiosa. Así, en su crónica manuscrita de la provincia de Valencia de la orden de frailes menores de San Francisco, el padre Mercader pretende que durante su viudez la reina había tomado el hábito de religiosa e incluso el trinitario fray Francisco Obrer, en sus *Fragmentos históricos,* afirmó que, encerrada en el monasterio con sus monjas, había muerto en él. Todo lo cual no es cierto, sino que fue enterrada así sólo por disposición testamentaria. Una vez más fue abierto el sepulcro en 1760, 302 años después del entierro, a instancias del historiador y cronista del monasterio Agustín Sales, cuando se dedicaba a escribir su conocida historia de este establecimiento monástico:

> [...] rogué a su Reverencia, delante de la Santa Comunidad, que mandara descubrir al Albañil el Sepulcro de la Reina..., rompió el Albañil el tabique, i vimos en el cóncavo insinuado tocando en su pavimento, el Cuerpo de nuestra Reina. No dudé, aviendolo observado todo, que la Reina se hizo este Sepulcro quando levantava de nuevo la Iglesia de este su Real Monasterio; i después ví confirmado esto en

> su testamento. Vimos todos el tronco entero, con todo su armazón, i contextura; calavera con dientes, algo inclinada à la mano derecha, consumida la carne. Observamos pedazos del hábito ceniciento, de velos negros, i de cordón grande con sus nudos como el de los Observantes, todo según el vestido con que vinieron la Abadessa i Monjas de Santa Clara de Gandía...i la Rev. Madre Abadessa delante de todos mando bolver a cerrar el tabique, por el cual se vé el sepulcro, i Real Cadáver, que por otra parte fuera de la Claustra no puede abrirse, ni verse el Ataúd. Sucedió esto, día 13 de Setiembre del año passado 1760 [...] (Sales, 1761, pp. 37–38).

Finalmente, el sepulcro fue abierto por tercera vez con ocasión de la trágica inundación de 14 de octubre de 1957. Se desconocía por entonces como se podía acceder al interior, pues, como muy bien anota Sales, desde su frente y por el claustro es imposible, pero, al filtrarse algo de las aguas de la riada al interior, una mancha de humedad en la pared de la contigua sacristía denunció el lugar: el hueco semicircular por el cual es posible introducirse en la cámara del sepulcro. El día 12 de noviembre del mismo año se procedió pues a la apertura de la tumba, actuando como delegado del arzobispo el canónigo Antonio Puig, como médico forense José Calatayud y notario eclesiástico Vicente Castell. El ataúd apareció desarmado y, quitadas las tablas, se extrajo el cadáver de la reina, algo deteriorado por el agua y el lodo y con los vestidos deshechos. Reconocido el cadáver por el forense y levantada acta, cuya copia se introdujo también en la tumba, la abadesa, sor Josefina Bort, vistió, el cuerpo con un hábito nuevo y en una caja decente fue introducido otra vez en su sepultura y ésta tapiada.

Todavía en el lado sur del claustro, a lo largo del tramo que corresponde a la nave de la iglesia y aprovechando el retranqueo de las tres últimas capillas de ese lado, se desarrolla una interesantísima escalera de piedra. Es un prolongado tramo de altos peldaños, abovedado en medio cañón, que iluminan dos ventanucos en esviaje, todo de sofisticada estereotomía y fina labra, que asciende al coro alto, a la parte superior del claustro y a los dormitorios. En este mismo lugar se puso solemnemente la primera piedra del monasterio al comienzo de las obras. Agustín Sales describe la ceremonia celebrada el 9 de julio de 1445 (1761, p. 17). Un bando de los jurados la anunció en la víspera de la fiesta del Ángel Custodio de la Ciudad. Un vistoso cortejo se dirigió al emplazamiento señalado y según

la tradición, la piedra fue colocada un muchacho, que representaba al Ángel Custodio en la procesión cívica, el obispo auxiliar Sebastián de los Abades en representación del titular Alonso de Borja y la propia reina, que depositó debajo un valioso anillo. La escalera desemboca en una serie de estancias, algo desfiguradas hoy día, a través de las cuales se accedía a la puerta reglar, al coro alto y a los dormitorios comunales dispuestos también en la planta superior, en ángulo recto sobre las crujías norte y oeste, con sus impresionantes techumbres de armadura de madera y, en su punto de unión, el abovedado oratorio de la Virgen de la Vela, que recibe su advocación en razón de su función de custodiar el sueño de las religiosas, por quienes permanece en vela. Son dos salas de treintaicinco metros de longitud cada una por casi ocho de anchura. La cubierta del dormitorio situado al norte es todavía la original del siglo XV, compuesta por una armadura de par y nudillo formada de gruesas vigas; la otra, correspondiente al dormitorio oeste, fue reconstruida con un artesonado más sencillo después de la destrucción de las tropas napoleónicas, en la segunda década del siglo XIX. La armadura gótica del *dormidor*, estudiada por Palaia (1996), es de par nudillo con tirantes. Las alfardas o pares han sido trazados mediante cartabón de cuatro y apoyan su parte inferior en el estribo o durmiente: una viga empotrada en el grueso muro de ladrillo. Son en total 87, en una posición inclinada, a 45° del suelo, arrancando desde el estribo, a unos seis metros y medio del pavimento, hasta los diez y medio, donde se encuentran cortados a tope y apoyados, para formar la cumbrera, sobre una viga longitudinal: es decir la hilera. A unos nueve metros de altura del suelo se encuentran los nudillos, unos travesaños horizontales que alivian la comba que soportan los pares. Una serie de tableros con molduras en posición perpendicular recubren los nudillos y los faldones de los pares, configurando el techo. Los tirantes, de sección superior al resto de las vigas, son pareados y están dispuestos sobre un arrocabe con dos órdenes de canes de madera, en función de reducir el empuje lateral sobre los muros (1996). Toda esta estructura de carpintería está realizada con madera de coníferas procedentes de los pinares de Teruel, trabajada con hacha y azuela hasta dejar los troncos muy finos y aunque carece de tallas o decoraciones pictóricas y permanece de su color, como carpintería de lo blanco, constituye sin duda en su sobria elegancia una de las más interesantes construcciones lígneas de la arquitectura valenciana medieval.

Volviendo a la planta baja del claustro, en el lado oeste, un elegante mediopunto da acceso al magnífico refectorio de planta rectangular alargada (25 x 7 m), abovedado con cinco tramos de crucería y bellas claves labradas que ostentan el anagrama de Jesucristo ideado por san Bernardino de Siena y difundido en Valencia por su discípulo Mateo de Agrigento, que ya vimos en la portada de la iglesia. Los arcos cruceros son apainelados y apean sobre ménsulas molduradas y sus bóvedas de ladrillo a rosca considerablemente rebajadas. Se conservan los pedestales facetados de piedra de las mesas, cuyos tableros fueron originalmente de madera y, reconstruido en parte, el púlpito destinado a las lecturas prescritas durante las comidas. La galería del lado oeste da acceso también a la cocina, lavandería, refectorio, la larga nave abovedada del granero y el pasillo por el que se accede a los locutorios inferiores. Todas estas dependencias son del mayor interés arquitectónico. La entrada a la cocina se realiza a través de un arco de medio punto de cantería, dispuesto en un forzadísimo esviaje de casi sesenta grados, que representa un prodigio de virtuosismo en la confección de los bloques que la integran. Una de las bóvedas de esta cocina es continuación de las del refectorio, un tramo de crucería simple, pero la otra, ante el arco del antiguo fogón, es una interesante bóveda aristada de ocho lados. Por aquí se llega al «lavadero». En realidad, un pórtico de planta rectangular que hasta 1536 rodeaba a una alberca. Esta parte, junto con otros restos de construcción gótica, se señala tradicionalmente como el núcleo de la residencia que la fundadora se estuvo preparando dentro de la clausura, a la que durante siglos se refirieron las religiosas como *Tocador de la reina*. Lo forman tres arcos apainelados de ladrillo en cada uno de sus lados mayores, algunos cegados o estrechados después de su erección, porque a la a la muerte de la reina la obra fue adaptada como *porchet* para el lavadero conventual por sor Isabel de Villena, instalando la alberca y una chimenea que comunica con el tiro de la gran chimenea gótica de la cocina, demostrando así el sentido práctico, constancia y riguroso esfuerzo con el que aquella dama refinada y piadosa logro ir consolidando la regia fundación trinitaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benito, D. (2008). *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia. Historia y arte*. Valencia: Consell Valencià de Cultura.

Braunfelds, W. (1975). *La arquitectura monacal en occidente*. Barcelona: Barral.

Casas, E. (1994). Dos tipos de arquitectura monástica medieval: cistercienses y clarisas. En *Las Clarisas en España y Portugal. Actas del I Congreso Internacional*, vol. II (pp. 689–718). Madrid.

Coll, J. (1988), Virgen con el niño, Florencia obrador de los Buglioni, hacia 1510–1520. *Obras Maestras recuperadas* (pp. 137–139). Madrid: Instituto de Patrimonio Histórico Español.

Cruilles, Marqués de (1876). *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, vol. I. Valencia: Imp. José Rius.

Gómez, M. (1926). *Medallón de barro cocido y vidriado en las Trinitarias de Valencia*. Madrid.

González, M. (1952). *Cerámica del Levante español. Siglos medievales*, 3 vols. Barcelona: Labor.

Hernández–León de Sánchez, F. (1959). *Doña María de Castilla, Esposa de Alfonso V el Magnánimo*. Valencia.

Martínez, F. (1925). *Geografía del Reino de Valencia*, vol. I.

Mateu y Llopis, F. (1958). Sello del monasterio de la Trinidad de Valencia fundado por la reina doña María. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 26, 226–234.

Narbona, M. (2014–2015). El contenido devocional de las divisas: el azafrán y la olla ardiente de la reina de Aragón (14126–1458). *Emblemata*, 20–21, 435–432.

Navarro, J.C. (2006). *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana. Traza y montea*. Valencia: Universitat de València.

Sales, A. (1761). *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad, religiosas de Santa Clara, de la Regular Observancia, fuera de los Muros de la Ciudad de Valencia*... Valencia: Imp. Josep Estevan Dolz.

Palaia, L. (1996). El diseño y construcción de armaduras lígneas de cubierta sobre obras de fábrica: Análisis de tres casos en la C. Valenciana. *Loggia. Arquitectura & Restauración,* 13, 94–104.

Zaragozá, A. (1995). Real Monasterio de la Trinidad, Valencia. *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, vol. X (pp. 140–149). Valencia: Generalitat Valenciana.

Zaragozá, A. e Iborra, F. (2007). *Guía de arquitectura de Valencia*. Valencia: Icaro CTAV.

2

MOVIMIENTOS RELIGIOSOS FEMENINOS DURANTE LA EDAD MEDIA Y SU RELACIÓN CON LA FIGURA Y LA OBRA DE ISABEL DE VILLENA

Mª Ángeles Zapata Castillo
Directora artística del FEMAL, Festival de Música Antigua de Lorquí y del MOMUA, Festival de Música Antigua de Molina de Segura

> [...] porque invmana cosa nos pare(s)cio de sofrir que tantas obras de virtud y enxenplos de bondad fallados en el linage de las mugeres fuesen callados e enterrados en las escuras tinieblas de la olvidança» (De Luna, 2002, p. 20).
>
> Libro de las claras e virtuosas mugeres, del Condensable de Castilla Don Álvaro de Luna.

A finales de la Edad Media, y a lo largo del Renacimiento, religiosas hispanas reescribieron la historia bíblica desde una perspectiva revisionista de las cuestiones de género y del significado de la diferencia sexual, que puede incluirse en el polémico marco de la *Querella de las Mujeres*[1]. Disputa que se perpetuó en siglos venideros, y está en los orígenes del pensamiento feminista moderno, entre estas autoras se encuentra Sor Isabel de Villena y su libro *Vita Christi* (Graña, 2011). La vida de Cristo escrita por Isabel de

1 La Querella de las mujeres fue un complejo y largo debate filosófico, político y literario que se desarrolló en Europa durante parte de la Edad Media y a lo largo de toda la Edad Moderna, hasta la Revolución Francesa; es decir, hasta finales del siglo XVIII. Fue un debate muy vinculado con el mundo de las universidades y, por ello, también con el mundo clerical, con el mundo de los eclesiásticos cultos, especialmente antes de la aparición de ese movimiento cultural secular, que se suele llamar Humanismo. En los orígenes y entre los precedentes de la Querella de las mujeres se pueden distinguir dos movimientos; uno de ellos de carácter social, el otro de carácter y contenido académico; uno protagonizado por mujeres y el otro protagonizado por hombres. Los dos se sitúan en los siglos centrales de la Edad Media (Rivera, 1996).

Villena tiene una visión bien diferente a la escrita anteriormente por Ludolfo de Sajonia (El Cartujano), que fue uno de los referentes clásicos de la literatura espiritual europea. La referencia de la obra de Sajonia fue fundamental para la elaboración del *Vita Christi* de Villena, sin embargo, la monja clarisa nos muestra una visión muy diferente y novedosa de la vida de Cristo respecto a las fuentes originarias, tanto de la *Vita Christi* del Cartujano, como de otras fuentes próximas a Sor Isabel, como la *Vita Christi* del franciscano Francesc Eiximenis o las *Meditationis Vita Christi* del pseudo–Buenaventura (Esteva, 2016).

Elionor de Villena o Elionor d´Aragó i Castella, más tarde Sor Isabel de Villena, fue hija natural de Enrique de Villena (Marqués de Villena), nacida en Valencia en 1430. Se educó en la corte de Alfonso el Magnánimo bajo la tutela de la reina María, impulsora y protectora del monasterio de monjas clarisas de la Santísima Trinidad, del cual sor Isabel fue abadesa hasta su muerte en 1490 (Recio y Cortijo, 2016).

La *Vita Christi* seguramente se hubiese perdido, ya que, en principio, Isabel de Villena la escribió para uso de las monjas de su monasterio, pero la reina Isabel de Aragón y Castilla escribió al Bayle general de Valencia pidiendo una copia. En ese momento Isabel de Villena ya había fallecido, y su sucesora sor Aldonça de Montsoriu, hizo imprimir el libro que apareció en Valencia en 1497. Siete años después de su muerte (Ferrer, 1972).

La *Vita Christi* de Sor Isabel, es una mirada diferente a la vida de Cristo, en la que las mujeres cobran una singular importancia. Fue una adelantada a su tiempo teniendo la agudeza de sexuar la vida de Cristo, poniendo a las mujeres como protagonistas del relato. En primer lugar, la Virgen María, seguida de María Magdalena, reconociendo su valor histórico y una feminidad libre. Por todo ello, esta obra está totalmente en vigor, ya que, desde la perspectiva de la teología feminista y su aplicación a la exégesis de textos religiosos, vemos que la *Vita Christi* de Sor Isabel presenta una nueva visión del Nuevo Testamento y hace propuestas para una nueva espiritualidad femenina.

LA TEORÍA ACERCA DE LAS MUJERES MEDIEVALES

Las ideas que conforman esta nueva escritura de la vida de Cristo, por una mujer, a finales de la Edad Media, podemos rastrearlas desde más antiguo. La situación de las mujeres es extraordinariamente difícil de

simplificar en la Edad Media, ya que por un lado tenemos la teoría que se elaboró acerca de ellas, por otro los aspectos legales por los que se regían, y finalmente la vida diaria. Durante el Medievo, igual que sucede en otras épocas, las diferentes manifestaciones de la posición de la mujer actuaban unas sobre otras, pero no coincidían exactamente. La situación real de las mujeres era una mezcla de esos tres aspectos. Es importante pararnos en el primero de ellos, la teoría que se elaboró acerca de las mujeres medievales que tuvo profundos efectos sociales, se dejó como legado a generaciones futuras, e influyó mucho tanto en la ley como en la literatura. Las ideas medievales características acerca de las mujeres surgieron de una minoría que tenía mucho peso en la sociedad; la Iglesia y la aristocracia. Es decir, las ideas sobre el género femenino se formaron por los clérigos, a los que se les suponía célibes, y por una pequeña casta que tenía medios económicos para considerar a sus mujeres como adornos, y en muchos casos ligadas a la tierra, a sus feudos y por ello monedas de cambio para matrimonios provechosos.

Con lo cual, ya tenemos aquí la primera incongruencia cuando observamos que la teoría aceptada acerca de la naturaleza y el mundo de las mujeres medievales se debía a las clases menos familiarizadas con el mundo femenino, los grupos de clérigos y aristócratas que podían imponer sus ideas al resto de la sociedad. Estas clases elaboraron la contradoctrina de la adoración y de la superioridad de la Virgen en el cielo y de la dama en la tierra, tan desarrollada en el poderoso ideal de la caballería medieval. El culto a la dama era la contrapartida romántica del culto a la Virgen, que evolucionó entre el señorío medieval y la aristocracia como parte del ideal de caballería de los siglos XII y XIII (Power, 2013). A esta posición de superioridad de la mujer, debemos sumarle la imagen de pecadora y fuente de tentaciones, encarnada de manera primigenia por Eva.

Estas fuentes de las que surgió la opinión acerca de las mujeres tenían un panorama socialmente restringido, que se suponía que debía ser estricto y uniforme. Sin embargo, la Iglesia y la aristocracia estaban a menudo en desacuerdo, por lo tanto, en las ideas dentro de los círculos eclesiásticos como aristocráticos, la posición de la mujer oscilaba entre el cielo y el infierno. No tenemos un verdadero paradigma inequívoco del género femenino, fluctuaba entre Eva, esposa de Adán, y María, madre de Cristo. Esta actitud estableció un punto de vista en relación a las mujeres medievales que sobrevivió siglos después en periodos

posteriores. Vemos así, que en la Edad Media los prototipos se reducían al ideal y a su contrario, en un sistema dualista de lo bueno y lo malo, sin niveles intermedios. En palabras de Díaz de Rábago (1999):

> Para entender la consideración de las mujeres de la Edad Media, «vírgenes o demonios», y su poco protagonismo público, es necesario abordar el papel que tuvieron en ello la religión y la Iglesia cristianas, como conformadoras que fueron de todo un sistema general de valores que se fue imponiendo poco a poco sobre el sustrato europeo (p. 108).

En la vertiente negativa, la mujer era encarnada con el símbolo de Eva. La mujer medieval se relacionaba con la carne, frente al espíritu considerado un valor masculino. De hecho, muchos escritores eclesiásticos o laicos, relacionaron el sexo con la mujer y la mujer con la maldad y el demonio. En el imaginario iconográfico medieval, los instrumentos del diablo eran básicamente dos: la música y la mujer, ambas consideradas en sí mismas como incitadoras a la lujuria (Diáz de Rábago, 1999).

Pese a lo dicho hasta ahora, la Edad Media en ciertos aspectos, como el de la libertad de las mujeres, fue menos oscura que la Edad Moderna. En la segunda mitad del siglo XVI, con la Contrarreforma, los conventos femeninos dejaron de ser abiertos y participativos en la sociedad. Se fueron clausurando la mayoría de las órdenes femeninas religiosas, y las monjas fueron sometidas a clausura en su mayor parte. Las restricciones que se les van imponiendo a las mujeres se vieron totalmente reguladas en el Concilio de Trento (1545–1563). El discurso sobre la condición femenina, y la literatura medieval es de una misoginia palpable, teniendo todavía mucho peso a principios del siglo XVI. Aún así, en el Renacimiento se le otorga por primera vez a la mujer el estatus de ser humano, concediéndole un alma, que hasta entonces sólo gozaban los hombres libres. La diferencia que encontramos en los textos humanistas, que ya se encuentran a finales del siglo XV, época del *Vita Christi* de Villena, y la teología medieval reside sobre todo en la pretendida base científica de los mismos, aunque la ciencia en esa época era una muestra más de poder masculino y sus eternos prejuicios. Aún así, frente a esta atribución de ser humano al sexo femenino, la ambivalencia medieval no había desaparecido en la época de Sor Isabel.

La idea de inferioridad biológica de la mujer se une a la inferioridad ética, las mujeres ilustres se convierten en excepciones a la regla, y la lección

moral muestra el peligro de que las mujeres sean ilustres. A mitad del siglo XV se inicia una auténtica parálisis del desarrollo intelectual de las mujeres, hay un cambio en el status del artista que hace más difícil, si cabe, las cosas para las mujeres. Este proceso culmina cerrando las puertas del arte a la mujer, que debe estar recluida en el ámbito doméstico. El modelo de mujer perfecta debe estar basado en las virtudes de modestia, pureza, piedad, castidad, obediencia y pasividad. Así como abnegación total al hombre. Es de esta manera como se siguen perpetuando los prototipos de mujeres bipolares: santa o seductora, Eva o María (Beguiristain, 1994).

Por todo ello, no es extraño que las mujeres se enclaustraran e incluso que utilizasen los conventos y monasterios como lugar de vida sencilla, pero segura, que les permitía una educación. Podríamos decir que en aquel momento ingresar en un convento, en algunas ocasiones, era casi un acto de inconformismo. El origen del monacato femenino en la Europa Occidental ocurre en el año 512, cuando el obispo Casarius funda el Convento de Arles para su hermana Caesaria. Aquí empieza una tradición de mujeres ilustradas y de conocimiento, sin embargo, estas religiosas debían seguir la Regla de San Pablo, que prohíbe la enseñanza a las mujeres. Este es el caso de Sor Isabel en el convento de la Santísima Trinidad, de la orden franciscana clarisa. Sin embargo, durante su vida religiosa Isabel pudo rodearse de un grupo de intelectuales que la respetaron por su erudición y que consideraron su obra como indispensable en el Siglo de Oro valenciano. Sor Isabel es una de las primeras escritoras españolas, y la primera mujer de la historia de la literatura valenciana, que tiene una relevancia muy importante en la historia de la espiritualidad de la Corona de Aragón en el siglo XV. Época en la que la Corona de Aragón tuvo un gran desarrollo en las artes y las letras, en la que el rey Alfonso fue mecenas y protector de autores del contexto valenciano, que rodearon a Isabel de Villena, como Ausias March, Roís De Corella, Joanot Martorell, Bernat Metge o Jaume Roig (Esteva, 2016).

MOVIMIENTOS RELIGIOSOS EN LA BAJA EDAD MEDIA: MÍSTICAS Y BEGUINAS

El fenómeno del monacato femenino en la Edad Media es bastante más multifacético de lo que a primera vista podría parecer. Desde finales del siglo IX hasta comienzos del siglo XIII, asistimos a un tiempo de cambio, en

todas las zonas del occidente cristiano hay una revitalización en muchos aspectos de la actividad humana, a nivel demográfico, comercial y agrícola. Empieza a fraguarse una sociedad nueva, aunque sigue fuertemente sacralizada. Aparece una nueva concepción del hombre, un despertar del yo, de la experiencia personal y esto se deja ver en las nuevas exigencias espirituales. Esta nueva espiritualidad se interesa por el espacio interior de la persona, *claustrum animae*, e introduce la teología experimental y los estados místicos. Una espiritualidad donde la experiencia de amor de Dios es pensada como una experiencia personal. A partir de 1200 irrumpe en toda Europa un gran movimiento de piedad femenina, siguiendo esta nueva e introspectiva espiritualidad. Las mujeres encuentran un espacio de libertad para emerger, adquirir y desarrollar un papel activo en la vida religiosa de Occidente (Boesch, 2006).

Entre los siglos XII y XIV las mujeres encontraron una forma de realización personal, sitiadas en la periferia, y al margen del orden institucional eclesiástico. Encontramos toda una serie de vida semirreligiosa; beatas, reclusas, ermitañas, hospitaleras, devotas, y freilas. Fue un campo fundamental para la experiencia humana femenina, la mujer como sujeto marginal, pero a la misma vez creadora de espacios y de saberes (Calzado, 2012). Entre las formas de vida religiosas más destacadas y únicas de este periodo debemos destacar a las beguinas.

Las llamadas beguinas fueron uno de los grupos espirituales femeninos más extendidos durante la Edad Media europea. El movimiento comenzó a inicios del siglo XIII sobre todo en la zona del norte de Europa; Alemania, norte de Francia, Países Bajos y Suiza. Eran mujeres laicas que dejaban todos sus bienes y se dedicaban a la oración, el trabajo y el estudio. Las beguinas obtuvieron autorización del Papa Honorio III (1216–1227) para vivir en común, sin pertenecer a una orden religiosa existente ni adoptar una regla determinada, esta libertad de acción fue la base de la organización de este movimiento de «mujeres piadosas». Su independencia frente a la Iglesia oficial se acerca, junto a muchos otros grupos heterodoxos de la Europa bajomedieval, a lo que en el siglo XVI fue el protestantismo. A estos grupos religiosos femeninos que estaban fuera de la jerarquía eclesiástica, y se autoimponían sus propias normas se les llamó heterodoxas espirituales. En España tenemos el caso de mujeres no sometidas a las normas de la iglesia, ya en el siglo X encontramos a las llamadas *deodicate* y d*evotae* en Cataluña. Se conoce también el caso de las beguinas de Valencia, que estuvieron dentro de la ortodoxia, adoptaron

la Tercer Orden de San Francisco, o Tercera Orden seglar, que se creó para personas que no podían adoptar el estado religioso en toda regla (Rivera, 1991).

La situación intermedia en la que se encontraban las beguinas, irritaba a las instituciones eclesiásticas. Vivían como religiosas siendo laicas, a veces vivían solas, otras en comunidad y tenían sus propias experiencias espirituales, no siempre dentro de la ortodoxia, manifiestamente había una intención de escapar al control del clero. Frente al beguinismo la iglesia institucional adoptó dos actitudes, por un lado, hubo un rechazo, asimilándolo a la herejía, y por otro lado se intentó integrarlas, dentro de los cauces institucionales de la Iglesia. Se les obligó a seguir la Regla de San Agustín, bien agregándolas a diferentes institutos religiosos o a terceras órdenes, como se ha señalado. Los grupos femeninos que deseaban formar congregación, debían buscar un fundador para crear un convento, se van monacalizando. Ahora las mujeres necesitaban de un hombre para que les hiciera de confesor, capellán, etc. Tras un largo proceso los beguinatos se fueron convirtiendo en verdaderos conventos femeninos pertenecientes a órdenes reformadas, como el Císter, o a las órdenes mendicantes (Corleto, 2006). A partir del siglo XIII la imagen social de las beguinas se fue haciendo cada vez más negativa y se endureció su institucionalización, algo contrario a los orígenes y principios de este movimiento.

La vida monacal, como señalamos anteriormente, era también una opción de libertad para las mujeres, pese a parecernos una incoherencia. Era una manera de escapar de las estrategias matrimoniales familiares y una ocasión de promoción personal, ya que se podía acceder a un nivel cultural notable. Además de la dedicación a la liturgia, las mujeres podían escribir, estudiar, traducir, producir manuscritos, hacer tareas de iluminación en ellos, hacer música, además de ocupaciones más femeninas como eran hilar y bordar.

Hildegarda de Bingen (1098–1179) ofrece un modelo excepcional de lo que una mujer podía realizar en el siglo XII, tanto en el plano de la acción, como en su vida espiritual y artística (Épiney–Burgard y Zum, 2007). Es el ejemplo del auge de la adopción femenina del ideal benedictino, un gran conocimiento intelectual combinado con una fuerte vocación

religiosa. Al igual sucede con otras figuras como Beatriz de Nazareth[2] y las monjas místicas y escritoras del monasterio de Helfta[3] (Carpinello, 2006). El espacio monástico medieval de esta época se fue salpicando poco a poco de nuevas órdenes religiosas. En el siglo XII la orden benedictina, a la que pertenecía Hildegarda, era la primera en la protección e ingresos aristocráticos, después la orden del Císter fue la encargada de esto en el siglo XIII. Hacia finales de ese siglo y principios del XIV serán los dominicos y los franciscanos los favorecidos con la protección de la nobleza y los reyes.

Pero, como se ha indicado, lo realmente original de este periodo, en el ámbito de la feminización de la espiritualidad, fue la aparición de una nueva clase de mujeres que querían vivir su vocación religiosa, no se casaban, pero tampoco estuvieron atadas al claustro y la vida monástica; fueron las beguinas. Aún siendo laicas, libres e independientes de las instituciones eclesiásticas, estaban intelectualmente capacitadas para poder interpretar las Sagradas Escrituras, papel hasta entonces exclusivo de los hombres. Estas mujeres supusieron una verdadera revolución en papel social asignado a las mujeres en esta época, y por consiguiente un resquebrajamiento del monopolio cultural y religioso que habían ostentado durante siglos las órdenes monásticas (Saratxaga, 2008). Hay que destacar María Oignies, figura imprescindible alrededor de la cual se originó el movimiento de las beguinas y que podemos considerar que fue su madre espiritual. Por todo esto, no es difícil imaginar que con el tiempo se las persiguiera y se tratase de encauzarlas hacia formas de vida monástica más tradicionales, y controladas por asesores espirituales. Entre las beguinas que dejaron una amplia obra mística e espiritual hay

2 Monja cisterciense (1200–1268) muy ligada al movimiento de las beguinas. Sólo dejó escrita una obra en neerlandés medio Siete maneras de amor. Sin embargo, podemos conocer su vida gracias a una biografía escrita por un hermano y confesor de su convento.

3 Nos referimos aquí a Matilde de Hackeborn (1241–1299), hermana de la abadesa Gertrudis de Hackerborn, y a Santa Gertrudis de Helfta (1256–1302) conocida también como Gertrudis la Grande, o Gertrudis la Magna. Matilde fue maestra de novicias de Gertrudis, ambas pertenecieron a la comunidad del Monasterio de Helfta, también llamado «Escuela de Helfta», por la intensa actividad científica y la profunda vida espiritual que se produjo en esta época en el monasterio.

que señalar a Hadewijch de Amberes[4], Margarita Porete[5] y Matilde de Magdeburgo (1207/10– 1282/94)[6]. Comprobamos con el caso de estas mujeres que la heterodoxia fue en aumento desde el siglo XI, de modo paralelo a una creciente cultura religiosa y espiritual, es decir, hubo una relación estrecha entre la disidencia religiosa y el surgimiento de las libertades individuales.

Según la filósofa Prudence Allen (1985), hay tres maneras de definir a la mujer en relación al hombre, formuladas desde los pre–socráticos hasta Aristóteles. Una de ellas es la teoría de la polaridad entre los sexos, que sostiene que los hombres y mujeres son significativamente diferentes y que los hombres son superiores a las mujeres. Esta teoría encontró un gran defensor en Aristóteles. Sus pensamientos triunfaron por toda la Europa del silgo XIII cuando sus obras se convirtieron en lecturas obligatorias, entre otras en la Universidad de París. Esta teoría alcanzó un gran éxito, secundada también por Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino, esto traería consigo una larga etapa de pensamiento misógino, con su correspondiente literatura, en la que se descartó por completo la complementariedad de los sexos (Esteva, 2016).

Según estas premisas se consolidó el concepto de maldad e inferioridad femenina, y se generó a través de los poderes eclesiásticos, sobre todo, una corriente moralizadora y de instrumentalización de las mujeres. Sin embargo, a pesar de de las premisas patriarcales hubo mujeres medievales que consiguieron alcanzar su libertad, potenciar y defender su sabiduría. Encontramos ejemplos de mujeres que lucharon contra

4 Beguina, mística y poeta medieval que vivió en Amberes en el siglo XIII. Se conservan cuatro manuscritos de su obra, compuesta por Visiones, Poemas y Cartas. Textos que pertenecen a géneros literarios muy diferentes. Sus Poemas, hacen de ella una de las creadoras de la poesía lírica neerlandesa.

5 Mística y beguina, Margarita Porret, Poiret o Porete, también conocida como Margarita de Hainaut. Apenas nos queda otro testimonio suyo que su libro El espejo de las almas simples anonadadas. Fue víctima de la Inquisición bajo el reinado de Felipe el Hermoso. Su obra no fue sacada a la luz hasta 1946, aunque el texto se encontró en 1867, fue atribuido a Margarita de Hungría. Declarada herética y relapsa, estuvo encarcelada un año y medio en París. Finalmente fue entregada al brazo secular de la Inquisición el 31 de mayo de 1310 y quemada en la hoguera al día siguiente, el 1 de junio de 1310 en la Plaza de Grève de la capital francesa.

6 Beguina, nació en la diócesis de Magdeburgo, Alemania, entre 1207 y 1210. A partir de 1250, y estimulada por su confesor, el dominico Henri de Halle, comenzó a redactar su libro titulado La luz resplandeciente de la divinidad. Se trata de una serie de poemas, que alternan con fragmentos de prosa rimada. Acabó sus días retirada en el monasterio cisterciense de Helfta, junto a la abadesa Gertrudis de Hackerborn, hermana mayor de Matilde de Hackeborn.

esa tradición social y eclesiástica que las marginaba y subordinaba a una categoría política e inferior, justificado en sólidos conceptos teológicos, comenzando con el Génesis y el mito de la caída de Eva, en el que como ya explicábamos al principio, se enfrentan dos prototipos de mujer, Eva instrumento del diablo y María, Virgen y madre ejemplar.

Vemos entonces, que la mujer en la Edad Media escribe para representarse a sí misma, para no seguir siendo una mera representación del hombre. Ejemplo de esto son las voces que luego dieron lugar a la citada Querella de las Mujeres, como Duoda de Septimania, Hrostwitha de Gandersheim, Hildegarda de Bingen, Teresa de Cartagena, Christine de Pizan, Leonor López de Córdoba, María de Zayas, e Isabel de Villena, entre otras. En este universo medieval, de dualidades, la aparente libertad de las mujeres, beguinas y monjas, estaba rodeada por un ambiente hostil representado por el peso de la tradición masculina. Así, como hemos visto, hubo un debate literario surgido como consecuencia de la dialéctica entre los textos a favor y en contra de la mujer que llenó toda la baja Edad Media. Dentro del ámbito de Isabel de Villena, en la literatura catalana y valenciana, hay constancia de dicho debate ya desde el siglo XIII en muy variadas obras, entre las cuales destacan tres que lo tratan de manera preferente: el *Maldit Bendit* de Cerverí de Girona (1259 – 1285), *Lo somni,* escrita en 1358 por el escritor y humanista de Bernat Metge y el ya nombrado *Espill* de Jaume Roig. Obras salpicadas de tópicos que no podían faltar en los textos misóginos, con los que pretendían demostrar que la mujer era una criatura perversa debido a defectos como el egoísmo, la lascivia, la crueldad, la falsía o la pereza. Los predicadores las reprendían continuamente por estos pecados, ejemplificados en multitud de fábulas (Cantavella, 1987).

De hecho, el *Vita Christi* de Isabel de Villena vivió muy estrechamente con la obra el *Espill*, novela también conocida como *El Llibre de les Dones*, de Jaume Roig, médico del convento de la Santísima Trinidad. Sin embargo, la obra de nuestra autora lucha contra estos tópicos y alude a menudo a la naturaleza virtuosa del ser femenino. Nos recuerda su disposición al amor, se nos alecciona sobre su propensión a la piedad y la misericordia, al espíritu de sacrificio y a la defensa de la verdad, librando a las mujeres de esta pretendida naturaleza y tendencia hacia el mal.

EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA

En la Edad Media, las mujeres se apropiaron de los instrumentos de escritura para poder hablar de sí mismas y de Dios. Rompieron las barreras de un mundo que las había condenado al silencio, aún así alzaron sus voces a través de sus escritos. Mujeres que escribieron, que hablaron en la Edad Media acerca de lo que les sucedía en un espacio invisible; el de la interioridad (Cirlot y Garí, 2008).

A todas estas mujeres que escribieron en la Edad Media les costó un esfuerzo extraordinario llegar a hacerlo. Las escritoras medievales nos transmiten un miedo a escribir, una reiterada inseguridad, el miedo a introducirse en la cultura escrita, reservada al mundo masculino. Es muy posible que todas estas mujeres fuesen conscientes de su valía, inteligencia y talento, pero que se sintieran desplazadas, excluidas de la cultura patriarcal que las rodeaba y de los espacios sociales donde era habitual escribir (Rivera, 1990).

De ahí su propia insistencia en su ignorancia, en su debilidad y en su escasa competencia intelectual como mujeres. Esto *a priori* nos puede llamar la atención, pues lo vemos en ejemplos de grandes escritoras que llegaron a hacerse muy famosas en su época como las nombradas Hildegarda de Bingen, Hrosvitha de Gansderheim o Christine de Pizan, que nos recuerdan muchas veces que ser mujer les representó un problema en su vida como escritoras. Podemos explicar esto ya que estas mujeres se movían en un mundo en el que el poder y el saber eran masculinos, al igual que Dios y los intérpretes oficiales de su palabra a través de las Sagradas Escrituras. La escolástica elaboró para el saber religioso una noción de autoría a partir del reconocimiento de la autoridad masculina. Sólo en los Padres de la Iglesia residía la autoridad. Se analizan los textos religiosos, y se producen nuevos textos, pero siempre dentro de este marco referencial en el que la autoridad está en la masculinidad. Esto para las mujeres suponía que siempre debían estar bajo la tutela masculina (confesores, obispos, abades y directores) para tener credibilidad. Por ello las mujeres no entran en este cuadro referencial del conocimiento masculino (Saratxaga, 2008).

Las escritoras medievales se consideraban «iletradas», sin embargo, la conciencia de iletradas fue un pretexto formal, una fórmula para poder escribir para muchas de estas místicas. Eran conscientes de que su

conocimiento no se podía encuadrar dentro del saber masculino, pero aún así no dejan de escribir. Matilde de Magdeburgo lo expresa así en su obra *La luz divina que ilumina los corazones* (2004):

> Ay Señor, si yo fuera un hombre religioso y letrado, y hubieras obrado en él esta gran maravilla, recibirías por ello eterno honor. ¿Quién podrá creer que en una casa inmunda has construido una casa de Oro [...]? Señor allí no te podrá encontrar la sabiduría del mundo (p. 47).

Tenemos muchos ejemplos de esta especie de «fórmula» introductoria en las obras de estas escritoras, para justificar, de alguna manera, su atrevimiento a escribir. Rivera (1990) explica muy bien este proceso:

> La insistencia de las mujeres en su propia ignorancia es una especie de conjuro, un rito de paso que las ayuda a cruzar el umbral de una cultura dominante, en la que, sin esa frase consagrada, o no entrarían o entrarían con mal pie. No se puede entender de otra manera, en mi opinión, la firmeza con que asegura Dhuoda que Dios va a estar de su lado mientras escribe, o la sutileza con que Hrotsvitha se ríe de la necesidad de declarar que, por ser mujer, es débil e ignorante, cuando es perfectamente consciente de que en la corte otónida no hay apenas nadie que sea capaz de escribir como ella. Se trata de una postura que recuerda a aquellas mártires cristianas [...], mujeres transgresoras, que ni se comportan ni se definen como les mandan. Una toma de conciencia quizá, de que la experiencia de trato desigual era una experiencia colectiva, una experiencia vivida en tanto que mujeres; y una experiencia histórica que no era imposible modificar (p. 27).

Las místicas, de los siglos XII y XIII, monjas y beguinas, eran conscientes de estar en el origen de una experiencia de relación personal e íntima con Dios. Una experiencia que se les había impuesto, tenían algo que decir, tenían que ser autoras. Esta experiencia mística les da originalidad (entendida como estar en el origen), no pueden dejar de dar testimonio. Sus escritos, muchas veces relatos autobiográficos, las *Vitae,* o de sus visiones y revelaciones, como en el caso de Hildegarda, se fundamentan en el recurso de su propia vida. En sus experiencias personales no solo reside su autoría, sino también su autoridad. Por eso, aún siendo lectoras asiduas de la Biblia y conociendo los escritos de los espirituales antiguos y contemporáneos, rara vez los citan en sus escritos. Sus escritos no se afirman en los antiguos autores, sino en sus propias vivencias. Son recorridos introspectivos e íntimos que deshacen tópicos, abren nuevos horizontes y conducen a nuevas tomas de conciencia y de espiritualidad.

Así afirmaba Teresa de Cartagena[7], contemporánea de Sor Isabel, «la experiencia me hace cierta», cuando se defendió de la acusación pública de plagio por su obra:

> Maravíllanse las gentes de que en el tratado escribí, y yo me maravillo de lo que la verdad callé; mas no me maravillo dudando ni fago mucho en me maravillar creyendo. Pues la experiencia me hace cierta e Dios de la verdad sabe que yo no tuve otro Maestro, ni me aconsejé con otro algún letrado, ni lo trasladé de libros, como algunas personas con maliciosa admiración suelen decir. Mas sola esta es la verdad: que Dios de las ciencias, Señor de las virtudes, Padre de as misericordia, Dios de toda consolación, el que nos consuela en toda tribulación nuestra, Él sólo me consoló, e Él solo me enseñó, e Él solo me leyó (Kaminsky, 1995, p. 49).

Teresa de Cartagena al proclamarse autora de su obra hizo que sus contemporáneos la acusaran de plagio, de tomar su voz prestada de otros; de no se existir originalmente. Ella respondió poniendo a la divinidad como pauta y medida para expresar su experiencia femenina y crear su propio espacio libre (Rivera, 1995).

La mayoría de las místicas reconocían la fragilidad de su sexo y pretextan su cultura a la hora de escribir, sin embargo con esta certeza de tener a la divinidad de su lado, todas estas mujeres resolvieron el problema de la credibilidad y de la autoría de sus obras, sus escritos se apoyan siempre en su propia experiencia, se ven en la obligación de escribir, dice así Matilde de Magdeburgo: «es necesario que me anuncie, si verdaderamente quiero mostrar la bondad de Dios» (Magdeburgo, 2004, p. 44).

No pueden dejar de difundir la verdad de Dios que así se les ha manifestado, y esto les concede una especie de «inmunidad antipatriarcal», tienen la libertad de la verdad. Reciben del Espíritu Santo la función de escribir,

---

7 Teresa de Cartagena nació en Burgos, entre 1420 y 1435. Considerada la primera escritora en lengua castellana del siglo XV, inauguró en esta lengua la confesión mística, género que más tarde cultivaría Teresa de Jesús. Se conservan de ella dos libros Arboleda de los enfermos y la Admiración de los obras de Dios, recientemente investigaciones filológicas le adjudican la autoría de Dichos e castigos de profetas e filósofos que toda verdad fablaron, copiado en la última parte del manuscrito Ms. H–III–24 de La Biblioteca Real del Monasterio de El Escorial. Teresa se formó en casa, y posiblemente estudió unos años en la Universidad de Salamanca. Parece que no se casó ni fue madre. Se dedicó a la escritura y a la espiritualidad, fue quizás canonesa agustina (las canonesas no eran monjas porque no hacían voto de pobreza) en el monasterio de San Ildefonso, fundado por su tío Alfonso de Cartagena en 1456. Sufrió de sordera, hecho que relata en sus obras, y era causa de la sensación de soledad tanto física como mental que padecía, la enfermedad le llevo a un ahondamiento de su fe, como ella misma explica (Rivera, 2003).

por lo tanto, para estas mujeres escribir se convierte en una misión, no son autoras en sí, sino que obedecen el mandato divino. Hildegarda en numerosas ocasiones se describe a sí misma como un recipiente del Espíritu Santo. Escritoras a las que Dios les hace escribir, y les da un espacio de libertad para ser y decir. Tenemos numerosos testimonios de esto, entre ellos, Matilde de Magdeburgo (2004) escribe: «Y me ordenó una cosa de la que frecuentemente me avergüenzo, porque tengo presente mi gran indignidad: impuso a este vil gusano por el corazón y la palabra divina escribir este libro [...] Señor estoy turbada...me sedujiste al mandarme este libro» (p. 38).

La Cité des Dames, de Christine de Pizan, es un punto de inflexión en la historia de textos de mujeres. Describe una ciudad inexpugnable, un espacio donde las mujeres podrían imaginar su propia cosmología. Pizan dio un paso decisivo en la historia de la escritura femenina de la Europa medieval, ya que decidió otorgarse *auctoritas*, autorizar por sí misma el sonido de su propia voz prescindiendo de los hombres cultos y de su furiosa misoginia. Christine de Pizan decidió al empezar *La Cité des Dames* escribir en nombre propio, fiándose menos de las opiniones de otros y más de lo que ella sentía y sabía en su ser de mujer (Rivera, 1990). Este es un paso hacia adelante, la mujer se autoriza por sí misma, sin ser la presencia de Dios, y su sabiduría, la que autoriza su obra. Pizan un siglo después del movimiento de místicas y beguinas, se aventura a escribir un libro sobre mujeres, el mundo de las mujeres, como veremos que también a finales del siglo XV hace Sor Isabel de Villena. Escribió una vida de Cristo, basado en personajes femeninos, para sus hermanas del convento.

En 1761 Agustín Sales publicó en Valencia su libro *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad*. En él encontramos valiosa información acerca de la vida en el convento, de Sor Isabel y sobre la escritura del *Vita Christi*. Sales explica la intención didáctica que tuvo esta obra de Sor Isabel, dedicado a sus hermanas de convento, como hemos mencionado. Cita también la gran calidad de la obra:

> Es obra de mucha habilidad, juicio y piedad, correspondiente a lo que la misma venerable sor Villena escribió en la *Vita de Christo,* tratando puntos mui elevados. Usan de esta obra religiosas para sus meditaciones i ejercicios de piedad, pero digna de que se conservara en el archivo, para su mayor perpetuidad i duración (Sales, 1761, p. 91).

Figura 1. Portada del *Vita Christi de la reverent abbadessa de la Trinitat*. Edición de Lope de la Roca, Valencia 1497 (22 de agosto). f. 1r

Sin embargo, pese al elogio a la obra y a su necesidad, y conveniencia, de ser guardada en el archivo del convento, Sales vuelve a las antiguas ideas, ya expuestas, sobre la incapacidad de las mujeres de escribir por si mismas, incluyendo la mano del Espíritu Santo en la creación del *Vita Christi* «el Espíritu Santo fue quien gobernara el entendimiento i pluma de tan digna señora» (Sales, 1761, p. 103). Con lo cual, tenemos aquí un claro ejemplo de que casi tres siglos después de los libros que escribieran las místicas de los siglos XII y XIII todavía existía la concepción de la incapacidad creadora de las mujeres, de ahí que sean fácilmente entendibles las palabras de Teresa de Cartagena justificando la originalidad y autoría de su obra. En el siglo XV las mujeres escritoras seguían sin tenerlo fácil; o sus obras eran plagio o estaban escritas por obra y gracia del Espíritu Santo.

Figura 2. Dedicatoria del *Vita Christi* a la Reina Cristina. f. 1v

No obstante, si miramos con atención la dedicatoria de la primera impresión de la *Vita Christi* de Villena, publicada por su sucesora la abadesa sor Aldonça de Monstsoriu, encontramos aspectos muy interesantes:

Por un lado, Aldonça de Monstsoriu, justifica el porqué Isabel de Villena dejara en blanco la autoría de la obra, aludiendo a la humildad de la autora. Sin embargo, podríamos pensar que quizás también fuera una forma de evitar que la acusaran de plagio, como lo ocurrido con la obra de Teresa de Cartagena.

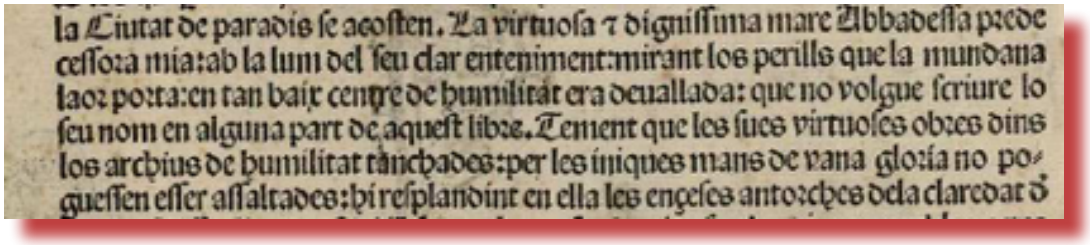

la Ciutat de paradis se acosten. La virtuosa ⁊ digníssima mare Abbadessa prede
cessora mia: ab la lum del seu clar enteniment: mirant los perills que la mundana
laor porta: en tan baix centre de humilitat era descallada: que no volgue scriure lo
seu nom en alguna part de aquest libre. Tement que les sues virtuoses obres dins
los archius de humilitat tanchades: per les iniques mans de vana gloria no po-
guessen esser assaltades: hi resplandint en ella les enceses antorches dela claredat d

Figura 3. Extracto de la dedicatoria del *Vita Christi* a la Reina Cristina. f. 1v

> [...] la virtuosa y dignísima madre abadesa, predecesora mía, mirando con la luz de su claro entendimiento los peligros que la alabanza mundana conlleva, a tan bajo centro de humildad descendió que no quiso escribir su nombre en ninguna parte de este libro, temiendo que sus virtuosas obras encerradas en los archivos de humildad no pudieran ser asaltadas por las inicuas manos de vanagloria [...]. Extracto de la dedicatoria del *Vita Christi* a la Reina Cristina. f. 1v.

Por otro lado, Aldonça parece que adopta la fórmula ya comentada por sus antecesoras escritoras medievales, y abalada por Sales, el hecho de que es Jesús quien dicta y sustenta la obra de Sor Isabel, puesto que una mujer por si misma era incapaz de hacerlo.

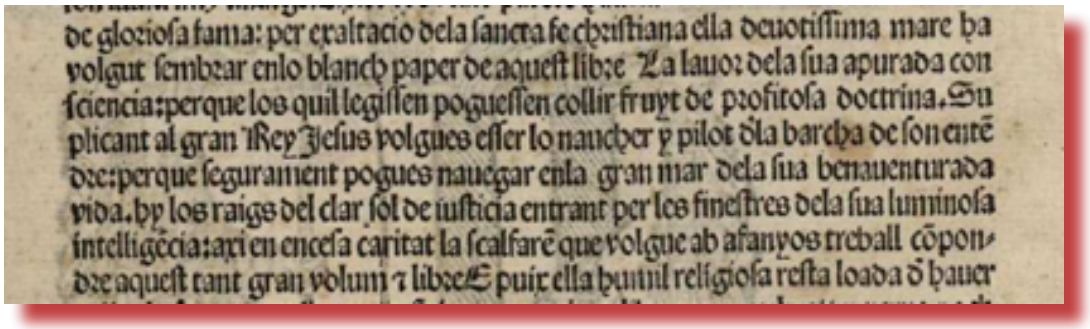

de glorioſa fama: per exaltació dela ſancta fe chriſtiana ella deuotiſſima mare ha
volgut ſembrar enlo blanch paper de aquest libre La laor dela ſua apurada con
ſciencia: perque los quil legiſſen poguessen collir fruyt de profitoſa doctrina. Su
plicant al gran Rey Jeſus volgues esser lo naucher ỹ pilot dla barcha de ſon entẽ
dre: perque ſegurament pogues nauegar enla gran mar dela ſua benauenturada
vida. hy los raigs del clar ſol de iuſticia entrant per les fineſtres dela ſua luminoſa
intelligẽcia: axi en encesa caritat la ſcalfarẽ que volgue ab afanyos treball cõpon-
dre aquest tant gran volum ⁊ libre. E puix ella humil religioſa reſta loada ỡ hauer

Figura 4. Extracto de la dedicatoria del *Vita Christi* a la Reina Cristina. f. 1v

> [...] ella, devotísima madre, ha querido sembrar en el blanco papel de este libro la semilla de su apurada consciencia para que los que lo leyeran pudieran recoger fruto de provechosa doctrina, suplicando al gran Rey Jesús que

> quisiera ser el contramaestre (naucher) y piloto de la barca de su entendimiento para que pudiera navegar de forma segura en la gran mar de su bienaventurada vida: y los rayos del gran sol de justicia, entrando por las ventanas de su luminosa inteligencia, en tan encendida caridad la calentaron que quiso, con afanoso trabajo, componer este gran volumen y libro [...]. Extracto de la dedicatoria del *Vita Christi* a la Reina Cristina. f. 1v.

Aún utilizando esta fórmula de definirse como iletradas que ya utilizaran las místicas y beguinas en siglos anteriores, y justificar su autoría por la influencia divina, de Dios, de Jesús o el Espíritu Santo. Parece que la actual abadesa, Aldonça, quiere dejar muy clara la autoría y la brillantez de su antecesora, ya que Sor Isabel no pudo atribuirse ella misma su trabajo. Vemos aquí, por tanto, un avance en el empoderamiento de las mujeres frente a su propia sabiduría y sus creaciones literarias.

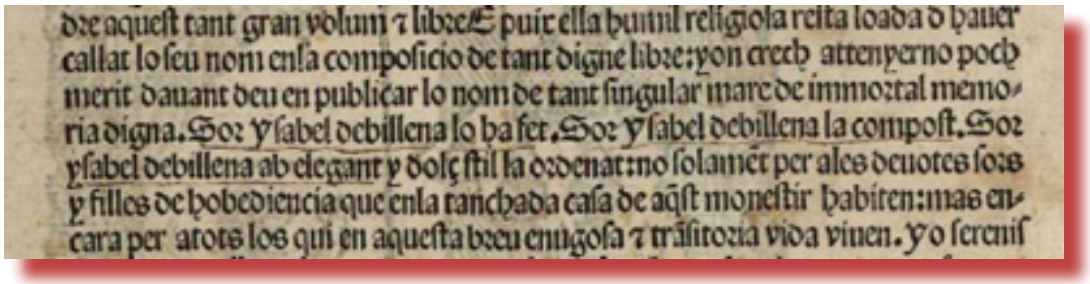


Figura 5. Extracto de la dedicatoria del *Vita Christi* a la Reina Cristina. f. 1v

> [...] Y, ya que ella, humilde religiosa, queda alabada de haber callado su nombre en la composición de tan digno libro, yo creo conseguir no poco mérito ante Dios al publicar el nombre de tan singular madre, digna de inmortal memoria: sor Isabel de Villena lo ha hecho; sor Isabel de Villena lo ha compuesto; sor Isabel de Villena, con elegante y dulce estilo, lo ha ordenado no solamente para sus devotas hermanas e hijas de obediencia que habitan en la casa de clausura de este monasterio, sino más incluso para todos los que en esta breve, molesta y transitoria vida viven [...] . Extracto de la dedicatoria del *Vita Christi* a la Reina Cristina. f. 1v.

MÍSTICAS, BEGUINAS, ISABEL DE VILLENA Y LAS LENGUAS VERNÁCULAS

Otra característica común que encontramos entre las obras de místicas y beguinas medievales y la obra de Sor Isabel es la lengua en la que escriben. Todas ellas lo hicieron en su lengua materna, y no en latín, que era la lengua

culta de la literatura medieval. Las beguinas traducían frecuentemente las Sagradas Escrituras a las lenguas vernáculas, y escriben sus obras en su propia lengua, no en latín, era una manera de poder expresar su propia experiencia y hacerla llegar a sus contemporáneos. Se las considera las madres de la literatura medieval en lenguas vernáculas.

En la cultura medieval, una cultura caracterizada en el plano lingüístico por la diglosia latín culto–lenguas vernáculas, la oralidad era el ámbito de estas últimas. Mientras el latín se conformó como la lengua escrita eminentemente literaria y textualizada, es decir, hubo una estricta dependencia del texto escrito para su aprendizaje y posterior uso y estudio. El latín dejó de ser lengua vernácula entre los años 500 y 700, dejó de ser la primera lengua hablada, es decir, dejó de ser una lengua materna, para pasar a ser aprendida a través de la escritura. Pero a la misma vez se conformó como lengua de la cultura dominante, una cultura que era esencialmente escrita y donde no cabían las mujeres (Ong, 1984).

El latín se enseñaba en escuelas previas a la entrada a la universidad, eran espacios reservados a hombres, a excepción de algunos monasterios femeninos altomedievales, donde las mujeres tuvieron la opción de aprender latín. Sin embargo, el ámbito doméstico, donde se desarrollaba la primera instrucción de niños y niñas, era fundamentalmente materno, oral y vernáculo. Desde luego, hubo mujeres durante toda la alta Edad Media que conocieron y escribieron en latín, pero poco a poco se fue identificando el latín con la lengua de las universidades y esto fue acompañado por el abandono paulatino de su enseñanza en los centros religiosos femeninos, por ello muchas místicas y beguinas que escribieron entre los siglos XI y XIV lo hicieron en lenguas vernáculas (Cuadra, Graña, Muñoz y Segura, 1995).

No se trata de establecer paralelismos tales como cultura dominante–cultura de mujeres, o latín–lenguas vernáculas. Pero si es cierto que el latín en la Edad Media fue una lengua basada en el texto escrito, y se hizo más arduo para las mujeres crear saberes culturalmente legitimados, la lucha por la autorización de la que ya hemos hablado. Como hemos comentado a lo largo de este estudio, la autoridad siempre ha faltado al saber producido por mujeres debido, entre otras cosas, a la dificultad de hacer uso de la palabra escrita, o cuando esto se ha superado, debido a la negación de la autoría femenina. Es aquí donde cobra sentido

la importancia de la lengua materna para rescatar la relación con la genealogía femenina, con los saberes atribuidos a las mujeres que lleva a constituir la autoridad femenina (Muraro, 1994).

Isabel de Villena, con su obra escrita en valenciano, contribuye también a la corriente de la *devotio moderna*[8], esta nueva espiritualidad emergente que conecta al individuo con la divinidad y la meditación, ya que para el lector era mucho más fácil conectar con el mensaje espiritual a través de la lengua materna. La *Vita Christi* de Sor Isabel, al igual que la obra homónima de Ludolfo de Sajonia, pasaron a ser inspiradoras de este movimiento (Recio y Cortijo, 2016).

Sor Isabel escribe en su lengua materna, se convierte en la primera escritora medieval que escribe en valenciano. Sigue por tanto la tradición de las mujeres medievales que escriben en lenguas vernáculas. La abadesa deja esto claro en el prólogo del *Vita Christi*, quiere un método sencillo, práctico y cotidiano para «almas simples e ignorantes».

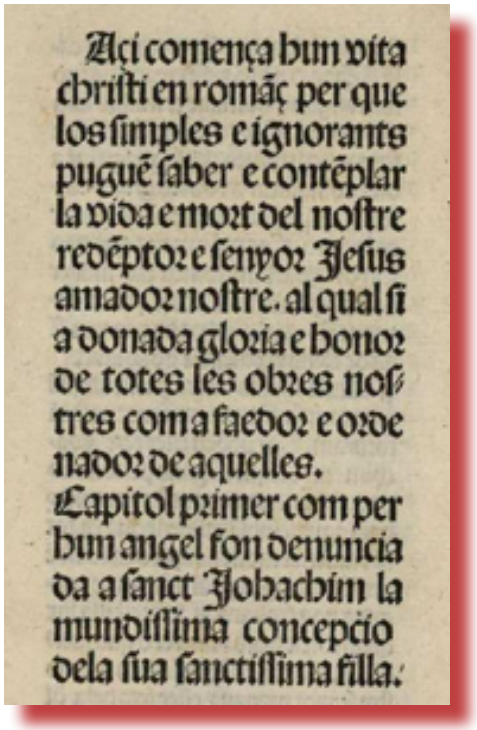

Aci comença hum vita
christi en romãç per que
los simples e ignorants
puguẽ saber e contẽplar
la vida e mort del nostre
redẽptor e senyor Jesus
amador nostre. al qual si
a donada gloria e honor
de totes les obres nos-
tres com a faedor e orde
nador de aquelles.
Capitol primer com per
hum angel fon denuncia
da a sanct Joachim la
mundissima concepcio
dela sua sanctissima filla.

Figura 6. Prólogo del *Vita Christi*. f. 2r

Aquí comienza un Vita Christi en romance para que los simples e ignorantes puedan saber y contemplar la vida y muerte de nuestro redentor y señor Jesús amador nuestro; al que sea dada gloria y honor de todas nuestras obras como hacedor y ordenador de aquellas. Prólogo del *Vita Christi*. f. 2r.

8 Por devotio moderna se entiende aquella corriente espiritual que floreció en los Países Bajos, en la segunda mitad del siglo XIV, principalmente por obra de Geert Groote y de su discípulo Florens Radewijns. Se puede decir que es una mezcla entre el humanismo y el cristianismo, con ideales de ambas corrientes. La devotio moderna recomendaba una actitud mucho más individual hacia las creencias y la religión, y fue especialmente influyente en el ámbito flamenco durante los siglos XV y XVI. Se ha visto en ella una contribución al luteranismo y también en el erasmismo (Spickard, Cragg y Carlson, 2001).

Esta fue la intención de Sor Isabel, hacer llegar su obra a sus hermanas en la fe. La *Vita Christi* de Villena, como se ha mencionado, tuvo una clara intención didáctica, para las hermanas del monasterio. Lo vemos en la siguiente imagen 7, donde aparece Isabel de Villena mostrándoles un ejemplar de su obra a sus hermanas, en el grabado de la edición valenciana de la *Vita Christi* de 1513. Escrito en valenciano, y no el latín, era la lengua propicia para este propósito. Se democratiza el saber, para que todo el mundo pueda formar parte de esta sabiduría.

Figura 7. Sor Isabel de Villena mostrando el Vita *Christi* a sus hermanas del monasterio de la Santísima Trinidad. Isabel de Villena, Vita Christi de la Reuerent Abbadessa De la Trinitat / nouament historiat, corregit y smenat per vn mestre en sacra theologia, p[er] art e industria d[e] Gorge Costilla, 1513 Fonch empremptat lo p[re]sent libre [en Valencia], Biblioteca Histórica Universitat de València

MÍSTICA MEDIEVAL Y ESPÍRITU FRANCISCANO

Con lo visto hasta aquí, la obra de Sor Isabel es pionera en muchos ámbitos, desde la lengua en la que se escribe hasta la forma de abordar la vida de Cristo. Isabel de Villena es la primera mujer que se atreve a plantear la vida de Cristo desde una nueva perspectiva teológica, una exégesis singular, única y diferente. Esta visión teológica está totalmente acorde con el espíritu del franciscanismo, propia de la orden que ella profesaba, la Orden de las Hermanas pobres de Santa Clara, o Hermanas Clarisas, que conforman la Segunda Orden de San Francisco. Podemos considerar la *Vita Christi* un Nuevo Testamento, alejado de parámetros patriarcales, y cuyas protagonistas principales, tanto en la vida pública, como en el misterio y la Redención, son las mujeres.

En esta nueva espiritualidad franciscana encontramos conexiones con la nueva espiritualidad surgida siglos atrás con los movimientos religiosos femeninos. Con todas estas mujeres que pudieron influir en la obra y la figura de Sor Isabel, vemos que, a lo largo de la Edad Media, los estudios de las Escrituras se polarizan. Por un lado, tenemos la edición de textos bíblicos y por otro la exégesis de los textos sagrados. San Francisco no piensa en la teología como ciencia y en el estudio como acción apostólica. Respecto a esto, son interesantes los conceptos de «teología escudriñadora» y «teología escondida» que describe, el místico franciscano español, Francisco de Osuna en su obra *Tercer abecedario Espiritual* [9] (López, 1998). Estos conceptos nos sirven para entender la obra de Sor Isabel y su conexión con las místicas medievales. Para Osuna, la mística no es otra cosa que la ciencia del amor, basada en la oración, el recogimiento y la soledad. La «teología escudriñadora» usa de razones, argumentos, discursos, debe apoyarse en la ciencia, mientras que la «teología escondida» sólo se alcanza a través de la acción piadosa, y el ejercicio de las virtudes morales y teologales. No es necesario el estudio ni el trabajo de exégesis, sólo se necesita afectividad.

Respecto al análisis que podemos hacer del *Vita Christi* de Isabel de Villena, vemos que es una amalgama de estos dos conceptos teológicos. Por un lado Sor Isabel fue una mujer culta y letrada y conoce bien la tradición exegética. Por otro, el amor está muy presente en su libro, ya que contiene una teología práctica y afectiva como método de oración y meditación para las monjas de su monasterio. Es un método práctico y sencillo, para todas las «almas simples e sencillas» como cita el prólogo, que ya indicamos anteriormente. Este proceder ya fue empleado por las beguinas, por ejemplo, lo vemos en *El espejo de las almas simples* de Margarita Porete, que es un método de contemplación, pero también de gozo y deleite de la vida de Cristo, tratando su perfil divino y humano que se refleja en el evangelio y en múltiples anécdotas apócrifas de su vida pública. Para ambas escritoras el conocimiento de Cristo y el perfeccionamiento del alma simple conlleva amor y afecto (Esteva, 2016). La mística femenina de los siglos XII y XIII abrió este camino de la interioridad y la autorización de la propia experiencia como único

9 Impreso por primera vez en Toledo en 1527. Osuna fue un escritor místico franciscano de extraordinario influjo en la mística española del siglo XVI. Nace en Osuna (Sevilla) hacia 1492 y fue un gran defensor de la doctrina del recogimiento.

requisito del conocimiento de Cristo, algo que Isabel de Villena extiende hasta el final de la Edad Media.

LAS MUJERES Y LA VITA CHRISTI

Suele sorprendernos el hecho de que las escritoras medievales no parezcan a menudo interesarse por trazar una genealogía intelectual femenina ni por dirigirse al público femenino especialmente. Acto seguido, cabe preguntarse si esto era posible, si tenían realmente posibilidades de dirigirse a sus congéneres. Y la respuesta es que no lo tenían nada fácil. La tradición greco–romana–cristiana, de la que provenían estas escritoras del Medievo, y en la que vivían les había borrado todos los antecedentes y los referentes femeninos. Este proceso de cancelación de antecedentes femeninos explica que las pocas autoras medievales que intentaban buscar referencias y orígenes se vieran a menudo obligadas a recurrir a hagiografías, e incluso a leyendas y mitos, recurso que es muy posible restaba credibilidad a sus argumentos. Dentro de esta tradición greco–latina de la que hablamos, en la sociedad imperial romana el cristianismo eclesiástico recogió significativamente la tradición de mudez, de dejar sin voz a las mujeres, cuanto menos ser escritoras. El cristianismo se extendió por Europa, y con él una religión llena de contradicciones para las mujeres. Por un lado, el cristianismo proclama la igualdad entre todas las personas y ante Dios. El Dios omnipresente cristiano, que según el Evangelio de Juan es la palabra, está en el principio de todas las cosas, y sin embargo a las mujeres no les pertenece. No les pertenece ni el acceso a la palabra, ni su invención, ni su transmisión, ni su manejo en la exégesis teológica. Es decir, el camino y el conocimiento de Dios, debe estar mediatizado por hombres (Rivera, 1990).

Pablo de Tarso, San Pablo, uno de los grandes impulsores del cristianismo eclesiástico, negó a las mujeres, ya desde el siglo I, el conocimiento de la palabra, cuando escribió a la iglesia de Corinto lo siguiente:

> Como en todas las iglesias de los santos, las mujeres cállense en asambleas, porque nos les toca a ellas hablar, sino vivir sujetas como dice la Ley. Si quieren aprender algo, que en casa pregunten a sus maridos, porque no es decoroso para la mujer hablar en la iglesia[10].

10 I Corintios 14, 34–35.

En este proceso paulatino de exclusión y silenciamiento, el género femenino quedó definitivamente apartado de la genealogía del saber cristiano ortodoxo. Para ello, los teóricos tuvieron que desautorizar y desvirtuar sistemáticamente el testimonio femenino en torno a los acontecimientos cruciales de la historia del cristianismo, como la resurrección o la última cena, en donde la presencia de las mujeres fue fundamental y, sin embargo, sus palabras en torno a estos acontecimientos se han acallado, y fueron sacrificadas en aras de la masculinización de la iglesia (Rivera, 1990). Sin embargo, el *Vita Christi* de Isabel de Villena está claramente dedicado a las mujeres, a sus hermanas en la fe, ella se libera de este proceso y escribe una obra de referencia para otras mujeres, en la que las mujeres son protagonistas. Sor Isabel retoma esa esencia primigenia de la vida de Cristo, del primer cristianismo donde las figuras femeninas tienen un papel relevante y vuelve a posicionarlas dentro de la historia, y no sólo asociadas a la aplicación de ungüentos, como es la tradición. Tienen un papel protagonista y redentor. En el siglo XV esta escritora empodera a las mujeres, algo extraordinario, rompiendo la tradición de siglos de historia de la Iglesia y también de la tradición literaria finisecular que la rodea.

Ahondado ahora en el tema de la figura de la mujer en la obra de Villena, su *Vita Christi* da una gran importancia al género femenino, no sólo en la trayectoria de la vida de Cristo, sino en la redención de la humanidad. Se ha presentado la obra de la abadesa como una reivindicación de la dignidad femenina, y también como una clara respuesta a las ideas misóginas expuestas en el *Espill* de Jaume Roig, que citábamos al principio. En cualquier caso es evidente que Sor Isabel quiso remarcar bien claro el papel de las mujeres en la vida de Cristo.

La feminidad que aparece en el *Vita Christi*, de tan consciente, se convierte en una deliberada y especial proyección de la mujer y de su papel en la redención, sobre todo las figuras de María y de María Magdalena (Hauf, 2006). También Marta y María las hermanas de Lázaro, junto con María y María de Magdala serán corredentoras formando parte del plan mesiánico, del mismo modo que Eva quedará eximida de su culpa originaria, y participará también en el plan de salvación quedando exonerada del pecado original y de su transmisión humana (Esteva, 2016).

Como indicábamos anteriormente, otra de las particularidades de la

obra de Villena es que ignora esta tradicional dicotomía jerarquizada entre María y Eva, que representa a la primera como la pureza y mujer benévola y la segunda como símbolo de pecado inmortal. Sor Isabel, de modo contrario a los moralistas masculinos habla en sus escritos de la naturaleza virtuosa de lo femenino. Más que una revelación al sistema, la abadesa introduce sin estridencias ciertas características femeninas positivas. Frente a lo habitual de la época de incidir en la figura de Eva o el pecado, e identificarla con el común de las mujeres, Sor Isabel insiste en la Madre de Dios como patrón positivo (Díaz de Rábago, 1999).

Esta dicotomía, entre mujeres pecadoras y santas, presenta una clara jerarquización entre las mujeres. Por un lado, tenemos a aquellas que respetan la sumisión a las normas sociales impuestas, y por otro las que no son sumisas. Las primeras son aceptadas mientras que las otras son despreciadas. Sor Isabel elimina totalmente cualquier rasgo de jerarquías, de superioridad o inferioridad entre mujeres, sean del rango que sean. Por ejemplo, en el caso de Eva, en el *Vita Christi*, aparece como la promotora de una especie de movilización para pedir la redención del mundo. Con lo cual, Isabel de Villena, contra todo pronóstico dentro de la literatura medieval, en su obra aporta a Eva un discurso que no representa ni el pecado ni la tentación, sino que posee cualidades femeninas positivas (Criado y College, 2013).

REFLEXIONES FINALES

Comenzábamos hablando de las escritoras que surgen a la lo largo de Edad Media, realizando una revisión de la historia bíblica desde una perspectiva femenina, y cómo estas obras pueden incluirse en el debate filosófico, literario y político conocido como la *Querella de las Mujeres*. La *Vita Christi* de Sor Isabel tiene una dimensión política que está presente a lo largo de toda la obra. Podríamos decir que uno de los principales fundamentos explicativos del relato es una reflexión política, con dimensión teórica y práctica, buscando incidir sobre la realidad humana completa, su relato no es sólo una historia piadosa o un instrumento de oración (Graña, 2016).

Para finalizar, una pregunta que nos asalta al acercarnos a la obra de Isabel de Villena es si podemos considerar feminista una obra del siglo XV. Según Rosanna Cantavella (1987) la respuesta es clara, podemos afirma que sí:

> Sí, si aceptamos como definición de dicho concepto la defensa de la dignidad de la mujer. Naturalmente, sin anacronismos: los feministas medievales no preconizan conceptos como el derecho a disponer del propio cuerpo –el cuerpo femenino, el gran enigma de la medicina medieval –, ni el reconocimiento político [...] (p. XIX).

Sor Isabel es la primera mujer que se atreve a plantear la vida de Cristo desde una nueva perspectiva teológica acorde con el espíritu proclamado por San Francisco. Su *Vita Christi* es un novísimo Testamento, alejado de parámetros patriarcales y cuyas protagonistas esenciales, tanto en la vida de Cristo, como en el misterio de la Redención, son las mujeres. La abadesa utilizó los textos sagrados que quiso, manejando las fuentes para escribir su propia versión de los Evangelios. Este uso subversivo de fuentes consideradas como sagradas no era nuevo, ya lo encontramos en otras autoras, como Hildegarda o Christine de Pizan, entre otras, que realizaron exégesis muy personales de textos sagrados.

La experiencia de todas estas mujeres contenida en sus palabras y recogida en sus textos es uno de los grandes tesoros de la espiritualidad del Occidente europeo. Beguinas y místicas medievales, al igual que Isabel de Villena, tuvieron su propia visión del mundo que dejaron reflejadas en sus obras. Las primeras escribieron por la fuerza que le concedían sus visiones, a través de la fórmula de «no ser dignas», su verdad las hacía ciertas, como citaría siglos después Teresa de Cartagena. Mujeres que llegan hasta nosotros a través de los siglos desde su propia escritura, su propia voz. Isabel de Villena murió siete años antes de la primera impresión de su obra, con lo cual no sabemos qué hubiera pasado, qué dedicatoria hubiese escrito, cómo se posicionaría la abadesa ante el mundo. Pero lo cierto es que su posición es revolucionaria ya sólo por el contenido; toda una declaración de intenciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allen, P. (1985). *The Concept of Woman I. The Aristotelian Revolution, 750 B.C.–A. D. 1250*. Montreal–Londres: Eden Press.

Beriguistain, M.T. (1994). Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista. *Asparkía*, 2, 55–63.

Boesch, S. (2006). La mujer en la historia de la santidad entre la antigüedad y el Medievo. En Chiaia. M. (Coord.). *El dulce canto del corazón. Mujeres místicas, desde Hildegarda a Simone Weil* (pp. 21–39). Madrid: Narcea.

Calzado, M.P. (2012). Religiosidad femenina en la Edad Media. Mujeres en las órdenes militares: freilas santiaguistas. *Cuadernos Kóre,* 7, 136–182.

Cantavella, R. (1987). Introducció. En Segura (coord.). *Protagonistes femenines a la «Vita Christi». Isabel de Villena* (pp. VII–XXXI). Barcelona: La Sal, Edicions de les Dones.

Carpinello, M. (2006). Dos místicas de la Edad Media: Hildegarda de Bingen y Gertrudis de Helfta la Grande. En Chiaia, M. (Coord.). *El dulce canto del corazón. Mujeres místicas, desde Hildegarda a Simone Weil* (pp. 67–84). Madrid: Narcea.

Cirlot, V. y Garí, B. (2008). *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Madrid: Siruela.

Corleto, R.W. (2006). La mujer en la Edad Media. *Teología. Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 91, 655–670.

Criado, M. y College, H. (2013). La *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena y la teología feminista contemporánea. *Lemir,* 17, 75–86.

Cuadra, C., Graña, M.M, Muñoz, A. y Segura, C. (1995). Saber femenino, saberes de mujeres. En Graña, M.M. (Ed.). *Las sabias mujeres II (siglos III–XIV). Homenaje a Lola Luna* (pp. 51–58). Madrid: A.C. Al–Mudayna.

De Luna, A. (2004). *Libro de las claras e virtuosas mujeres*. Valladolid: Martox.

Díaz De Rábago, C. (1999). De vírgenes a demonios: las mujeres y la iglesia durante la Edad Media. *Dossiers Feministes*, 2, 107–129.

Épiney–Burgard, G. y Zum, E. (2007). *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada en la Europa medieval*. Barcelona–Buenos Aires–México: Paidós.

Esteva, L. (2016). Isabel de Villena, una mirada teológica en femenino muy singular. *Mirabilia*, 22 (1), 154–175.

Ferrer, R. (1972). Entorno medieval de Sor Isabel de Villena en su Vita Christi. *Ligarzas*, 4, 287–297.

Graña, M.M. (2011). Teólogas de una nueva memoria evangélica en el Renacimiento hispano: Jesucristo como defensor de las mujeres (Isabel de Villena y Juana de la Cruz). En Zarri, G. y Baranda. N. (Eds.). *Memoria e comunitá femminili Spagna e Italia, secc. XV–XVII* (pp. 49–72). Firenze: Firenze University Press–UNED.

Graña, M.M. (2016). Mariología, reginalidad y poder en Isabel de Villena. Una teoría política femenina del siglo XV. *Mirabilia*, 22(1), 97–127.

Hauf, A.G. (2006). *La Vita Christi de Sor Isabel de Villena (s. XV) como arte de meditar*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Kaminsky, A.K. (Ed.) (1995). *Water lilies. Flores de Agua. An anthology of Spanish women writers from the fifteenth through the nineteenth century.* Minneapolis–London: University of Minnesota Press.

López, S. (Ed.). (1998). *Tercer abecedario de San Francisco de Osuna*. Madrid: BAC.

Magdeburgo, M. (2004). *La luz divina que ilumina los corazones*. Burgos: Monte Carmelo.

Muraro, L. (1994). Autoridad sin monumentos. *Duoda. Revista d´Estudis Feministes*, 7, 86–100.

Ong, W.J. (1984). Orality, Literacy and Medieval Textualization. *New Literary History*, *16* (1), 1–12.

Power, E. (2013). *Mujeres medievales.* Madrid: Encuentro.

Recio, R. y Cortijo, A. (2016). Isabel de Villena y la espiritualidad del siglo XV. *Mirabilia*, 22(1), I–IV.

Rivera, M. (1990). *Textos y espacios de mujeres. Europa S. IV–XV.* Barcelona: Icaria.

Rivera, M. (1991). Parentesco y espiritualidad femenina en Europa. Una aportación a la historia de la subjetividad. *Revista d´Història Medieval*, 2, 29–49.

Rivera, M. (1995). Sobre la decibilidad de la experiencia. En Graña, M.M. (Ed.), *Las sabias mujeres II. (siglos III–XIV). Homenaje a Lola Luna* (pp. 51–58). Madrid: A.C. Al–Mudayna.

Rivera, M. (1996). La querella de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual. *Política y Cultura*, 6, 25–39.

Rivera, M. (2003). Egrerias señoras. Nobles y Burguesas que escriben. En Caballé, A. (Dir.). *La vida escrita por las mujeres. Obras de la literatura hispánica e hispanoamericana. Volumen I. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración* (pp. 25–112).

Sales, A. (1761). *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad*. Valencia: Impresor Josef Estevan Dolz.

Saratxaga, K. (2008). Movimiento místico y monástico femenino de los siglos XII y XIII. *Nova et vetera: temas de vida cristiana*, 33(65), 85–117.

Spickard, P., Cragg, K.M. y Carlson, G.W. (2001). *A global history of Christians: How everyday believers experienced their world*. Michigan: Baker Academic.

3

SOR ISABEL DE VILLENA, *FINESTREJANT* EL SIGLO XV DESDE LA ABADÍA

JOAN J. GREGORI BERENGUER
Jefe de Documentación del Patrimonio Cultural. Diputació de València

En el año 1445, a los 15 de edad, y solamente ocho antes de la toma de Constantinopla por parte del Sultán Otomano Mehmet III, Elionor Manuel una «princesa», biznieta de *Jaume II el Just* de València, tomaba los hábitos de la Orden de las Clarisas e ingresaba a partir de aquel momento en el monasterio de la Trinidad de esta ciudad. Isabel, a partir de ese momento, había conocido anteriormente el significado de una vida cortesana en el vecino *Palau Reial* y toda la etiqueta que se le suponía por el hecho de ser noble y descender de la Casa Real de la Corona de Aragón y sus Principados y Reinos. La esposa del rey *Alfons el Magnànim* la había amparado y educado en tal corte, hecho que influyó en el carácter de Isabel el resto de su vida.

De algunos aspectos de su obra se deduce que Sor Isabel siempre tuvo en mente, evocadoramente, el recuerdo de tal pasado reforzado probablemente por razón de que la consorte Reina María dispuso, durante el resto de su vida, la posibilidad de utilizar dependencias del monasterio en uso propio de oración y recogida. Sin embargo, y debido a la ubicación de este monasterio, resultaría difícil abstraerse del todo de la vida cotidiana de una ciudad que justo en este momento iniciaba un ciclo de cierta prosperidad; especialmente si atendemos al movimiento y bullicio que se le supone debía de acompañar no muy lejos de donde se encontraba, es decir, debajo de su ventana. En la València del Siglo XV, como veremos a continuación y aparte de su sentido figurado, era costumbre bastante señalada mirar desde la ventana las cosas que sucedían en la vía pública. Para nosotros este hecho se transformará en un pretexto, reforzado si como suponemos, ciertas obligaciones mantenían a la observadora dentro de los límites de su profesión conventual. De

Ilustración: Vista desde el norte del año 1563, obra de Van den Wijngaerde

este modo Isabel conocía por su vida anterior, y por las imágenes que sin duda podía observar directamente, la vida exterior del monasterio con sus atractivos, encantos y sus miserias propias de la vida real. Más, ¿qué veía realmente Isabel desde su ventana?

Sin duda una ciudad en plenitud, capital de un Reino creado recientemente y con los atributos propios de una ciudad de frontera, efervescente en cuanto a las oportunidades de crecer y mejorar en la vida, hecho bastante común en esta clase de lugares; multiétnica, aunque en este asunto siempre había como en toda ocasión conocida vencedores–ganadores y vencidos–perdedores; en cualquier caso, colorida, diversa y ciertamente un sitio donde sucedían cosas. Pero ¿cómo podríamos ilustrar realmente esta estampa? Afortunadamente la Historia nos ha dejado un recurso magnífico. Si Sor Isabel vivió entre los años 1430 y 1490, en los que creemos se impregnó desde la penumbra de su celda de todos los acontecimientos que marcaron la València de ese siglo, no será sino hasta el 1563, menos de setenta años después de su muerte, que podemos contemplar la primera ilustración «*quasi* fotográfica» de la Ciudad y su *hinterland*. Imagen, la de Anthonie van den Wijngaerde, que se nos regala para nuestro propósito, por el hecho de que está tomada *mutatis mutandi* precisamente desde la perspectiva que sin lugar a dudas Isabel pudo vislumbrar a través de la luz de la ventana de su alcoba.

Para comprender mejor de qué estamos hablando, debemos remitirnos a la lámina que ilustró en la fecha antes indicada el autor flamenco, por encargo de Felipe II, y que pertenece a un compendio de dibujos sobre ciudades, entre las cuales las de la Corona de Aragón, fueron acometidas en dicho año. El nivel de detalle que se encuentra en la ilustración resulta asombroso y nos da una idea sobre lo que sucedía cotidianamente en los alrededores del monasterio de la Trinidad, y muy particularmente aquellas escenas donde participan los habitantes de la ciudad de València, en las que vemos representadas actividades, quehaceres, pasatiempos, ocupaciones y sobre todo gestos de acción. Aunque desde el fallecimiento de Sor Isabel hasta la confección de la imagen habían pasado alrededor de 70 años, o lo que es lo mismo dos generaciones en escala humana, los cambios en la conformación de la cotidianeidad mostrada, entendemos serían de carácter mínimo. No así en la representación de algunas construcciones, debido a que, en la época de Sor Isabel, o bien no estaban finalizadas o aún no se habían

construido algunas de las que aparecen en la obra de Wijngaerde. Observando el dinamismo del trazo de su dibujo asumimos el pretexto de inspirarnos en ella para imaginar el universo lleno de matices, acciones, colores, paisajes, evocaciones y sonidos que poblarían el alféizar de la habitación de la autora. Llamándolo pretexto evitamos el compromiso de tener que explicar o determinar el grado y el rigor del recogimiento y clausura de Sor Isabel en la Orden de Santa Clara, ya que en cualquier caso los elementos del cuadro del autor flamenco estarían presentes sin duda en las calles de la València del XV. Finalmente, nos escudaremos en el hecho ampliamente demostrado de que los modelos de vida en la sociedad preindustrial son de ciclo muy largo en las sociedades occidentales desde la Baja Edad Media hasta la Revolución Industrial (Gregori, 1990).

Sin tener muchas ganas de hacerlo, no podemos dejar de relacionar alguna de las características del estilo literario de Sor Isabel, a partir de la descripción que de éste hace Joan Fuster, calificándolo de imaginativo, de gran plasticidad en las escenas propuestas, con toques de *casolanisme* y cotidianeidad, su mirada femenina y la presencia de las mujeres en la narración a través de la visión de las cosas domésticas; con el factor de que durante años, justo delante de ella se producían en vivo muchas de estas estampas en el escenario de ciudad que se extendía ante el monasterio y sus instalaciones. Nos refuerza en esta tentación la voluntad manifiesta de la autora de persuadir en la perfección, aleccionando antes que adoctrinando, en tono edificante y con una voluntad lo más realista que se podía ser en la literatura del Siglo XV dirigida a emocionar específicamente a los «ingénuos y devotos», que bien podrían ser tanto los transeúntes de paso bajo su ventana como las *mongetes*, todos ellos personajes extraídos de lo popular, de la misma calle de al lado, es decir las personas que comparten con nosotros la vida y el pan de cada día. Entre los hombres de letra del cuatrocientos valencianos, en palabras del autor aludido: «les pintures senzilles i amoroses del *Vita Christi* sempre serien ben acollides, si més no, amb un respecte sonrient i benèvol [...]» (Fuster, 1968, p. 163), concitación que nos lleva a pensar que las palabras y descripciones de Sor Isabel son las de una mujer que está en su época, mucho más allá de la reclusión en el monasterio–convento.

Y es que justo sería decir, ya que estamos hablando de pinturas o acuarela

en este caso, que exactamente eso es lo que nos transmite la imagen de Wijngaerde, aunque como se ha dicho, unos años más tarde en el tiempo. En la misma pintura se nos sitúa el monasterio de la Trinidad en un emplazamiento a todas luces privilegiado, un auténtico panorama sobre una de las vistas más activas de la ciudad, la que da al brazo norte del río Turia y en la que se instalan las entradas de aquella, junto con los puentes que dan acceso a la misma y justifican buena parte de su tránsito y actividad: del *Mar*, del *Reial*, de la *Trinita*t, de los *Serrans*, de *Sant Josep* y sus respectivas puertas de entrada en las murallas.

En la primera vista del conjunto nos tiene que llamar la atención necesariamente en la interacción del espacio propiamente ciudadano o urbano y su *hinterland* circundante que en nuestro caso hace referencia al mar y a la huerta, esa construcción espacial tan particular y singular del mundo mediterráneo. Quedan perfectamente reseñados dos espacios definidos, con carácter propio, pero que no son contradictorios sino más bien complementarios, dicotómicos y ordenados según el binomio dentro–fuera. Así la división urbanística tan tajante que muestran las murallas se debilita por el tránsito de individuos que entran y salen de la ciudad, que caminan por las riberas del río, donde más allá de la frontera condicionada por un universo ciudadano y urbano se presenta una fluidez de comunicación con el exterior flexible y dinámica. Resulta indudable que ha de existir una vinculación muy potente entre la ciudad y las huertas circundantes y sus caminos, todo ello a través del tránsito y la actividad conformando un tejido capilar en el transfondo del paisaje urbanizado.

La impresión de esto último se refuerza por la razón de que personas y animales –corolarios éstos últimos de aquellas– se figuran en un tamaño desproporcionado al propio de las murallas. No sería, pues, una cuestión de perspectiva solamente, sino que correspondería a la percepción cultural del autor, el cual (suponemos que al igual que Isabel), no podía permanecer impertérrito ante la magnitud del fenómeno del movimiento. *Avant la lettre*, ¿quién no se ha sentido, tantas veces en su vida, seducido y atrapado en la mirada (por no decir hipnotizado ante las imágenes en movimiento continuo), viendo simplemente pasar la gente delante de los propios ojos? Añadamos el factor de que, siendo los mismos los seres humanos en todos los tiempos, y teniendo presente que en aquella época todavía no se había inventado la cinematografía,

comprenderemos mejor la fascinación resultante de la mirada sobre las personas, animales y objetos animados.

Aún más y abundando en el escenario; en la ilustración comentada se interpreta cómo el contexto de la ciudad es inseparable de ella misma. Si por un lado los espacios no se conciben físicamente como cuerpos absolutos a un lado y otro de la muralla (atendiendo al ejemplo de cómo los huertos urbanos se entreveran con la trama construida al tiempo que la huerta exterior aparece plagada de construcciones), del mismo modo parece obvio que exista una ósmosis ineludible entre los intereses de dentro y de fuera. Así nos encontramos ante la ciudad como un lugar especializado de actividades propicias y mantenedoras del buen funcionamiento y armonía de las huertas que la rodean. Allí están los centros de producción de los útiles e instrumentos que los labradores necesitan, y la propia toponimia de la ciudad está llena de ejemplos, volveremos sobre esto.

La segunda imagen después de la de la ciudad es la del río, que en este caso y época define el carácter de la ciudad, en una de sus acepciones tópicas. Hay que decirlo rotundamente, el río llevaba entonces mucha más agua y eso lo cambia todo. La población era menor, la extensión del regadío circundante a València era muy inferior a la actualidad, la extracción de agua de los niveles freáticos sería casi inexistente si no fuera por los pozos practicados para la obtención de agua de boca. El uso industrial, aún existiendo en el estadio de la manufactura, no era en absoluto comparable al que se hace hoy en día y la colmatación del territorio no tenía nada que ver con lo que conocemos. Era por tanto un paisaje mucho más húmedo en la superficie y con una gran presencia del agua, empezando por el propio río. El álveo era mucho más profundo que lo es hoy, lugar aplanado y ajardinado, y bastante irregular formando en ocasiones *tolls* y recodos en los que el agua se remansaba; de hecho, el curso del río era navegable en pequeñas embarcaciones hasta prácticamente los pies de la celda de Sor Isabel, y buena parte de las mercancías que venían desde el puerto se desembarcaban en los embarcaderos alrededor del puente del Mar y del puente del Real, lugar donde se daba la mayor profundidad del río. El lecho del *Túria* no estaba definido, como ahora, por las construcciones de pretiles y malecones y las orillas se conformaban en ribazos y vaguadas donde en periodos fuera de avenida se podía bajar hasta el mismo curso junto al agua. A lo

largo de la Historia el álveo del *Túria* ha sido cambiante de una manera constante, dentro de los límites del propio lecho, debido a las frecuentes avenidas propias del régimen pluvial mediterráneo, con los consiguientes destrozos habituales en las márgenes del río, específicamente sus caminos y construcciones. Este hecho solía ser más habitual en el tramo comprendido entre los puentes de Los Serranos y el Real, debido al mayor desnivel en este punto. Los cambios de ubicación y movimientos del álveo en el interior del lecho, las sucesivas avenidas y los depósitos de aluvión que se producían contribuían a la elevación de aquél, las concentraciones de sedimentos y aparición de elevaciones y altozanos aumentaban el peligro y perjuicio de las inundaciones, ya que a veces, el álveo del río en algún punto quedaba por encima de los ribazos del cauce abriendo la posibilidad de que el agua se saliese de su evacuación habitual, dando lugar a las *riuades* de tradición tan valenciana. Isabel debió de conocer al menos cuatro importantes: dos como producto de la memoria histórica, la de 1406 y la de 1427; y otras dos en vida: las de 1475 y 1487, esta última particularmente dañina y mortífera.

Poco antes del nacimiento de Sor Isabel, en 1404, se había constituido la *Fàbrica Vella de Murs i Valls*, y su Junta de gobierno, cuyo cometido precisamente era el de dirigir, organizar, recaudar financiación (parece ser que siempre nos ha sido muy necesaria y deseada), para los trabajos de construcción, remoción y mantenimiento del propio cauce del río, las murallas construidas por *Pere el Cerimoniós* , las torres y barbacanas, el *Baluard del Grau*, *fossats* y *valls* de defensa y su imprescindible estado de limpieza para evitar enfermedades y epidemias, y muy particularmente además la circulación de las aguas en el interior de la ciudad, tanto para el consumo humano y la actividad agrícola de los huertos urbanos, económica y manufacturera, como para la higiene y la eliminación de detritus. Esto último mediante el aprovechamiento de las dos acequias más cercanas a la ciudad, la de Rovella y la de Mestalla, de las siete clásicas que organizaban la irrigación del territorio hortícola. En concreto la de Rovella de gran caudal, y que nacía del azud del mismo nombre en las proximidades de Mislata, entraba en la ciudad en las proximidades del portal de La Corona o de *tintorers* y la cruzaba transversalmente hasta dejar la ciudad en las proximidades de la huerta de Russafa saliendo por el portal *Dels Jueus*. La acequia de Rovella disponía de unas boqueras o *rolls*, especie de acequias menores, que servían tanto para

la evacuación como para el regadío de los huertos interiores. Esta red se complementaba con la existencia de un conjunto de *albellons* que iban a parar al *Vall Major*, que en ocasiones era la propia acequia de Rovella. Así observamos cómo por arriba y por abajo, desde dentro y hacia fuera toda la miseria y suciedad que generaba e infectaba la ciudad acababa reintegrándose en el espacio de fuera, donde se reconvertía en una substancia benéfica que abonaba y enriquecía l'*Horta* y sus cultivos para volverse a integrar, mutualmente, en el ciclo de relación con la ciudad. En esta visión tan hidráulica, para imaginarnos el volumen del líquido pasante en su subsuelo, y con el fin de limpiar y adecentar todo el sistema de acequias, *rolls*, *fossats*, *valls* y otros conductos, diremos que se tenía por costumbre desde *Jaume II*, el último sábado de cada mes abrir las compuertas de las grandes acequias de acceso a València, entre las que destacaban la de Rovella y la de Favara. Por ellas debía dejarse pasar un caudal de grosor de una *mola*, se entiende de molino, por muy escaso que estuviera el caudal del Turia en periodo de sequía (esto nos da una idea de los volúmenes de agua que se encontraban disponibles, incluso en malos momentos), de modo que sus aguas entraran en los fosos y se llevaran toda la podredumbre hacia afuera (Melió, 1991, p. 70.)

Los caminos de entrada en la ciudad también eran competencia de de la *Junta de Murs i Valls*, teniendo los cuatro principales el carácter y consideración de «Reales»: el de Morvedre, con sus secundarios de Montcada y Alboraia; el de Llíria, con su secundario de Burjassot; el de Quart, y su secundario de Xirivella; y el de Xàtiva, con sus secundarios de Russafa y Torrent. A ellos se le añadiría, por su importancia en cuanto al tráfico, el del *Camí al Grau*. Estas vías eran de suma importancia por lo que suponía de tránsito y suministro de alimentos, pertrechos y todo tipo de materiales, sobre todo de construcción.

Esta Junta se encargaba de más cosas, a saber, el estado y mejora de los puentes sobre el *Túria* y que comunicaban la ciudad con todo el espacio norte de su Reino. Entre ellos destacaba por su solidez y fina construcción precisamente el de la Trinidad, frente a la alcoba de Sor Isabel. Su excelente fábrica gótica sería más o menos como lo vería ya desde su ventana, a lo largo del Siglo XV. Sin embargo, entre los puentes contiguos, el de Los Serranos, aunque también en piedra debería tener una consistencia menor, mientras que el del Real se dispondría sobre unas pilas de piedra con tablero y pretiles de tablones de madera, del

mismo modo que el puente del Mar, posiblemente todavía erguido en pilastras sobre barcas. Aguas arriba el llamado *Nou* o de *Sant Josep*, todavía se disponía sobre pilas de mampostería y tablero de madera como el del Real. Aquí tenemos una de las diferencias entre lo que podía contemplar Sor Isabel y lo que vio el dibujante flamenco Wijngaerde, porque fue precisamente en esos años del siglo XVI que la Junta se empeñaría fuertemente en la construcción de puentes de piedra más resistentes a las avenidas más o menos como los conocemos ahora.

Otra de las obligaciones de esta Junta fue la de sufragar, instalar y mantener un reloj nuevo en el campanario de la Catedral, con el propósito de substituir a otro más antiguo en la *Casa de la Vila* y que su sonido o marcaje de las campanadas horarias pudiera escucharse más allá del recinto amurallado, a partir de 1426. Estas campanas acompañarían a Elionor Manuel, primero en el *Palau Reial*, y a Sor Isabel después en el monasterio de la Trinidad, durante todo el curso de su vida. Pero no serían únicamente las campanas del reloj las que le harían compañía, ya que los campanarios del conjunto de la ciudad y sus parroquias y conventos constituían un auténtico paisaje sonoro repleto de mensajes, códigos y conceptos culturalmente comprensibles por la población de a pie. Entre todos ellos destacaban los que eran emitidos por el resto de campanas del Micalet, debido a que, aparte de su función religiosa y de instrucción litúrgica, la torre del Micalet y los toques de sus campanas ordenaban muchos de los sentidos del tiempo colectivo y de los usos civiles de la ciudad. Probablemente el más importante de todos: el del momento la apertura y cierre de las puertas de las murallas, en los que se marcaba acústicamente el instante a partir del cual uno podía quedarse a la parte de fuera del espacio urbano (vulgarmente a «la luna de València») aunque ello no significara necesariamente que el afectado hubiera de permanecer al raso nocturno, debido a que ese espacio de fuera también se encontraba habitado populosamente y abundante en oferta de servicios de todo tipo. De no menor importancia, serían los toques a incendio, a enfermedad o muerte de alguno de sus ciudadanos; de la posibilidad de un ataque militar, pirata o galera enemiga y la necesidad de refugiarse; de la información sobre los mercados; y de una manera más gráfica de la aparición en el puerto de algún *llaüt* o *lleny* cargado, justo cuando más falta haría, de trigo de Sicilia o de Oriola la segunda ciudad del Reino, donde aunque no lloviese la tradición indicaba la

perenne abundancia de sus producciones (*ploga o no ploga, sempre blat en Oriola*).

Sor Isabel podría escuchar todas estas señales o mensajes sónicos y podría llegar a avistar desde el miramar del monasterio alguno de los navíos que daban cuenta de la pujanza comercial del Puerto de València en este momento. De esta circunstancia era muestra indicadora el lento pero imparable aumento de la población de la ciudad a lo largo de todo el Siglo XV, a pesar de las distintas y virulentas epidemias que costaron unos 30.000 decesos en apenas 20 años del 1439 al 1459. En buena parte se debió a una inmigración del campo valenciano y de otros reinos, como resultado de la atracción ejercida por los mejores salarios ofrecidos en el entorno económico del sinfín de actividades realizadas en València, alcanzando hacia el final de la centuria las 75/80.000 almas. El paisaje demográfico de este momento nos muestra una ciudad con un elevado superávit de mujeres, buena parte de ellas viudas, con una elevada mortalidad infantil de alrededor el 50% entre los menores de 5 años y una tasa constante de nuevos pobladores venidos de otros lugares.

Una de las razones que podían explicar el atractivo de València como ciudad para los negocios y las oportunidades fue la de su enorme estabilidad monetaria a lo largo de todo el periodo construida alrededor de las monedas fuertes del *Cap i Casal*, el *Florí d'or de València*, y el sistema de acuñaciones del *Timbre* y el *Ducat d'or* del Rey *En Ferran*. A esta abundancia de *stock* metálico se añadió la progresiva incorporación de València al polígono de tránsito comercial que se venía construyendo en el mediterráneo occidental con el puerto de Barcelona y su diagonal insular: Mallorca, Cerdeña y Sicilia, interesados en el área de las especias; y la aparición cada vez mayor de comerciantes y casas comerciales de Lombardía y Toscana, que decantaron los puertos del Reino de València hacia el área de la lana. Sobre este intercambio generado por el mercado de esta materia pronto se unieron navegantes y mercaderes venecianos, genoveses, portugueses, vascos, judíos, flamencos, etc. y la creación de un floreciente mercado de esclavos procedentes de los Balcanes y otros territorios eslavos, y del norte y el resto de África más tarde. Este hecho acompañó la apertura de València hacia los mercados atlánticos. La aparición de novedosas técnicas comerciales y la consagración localmente de otras, como es el caso de la *lletra de canvi*, y la confianza que suscitaba en el mercado internacional aquélla y las disposiciones reglamentarias

y jurídicas del *Consolat de València*, más la generalización del *endós* y el *protest* bancario convirtieron a esta ciudad en el centro financiero por excelencia de la Corona de Aragón. A la hiper–especialización de los oficios se añadieron las innovaciones técnicas y su dispersión:

> Durant aquest segle XV es generalitzaren tots els avenços apareguts en època anterior i es difongueren els «secrets» industrials sobre tintura, producció de draps «vervins» (a la manera dels fabricats a Werviq), tècniques dels trapigs i dels molins drapers, elaboració de la seda, qualitats estàndars dels productres, etc., que els centres més advançats guardaven zelosament. Fins els inventaris dels camperols mostren l'existència de torns, telers i petits molins de seda que es difonien en el medi rural. Les més beneficiades foren, sens dubte, les ciutats marítimes, centres d'atracció d'artesans forans, fugits dels llocs d'origen per les lleis de la justícia o per les no menys eficaces lleis de la demografia i el mercat. Tots els sectors es veieren renovats: la indústria del cuiro, la tèxtil, la de construcció i especialment la naval, estimulada per l'augment del tràfic, la guerra del cors i la pirateria. Des d'aquest punt de vista, és lògic que, al cap, hi fos de nou València, però també aquells centres costers que havien mantingut ports florents durant l'època islàmica, com Peníscola, Borriana, Cullera, Dénia, Benidorm i Alacant, a la xarxa dels quals els cristians afegiren o afavoriren nous enclaus marítims com Gandia, Xàbia, la Vila Joiosa o Guardamar (Iradiel, 1989, pp: 312–313).

Por ello no debemos olvidar en este momento de expansión la tremenda profusión de los oficios relacionados con la construcción de todo tipo: desde la naval ante la demanda de una potente flota comercial y de defensa; la de caminos y puentes; acequias y drenaje de tierras húmedas; y de edificios para todos los usos: de carácter público, religiosos, privados, de condición defensiva, como murallas, torres, bastiones y matacanes; naves para los talleres y maquinarias de molinos y batanes, etc. También se han de relacionar los oficios en contacto con los animales y sus derivados, particularmente las pieles y sus tratamientos de adobería y curtidos, y sobre todo la industria de la alimentación a partir de las carnes. Sin embargo, la producción urbana más importante en València nunca dejó de ser la textil con sus infinitas posibilidades de especialización, de unos paños de calidad media–alta, de precios módicos y de gran consumo destinados tanto al mercado local como a la exportación. Merece destacar como corolario de todo lo anterior la aparición inevitable,

a lo largo del periodo, de un clima de conflictividad social resultado o fruto de las tensiones económicas consecuencia del proceso productivo. Tensiones que derivaron en las bandosidades y la exclusión de los más débiles de la cadena social: las minorías étnicas de judíos y mudéjares musulmanes. Fue en esta época donde se rompió una cohabitación más o menos pacífica entre las comunidades de las tres religiones que había durado desde los pactos de capitulación de la conquista *jaumina*.

En ese tránsito de flujos y tomando como referencia la ciudad volvemos a destacar el factor río, del cual recordamos su caudal y por lo tanto su navegabilidad, tanto en un sentido como en otro. Apuntemos, también, que Sor Isabel todavía no podía contemplar ese río como lo vemos ahora, encajado en la fábrica de piedra que acabó, no sin mucho esfuerzo, construyéndose siglos más tarde. En realidad, lo vio como lo pintó Wijngaerde, con sus riberas abiertas y las aguas solamente detenidas o corregidas por algún azud curso arriba. Desde su ventana, lo haría viendo como subían las barcas desde el *Grau* hasta los alrededores de lo que hoy es la Alameda, que entonces aún no existía como paseo, quedando toda la margen izquierda del río, llamada de la Vega, dedicada al cultivo de huerta y relativamente arbolada en lo que con probabilidad sería mayoritariamente de morera; y desembarcando muchas de ellas en la orilla del *Pla del Remei*, muy cerca del convento del mismo nombre, junto al río y extramuros. En este punto se encontraba la *Porta de la Mar*, portazgo de entrada necesario para las mercaderías subidas desde el puerto navegando por el río. Más al sur se podría divisar el paisaje de *Mont Olivet* , definido por un conjunto arbóreo compuesto de olivares y moreras hasta la huerta de *Russafa*, más al oeste.

Subiendo aguas arriba, desde el *Remei*, la mirada se podría detener en las inmediaciones de la *Porta del Reial*, en la que unas caballerizas junto a la muralla y la vigilancia de su contenido justificaban la presencia de un *guaita* o centinela en lo alto de los merlones del lienzo de muralla que cerraba el convento de predicadores dominicos por detrás, y su huerto. Este vigilante, que seguramente en su escrutar cruzaría la vista en más de una ocasión con la ventana de Sor Isabel, inevitablemente no podría dejar de fijarse en el otro tipo de, vamos a llamar, navegación: el de los *rais* o almadías de grandes troncos que bajaban por el río *Túria* siguiendo el curso de las aguas. En nuestro caso Wijngaerde los sitúa varados en la margen izquierda sobre el lugar donde hoy se dispone el Puente de

la Peineta, cosa lógica si se entiende que en este punto las aguas se arremansarían después de los rápidos de la zona de los Serranos. Este detalle, menos conocido de València y su río, es digno de reseñar puesto que esta localidad llegó a disponer de uno de los puertos madereros más importantes del Mediterráneo, y comparable a los bálticos y otros lugares del norte de Europa. El historiador Escolano nos deja una descripción precisa de la actividad:

> Otro beneficio se saca de él (del río Turia) que la sirve todos los años de recuerdo perpetuo por la infinita madera de pino que se corta en los pinares de Moya y del Reino de Castilla, para los menesteres de tan populosa ciudad. Porque siendo imposible, sacarla en carretas de aquellos bosques y sierras fragosas; o por lo menos, de inmensa costa, hasta ponerla en Valencia, mostró la necesidad a los hombres el atajo del río, con echar los maderos desde la corriente de él ; y después gobernándolos muchos peones, que andan sobre ellos con garfios y palos, como quien navega en barcos, y no dejándolos hasta dar vista a los muros de la misma ciudad, llevados de la corriente es una de las apacibles vistas que ella tiene el día que toma puerto la madera. Porque en la muchedumbre de la chusma, y de los pinos cortados, que entran en número de dos mil y tres mil, se representa al vivo una flota de las Indias que entra por el Guadalquivir. No es de menos solaz la diligencia con la que luego se tiene en sacarlos del agua, y ponerlos por orden en hileras y rimeros tan largos, que de un cabo a otro se pierden de vista. Y es cosa de asombro, que con ser tantos, a pocos meses no queda una astilla de ellos; que todos se han labrado y deshecho en servicio de la ciudad» (Escolano, 1611. t.I, col 850).

La habilidad de estos especialistas o *raiers* permitía que durante los meses de invierno fundamentalmente y debido al mayor caudal bajaran almadías de estos troncos, también por el *Xúquer*, desde el Rincón de Ademuz y otras zonas de Aragón (*Mosquerola*) y los Serranos hasta el puerto del *Grau*, una vez la ciudad de València se había ya aprovisionado para sus necesidades (Gregori, 1985. pp. 25–26). Aparte de las necesidades constructivas obvias del momento, esta madera se utilizaba en una gran variedad de artesanías, relacionada con instrumentos, el transporte (carrocería, sobre todo), el mobiliario y por encima de todo: la industria naval y la exportación. La madera que no acababa en las *drassanes* ya en el *Grau*, se destinaba a otros lugares especialmente los puertos de Barcelona y Mallorca ciudades menos abastecidas de este material y hacia

el cabotaje y suministro del sur del Reino de València gran consumidor de esta madera.

Esta espectacular entrada de las almadías en València venía acompañada de otros eventos más regulares, pero no menos interesantes para el observador curioso. Siendo València una ciudad medieval, no demasiado pequeña pero no exageradamente grande, sería bastante común y frecuente que, bajo la ventana de Sor Isabel, en un diríamos espacio reducido, se pudieran encontrar en el espacio abierto de la calle representantes de todas las clases sociales, en su actividad cotidiana mezclados, y relacionándose constantemente. Y de esto Wijngaerde vuelve a dejarnos una buena muestra en su acuarela, mostrándonos la intensa agitación que se manifiesta en los aledaños del *Palau Reial* y del monasterio de la Trinidad. En realidad, este era el espacio vital de Sor Isabel, en el que moró toda su existencia entre los dos edificios. El del palacio, y conforme se nos representa en la época del flamenco, tiene dos cuerpos principales: el que da a la actual Alameda, conocido como del *Rei Pere* y el opuesto o de la *Reina Maria*, debido a que fueron las estancias más habitadas por los mencionados. Vemos ambos edificios circundados por la parte de detrás por un curso de agua que probablemente se corresponde con la acequia de Mestalla (cuyo final permitía el riego de toda la huerta de La Vega), y que queda cubierta curso arriba a la altura del camino de *Morvedre*. Este canal permite un suministro de agua constante a los edificios, hasta el punto de que el palacio dispone de un molino propio (cosa natural debido a la necesidad de un suministro regular del complejo palaciego); y unos extensos jardines con árboles y palmeras rodeados de acequias y un gran estanque para uso del *plaer de peix*, o dicho de otro modo para proveer regularmente de pescado fresco la mesa del palacio. Aunque de pescado no vivían solamente allí, curiosamente toda la estampa nos muestra individuos paseando con cañas de pescar dirigiéndose a los puentes o el río, incluso en el de la Trinidad se encuentra un pescador frente a la ventana de Sor Isabel intentándolo. Hacía bien, ya que se encontraba junto a la zona más profunda del río, donde posiblemente había más pesca. También otras fuentes nos hablan de la existencia de un pequeño zoológico en los jardines del palacio (tradición en el lugar hasta no hace mucho), y que parte de su mantenimiento se cargaba a costa de la ya muy esquilmada comunidad judía de València, apenas superviviente en esta época del gran asalto y persecución padecidos en 1391, (Hinojosa,

2011). Entre otros animales había leones y osos, cuyos rugidos poblarían las noches de Sor Isabel en más de una ocasión.

Por la parte de detrás del palacio y monasterio se muestran también con mucho detalle huertos cerrados o más bien vallados con *bardisses* de caña o elementos vegetales. No resulta extraño, pues es a partir del Siglo XV cuando se aumenta la presión por delimitar la propiedad y cercarla frente a la presencia de animales de pastoreo en la cercanía de *bovalars* y *emprius* de carácter comunal, a veces incluso a costa de éstos últimos (Iradiel, 1989). Estos *enclosures* nos muestran el aspecto claramente agrícola de estas parcelas situadas sobre los actuales jardines de Viveros, cuyas características hortícolas nos vienen evocadas por la aparición de surcos de labranza en paralelo y labradores utilizando *aixades amples* y *lligones*, en acción de cavar y remover, instrumentos propios y casi exclusivos del regadío valenciano. Por otra parte, la presencia de un labrador caminando entre los surcos nos sugiere una actividad de siembra de algún cultivo o tal vez de recolección. La arboleda dispersa y entre el límite de los bancales, compuesta de naranjos y palmeras puede remitirnos a un paisaje similar al de la actual *Horta Nord* con su particular personalidad construida entre geometrías y órdenes obtenidos de la tierra cultivada. Y, además como fondo de ese paisaje, siempre gente caminando por los lindes de los campos. Gente, que la vamos encontrando por todas partes.

Frente al espacio del Real y vecinos de la ventana que da sentido a esta exposición, en ausencia de una Alameda como la de hoy, Wijngaerde nos presenta un paseo muy bien poblado: caballeros al trote a caballo, parejas paseando, algunas de distinto género, con niños, etc. Nos llama mucho la atención la naturaleza de la escena, con protagonistas de distintas procedencias sociales interaccionando. En particular, unos caballeros ejercitándose en una especie de carreras o competición. Era costumbre entre jóvenes nobles lucir sus vistosos y cuidados caballos en público cerca de la Corte, solían retarse en unas cursas que comenzando en el Real y atravesando el propio puente y portal corrían entrando por la ciudad y las acababan a las puertas de la Catedral después de haber mostrado sus habilidades, en una suerte de *corregudes de joies*, de ahí la existencia de un corral extramuros de caballos instalado junto a la muralla del Temple. Estas justas y torneos, ambientadas en un entorno cortesano, solían estar relacionas con la necesidad, por no decir obligación, de los jóvenes

nobles de ejercitarse en la función militar de su condición social, claro que es de suponer que también una parte de la población se sentiría impresionada, o como mínimo presa de la admiración y la curiosidad.

Una curiosidad, motivo de otro tipo de ejercicio y común en todas las sociedades tradicionales, como es el de *finestrejar* (Iradiel, 1985), o en versión más moderna *tafanejar* o *dotorejar*. Si Sor Isabel lo practicaba solo lo podemos intuir, pero no lo desmiente el hecho de que en las referencias de Wijngaerde y muchas otras nos encontramos una gran profusión de ejemplos durante este siglo. Durante esta época se comenzó a entender como socialmente aceptable el comportamiento manifiestamente interesado de lo que ocurría a su alrededor por parte de las mujeres, de cualquier condición y edad, aunque más comprensible en el caso de las jóvenes y doncellas. Esto tuvo una traducción en el gesto, la cosmética, la forma de dirigirse a los hombres, los modales, el caminar y vestir, pero sobre todo al «mirar» con curiosidad, dando incluso lugar a una expresión del momento en la forma de *dona finestrera* (Iradiel, 1985). Pues bien, en la imagen que comentamos las escenas de *apitrador*, en otra expresión del momento, o lugares de arriba de los terrados en los que se contemplaba lo que correspondiese apoyándose en el antepecho de las fachadas, son muy abundantes. En realidad, no hablamos de mirar a otros únicamente, sino de la práctica de una vida social muy intensa, de cierta relación con la calle, pero también desde la privacidad que otorgan los terrados de las casas, con independencia de que todo el mundo pueda simultáneamente ver también la vida del vecino. Al menos Wijngaerde lo pudo hacer y nos lo representa particularmente en el punto más cercano a su perspectiva del dibujo que sería el camino de Morvedre, y el tránsito que en él se aprecia. En realidad, este camino es el heredero de la Vía Augusta y en su tiempo constituiría una de esas «calles mayores de la humanidad» donde todos los días «pasan cosas». Así en alguno de los terrados contiguos a esta vía, y aparte de la *dotoreria*, se observan actividades tan comunes como unas mujeres extendiendo la colada, sobre unos artilugios o antenas. En el terrado opuesto de la calle se pueden encontrar dos figuras de género indefinido, vestidos con túnicas o jubones mirando a poniente y tocando una lo que parece ser una pandereta y otra recitando o cantando de un libro. No mucho más allá, y en una escena bastante explícita nos encontramos con un grupo, entre unas antenas, formado por persona tocando la guitarra, una

pareja de distinto género bailando (de hecho, él está marcando un paso adelante) y tocando las castañuelas, mientras una cuarta persona se entretiene mirando. ¿Estarían tal vez imitando las costumbres conocidas de una Corte demasiado próxima?, puede ser, lo que está claro es que en las terrazas y terrados de València se desarrollaba una intensa vida social, en parte pública mirando a la calle, en parte privada e interna, pero escrutable por estar al aire libre.

A un lado y otro del camino de *Morvedre*, así como en general de todos los alrededores de la ciudad se representan *cambres* o *andanes*, en lo alto de algunas casas y abiertas a la corriente de aire mediante pequeñas lonjas a veces, con el fin de orear los cañizos de cría del gusano de la seda. Esto se correspondería con la presencia de morera, y con el hecho de que fue en este siglo cuando comenzó a popularizarse esta actividad. Mientras tanto, la calle de abajo, la de *Morvedre*, nos muestra un trasiego de movimientos ciertamente sugerente en abigarrada mezcolanza y color. Personas con bastones al hombro y/o cañas de pescar, mulas de carga o reatas de ellas *a bast* con las albardas repletas de productos empaquetados, con sus arrieros sobre el macho o caminando junto al animal; todos ellos marchando en direcciones contrapuestas hacia, o volviendo de la ciudad. Algún carro también se puede imaginar que dirigiéndose a la *Porta dels Serrans* con la intención de entrar en la calle de los *roters*, en la que encontraría una adecuada reparación de la rueda que anteriormente se le había roto.

Pero antes de cruzar el puente hacia la puerta de *Serrans*, y en esta ribera del río, aparecen otras figuras realizando labores de otra de las industrias propias de la ciudad. Entre ellas unos sogueros dando vueltas a una *roda de cànem* mientras tuercen con fuerza las fibras que darán lugar a la cuerda, al tiempo que la figura más pequeña, probablemente un joven, va estirando el cáñamo y manteniéndolo tenso al tiempo que sin duda oiría el célebre grito de: *mena, xiquet, mena*.

Por si acaso alguien tuviera la tentación de apropiarse de lo que no era suyo nos encontramos todas las ventanas de las casas de la zona perfectamente enrejadas (el metal férreo en esta época había dejado de ser un material de «ricos» solamente), y no muy lejos de allí sobre la torre del molino que veremos a continuación, dos figuras practicando el tiro de ballesta. Al otro lado y justo enfrente, un guardián armado delante

del acceso a dicho molino, que observa convenientemente una mujer con una cesta en las manos, un niño detrás, y una acémila tremendamente cargada de lo que presumimos trigo que siendo dirigida por el arriero con una *tralla* se enfila hacia la puerta del molino. Y ya en éste, un gran hallazgo: situado sobre la acequia descubierta de Mestalla, con un gran caudal de agua, una rueda de transmisión de fuerza vertical. No era, ni ha sido habitual en tierras valencianas, y en general de esta parte del mediterráneo, el disponer de este tipo de tecnología, siendo casi la única rueda existente en nuestros molinos tradicionales la de posición horizontal de la transmisión. El trazo del dibujo es concluyente y está relacionado con la abundancia del suministro de agua de la acequia. Así, la molienda era mucho más potente y capaz en cuanto a las cantidades de grano a tratar, de modo que sin duda nos encontramos frente a un gran molino, de los principales de la ciudad, y en el que probablemente se ejercerían algunas otras industrias, como la del batán.

En la otra ribera del río, y desde el ángulo de visión del monasterio de la Trinidad, unos puntitos blancos cosen el paisaje con sus movimientos: son ovejas formando un rebaño pastando en el ribazo, escena que se repite aguas arriba en la misma margen derecha a la altura del puente de *Sant Josep*. Si a ello añadimos que en la otra zona de dicho puente encontramos representado otro *bovalar*, en este caso y lugar de ganado bovino, deberemos entender que todo el lecho del río y sus playas eran un enorme *empriu* dado su carácter público, los pastizales formados sobre las humedades del territorio, y la presencia de industrias relacionadas con la carne y las pieles ya comentadas en la zona de las *blanqueries* . Muy cerca de aquí, de estos bueyes pastando, Wijngaerde nos muestra una de las escenas más entrañables de toda la acuarela, la de un grupo familiar compuesto de adultos de ambos géneros y niños jugando al popular juego de las *bitles* y lanzando la correspondiente bola o *tella* hacia adelante. La ternura de la misma viene contrastada por el hecho de que unos pasos más allá del puente, en los alrededores del monasterio de la *Saïdia* encontramos otras figuras entregadas a un diferente tipo de prácticas: las del entrenamiento militar. Era costumbre en este lugar más aislado y despoblado de la ciudad, así como en los alrededores del bastión circular de *Santa Caterina*, ejercitar el tiro con ballesta y la carga de caballería con la frecuencia que la función y responsabilidad les exigía a los integrantes de la milicia ciudadana del *Centenar de la Ploma* y otros caballeros.

Esta sería la estampa general que rodearía a Sor Isabel, la abadesa enclaustrada en su monasterio de la Trinidad, en el que a pesar de todo nunca perdió contacto con el mundo. Sabemos que coincidió allí con el autor Jaume Roig, a la sazón médico de las Clarisas, y con el que probablemente tuvo alguna disquisición literaria. Seguro que siempre estuvo bien informada del ambiente intelectual y cultural de la ciudad, y siguiendo a Hauf, aparte de los cánticos celestiales de la Corte ¿porqué no pudo escuchar también los de la calle al exterior de los muros de su celda? nada más fácil puesto que: «Res d'allò que passava a València devia escapar l'atenció d'aquella dama que atalaiava la ciutat desde la intimitat discretíssima del convent de la Trinitat» (Hauf, 1991, p. 124).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuster, J. (1965). *Obres Completes vol I: literatura, llengua, història*. Barcelona: Edicions 62.

Gregori, J. (1985). L'explotació econòmica tradicional del bosc i la muntanya. En Mira, J.F. (Dir.). *Temes d'etnografia valenciana*, vol. III. València: IAM–IVEI.

Gregori, J. (1990). Un pretext etnohistòric en les pintures d'Anthonie ven den Wijngaerde. En Roselló, V. (Dir.). *Les vistes valencianes d'Anthonie van den Wijngaerde*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana.

Hauf, A. (1991). Text i context de l'obra de Sor isabel de Villena. En *Literatura valenciana del segle XV. Joanot Martorell i Sor Isabel de Villena*. Serie Minor. València: Consell valencià de Cultura.

Hinojosa, J. (2011). *Judíos y juderías del Reino de Valencia*. Serie Major. València: Consell Valencià de Cultura.

Iradiel, P. (1985). Tenir cura del cos, tenir cura de la imatge» en *Imatge i paraula als segles XIV–XV*. València: Diputació provincial de València. València.

Iradiel, P. (1989). El segle XV. L'evolució económica. En *Història del País Valencià*, *vol. II. De la conquesta a la federació hispànica*. Barcelona: Edicions 62.

Melió, V. (1991). *La «Junta de Murs i Valls». Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Régimen, siglos XIV–XVIII*. Serie Minor. València: Consell Valencià de Cultura.

4

SOR ISABEL DE VILLENA: ILUMINANDO LAS MUJERES, CREANDO GENEALOGÍA

Ana López–Navajas
Universitat de València

Rosa Roig
IES Enric Valor, Silla

> A todas vosotras, mujeres de alta, media y baja condición
> que nunca os falte conciencia y lucidez para poder
> defender vuestro honor contra vuestros enemigos,
> Veréis cómo los hombres os acusan de los peores
> defectos, ¡quitadles las máscaras, que nuestras brillantes
> cualidades demuestren la falsedad de sus ataques!
>
> Cristine de Pizan (Pizàn, 2013)

SOR ISABEL DE VILLENA, UNA VALENCIANA EN *LA QUERELLE DES FEMMES*

Sor Isabel de Villena es una figura literaria que brilla con luz propia en el Siglo de Oro valenciano. Parte de su producción –no toda– es conocida y, sin duda, ha conseguido entrar en ese sesgado canon literario, que se pretende universal, pero que, en la práctica, es bastante parcial puesto que solo pone el foco en las creaciones de los hombres, obviando por completo las creaciones de las mujeres y dejándonos a todos, mujeres y hombres, sin ese legado literario. Se aduce, en ocasiones criterios de mérito, cuando, en realidad, son criterios sexistas los que imperan, son ellos los que pasan al canon: la gran cantidad de talento femenino que ha sido ocultado y las grandes obras que no se han conocido, siempre de ellas, son la mejor muestra de esto y de la magnitud de esa pérdida. Así, Sor Isabel de Villena parece una excepción genial, la única escritora en muchos siglos de literatura. Un destello, una singularidad en un panorama literario donde ellas parecen no haber participado. La única, desde luego, hasta bien entrado el siglo XIX.

Sin embargo, esto está muy lejos de ser así. Ella no está sola. Ni dentro de la tradición de las letras catalanas, donde tiene ilustres predecesoras y sucesoras, ni en el contexto de su época, donde numerosas escritoras están escribiendo, creando un entramado literario caracterizado por la reivindicación de la dignidad de las mujeres y del que Sor Isabel forma parte. Por eso, para entender los intereses y la escritura de Sor Isabel de Villena es necesario tener en cuenta esos dos ejes en los que se inscribe: la genealogía de escritoras en catalán, donde ella no es la primera y el panorama literario de autoría femenina, contemporáneo de la autora. Y en este panorama destaca *la Querelle des femmes* donde la autora se ve inmersa.

En la tradición literaria en catalán, a la que Sor Isabel pertenece, encontramos entre sus predecesoras a la Reina de Mallorques, que figura en el *Cançoneret de Ripoll*, o a la dama desconocida, que participa en el Consistorio de Tolosa, una triste dama enamorada que ha esperado a su amigo y exclama (Riquer, 1975, p. 143):

> Així cant és en muntanya deserta
> mant ric tresaur entigament perdut,
> e no sap hom de qual part és vengut,
> tant ha lonch temps que no fon descuberta;
> so fay amor, qui met en loch desert
> mant rich tresaur on mant done·s pert
> per son lonch mal e per trop sofretura.
> [...]
> Mon belh secrets, senyors, en vós romany,
> ses frau d'amor que de mé no.s pertany
> mays fin'amors me ditz que·l vos romangua[11]

Y antes que ellas, tenemos el *planto* anónimo (Vidal, 1982; Albert, 1975, pp. 14–15) también del siglo XIV que nos describe las señales físicas del dolor con intimidad.

> Ab lo cor trist e envirollat d'esmai,
> plorant mos ulls e rompent mos cabells,
> sospirant fort, lassa, comiat, prendrai
> de fina amor e de tots sos consells.
> Car ja no em platz amar hom que al món sia

11 (Riquer, 1975) «Així com hi ha en muntanya deserta molts rics tresors antigament perduts, i hom no sap de quina part han arribat, tant de temps fa que no fou freqüentada; això fa amor, que deixa en lloc desert molts rics tresors pels quals moltes dones es perden per prolongat mal i per excés de mancança[...]El meu bell secret, senyors, roman amb vós, sense frau d'amor, ja que a mi no pertany, ans lleial amor em diu que us el quedeu vós».

d'eres anant ne portar bon voler,
pus mort cruel m'ha tolt cell que eu voila
trop mais que me, sens algun sauber.[12]

La Reina de Mallorques es una trobadora del siglo XIV, de la que se conservan unos versos, que debieron ser muy populares en su época y de los que dejamos un fragmento (Riquer, 1975, p. 146):

Ez yeu am tal que'es bo e belh,
[e suy gaya co·l blanch oselh
que, per amor, cria son chant,
e suy senyora e capdelh
e ceylh qu'eu ame no·s n'apelh:
car, sus totes, suy mils aman
que xauxit ay lo pus presan
e·l mils del món
[...]
L'enyorament e el gran desir
qu'ieu hai per vós me cuid' alcir,
mon dolç senyor e car;
e bien liei porai tost morir
per vós, qu'ieu am tant e desir,
si breu deçai no us vei tornar,
que tant me tarda l'abraçar
e el raisonar
e tota res.
[...]
Mercè, mairits, que sofrent pas
los mals que em dats, e doncs tornats,
que null tresor
no vall un cor
que per vós mor,
am amorosa pensa.[13]

Es una canción de ausencia, añorando a su amado y su voz mantiene la autoridad, –ella se declara «senyora e sobirana» (Riquer, 1975)–, y también

12 Amb el cor trist i envirolat (estretament cenyit) de desmai (abaltiment, llangor, causats per una forta pena), plorant els meus ulls i rompent els meus cabells, sospirant fortament, lassa, predré comiat de la fina amor (bon amor) i dels seus determini. Perquè ja no em plau estimar ningú que sigui en el món, d'ara endavant, ni portar bona voluntat [a ningú], ja que la mort cruel m'ha pres aquell que jo estimava molt més que a mi mateixa sense saber de cap mal [que l'amenaçàs] (de manera imprevista) (Vidal, 1982).

13 (Riquer, 1975, p. 146) «I jo amo el qui és bo i bell i sóc alegre com el blanc ocell que, per amor, crida el seu cant i sóc senyora i sobirana, i aquell que jo amo que no m'ho retregui, car, per damunt de totes les dones, sóc la més enamorada perquè he escollit el més valuós i el millor del món [...] L'enyorament i el gran desig que tinc per vós és a punt de matar–me, dolç i estimat senyor meu; i potser aviat podré morir per vós, que tant amo i desitjo, si en breu no us veig tornar ací, tan llargues se'm fan les abraçades, la vostra conversa i tota cosa [...] Pietat, marit, que passo sofrint els mals que em doneu; i torneu, doncs, que cap tresor no val com un cor que mor per vós amb amorosa pensa».

las características de los versos de las trobairitz: la gallardía, la delicadeza y la ternura en la expresión de sentimientos y anhelos. Esos versos dejan translucir la voz de las trobairitz que, según explica Isabel de Riquer (2000, p 21) «consiguieron convertir el «discurso viril» de la cançó trovadoresca en un «yo» femenino», además la trobairitz se dirige a un igual, a un «amigo» y su expresión amorosa deja ver esa relación íntima y cercana.

En la época de nuestra autora otras voces femeninas se dejan oír en aquella vibrante Valencia del siglo XV y entre ellas, la de Tecla de Borja, hermana de Rodèric de Borja, el papa Alejandro VI. La familia Borja dará escritoras en distintos géneros. Una de ellas es Isabel de Borja (Sor Francisca de Jesús), destacada representante de la tan frecuentada literatura religiosa y cuyas epístolas y sobre todo su obra *Exhortaciones espirituales* dan buena muestra de sus logros literarios. También es una mujer relevante María Enríquez, viuda de Joan de Borja, hijo del papa Alejandro VI, que durante trece años ejerció de regente favoreciendo la cultura y la economía. Fue mujer de gran valor y firmeza (La Parra, 2016).

Y aunque nunca pisó tierras valencianas, Lucrecia Borja, marquesa de Ferrara, intercambia cartas con la duquesa de Gandía, María Enríquez y, desde luego, merece un lugar destacado entre las mujeres protectoras de la cultura y poseedoras también de grandes bibliotecas –que ellas mismas han ido reuniendo–. La de la marquesa de Ferrara llegó a tener miles de volúmenes. La de la reina María de Castilla será más modesta, pero también importante, 74 libros. Además, hemos de añadir que ligada a esta biblioteca aparece la figura incipiente de la bibliotecaria, con Elionor de Sagra. La más importante biblioteca de la ciudad de Valencia fue la de la virreina Mencía de Mendoza, otra gran figura de este tiempo. Llegó a tener 949 ejemplares.

Pero Tecla de Borja es una de estas voces singulares de esta época. Una mujer educada, que sabe cantar y escribe poesía, según Joan Iborra (2012):

> Relacionada amb la cort de la reina Maria, mantenia contacte assidu amb escriptors i pensadors del seu temps. Hem de reconèixer–li la glòria incerta de ser una de les poques dones antologades, encara que no estudiades, que escrivien en català i mantenien una presència literària activa. Alguns estudiosos argüeixen que degué començar a escriure cap als vint anys. És considerada la persona més culta de la família Borja y se considera que «devia assistir a les tertúlies literàries de València, a les quals les dones

podien acudir per escoltar els poetes o bé per llegir algun
text, com recullen les obres coetànies.

De su relación con Ausias March nos quedan unos versos, respondiendo con finura a una demanda del poeta (Esteve *et al.*, 1975, p. 17):

Ohides vostres rahons belles
bon Mossen March à qui'm coman
responch vos breu al que dit han
segons juhí que fas d'aquelles.

Molt poch estim lo que en mi es
mes puix forçat es lo meu dir
al qui dira «mes val que'm mir»
jo li condampne lo procés.

Pero si parla lo revés
de veritat mudant camins,
á vos remet los meus juhins
que sou de tot lo mes entés.

Isabel Suaris (García, 2007), otra de las escritoras de este tiempo, pertenecía a la nobleza y por las cartas y composiciones que han quedado parece ser que llevaba una tertulia literaria en la València del siglo XV. Es una de las primeras mujeres de la que se tiene documentada la tertulia, haciendo de su casa un lugar para el encuentro cultural algo que, en siglos posteriores, resultó más habitual. Entre los textos que de ella nos quedan, está su respuesta a Bernat Fenollar con quien mantuvo una relación epistolar. Amadeu Pagès –citado por García (2007)– se refería a Isabel Suaris y Tecla de Borja como damas que continuaron la tradición de juegos de sociedad derivados de la *tensó* provenzal, siguiendo los ejemplos de Leonor de Aquitania y Ermengarda de Narbona.

Pero no solo practicaban las mujeres nobles la poesía. Había también juglaresas, cantaderas y soldaderas. No hemos de olvidar la vigencia y la fama que tuvo la escuela de juglaría de Xàtiva, la más reputada junto con la de Baza, que formó durante siglos a juglaresas y juglares. Por supuesto, juglaresas, soldaderas y cantaderas también creaban música y literatura. El carácter popular de estas creaciones las hace más difíciles de rastrear, aunque quedan noticias de algunas de sus autoras, como la conocida Maria Balteria (Alvar, 1985) en Galicia, para quien fueron escritos más de doce poemas de escarnio. Pero también en Valencia nos ha quedado rastro de ellas. Así tenemos el caso documentado de Isabel

de Sant Jordi (Siviero, 2012), hermana del poeta Jordi de Sant Jordi, cuyas dificultades para entrar en el Convento de Zaidia no solo se explican por su linaje musulmán sino también por el hecho de que, al parecer, fue música o juglaresa. De hecho, en la corte de María de Castillas aparece documentada la presencia de juglaresas. A pesar de la mediación del rey Alfonso, tuvo muchas dificultades para entrar. Cartas entre el rey Alfonso y su esposa María de Castilla dan cuenta también de este asunto.

Es también el siglo donde la *Pobla de les fembres pecadrius* (Peris, 1990; Rangel, 2008) era la más reconocida mancebía de Europa. En él, en sus huertos, se hacían fiestas con espectáculos musicales y de danza de gran nivel artístico, pues debían contentar los refinados gustos de algunos de los llamados clientes. No parece difícil imaginar que muchas de aquellas mujeres que participaron en estas fiestas, algunas muy renombradas, debieron de ser grandes artistas. La penalización añadida de la prostitución las borró del recuerdo y fueron olvidados sus méritos artísticos: instrumentistas, cantantes y danzarinas se perdieron, pues su recuerdo es el de meras prostitutas.

Por otro lado, el género epistolar fue frecuentado en este siglo –y también en otros– por las escritoras. De un lado, las cartas de las reinas, auténticas regidoras en muchas ocasiones del poder constituyen una literatura que nos proporciona una información y una perspectiva muy particular. María de Castilla, –hija de la reina de Castilla, Catalina de Lancaster–, que ejerció el poder en la corona de Aragón, igual que otras mujeres en ese tiempo como Elisenda de Moncada, María de Luna, Sibila de Fortià, Violant de Bar o Margarita de Prades. De las tres reinas, María de Castilla, Violant de Bar y Margarita de Prades se conservan cartas que nos dan detalles de sus vidas, pero también de su gobierno. No olvidemos que María de Castilla gobernó en lugar del rey Alfonso el Magnánimo durante veinte años en los territorios de la Corona de Aragón. Todas estas epístolas forman parte de la creación literaria de este siglo. En la que mostramos abajo la reina, que ha convocado a las cortes, se dirige al abad de Monserrat para exigirle que acuda a su llamada y mustracómo es el trato con los súbditos de los diferentes territorios que gobierna con firmeza, justicia (Toldrà, 2013, p. 194):

> Venerable Abat, laltre dia vos scrivim que sens sperar lo terme asignat ala cor per nos convocada als Catalans vinguessetsanosperlesrahonsennostraletracontengudes,

> E meravellam nos com no sots vengut èr queus pregam e encarregam que decontinent vingats a nos tota dilació remoguda[...]Ans a XV del present mes deu volent serema Trayguera per celebrar les corts als valencians, als quals havem restret e abreujat lo terme tants com havem puscut Car als catalans havem haut adonar terme de XXVII dies ço que no ha calgut fer e Entenem spatxar e cytar tant com puscam De arago havem bon sentiment e estam en sperança que per ventura sens celebració de corts o almenys ab aquelles faran tot ço que pusquen per servey e subvenció del dit senyor rei.

En otra vertiente del género epistolar, las hermosas cartas, ya al final de siglo y durante un largo periodo de tiempo, entre una madre y una hija, Hipólita Roís de Liori y Estefanía de Requesens, de carácter más íntimo y cotidiano, nos proporcionan otra perspectiva de la época, de las relaciones y también, del propio hecho literario. Estas cartas son una crónica en primera persona, «hay en las cartas privadas relaciones de identidad, emergencia del yo, autoría femenina no escondida» (Vinyoles, 2000, p. 53). Podemos reconocer la educación y los saberes que pasan de madre a hija, el magisterio y su apoyo mutuo. Cómo leemos en esta de Estefania a Hipòlita del 15 de enero de 1534 (Ahumada, 2003, p. 99):

> Ací·ns donam presa en acabar de plantar la vinya y tenim molt bona saó. [...]jo voldria comensar a fer seda enguany, pux pense estar así fins a sent Juan. Soplic a vostra senyoria me mane enviar ab lo primer dos onses de llavor que sia bona, y vejam com me'n sabré desexir la primera volta. També soplique a vostra senyoria que mane enviar los empelts de llimons de satalí y los colomins per a casta que ab altra li é escrit. Y, si aquí y à algunes de arbres que no les tingam, tanbé.

Soldevila (1961) destaca especialmente la figura de Estefanía de Requesens porque también escribió un manual de educación –más breve que el que Duoda, condesa de Barcelona, del siglo IX y que se convirtió en un «espejo de príncipes»– dirigido a su primogénito a quien le recomienda estudio, buenas compañías y que diga siempre la verdad (Soldevila, 1961, p. 31). Ha quedado constancia del carácter firme, generoso y justo de la condesa Estefanía, a través de una carta que le transmite, a manera de despedida, a su hijo Luis tres días antes de morir y en la que recomienda, entre otras cosas, buen trato a los vasallos:

> Us encomano que tingueu molt de compte que se'ls administri justícia [als vassalls] i que no se'ls facin greuges ni extorsions, sinó que siguin benignament tractats (com ho han estat fins ara) tant perquè ells ho mereixen com perquè estem obligats.

De Hipólita Roís de Liori se han conservado 89 cartas de las 800 que escribió. De su hija, Estefania de Requesens i Roís de Liori se conservan 102, escritas entre 1533 y 1540, que según Max Canher constituyen la auténtica obra de una escritora, semejante a la de Alessandra Macinghi Strozzi o a la de Madame de Sevigné (Cahner, 1977):

> Molts dels epistolaris que ara considerem veritables obres literàries, siguin de Ciceró, de Petrarca o Voltaire són col·leccions de simples cartes privades [...] Fins i tot hi ha grans escriptors, l'obra dels quals és exclusivament llur epistolari, com és el cas d'Alessandra Macinghi Strozzi a la Florència dels Mèdici o el de Madame de Sévigné a la França de Lluís XIV. I no dubto gens a situar la nostra Estefania de Requesens dins aquesta categoria.

No obstante, si observamos el panorama literario con una perspectiva más amplia, más allá del ámbito cercano a Sor Isabel, comprobamos que, en esta época, la creación literaria de autoría femenina está marcada por un importante movimiento: La *Querelle des femmes* o Querella de las mujeres. En él se planteaba el derecho de las mujeres a la educación y a la cultura. Iniciado unos años antes, este movimiento llegará hasta el siglo XVIII y la Revolución francesa. Se extendió a lo largo de toda la Edad Moderna y en diversos países. En 1405, la escritora Christine de Pizan escribe *La Cité des dames* (Pizan, 2013; Magraner *et alii,* 2013), un libro donde «emerge la conciencia lúcida»de la autora, en expresión de Celia Amorós (1997, p. 57) y cuyo propósito, «interpelada por los excesos del discurso misógino de Jean de Meun en el *Roman de la Rose*» (Amorós, 1997, p. 57) es dignificar a las mujeres. Reacciona frente a la literatura y los presupuestos misóginos que venían desde la Edad Media y en estos tiempos se vuelven especialmente intensos. Además, denuncia la indefensión de las mujeres al no tener acceso a la cultura. Como explica Mercè Otero siguiendo a Joan Kelly, que estudió bien la *Querelle des femmes*, este movimiento iniciado con Pizan tiene tres elementos básicos «la oposición dialéctica a la misoginia, el basar esta oposición en la idea de «género» tal y como lo entendemos hoy en día y consecuentemente, la posibilidad de universalizar la cuestión y trascender el sistema de valores

de su tiempo, planteando una auténtica concepción de la humanidad» (Otero, 1997, p. 79). Una concepción de humanidad que comprenda y tenga presente los diferentes intereses, situación y producciones de mujeres y hombres. Una concepción de humanidad que cree una memoria colectiva donde mujeres y hombres se vean reconocidos como protagonistas. Un asunto que, más de medio milenio más tarde, sigue estando pendiente. Esta posición de «sujeto» literario, entendido como aquella persona que «tiene acceso público a la palabra», –algo vedado tradicionalmente a las mujeres– que tomó Cristine de Pizan tuvo una perdurable e irreversible influencia. Por eso Cristine de Pisan debe ocupar el lugar que merece entre nuestros clásicos. Como Dante o Petrarca, Pizan representa un eje sobre el que pivota el paso a la Edad Moderna. Su obra es una referencia esencial en la transición a la Edad Moderna por la perdurabilidad de sus planteamientos y su posición de autoridad femenina. Señala y combate la relación de sexo–género y poder. Su actitud fue un posicionamiento para reconocer su propio espacio y el de las mujeres.

En el marco de esta *Querella des femmes* se inscribe la obra de Sor Isabel de Villena (Cantavella, 2000, p 43). Y también la obra de muchas escritoras –y también escritores– que escribirían en siglos venideros. En Francia, las poetas de la escuela de Lyon, Louise Labé o Pernette de Guillet, en el siglo XVI, asumen esta reivindicación protofeminista que plantea la *Querelle des femmes*. Aunque en este país destaca, sobre todo, la gran escritora –y sin embargo tan poco conocida– Marie de Gournay, muy cercana a Michel de Montaigne, que en 1622 escribió *Sobre la igualdad de los hombres y las mujeres*, donde reivindica la igualdad de ambos sexos sosteniendo que las diferencias son solo físicas y que si hay tan pocas mujeres dedicadas a ciencias o a letras es debido a sus dificultades para acceder a una educación que se les niega.

En España, en el siglo XVII, encontramos a la novelista María de Zayas y Sotomayor (Redondo 2009a y 2009b) en cuyas *Novelas amorosas y ejemplares* o su otra obra, *Desengaños amorosos*, queda amarga constancia de su queja sobre el trato y la consideración a la que eran sometidas las mujeres y sus dificultades para acceder a la educación, así como la denuncia a un concepto de «amor» que marca unas relaciones de clara subordinación para las mujeres; la dramaturga Ana Caro Mallén (Luna, 1992) a través de cuya obra teatral, como *Honor, agravio y mujer*, hallamos posicionamientos parecidos, o la gran Sor Juana Inés de la Cruz

(Zavala, 2000), una de las cimas del Barroco español en cuya obra tanto poética como teatral deja constancia de esa necesidad de acceso a la cultura y critica unas costumbres injustas para las mujeres de la época. No hay más que recordar sus famosas redondillas en clave satírica:

> Hombres necios que acusáis
> a la mujer sin razón
> sin ver que sois ocasión
> de lo mismo que culpáis

pero que llegan a plantear cuestiones hoy en día completamente vigentes y no resueltas:

> ¿O cuál es más de culpar,
> aunque cualquiera mal haga:
> la que peca por la paga
> o el que paga por pecar?

Además, ella plantea con decisión su derecho a la opinión, la educación y la cultura. Ofrecemos aquí un fragmento de su epístola *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, [1] donde con claridad meridiana, se posiciona reivindicando su derecho a la opinión y a la disensión. Un tema que permea toda su obra:

> Si el crimen está en la Carta Atenagórica, ¿fue aquélla más que referir sencillamente mi sentir con todas las venias que debo a nuestra Santa Madre Iglesia? Pues si ella, con su santísima autoridad, no me lo prohibe, ¿por qué me lo han de prohibir otros? ¿Llevar una opinión contraria de Vieyra fue en mí atrevimiento, y no lo fue en su Paternidad llevarla contra los tres Santos Padres de la Iglesia? Mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar? ¿Es alguno de los principios de la Santa Fe, revelados, su opinión, para que la hayamos de creer a ojos cerrados? Demás que yo ni falté al decoro que a tanto varón se debe, como acá ha faltado su defensor, olvidado de la sentencia de Tito Lucio: Artes *committatur decor*; ni toqué a la Sagrada Compañía en el pelo de la ropa; ni escribí más que para el juicio de quien me lo insinuó; y según Plinio, *non similis est conditio publicantis, et nominatim dicentis*. Que si creyera se había de publicar, no fuera con tanto desaliño como fue. Si es, como dice el censor, herética, ¿por qué no la delata? y con eso él quedará vengado y yo contenta, que aprecio, como debo, más el nombre de católica y de obediente hija de mi Santa Madre Iglesia, que todos los aplausos de docta. Si está bárbara —que en eso dice bien—, ríase, aunque sea con la risa que dicen del conejo, que yo no le digo que me aplauda, pues como yo fui libre para disentir de Vieyra, lo será cualquiera para disentir de mi dictamen.

También en la Inglaterra del XVII encontramos, entre otras, la importante figura de la escritora Aphra Benh, contemporánea de Sakespeare y reconocida hoy en día como madre de la novela inglesa, sobre todo por su novela *Oroonoko*, considerada como la primera novela abolicionista y cuya vida y obra se corresponden con las aspiraciones de las mujeres que escriben dentro de esta *Querelle des femmes*. No es la única en este país, pero solo hemos espigado algunas de las escritoras que participaron activamente en siglos posteriores al XV en este intenso debate que duró varios siglos y que anticipó lo que después, en el siglo XIX se convertiría en movimientos sociales de reivindicación de derechos por parte de las mujeres, como el sufragismo, el movimiento obrero, donde las voces de mujeres como Flora Tristán o Louise Michel se preocuparon siempre por las condiciones laborales de las mujeres y las niñas y niños trabajadores o el abolicionismo, donde la participación de las mujeres fue muy activa y esencial.

Pero volvamos ahora al siglo en el que nuestra autora vivió. La influencia en el siglo XV de *La Cité des Dames* se deja notar en muchos aspectos y muchas autoras. En Italia las humanistas y poetas seguirán el sendero abierto por Pizan. Humanistas como Isotta Nogarola (1418–1466), Laura Cereta (1469–1499) (Martino y Bruzzesse, 1996) o ya en el siglo XVI, Moderata Fonte que escribió *Il merito delle donne*, publicado en 1600 son buena muestra de ello. Es, no obstante, Laura Cereta la que, en sus cartas y con una voz claramente reivindicativa, trata de forma crítica temas como la educación, la guerra o el matrimonio. El género epistolar será muy frecuentado por las humanistas. También en Castilla las encontramos, favorecidas por el interés de Isabel *La Católica* (Segura Graíño, 1994). Destacan Beatriz Galindo *La Latina* y más adelante, Luisa Sigea o Juana Contreras, de las que nos deja noticia Lucio Marineo Sículo. Sin embargo, el humanismo resultó para las mujeres humanistas que, como decía Virginia Woolf, eran «las hijas de los hombres cultos» y fueron educadas por estos, uno de los fraudes culturales a los que sucesivamente se han ido enfrentando las mujeres. Ellas «se rebelaron contra quienes las habían preparado para una sociedad que prohibía la entrada a las mujeres. Estas descubrieron que el ideal universal de *humanitas* no era tal, porque no incluía a las mujeres» (Otero, 1997, p. 97). Laura Cereta lo vio claramente. Ese ideal universal de *humanitas* era solo un ideal reservado a los hombres, parcial, por tanto, solo masculino.

Siglos más tarde, la Revolución francesa con su lema «Libertad, igualdad y fraternidad» fue otro fraude para las mujeres y las esclavas y esclavos. Ellas lo creyeron y participaron, sin embargo, a sus anhelos les sucedió lo mismo que a la cabeza de Olympe de Gouges, a quien decapitaron tras poner por escrito, en femenino, la *Declaración de los derechos de la mujer y las ciudadanas*. Sonaba escandaloso, aun después de tres siglos de *Querelle des femmes*.

La Cité des Dames es uno de los libros que hace traducir Isabel la Católica para la educación de sus hijas, las que serían consideradas las infantas mejor educadas de Europa en la época, como reconoce el mismo Erasmo de Rotterdam. En una corte donde el marcado interés de Isabel por la cultura y por dar una buena educación a sus hijas había atraído a jóvenes humanistas bien instruidas –las *docta puellae*–, también hubo lugar para el *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena. El interés que despertó el libro en Isabel La Católica fue, de hecho, la causa de que el *Vita Christi* saliera del convento y se diera a conocer fuera de ese ámbito. Pero la corte de Isabel acogió también a más autoras. Florencia Pinar (Deyermond, 1978 y 2007; Caballé, 2004a; BIESES), poeta cancioneril con una voz bien particular también se benefició de la corte de Isabel. De ella han quedado algunas composiciones en el Cancionero General. Destacan *Destas aves su nación* y *Ell amor ha tales mañas* por el simbolismo, de carácter sexual, con el que compone:

> Ell amor ha tales mañas
> que quien no se guarda dellas,
> si se l'entra en las entrañas,
> no puede salir sin ellas.
>
> Ell amor es un gusano,
> bien mirada su figura:
> es un cançer de natura
> que come todo lo sano.
>
> Por sus burlas, por sus sañas,
> dél se dan tales querellas
>
> que, si entra en las entrañas,
> no puede salir sin ellas

Pero si hay otra escritora tan implicada en la *Querelle des Femmes* como Sor Isabel de Villena, en la península, en ese siglo, esta es Teresa de Cartagena (Caballé, 2004b; Redondo 2009b, Criado, 2013). De familia

judeo–conversa escribió dos libros. El primero, *Arboleda de los enfermos*, trataba la enfermedad y el sufrimiento como un instrumento para acercarse a Dios, no como castigo divino. En esta consideración sobre el sufrimiento coincidía con la gran mística y escritora inglesa, Juliana de Norwich, contemporánea suya, cuyo *Libro de visiones y revelaciones* destila un optimismo teológico, fuera de lo común en aquel tiempo, basado en la compasión y la alegría, no en el castigo. Así, el sufrimiento se convertía en un camino para encontrar a Dios.

La obra de Teresa de Cartagena, según Nelken (1934) y Criado (2013), causó tanto asombro que se dudó que pudiera estar escrito por una mujer, por ello Teresa se vio obligada a escribir y reivindicar su autoría y su capacidad para escribir. En este segundo libro, *La admiración de las obras de Dios*, donde Teresa defiende que la capacidad para escribir se la concede Dios y hace una firme reivindicación de su autoría. Sostiene que mujeres y hombres somos almas a las que Dios trata sin distinguir sexo sino virtud. El gran argumento al que han recurrido tantas religiosas a lo largo de los siglos para autorizarse. Una posición que ya expresaba, en el siglo II, Plutarco (1987) en su *Mullierum virtutes* cuando sostiene que mujeres y hombres son iguales en virtud (Ruiz y Jiménez, 2008).

Pero todavía nos ofrece este siglo más novedades en relación con las escritoras y sus escritos. Aparece por primera vez, tanto en español como en inglés, un género: la autobiografía y los primeros autores son mujeres. En la península tenemos a Leonor López de Córdoba, en cuyo *Testamento* hallamos el primer testimonio escrito de una autobiografía. En él, la que fue valida de Catalina de Lancaster, nos cuenta la difícil trayectoria vital de la autora. Catalina de Lancaster, por su parte, es la madre de la reina María de Castilla, que fue la que crió a nuestra Sor Isabel. Pero también, en ese tiempo y en Inglaterra tenemos a Margary Kempe, conocida por dictar *El libro de Margary Kempe*, reconocido como la primera autobiografía en inglés, aunque es Juliana de Norwich la que suele considerarse la primera escritora. Ambas, en sus respectivas lenguas, escriben la primera autobiografía, un género que resultó frecuentado por las escritoras posteriores.

Así, la obra de Sor Isabel de Villena se enmarca en la *Querelle des femmes* por lo que tiene de reivindicación de la dignidad y el reconocimiento del valor femenino. Ella lo hace recorriendo la genealogía femenina de Jesús

en su *Vita Christi*, ese es su instrumento para hacer frente a un discurso misógino cada vez más virulento.

EL UNIVERSO DE LAS MUJERES ILUMINADO

> «Ara comencen los goigs e alegries vostres, qui fi no hauran [...]Ja no parlarem ab les vostres filles, que ací són, sinó dels delits e plaers».
>
> Sor Isabel de Villena (*Vita Christi*, 2011 [1497] p. 421)

Sor Isabel de Villena, *la gran doctora*, no está sola, ni vive sola, ni trabaja sola, ni reza sola. María de Castilla y las nobles damas de su corte han criado a Elionor de Aragón y Castilla, conocida como Elionor de Villena, y no la han dejado sola. Su potente discurso femenino lo encontramos en el *Vita Christi*, pero también en el *Speculum animae* (Cantavella y Parra, 1987), un tratado sobre la pasión y los libros de relaciones del convento de la Trinidad, un auténtico ejercicio de creación de memoria colectiva y de genealogía dentro del propio convento, como explica Mandingorra (2012, p. 735). Una reina castellana, Isabel la Católica, se interesó por el original del *Vita Christi*, escrito por la valenciana y en valenciano. Una abadesa, su sucesora, sor Aldonça de Montsoriu lo edita, lo manda imprimir y redacta un texto a manera de presentación que «representa un manifiesto de defensa del discurso femenino, no sólo el de Isabel sino también el de ella misma» (Piera, 2012, p. 407), es allí donde queda constancia de la autoría indiscutible de sor Isabel, y donde sor Aldonça defiende su decisión de que el texto traspase el muro del convento:

> Molt alta, molt poderosa, cristianíssima reina e senyora: La resplendent llum de devoció que dins vostra altesa clareja li ha descobert que..hi havia un devot *Vita Christi* ordenat per la il·lustre dona Elionor, àlies sor Isabel de Villena...i he pensat... fer aquell empremtar...[...] E puix ella, humil religiosa, resta lloada d'haver callat lo seu nom en la composició...jo crec aténer no poc mèrit davant Déu en publicar lo nom...: sor Isabel de Villena lo ha fet; sor Isabel de Villena l'ha compost; sor Isabel de Villena, ab elegant i dolç estil, l'ha ordenat, no solament per a les devotes sors i filles d'obediència que en la tancada casa d'aquest monestir habiten, mas encara per a tots los qui en aquesta breu, enutjosa e transitòria vida viuen (*Vita Christi*, 2011 [1497], p. 51).

La abadesa de la Trinidad compuso un texto que ha sido calificado de irónico, divertido, e incluso ingenuo, según Fuster (1968); un texto que crea memoria colectiva; que incorpora la experiencia femenina y reescribe los evangelios, al dar relevancia a las mujeres en la redención. Y según Rosanna Cantavella y Lluïsa Parra (1987), entre otros, también sensibilidad, cultura, vivísima imaginación, detalles cotidianos y tono culto, pero de clara y fácil comprensión; de gran riqueza léxica y lingüística. No sabemos cuando lo escribió, sólo podemos suponer que lo leía en la intimidad del refectorio a las más de 17 monjas clarisas, mujeres que pertenecen a ilustres linajes, con quién vivió y que tampoco la dejan sola. Son las monjas que rezan con ella y con ella trabajan, para acabar de construir y consolidar el convento de la Trinidad.

La autora usa el espacio de libertad que representa el convento, su experiencia religiosa, su posición privilegiada, su alcurnia, su origen familiar y el lugar que ocupa como abadesa y constructora de uno de los conventos más importantes de la ciudad, a favor de las mujeres. Porque el convento representa, según Marion Coderch (2012, p. 543) un lugar donde ellas pueden sentirse libres, «l'únic residu de llibertat» que queda para «fer que les dones del seu voltant se sentissen, al seu torn, una mica més lliures». Y todavía ahora cuando leemos el *Vita Christi* con ojos del siglo XXI nos sentimos más libres, cuando «l'ànima gloriosa de Jesús» le dice a «la virtuosa mare Eva»que se ha acabado el dolor y empieza el gozo y la alegría también para sus hijas:

> E lo Senyor, veent aquella dona qui ell tan maravellosament havia formada de les sues pròpries mans sens mitjà d'home ni de dona... [...] mirava–la ab gran plaer, adelitant–se en lo seu virtuós e graciós parlar; e, prenint–la per les mans, acostà–la molt prop de si e, ab gran amor, dix–li:
>
> —Veniu, venerable mare, per mi molt amada; acostau–vos a mi e sereu coronada segons mereix vostra virtuosa penitència, car ja són finides les vostres dolors. Ara comencen los goigs e alegries vostres, qui fi no hauran. Ja lo vostre pecat és remés e perdonat. Ja no parlareu ab les filles vostres, que ací son, sinó de delits e plaers,... [...]. E, llavors, d'aquelles singulars e virtuoses filles vós sereu molt alegre e gojosa, quan coneixereu ésser per mi tan amades e estimades, per les grans obres sues, que als hòmens passaran en fortalea d'amor...E vull que vós siau tenguda en gran reverència e devoció, per hòmens e dones, com a mare singular de tots, e que per ells contínuament sereu

> intercessora en la mia presència, especialment per les dones, a les quals jo faré innumerables gràcies, per amor vostra (*Vita Christi*).

Sor Isabel de Villena subvirtió fuentes sagradas para crear un discurso según el cual Dios se reconciliará tanto con las mujeres, que las convertirá en su creación más perfecta, para afirmar de las mujeres «vos qui sou dona i per natura inclinada a tota virtut» o para advertir a quienes defienden la inferioridad de las mujeres según los evangelios que «los qui de dones malparlaran cauran en la mia ira … nengú no les pot enujar, que a mi no ofena molt». La autora conoce las fuentes sagradas a la perfección y las usará, como antes Hidelgarda de Bingen, para conseguir su objetivo: la defensa de la dignidad de las mujeres, a las cuales conoce bien, porque entre mujeres vive y entre mujeres se ha criado (Criado, 2013, p. 82):

> El uso subversivo de fuentes consideradas como sagradas no es nuevo. Ya Hildegard Von Bingen, Cristina de Pizan y otras autoras habían realizado exégesis de textos sagrados. Sin embargo, Isabel de Villena no solamente manipula sus fuentes para escribir su propia versión de los Evangelios, sino que se apropia el discurso teológico al poner en boca de Dios y de Jesús su propia concepción de una cristología espiritual alternativa a la cristología patriarcal, que reitera el mensaje igualitario de los comienzos del cristianismo.

Nuestra autora crea en su texto una memoria colectiva que incorpora la experiencia femenina y crea nuevos modelos de mujer y una nueva identidad en el centro de un relato católico que las minusvalora, y reescribe o escribe –según Criado (2013)– los evangelios, al dar relevancia a las mujeres en él; como dice Miriam Criado (2013, p. 83):

> sor Isabel crea para su comunidad un espacio de libertad en el que ser mujer no es sinónimo de ser inferior física, intelectual y moralmente sino que ser mujer equivale a ser fuerte, ser inteligente, ser apreciada y respetada por la divinidad y ser, además, una parte fundamental de su Iglesia.

Son mujeres las que constituyen el eje narrativo de su *Vita Christi*, una interpretación original y combativa de la vida de Cristo, que empieza con el nacimiento y acaba con la muerte de María, la madre de Dios, protagonista, con María de Magdalena y la propia Eva, de la narración. Jesús solo será la excusa narrativa.

Ignoramos cuánto tiempo le costó a la abadesa escribir este texto, en el

que las mujeres destacan por su firmeza y la fidelidad, frente al abandono y cobardía de los discípulos de Jesús en la Pasión. Pero funcionó, porque las mujeres de su tiempo leyeron a sor Isabel. Es, por tanto, el *Vita Christi* un libro que cuenta con lectoras —y también con lectores— desde el primer momento. Las mujeres leían el texto de la monja de clausura y se identificaban con él, como afirma Zaragozà (2016, p. 20):

> es va convertir en obra de capçalera per a les dones de l'època, amb què, sens dubte, es devien sentir reconfortades[...] Ens sobren, doncs, els motius per pensar que sor Isabel va representar un veritable referent literari femení per a les autores que vindrien en els segles posteriors; especialment en l'ambient conventual, on brillen religioses que es van lliurar als influxos de la febre creativa amb obres que, tot i anar adreçades sobretot a les germanes de professió, van superar la clausura i van tenir un radi d'influència notable sobre el gran públic.

En cada página del *Vita Christi* se muestra cómo son las mujeres, cómo viven y qué sienten. Las mujeres de la narración son amables, las más amables, razonables, sensatas, dueñas de su palabra, caritativas, valientes, piadosas, clementes, perseverantes y fieles. Sabemos cómo es su día a día, cómo sufren y cómo viven la alegría, el dolor, la separación entre una madre y una hija, cómo necesitan escribirse, hablar, hacerse confidencias. Es el universo de sus contemporáneas, el mundo de las mujeres contado por una mujer que lo ha visto y vivido de primera mano, o lo ha oído contar. La reivindicación del universo de las mujeres como un espacio ficticio y real de primera magnitud se filtra en todo el texto, como ya hizo notar Cantavella (1985), donde las costumbres de la vida diaria: comer, lavar, coser o escribir cartas acompañan siempre los hechos de la vida de Jesús.

Y en ese universo tiene cabida vivir con pobreza o la necesidad de trabajar para comer. A la vez que cabe también el lujo y la fasto que aparece cuando el mundo del paraíso entra en la acción. Entonces se siente aquel entorno, el de la corte real de María de Castilla, que tan bien conoció la escritora hasta los quince años.

Son dos universos que la autora encaja con una naturalidad digna de las mejores construcciones narrativas, un mundo extremo de pobreza y necesidad con un mundo ceremonial y lujoso. Vemos cómo contrasta el casamiento en el templo, donde sólo los cabellos sobre los hombros

adornan a María, con las fiestas en el cielo y los regalos y las joyas que «l'eternal Pare» le hace llegar a «la sua esposa», en concreto, la corona que San Miguel le llevó a María:

> E la reverend matrona Anna féu vestir a la senyora les millors robes que tenia. Amb tot fossen pobrelletes, eren honestíssimes e molt netes. E estés–li los cabells sobre les espatles, que li donaven tanta bellesa e ornament...E, així arreada sa altesa e molt ben acompanyada, portant aquella virtuosa Anna al costat e moltes donzelles que la seguien, vingué allà on l'esperava tota la gent amb lo esposat Josep. E tots, admirats de la sua bellesa, lloaren nostre senyor Déu que tal l'havia creada (*Vita Christi*, pp. 79–80).
>
> Aprés vingué gran multitud d'àngels amb infinides trompetes, e ministrers, portant quatre d'ells un bastiment d'or molt guarnit de pedres e perles ab gran solemnitat. E sant Miquel, prenint la dita corona en les mans, dix a sa altesa:
>
> —¡Sereníssima e ínclita senyora! Aquesta és la corona a vostra mercé deguda per compliment de les vostres joies...és d'or molt puríssim obrada maravellosament, la qual té dotze murons, e sobre cascú d'aquells resplandeix una estela de singular claredat significant les vostres excel·lències e dignitats, les quals són sens par... [...] Així mateix són en la dita corona engastats set fermalls fornits de pedres e perles preciosíssimes, mostrant ésser en vostra senyoria molt copiosament los set dons del Sant Esperit[...]... En la circumferència de la dita corona són engastades infinides pedres e perles en gran orde, mostrant que la glòria vostra és embellida d'innumerables virtuts...E la Senyora, molt contenta e alegre de tal corona, pres–la ab gran plaer e acomanàla a la sua amada cambrera (*Vita Christi*, pp. 150–151).

El texto gira alrededor de una constelación de mujeres, auténticas e inventadas, alegóricas, fruto del tiempo y de las creencias, mujeres que son un colectivo o mujeres que son un ejemplo, pero todas unidas por el intento de menospreciarlas y de olvidarlas. Las mujeres de Jerusalén, que lloran acompañando el dolor de una madre; las mujeres del Paraíso; las santas mujeres de la Corte Celestial; las virtudes; Marí, la Samaritana; Marta; la Cananea; la viuda caritativa; la adúltera; las dos embajadoras de Dios; Ana, la matrona; María Magdalena; Santa Ana; María la madre de Jesús y también Eva.

Sor Isabel no solo incluye una mujer en cada capítulo de la narración, sino que además nos habla de todas sus cualidades, de las estrechas relaciones que entre ellas se establecen de sororidad y de complicidad. Las mujeres de sor Isabel, incluso son las que vencen al diablo y es el propio Jesús quién lo dice «car el diable serà confús per les dones, e no elles per ell» (*Vita Christi*, 2011 [1497], p. 281). Además, nos acerca al primer plano del relato bíblico algunas de las mujeres que habían quedado ubicadas al margen y al poner el foco de la narración en ellas, nos las revela y las introduce en una genealogía extensa. A Eva y a María las presenta como nadie hasta ese momento lo había hecho: se quieren, una sabe de las penas y sufrimientos de la otra, como una madre y una hija.

Tres mujeres se mueven alrededor de María en la narración, sin dejarla sola en ningún momento de su vida. Cuando nace, su madre santa Ana, la aprecia como un ser único marcado por Dios, como un tesoro que le han encomendado, pero como un tesoro de carne y hueso, como la criatura indefensa que es y que despierta en su madre el sentimiento de ternura y protección que acompaña a la maternidad: el vínculo más fuerte que se establece entre dos seres humanos. Y lo narra una hija que no sabe quién es su madre, ni la ha conocido:

> Com mamava, mirava–la tostemps en la cara ab dolçor no recontable [..]
>
> la gloriosa Anna, despedida del sacerdot, tornà a la casa sua e posà la sua dolça filleta en lo bres perquè reposàs e dormís un poquet. E ella estava–li davant, agenollada, besant–li los peuets e manetes ab goig no recontable. E la humilíssima senyora, no podent comportar que la sua mare li fes tals servirs...mostrava en la sua careta no li plaïen semblants coses. E la virtuosa mare, que en res no pensava sinó en complaure aquella excel·lent filla, coneixent la voluntat sua, posà fi en lo seu propi plaer...[...] e d'aquí avant no li besava peus ni mans, sinó solament la boqueta, frontet e galtetes ab grandíssima amor e reverència (*Vita Christi*, pp. 60-61).

Ana, la viuda y profeta, cuidadora de mujeres en el templo, la otra mujer que acompaña a María en su formación espiritual y en el acto de oposición a los sacerdotes. La mujer que la acompañará a su casamiento, cuando tiene 12 años y se casa con un hombre de 60 que también se mantendrá virgen. En la narración, el discurso sobre la virginidad toma un cariz radicalmente diferente al que se nos presenta en los modelos más

canónicos, al ser una exigencia de la propia María, un voto, una decisión. La esclava ya no es tan esclava.

Finalmente, María Magdalena, casi una hija que consolará a María cuando su amado Jesús se sacrifique, que sostendrá su dolor y la acompañará en la tarea de transmitir la palabra de Dios que les ha sido encomendada. De ella, Jesús dice que es constante y nada la asusta: «Gran és la constància vostra, gloriosa Magdalena, que res no us espanta» (p. 491) Una mujer a quien *la gent menuda* (p. 259) –la gente mezquina– la llama pecadora, pero que se mantendrá firme cuando todos los apóstoles se acobarden, una gran señora convertida en la discípula preferida:

> S'esdevengué que una gran senyora molt heretada, singular en bellea e gràcia sobre totes les dones... franca de senyoria de pare e de mare, car ja eren morts, deixant a aquella grans riquees e abundància de béns...e veent–se així lliberta en la joventut sua... havent la pròpria voluntat per llei, seguia tots los apetits sensuals, no entenent sinó en delits e plaers de sa persona...E aquesta senyora era gran festejadora e inventora de trajos. Tenia cort e estrado en casa sua on s'ajustaven totes les dones jóvens...e aquí es feien festes e convits tots dies.[...]E així aquesta senyora, tant com de més estat era e pus singular en bellea e riquea, tant pus prest la fama sua fon tacada, e la gent menuda, que comunament s'adelita en dir mal de les grans dones per poca causa que veja, parlaven tan llargament d'aquesta senyora, qui havia nom Maria Magdalena, que ja entre lo poble no la nomenaven sinó «la dona pecadora. (*Vita Christi*, 2011 [1497], pp. 258-259).

María es el ejemplo extremo de cómo son las mujeres. A partir de María, quien hable mal de las mujeres ofenderá a Dios, porque María es la elegida, la representante de Dios en la tierra cuando Jesús muere. Dios la ha creado y se ha enamorado de ella, ella tiene memoria e inteligencia. Según la narración «Jo us he elegida temple per a mi, he–us dat cor e memòria sapientíssima e molt intel.ligent, en tanta abundància e còpia que algú ans de vós no s'és trobat semblant ne aprés vós se trobarà.»(*Vita Christi*, p. 55) Todo ello, sin abandonar el papel de gran doctora, pastora y madre –«sola us he parit»– (*Vita Christi*, p. 447).

Seguimos a Cantavella (1985) y Criado (2013) para afirmar que tanto Pizan como Villena van más allá de contrargumentar a favor de las mujeres, ellas hacen una vindicación a través de su narración. En el texto de sor Isabel queda patente su interés por la vida y los deseos de las mujeres,

esto es lo que nos trasmite la narración. ¿O no habría querido cualquier mujer del tiempo de sor Isabel parir como parió María, según la fantasía que se crea en el relato, en un momento de la historia en que el parto es la primera causa de muerte de las mujeres?

> Ixqué lo Senyor del ventre virginal de la mare sua sens dar–li nenguna dolor, lleixant–la verge e pura...[...] E sant Miquel e los altres prínceps prengueren prestament lo Sényor perquè no caigués en terra e adoraren sa majestat ...e presentaren–lo a la senyora mare sua, qui amb goig infinit lo mirava...e prenint–lo sa mercé...ab sobirana prudència posa'l en la sua falda e abraça'l e besa´l estretament amb tendrea d'amor com a Fill seu verdader e natural...E sens mitjà de llengua, l'ànima del Fill e de la mare se parlaren... [...]E mirant e contemplant aquell petit cos...e recordant–se que era passible e mortal, sentí en si la senyora mare tan excessiva dolor que tot lo cor li travessà, e especialment com lo sentí plorar de fred...e prenia la senyora los peuets dels seu Fill, e calfava'ls amb les pròpies mans, no havent altra manera de fer foc. (*Vita Christi*, 2011 [1497], pp. 178–179).

Las mujeres que sor Isabel hace desfilar por el *Vita Christi* son las valencianas de la corte de María de Castilla y las que la visitan el convento; son también sus antepasadas de linaje real de las cuales ha oído hablar, así como las esclavas que la han servido y las hijas de los menestrales que ha visto entrar durante más de diez años al Palacio del Real y después, al convento. Todo esto mientras lo construía y lo consolidaba, con la ayuda de la reina, y llevando a cabo su función de abadesa y constructora.

Según Cantavella (1985) calificar de feminista la obra de la abadesa de la Trinidad no es usar una caracterización anacrónica, porque el feminismo de la época se sitúa en el universo ideológico que tiene como centro Dios y la religión. La mujer, las mujeres de sor Isabel de Villena, no son el pecado sino la salvación. Si estamos de acuerdo en que los textos se actualizan en el acto de lectura, tenemos que leer o releer el *Vita Christi* desde nuevas perspectivas y tenemos que seguir dialogando con un texto que continúa siendo fundamental en la defensa de la dignidad de las mujeres:

> Oh senyor! ¡e quanta gràcia és aquesta que la dona, qui en lo començament del món fon porta e entrada de mort, e ara, per gran dignitat, l'hajau feta novella preïcadora de la vostra meravellosa resurrecció! (*Vita Christi*, 2011 [1497], p. 493).

Podemos concluir que las 5000 palabras que nos acercan a la vida de María y las mujeres que la acompañan en la narración del *Vita Christi* piden nuevas lecturas, nuevas perspectivas, para desde el pasado releer nuestro presente. Y rehacer, así, una nueva genealogía en la cual, como dice, Marion Coderch (2012, p. 549) «les experiències de les dones del passat ens il·luminaran i ens donaran lliçons valuoses» –también a los hombres– «sobre la vida de les dones del present». Sobre todas las vidas. Que las palabras de sor Isabel nos iluminen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahumada, E. (2003). *Epistolaris d'Hipòlita Roís de Liori i d'Estefania de Requesens (segle XVI)*. València: Universitat de València

Esteve, A.; Matheu, R.; Saltor, O.; Sala–Cornadó, A. i T. y Assumpció, M. (1975). *Les cinc branques. Poesia femenina catalana*. Barcelona: Esteve Albert i Corp.

Alvar, C. (1985). María Pérez, Balteira. *Archivo de Filología Aragonesa*, 36–37, 11–40.

Amorós, C. (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra.

Baranda, N. (Coord.). BIESES. *Bibliografía de Escritoras Españolas*. Recuperado de http://www.uned.es/bieses/

Caballé, A. (2004a). Florencia Pinar. En Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración, vol. IV (pp. 77–84). En Caballé, A. (Coord.). *La vida escrita por las mujeres*, 4 vol. Barcelona: Lumen.

Caballé, A. (2004b). Teresa de Cartagena. En Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración, vol. IV (pp. 47–62). En Caballé, A. (Coord.). *La vida escrita por las mujeres*, 4 vol. Barcelona: Lumen.

Cahner, M. (1977). *Epistolari del Renaixement*, 1. València: Albatros

Cantavella, R. (1985). *Isabel de Villena, la nostra Christine de Pizan. Una escritura propia*. València: Ajuntament de València.

Cantavella, R. (2000). Isabel de Villena. En Zavala, I.M. (Coord.). *Breve historia feminista de la literatura española,* vol VI. Barcelona: Anthropos

Cantavella, R. y Parra, Ll. (1987). *Protagonistes femenines a la Vita Christi,* Barcelona: La Sal Edicions de les Dones.

Coderch, M. (2012). Actituds davant les dones entre l'edat mitjana i el Renaixement. *Dones i literatura, entre l'edat mitjana i el renaixement*, vol. II. València: Alfons el Magnànim.

Courcelles, D. (2012). Espiritualidad femenina y teología trinitaria: sor Isabel de Villena, València, finales del siglo XV. *Dones i literatura, entre l'edat mitjana i el renaixement*, vol. I. València: Alfons el Magnànim.

Criado, M. (2013). La Vita Christi de Sor Isabel de Villena y la teología feminista contemporánea. *Lemir*, 17, 75–86. Recuperado de http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista17/05_Criado_Miryam.pdf

Cereceda, M. (1996). *El origen de la mujer sujeto*. Madrid: Tecnos

De Martino, G. y Bruzzesse, M. (1996). *Las filósofas*. Madrid: Cátedra/ Universitat de València. Deyermond, Alan (2007 [1978]). *El gusano y la perdiz: reflexiones sobre la poesía de Florencia Pinar*. Trad. Roc Filella. En Deyermond, A. *Poesía de cancionero del siglo XV*, Universidad de Valencia.

Fuster, J. (1968). El mon literari de sor Isabel de Villena. En *Obres completes*. Barcelona: Edicions 62.

García, M. (2007). La correspondència amorosa entre Isabel Suaris i Bernat Fenollar; algunes puntualitzacions. En: López, A. y Cuesta, L. (Eds.). *Actes de l'XII Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (pp. 581–588). Universidad de León.

Iborra, J. (2012). *Na Tecla*. Recuperado de http://www.elsborja.cat/blog/na–tecla/

Mandingorra, Mª L. (2012). Memoria de la gestión y gestión de la memoria. *Dones i literatura, entre l'edat mitjana i el renaixement*, vol. II, València: Alfons el Magnànim.

La Parra, S. (2016). Tras las huellas de Isabel de Borja y María Enríquez: un itinerario histórico borgiano con Lucrecia al fondo. *Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, 5.

Luna, L. (1992). *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y obra.* Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

Magraner, C. y Capella de Ministrers (música)/Lorenzo, J.; Morant, I. y Ruiz de Viñaspre, N. (textos) (2013). *La Cité des Dames. Música y mujeres en la Edad Media*. CD1: *Hortus conclusus*. CD–2: *Viridarium–Jardín*

de nobles doncellas. Valencia: Licanus S.L.

Nelken, M. (1930). *Las escritoras españolas*. Barcelona: Editorial Labor.

Noiret, M.–T. (1996). Les dimensions multiples des traités de Marie de Gournay. *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 43, 65–77.

Otero, M. (1997). Christine de Pizan y Marie de Gournay. Las mujeres excelentes y la excelencia de las mujeres. En Rodríguez, R. Mª (Coord.). *Mujeres en la historia del pensamiento*. Barcelona: Anthropos/Ayuntamiento de Valencia.

Peris, M.C. (1990). La prostitución valenciana en la segunda mitad del siglo XIV. *Revista de historia medieval*, 1, 179–199.

Piera, M. (2012). La verbalització del discurs femení a la literatura medieval. *Dones i literatura*, *entre l'edat mitjana i el renaixement*, vol. I. València: Alfons el Magnànim.

Pizan, C. (2013). (Ed. Lemarchand, M.–J.). *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela.

Plutarco (1987 [c. 110]). *Virtudes de Mujeres*. En *Obras morales y de costumbres* (Moralia). Tomo III. Madrid: Gredos.

Rangel, N. (2008). Moras, jóvenes y prostitutas. Acerca de la prostitución valenciana a finales de la Edad Media. *Miscelánea Medieval Murciana,* XXXII, 119–130.

Redondo, A. (2009a). La retórica del yo mujer en tres escritoras españolas: Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús y María de Zayas. En *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.

Redondo, A. (2009b). María de Zayas. Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos. En *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.

Riquer, I. (2000). Las Trobairit. En Zavala, I. *Breve història feminista de la literatura española,* vol VI. Barcelona: Anthropos.

Riquer, M. de (1975). *Antologia de poetes catalans*, vol 1. Barcelona: Cercle de lectors.

Ruiz, C. y Jiménez, A.M. (2008). Mulierum virtutes de Plutarco: aspectos de estructura y composición de la obra. *Myrtia*, 23, 101–120.

Segura, C. (1994). Las sabias mujeres de la corte de Isabel la Católica. En *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III XVII)*. Graña, M. del M. (Ed.). Madrid: Al–Mudayna.

Siviero, D. (2012). Mujeres y juglaría en la Edad media hispánica: algunos aspectos. *Medievalia*, 15, 127–142.

Toldrà, M. (2013). *La reina Maria, dona d'Alfons el Magnànim: vida i obra de govern 1401–1458*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.

Villena, I. (2011). *Vita Christi*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

Vidal, J. (1982). El plant amoròs «Ab lo cor trist». En AA.VV. *Miscel.lània Pere Bohigas (Estudis de llengua i literatura catalanes*), vol 2. Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Soldevila, F. (1961). *Les dones en la nostra historia.* Barcelona: Rafael Dalmau.

Vinyoles, T. (2000). Cartas de mujeres en el paso de la Edad Media al Renacimiento. En Zavala, I.M. *Breve història feminista de la literatura española,* vol VI. Barcelona: Anthropos

Zaragoza, V. (2016). L'escriptura al recer conventual: sobre l'autoritat avalada d'Isabel de Villena. *SAÓ*, 414.

Zavala, I.M. y Díaz–Diocaretz, M. (2000). Juana Inés Ramírez de Asbaje y los enredos de los nombres. En Zavala, I.M. (Coord.). *Breve historia feminista de la literatura española*, tomo IV. Barcelona: Anthropos.

CHRISTINE DE PIZAN

Ilustración: Manola Roig Celda

5

FUENTES PICTÓRICAS EN LA RECREACIÓN Y HUMANIZACIÓN DE PERSONAJES BÍBLICOS FEMENINOS EN LA *VITA CHRISTI* DE ISABEL DE VILLENA

Miryam Criado
Hanover College

INTRODUCCIÓN

Las decisiones sucesivas de tres mujeres en torno a un libro provocaron una situación insólita en la historia cultural de la última década del siglo XV: Isabel de Villena, abadesa del Monasterio de la Trinidad, redactó *Vita Christi*, la obra más extensa escrita hasta entonces por una mujer; Isabel la Católica solicitó una copia manuscrita para su biblioteca personal; y Sor Aldonça, la abadesa sucesora de Sor Isabel en la Trinidad, animada por la petición de la reina, tuvo la idea de imprimir el manuscrito en una época en la que solo se llevaban a la imprenta obras de extraordinaria importancia[14].

Sor Isabel de Villena escribió uno de los libros más sorprendentes en la historia de la literatura tardo–medieval catalana y peninsular. Su *Vita Christi* no sólo afirmaba la capacidad espiritual e intelectual de las mujeres, sino que además introducía nuevas formas de imaginar la experiencia religiosa. Como su título indica, *Vita Christi* es una biografía de Jesucristo y su originalidad radica en que está narrada desde el punto de vista de las mujeres con las que se relacionó o tuvo contacto durante su vida. Por ello, esta obra comienza narrando algunas vivencias de Ana y María, su abuela y su madre. La selección de episodios muestra que Villena quiso centrarse exclusivamente en la relación entre las mujeres y

14 Sobre la impresión de obras en esta época véase Vicenta Márquez (2005).

la divinidad, ya fuera Dios o Jesús, y para profundizar en estos episodios introdujo diálogos, descripciones e incluso eventos con el fin de explicar el comportamiento, las palabras y los sentimientos de sus personajes y devolver a las mujeres la importancia que éstas habían tenido en el nacimiento y expansión del cristianismo.

NARRATIVA Y PINTURA

A finales del medioevo existían diferentes modelos de literatura didáctico–religiosa entre los que Isabel de Villena podría haber elegido para componer su obra. Su formidable conocimiento de fuentes latinas le habría permitido redactar un libro de meditación semejante a *Arboleda de los enfermos* de Teresa de Cartagena. También podría haber escrito un devocionario como el de Constanza de Castilla. Sin embargo, Isabel de Villena optó por el popular género en su época de las «Vidas de Cristo» porque se dio cuenta de que la narración de historias superaba a cualquier otro género en cuanto a su efectividad para mantener la atención y emocionar al lector u oyente[15]. Pese a que el propósito último de los géneros literarios no ficcionales es presentar argumentos para persuadir, la narrativa cumple este objetivo con mucha más eficacia porque utiliza las emociones para conseguir que sus mensajes queden grabados en la mente de sus lectores (Mar y Oatley, 2008). Además, la narrativa tiene el poder de cambiar creencias y actitudes en la medida en que ésta consigue sacar a sus lectores de la realidad en la que viven y transportarlos al ámbito narrativo, porque a su regreso al mundo real, las lecciones aprendidas en el mundo imaginario se recordarán como si fueran experiencias personales y condicionarán tanto decisiones como comportamientos futuros (Green y Broch, 2000)[16].

La narración de Isabel de Villena tenía como propósito facilitar un

15 Cuando leemos *Vita Christi* tenemos que recordar que esta obra fue creada para ser escuchada. En el famoso grabado donde se muestra a Sor Aldonça entregando un volumen de Vita Christi a la reina Isabel la Católica, aparece al fondo el atril de pie en el que se colocaba el libro para ser leído a la comunidad de clarisas. En esta época la lectura era en su mayor parte una experiencia colectica, tan solo una minoría de personas tenía las posibilidades económicas para adquirir libros para uso personal y, además, un gran porcentaje de la población era analfabeta o leía con dificultad. Karl Reichl nos recuerda que «given the importance of reading aloud, medieval texts have been interpreted as scripts for oral performance» (2012, p. 18).

16 Janet Burroway, insiste en la inevitable manipulación emocional y mental que la narrativa ejerce en los lectores, es más, propone que «the more absorbed the readers are in a story, the more the story changes them» (2003, p. 74).

aprendizaje experiencial de las historias bíblicas y las normas de conducta y valores franciscanos. Escuchar historias y aprender de las tribulaciones y conflictos de sus protagonistas ofrecía una inmersión continua en situaciones que modelaban comportamientos. Es más, la repetición de esquemas de actuación en la *Vita Christi* aseguraba la asimilación de principios, eliminaba la indecisión y garantizaba una conducta basada en los valores igualitarios que sor Isabel pretendía restaurar.

Albert Hauf (2006) y Leslie Twomey (2013) han estudiado en profundidad las fuentes escritas en las que se basó Isabel de Villena para elaborar su obra. Entre ellas se encuentran: el Nuevo Testamento, evangelios apócrifos, así como otras vidas de Cristo populares en su época. Sin embargo, Benito Goerlich (1998) advirtió de la necesidad de explorar no solo las fuentes escritas usadas en la redacción de *Vita* Christi sino también las conexiones entre la obra de Isabel de Villena y la de pintores valencianos coetáneos e inmediatamente posteriores a ella.

En 1957 el historiador del arte James D. Breckenridge publicó en *Et Prima Vidit* un análisis de dos cuadros de la escuela del Maestro Perea, pintor hispanoflamenco activo en Valencia entre 1490 y 1510, que reproducían un tema insólito en la pintura europea e incluso en la del resto de la península. Este episodio, que ni siquiera aparece en los Evangelios, es el descenso de Jesucristo al Limbo tras su resurrección para redimir a los patriarcas. Brekenridge argumentaba que estos cuadros reproducían fielmente la narración de Villena, quien en los capítulos 237 a 239, describe la bajada al Limbo de Jesucristo resucitado y cómo acompañado de los patriarcas, a manera de séquito, se presenta ante su madre para mostrarle su agradecimiento por su importante papel en la redención de la humanidad. Dos décadas después, Berg (1979) analizaba otras pinturas de autores coetáneos y un poco posteriores a Isabel de Villena (Osona, Bermejo, Yáñez y Joan de Joanes) donde también se recreaba la bajada al limbo, el encuentro entre Jesús y su madre o la visita a su madre acompañado de los patriarcas. Esto llevó a Berg a la conclusión de que todas estas pinturas eran evidencia indiscutible de la enorme popularidad de la obra de Isabel de Villena, puesto que reproducían unos eventos que solamente aparecían descritos en *Vita Christi*.

Figura 1. *Davallament de Crist al Limbo* (Bartolomé Bermejo, ca. 1495)

Sin embargo, después de una exhaustiva investigación, Albert Hauf demostró que el episodio de Jesucristo rescatando a los patriarcas del Limbo y apareciéndose a su madre debió ser parte de una tradición autóctona valenciana, porque aparecía tanto en los sermones de San Vicente Ferrer como en la *Vida de Jesucrist* de Eximenis escritos un siglo antes. Este debate en torno a los contactos y la comunicación entre literatura y arte pictórico muestra que existió una clara conexión entre ambos. Las obras escritas de Eximenis, San Vicente Ferrer e Isabel de Villena, así como los cuadros y retablos del Maestro Perea, Bermejo, Osona, Yáñez y Joanes se influyeron entre sí y cooperaron para preservar y ampliar esta leyenda vernácula valenciana.

Figura 2. *Visita a la Virgen con los Santos Padres* (Francisco de Osona, finales del siglo XV y principios del XVI)

En este breve resumen sobre el estado de la cuestión se puede apreciar que todos los estudios realizados hasta ahora sobre las conexiones entre la *Vita Christi* y el arte pictórico están centrados en la investigación de las posibles influencias de la obra de Isabel de Villena en la producción pictórica valenciana. Sin embargo, el

enfoque de este artículo será mostrar los vínculos que existen entre la obra de Villena y las pinturas que ya adornaban las iglesias valencianas de su época y la influencia mutua que arte y literatura ejercieron entre sí.

La vida de Isabel de Villena y la popularidad de su obra coincidieron con el gran siglo de oro de las artes en Valencia. Como explica García Marsilla (2011, p. 143) en *Art i societat a la València medieval*, en esta época se produjo «una auténtica revolución visual». Si en el pasado no había más referente icónico que las imágenes que se colocaban en el altar mayor, en este periodo en Valencia, se genera una enorme demanda de esculturas, frescos, tapices y retablos para adornar iglesias, capillas, claustros, palacios, etc. Además, a partir de este momento, la contemplación de las imágenes se convirtió en un aspecto esencial de una nueva forma de plegaria meditativa. Las imágenes dejaron de ser meras representaciones, para convertirse en objetos con los cuales se desarrollaba una auténtica relación afectiva (García Marsilla, 2011).

Isabel de Villena se sirve de la capacidad de estos dos medios artísticos: la narración y la pintura para conectar emocionalmente con sus oyentes con el fin de lograr sus objetivos didácticos. Todos los estudiosos de la *Vita Christi* están de acuerdo en que uno de los grandes empeños de esta autora era promover la meditación contemplativa. Este tipo de oración se basaba en desarrollar sentimientos de conexión y empatía mediante la visualización de un evento o un detalle concreto que despertara una reacción emocional. La meditación contemplativa animaba al creyente a visualizar las acciones y escuchar las palabras de los evangelios como si él o ella fueran testigos presenciales de estos eventos.

Es por ello por lo que Isabel de Villena aprovechó las imágenes de algunos de los cuadros bien conocidos para sus oyentes como base para construir su narración con el fin de que cuando los fieles volvieran a ver estas imágenes pudieran animarlas en su imaginación recordando diálogos, emociones y conflictos. De este modo *Vita Christi* establece conexiones mentales entre la narración e imágenes que servirían para facilitar el desarrollo de una meditación basada, no en la repetición automática de oraciones, sino en las emociones producidas por la visualización de los eventos narrados.

De entre los numerosos ejemplos que se repiten en *Vita Christi* de esta simbiosis entre narrativa y arte, por motivos de espacio, este artículo se

centrará únicamente en el análisis de tres escenas pertenecientes a la infancia y adolescencia de María: su nacimiento, su presentación en el templo y la Anunciación.

NACIMIENTO DE MARÍA Y PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO

El culto a Santa Ana se inicia en el siglo II y procede del proto–evangelio de Santiago donde se menciona escuetamente que Ana dio a luz a su hija y se pasa a describir su presentación en el templo tres años después. Los pintores valencianos recreaban esta escena según las costumbres de la época. Ana aparecía postrada en la cama mientras las comadronas se ocupan de atender a la madre y lavar y envolver a la bebé.

Figura 3. *Nacimiento de María* (Taller de Pere García de Benavarri, Mediados de s. XV)

Isabel de Villena, partiendo de las imágenes de estos cuadros, transforma a las parteras allí representadas en figuras simbólicas (capítulos 2 y 3). Según *Vita Christi*[17], estas doncellas eran las cinco virtudes: Benignidad, Pobreza, Prudencia, Paciencia y Firmeza. Al personalizar conceptos teológicos, Villena convierte a estas figuras en símbolos nemotécnicos que sirven para recordar a los fieles las cualidades marianas que han de ser seguidas por ellos. Además, la narración de Isabel de Villena añade información que ayuda a humanizar

17 Todas las citas de Vita Christi provienen de la primera edición de 1497 publicada en 1916 por R. Miquel y Planas.

a estos personajes que tan escuetamente son mencionados en el proto–evangelio. *Vita Christi* describe las demostraciones de cariño entre madre e hija con tal detalle que su narración los convierte en seres vivos, con emociones y sentimientos propios:

> (Ana) posa la sua dolça Filleta en lo breç per que reposas e dormis un poquet. E ella stava li davant, agenollada, besant li los peuets e manetes ab goig no recomptable. E la humilissima Senyora, no podent comportar que la sua mare li fes tals seruirs, ab tot no parlas, mostraba en la sua careta no li plahyien semblants coses. E la virtuosa mare, [...] daqui avant no li besava peus ni mans, sino solamente la boqueta, frontet e galtetes, ab grandissima amor (pp. 24–25).

Si el objetivo de la pintura religiosa era transcender la visión ocular de la imagen material para transformarla en una visión mental, la narración de Isabel de Villena colabora y facilita este proceso ayudando al devoto a establecer una relación de familiaridad y afecto con estas figuras. Crea imágenes mentales que funcionaban, a todos los niveles, como recuerdos reales.

El origen de la historia de la presentación en el Templo se encuentra también únicamente en el proto–evangelio de Santiago donde se describe brevemente la llegada de María al templo y la profecía del gran sacerdote sobre su misión redentora:

> Al llegar la niña a los tres años, dijo Joaquín: «Llamad a las doncellas hebreas que están sin mancilla y que tomen sendas candelas encendidas (para que la acompañen), no sea que la niña se vuelva atrás y su corazón sea cautivado por alguna cosa fuera del templo de Dios». Y así lo hicieron mientras iban subiendo al templo de Dios. Y la recibió el sacerdote, quien, después de haberla besado, la bendijo y exclamó: «El Señor ha engrandecido tu nombre por todas las generaciones, pues al fin de los tiempos manifestará en ti su redención a los hijos de Israel». [...] Bajaron sus padres, llenos de admiración, alabando al Señor Dios porque la niña no se había vuelto atrás.

La presentación de María en el templo es retratada siempre de la misma manera en la tradición pictórica valenciana: mientras sus padres Ana y Joaquín la observan, María niña sube una escalinata de piedra en lo alto de la cual la esperan varios sacerdotes.

Figura 4. *Presentación en el Templo* (Mestre de Cinctorres, 1400)

La narración del proto–evangelio de Santiago se centra en el mensaje mesiánico expresado por el sacerdote y en la preocupación de los padres para conseguir que su hija no protestara su entrada en el convento. Esta manera de narrar los eventos elimina toda noción de posibilidad y conflicto. La narración muestra cada acontecimiento como el resultado de un plan divino inmutable, y por lo tanto, los personajes parecen cumplir obedientemente un plan predestinado. Sin embargo, Isabel de Villena, para lograr de manera efectiva su propósito didáctico, necesitaba mostrar a estos personajes en conflicto, indicando que cada evento en sus vidas era el resultado de su libre albedrío. Solo la visualización de esta lucha interna y la superación y resolución de dificultades podría conectar emocionalmente con sus lectores/oyentes, para convertirse en memoria implantada de experiencias vivenciales y ofrecer modelos de comportamiento.

Figura 5. *Retaule de la vida de la Mare de Deu* (Anónimo, 1440-50)

Partiendo de las imágenes pictóricas por ella conocidas, en los capítulos 5 a 9 de *Vita Christi,* Isabel de Villena rescribe y aumenta la escueta información del proto–evangelio. La narración describe el llanto de los padres al pensar en la separación de su hija a tan temprana edad:

> E Joachim [...] comença a plorar agrament, pensant que havia de apartar de la sua vista aquella Filla que ell tan carament amava e era tota la alegría de la vida sua. E Anna, quel veu plorar, no pogue tenir que lo cor seu no rompes en moltisimes lagrimes. E axi stigueren gran peça, que la hu al altre no pogueren parlar (p. 29).

También se narra con detalle el día en que María fue llevada al templo: se describen los preparativos, la caminata hasta llegar a la escalinata del Templo[18] y la cariñosa despedida de María. Además, menciona que justo antes de empezar a subir el primer escalón, una de las cinco doncellas/virtudes se le acercó para susurrarle al oído la necesidad de meditar sobre la redención de la humanidad, como una madre le susurraría a su hija el comportamiento apropiado en una situación desconocida. Siguiendo obedientemente este consejo, en cada peldaño la niña se detuvo y meditó sobre un aspecto de la salvación. Finalmente, Isabel de Villena describe cómo la niña empezó a llorar al quedarse a solas:

> E restant sa senyoria sola, partida la virtuosa Anna, sa merçe tanca la porta, e agenollant se davant una finestra qui mirava al cel, e dix ab moltes lagrimes [...] lo meu pare e mare man leixat e son partits de mi, e lo meu Senyor glorios ma pres en los seus braços (p. 52).

Una vez más Sor Isabel de Villena aprovecha unas imágenes pictóricas conocidas para presentar un argumento teológico: el inicio de la redención humana a través del monólogo de María mientras sube la escalinata del templo. Después de la lectura de estos capítulos cada vez que los fieles vieran la escalinata del templo representada en los cuadros recordarían los fundamentos teológicos de la redención. No obstante, como hemos visto, no era este su único objetivo. Villena elimina el comportamiento automático expresado en el evangelio y presenta a sus lectores un conflicto, el dolor que provoca y su superación. La recreación de estos eventos servía para que cuando los fieles visualizaran los cuadros de la presentación de María en el templo, no sólo vieran a una niña subiendo la escalinata observada por adultos, sino que se sintieran conmovidos por el dolor de la separación y la fragilidad de esta niña. Este desarrollo emocional de sus personajes permitía la conexión empática entre los fieles y las imágenes y, de esa manera, se promovía una verdadera meditación contemplativa.

---

18 La narración de Vita Christi describe exactamente los presupuestos de su representación pictórica: «E, venint al temple, foren aquí en la entrada, hon havia una bella scala de pedra per hon pujaven a les altees del temple» (p. 32).

LA ANUNCIACIÓN

El tema de la Anunciación proviene del evangelio de San Lucas donde es descrita exactamente así, como una noticia o proclama. El ángel informa a María de lo que va a acontecer en su futuro «Concebirás y darás a luz un hijo, y le pondrás por nombre Jesús». María recibe instrucciones que acata sumisamente. Otra vez los evangelios muestran una narración en la que todo está predestinado, eliminando cualquier posibilidad de libre albedrío. Por otro lado, la iconografía valenciana reproduce esta escena con pocas variantes: María a la derecha ya sea sentada, de rodillas o de pie y el arcángel Gabriel a la izquierda en suspensión, de rodillas o de pie. Algunos pintores sitúan esta escena en el dormitorio de María y otros, en cambio, en un espacio vacío que no ofrece contexto.

Vita Christi desarrolla las tres breves oraciones del Evangelio de San Lucas en 40 capítulos (del 20 al 60) donde se incluyen diálogos, sermones e incluso una fiesta de petición de mano a la que asisten Adán y Eva. La narración empieza con la llegada de San Miguel a la cámara donde se encontraba recluida María leyendo un libro de oraciones. A continuación, el arcángel se arrodilló antes de empezar a hablar. De esta manera la narración sitúa y posiciona a sus personajes de la misma manera que los fieles acostumbrarían a verlos en los cuadros (Figuras 6 y 7).

Figura 6. *Anunciación* (Cercle de Ferrer i Arnau Bassa, Mediados s. XIV)

Figura 7. *Anunciación* (Jaume Baco, Primera mitad del XV)

Cuando el ángel termina de hablar, Villena indica que María se levanta, para mostrar su respeto por la importancia del mensaje que acababa de recibir: «E la excellent Senyora, que veu la gran magnificencia del missatger a ella trames per nostre senyor Deu, volgues levar per fer honor a tan solempne embaxador» (p. 113). De este modo, la narración de *Vita Christi* permite a sus oyentes visualizar dos momentos diferentes en las pinturas que podía contemplar en las iglesias valencianas: cuando el ángel transmite su mensaje y María permanece sentada y cuando María se pone de pie al terminar de escucharlo.

Figura 8. *Anunciación* (Gonçal Peris Sarria, Primera mitad del s. XV)

Gerda Lerner (1993) en su libro *The Creation of the Feminist Consciousness* considera la Anunciación como el mejor ejemplo de que el culto mariológico no es más que la idealización de la subordinación femenina, haciendo creer a las mujeres que la aceptación de su

subyugación debe ser entendida como su mejor virtud[19]. Sin embargo, en *Vita Christi* se eliminan todas las nociones de sumisión pasiva y subordinación a la jerarquía divina que la doctrina patriarcal cristiana había inscrito en este episodio. Isabel de Villena no plantea la relación entre Dios y María como una réplica de la relación entre señor y sierva. Esta escena no es presentada como un anuncio sino como una propuesta matrimonial. Dios no exige usar el cuerpo de María como recipiente para poder realizar su plan, sino que desea casarse con la mujer que amaba y que «había elegido eternamente» (p. 104). El tono y las palabras de Dios en *Vita Christi* no dejan duda de que, por encima de todo, quiere que se respete el libre albedrío de María:

> ¿Qui será lo embaxador que yo dech trametre per menejar e tractar aquest matrimoni e portar a fi aquesta fahena? Car yo vull predonar gloria e singular honor a aquesta Verge ab qui dellibere fermar lo dit matrimoni, que tot se faca ab volentat e plaer seu; e si ella no volra prestar consentiment, que noy haja res fet (p. 104).

De hecho, los siguientes quince capítulos narran todos los argumentos que el ángel y las virtudes necesitaron exponer antes de recibir una respuesta afirmativa de María.

Sugiyama (2005) explica que es imprescindible que exista un conflicto narrativo para poder atrapar emocionalmente al lector. La Anunciación tal como aparece en el evangelio de Lucas es un dictado de instrucciones. Sin embargo, Isabel de Villena nos describe una pedida de mano, las dudas de Dios con respecto a si María aceptará o no, los argumentos necesarios para convencer a María, y en todo ello logra dotar de intensidad a los eventos narrados. Tras la lectura de *Vita Christi,* los fieles ya no volverían a mirar los cuadros de la Anunciación como imágenes estáticas de un evento predestinado, sino que podrían imaginar emociones y tribulaciones completamente humanas en todos los personajes involucrados, incluida la divinidad.

19 Explica Lerner que «[Mary's] submissiveness to the divine will in the Annunciation was to be the model for females behavior towards fathers and husbands; her tragic motherhood was the model for ordinary mother's silent submission to their female destiny of suffering and loss» (p. 128).

CONCLUSIONES

John Dixon (1996) explica en *Images of Truth. Religion and the Art of Seeing* que una de las novedades de la pintura desde mediados del siglo XV y durante todo el siglo XVI es la transformación de la relación entre imagen y espectador. En el pasado las imágenes constituían meras representaciones simbólicas de las divinidades para ser admiradas y adoradas. Sin embargo, desde los primeros albores del Renacimiento la pintura intenta desarrollar una conexión diferente con el público. A partir de ahora la iconografía busca despertar emociones e Isabel de Villena colabora en este empeño al usar su narración para humanizar a los personajes, dotando a estas figuras de la intensidad de una presencia viva. *Vita Christi* añade una nueva dimensión al arte pictórico al fusionar en la mente de los fieles la imagen con la narración y así facilitarle la reconstrucción mental de estos eventos con voces, movimiento, escenificación y drama. De este modo, la simbiosis entre texto e imagen posibilitaba la transformación de estas imágenes mentales en recuerdos personales, tan intensos como los vividos. Y estos recuerdos implantados, compartidos por toda la comunidad, sirvieron para reforzar e intensificar su compromiso espiritual y moral.

Isabel de Villena en su *Vita Christi* ofrece a sus oyentes una nueva manera de ver e interpretar los cuadros y retablos de las iglesias valencianas mediante la exploración de las vivencias y sentimientos de las mujeres que conocieron a Jesucristo. Al dotar a los cuadros de una narrativa, esta autora promueve la identificación de las figuras femeninas que aparecen retratadas no como meras figuras estáticas que responden como autómatas a un plan divino predeterminado, sino como mujeres fuertes, con capacidad para decidir, enfrentándose a situaciones y decisiones difíciles. Isabel de Villena deja claro a lo largo de más de mil páginas que estas mujeres no fueron meros sujetos pasivos sino agentes imprescindibles y determinantes en el nacimiento y desarrollo del cristianismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anónimo. (1440–50). *Retaule de la vida de la Mare de Deu*. Valencia: Museu de Belles Arts de València.

Baco, J. (s. XV). *Anunciación*. Valencia: Museu de Belles Arts de València.

Bassa, F. y Bassa, A. (s. XV). *Anunciación*. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Berg, J. (1979). Eiximenis, Isabel de Villena, and some Fifteenth Century Illustrations of their work. *Actes del Primer Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord–Amèrica* (pp. 303–331). Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Bermejo, B. (ca.1495). *Davallamente de Crist al Limbo*. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Breckenridge, J.D. (1957). Et Prima Vidit: the Ichonography of the Appearance of Christ to His Mother. *The Art Bulletin,* 39 (1), 9–32.

Burroway, J. (2003). *Writing Fiction: A Guide in Narrative Craft*. New York, NY: Longman.

Cartagena, T. de. (1967). *Arboleda de los enfermos y Admiración Operum Dei*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.

Castilla, C. de. (1998). *Libro de devociones y oficios*. Exeter: University of Exeter Press.

Dixon, J. (1996). *Images of Truth. Religion and the Art of Seeing*. Atlanta: Scholars Press.

Evangelio de San Lucas. Recuperado de http://www.vicariadepastoral.org.mx/sagrada_escritura/biblia/nuevo_testamento/03_lucas_01.htm

García de Benavarri, P. (s. XV). *Nacimiento de María*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

García Marsilla, J.V. (2011). *Art i societat a la València medieval*. Valencia: Ed. Afers.

Goerlich, B. (1999). *El real Monasterio de la Santísima Trinidad*. Valencia: Consell Valencià de Cultura.

Green, M. y Broch, T. (2000). The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives. *Journal of Personality and Social Psychlogy,* 79, 701–721.

Hauf, A. (1990). *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena: aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. Barcelona: Institut de Filologia Valenciana/ Abadia de Montserrat.

Hauf, A. (Ed.) (2006). *Vita Christi*. Valencia: Biblioteca Valenciana.

Protoevangelio de Santiago. Recuperado de http://www.ewtn.com/new_library/Spanish/Documentos/Protoevangelio_Santiago_María_Templo.htm

Lerner, G. (1993). *The Creation of the Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteenseventy*. Oxford: Oxford University Press.

Mar, R. y Oatley, K. (2008). The Function of Fiction in the Abstraction and Simulation of Social Experience. *Perspectives on Psychological Science*, 3, 173–192.

Márquez, V. (2005). *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*. Madrid: Castalia.

Cinctorres, M. de. (1400). *Nacimiento de María y presentación*. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Osona, F. de. (Finales XV principios del XVI). *Visita a la Virgen con los Santos Padres*. (Predela) Valencia: Museu de Belles Arts de València.

Peris, G. (s. XV). *Anunciación*. Valencia: Museu de Belles Arts de València.

Reichl, K. (2012). Plotting the Map of Medieval Oral Literature. En Reichl, K. (Ed.). *Medieval Oral Literature* (pp. 30–67). Berlin: Gruyter.

Sugiyama, M. (2005). Reverse–Engineering Narrative: Evidence of Special Design. En J. Gottschal, J. y Sloan Wilson, D. (Eds.). *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative* (pp. 177–196). Evanston. IL: Northwestern University Press.

Twomey, L. (2013). *The Fabric of Marian Devotion in Isabel de Villena's Vita Christi*. Woodbridge: Tamesis.

Villena, I. de. (1916). *Vita Christi*. Miquel, R. y Planas (Ed.). Barcelona: Biblioteca catalana.

6

LA VOLUNTAT D'ENSENYAR EN LA *VITA CHRISTI* DE SOR ISABEL DE VILLENA

VICENT JOSEP ESCARTÍ
Universitat de València / IIFV

L'ESCRIPTURA I LA IMATGE EN SOR ISABEL DE VILLENA

L'any 1761 Agustí Sales publicava a València la seua *Historia del Real monasterio de la Santísima Trinidad*, tot assenyalant a la mateixa portada del volum que l'havia «sacada de los originales de su archivo i monumentos coetáneos», per tal d'indicar que, contra el que solia ser habitual en segles anteriors, ell fonamentava les seues aportacions en documentació fidedigna. Es pretenia superar allò llegat per la tradició i posar en circulació notícies provinents de documents antics que, de vegades, removien les aigües erudites i generaven polèmiques. En el cas que ens ocupa, inclús, se'n generà una sobre la legitimitat o no de sor Isabel i sobre la refundació del seu monestir, que ja va ser analitzada correctament per Albert Hauf en diferents llocs i, *in extenso*, i amb notes, al seu darrer treball sobre la *Vita Christi* (Hauf, 2006, pp. 11-20). Tanmateix, ens interessa més, ara, fixar-nos en com Sales, a l'hora de tractar la figura de l'abadessa sor Villena –a la qual destina els generosos capítols VI-XI, que són quasi una quarta part del llibre (Sales, 1761, pp. 45-104)– ofereix una sèrie de dades sobre la seua producció literària que, si bé podien provenir en part del que ja havien exhumat bibliògrafs com Rodríguez (1747, pp. 41-44) o Vicent Ximeno (1747-1749, I, pp. 55-56), i que ja han estat comentades en diversos llocs, la veritat és que encara paga la pena de reproduir-les ací, atés que ofereixen per primera vegada el que podríem anomenar la primera valoració global de l'obra *completa* de sor Isabel de Villena: les seues actuacions com abadessa encarregada d'acabar l'obra del monestir –en les quals no entrarem-[20] i les seues produccions

20 N'hi ha un estudi acurat al volum de Benito Goerlich (1998).

literàries i plàstiques. Així, a més de donar notícia de la *Vita Christi* (Sales 1761, pp. 89-90), el cronista Sales afirma que:

> Esmerándose nuestra escritora en la práctica de tantas virtudes, mereció ser tan favorecida de Dios i tan ilustrada con tan sublime inteligencia de las divinas Escrituras, que escrivió también por la ocasión de su oficio varios tratados i sermones, i llenó el monasterio de tan provechosos libros que sería muy largo de contar, como lo notó assí mismo una religiosa contemporánea. Otro libro en fóleo dejó escrito, segun la continuada tradición del convento, i guarda este con veneración, aunque algo maltratado por el uso de las devotas religiosas, que intituló *Speculum anmae*. Empieza después del texto: *Dominus illuminatio mea et salus mea Jesus*, desde la creación, prosigue con el nacimiento, infancia, predicación i passión de Christo, terminando la obra en el misterio de la resurrección. Todos los sucesos que acuerda están pintados de su mano con tanto primor, propiedad i iluminaciones, que admiran al más diestro pintor. Pone en lemosín los textos correspondientes a cada lámina; dilátase en explicar los de la passión de Christo. Es obra de mucha habilidad, juicio y piedad, correspondiente a lo que la misma venerable sor Villena escrivió en la *Vida de Christo*, tratando puntos mui elevados. Usan de esta obra las religiosas para sus meditaciones i egercicios de piedad, pero digna de que se conservara en el archivo, para su mayor pepetuidad i duración (Sales, 1761, pp. 90-91).

Si ens fixem bé, Sales esmenta «tratados», «sermones» –un volum de sermons s'hauria extraviat, ja al segle XVII, segons Rodríguez (1747, p. 42), que seguia en aquest punt les dades aportades per Hipòlit Samper, a la seua *Carta* publicada encapçalant les *Advertencias históricas* (Salazar, 1688)– i una obra que porta per títol *Speculum animae*, de la qual arriba a donar-nos l'*incipit* i una descripció succinta, com hem vist; i, encara, afegeix que:

> entre las obras literarias de nuestra venerable abadessa deve tener lugar, i no poco elevado, el *Empaliado*, de sus manos, que conservan con gran cuidado las religiosas. Es maniobra primorosa, hecha de hilo i al modo que se hacen los encages. Son como telas largas i la ancharia, que es grande, ocupan unos óvalos; i en medio de ellos están del mismo labor las imágenes de los progenitores de Christo i varios símbolos de virtudes, con sus inscripciones, que denotan lo que es cada qual, i según trata en su *Vita Christi*. Es de maravillar, en una maniobra de encage, ver

> las puntuales facciones de los rostros, letras i los vestidos a lo judaico. Por fin, obra de las manos i cultíssimo juicio de nuestra venerable sor Isabel de Villena i sus religiosas, que en cosas tan altas empleavan el corto espacio que les permitían sus ministerios (Sales 1761, p. 91).

Aquest *Empaliado* a què es refereix Sales, potser seria, en part, semblant a unes imatges que apareixen al conegut gravat de l'edició valenciana de la *Vita Christi* de 1513 on apareix sor Isabel mostrant el seu llibre a les germanes de religió. Del volum que l'abadessa fa veure a una monja que l'observa, agenollada, naix una mena de filigrana vegetal gòtica que abraça tres cercles atapeïts de figures –els óvalos de Sales (?)– amb tres escenes de la vida de Jesuscrist: el naixement de Maria, l'Anunciació i el naixement de Jesús.[21] El tipus de representació, ni és original ni vol representar el *Empaliado* de què parla Sales. A més, era un recurs habitual a l'època.[22] Però, d'alguna manera, pensem que pot «il·lustrar» sobre el concepte del tipus de treball a què es referia Sales.

Per altra banda, els tractats i els sermons –potser simples apuntaments per tal d'adoctrinar les seues germanes de religió– sembla ser que, després de les últimes recerques efectuades per Hauf –on segueix les possibilitats que oferien alguns manuscrits relacionables amb l'obra de l'abadessa–, hem de considerar-los, ara com ara, perduts (Hauf 2002, pp. 30-39). A més, pel que fa a l'*Speculum animae* de què parla Sales, cal dir que aquell manuscrit vist pel cronista del XVIII va desaparéixer, en data no coneguda, del monestir. Com afirma Hauf, que va establir-ne la relació i va participar en l'estudi posterior (Hauf/Benito, 1992):

> Hace relativamente poco tiempo que se identificó este manuscrito citado por Sales y considerado perdido, con el anónimo *Ms. Espagnol 544* de la Bibliotea Nacional de París. Y después de la publicación y estudio del mismo, en la que fue muy valiosa la colaboración de un experto en arte valenciano de la talla del doctor Daniel Benito Goerlich, se impuso la conclusión que, pese a las coincidencias genéricas, tanto desde el punto de vista de algunas de las fuentes textuales detectadas, como de la

21 El gravat es troba a l'edició del Vita Christi feta a València, per Jordi Costilla, el 1513. Ha estat reproduït en diversos llocs; entre altres: Riquer (1985, IV, p. 318); Villena (1916, I, p. 24), Almiñana (1992, I, p. 203) i Hauf (2002, p. 47).

22 En opinió de Miquel i Planas, el conjunt d'aquella xil·lografia deriva directament d'una altra present a uns Decretals de Gregori IX, impressos a Lió, el 1510, tal com mostra a Villena (1916, III, pp. 372–373).

> ténica pictórica utilizada, la obra, tal y como ha llegado a nuestros días debe de considerarse de principios del s. XVI (Hauf, 2002, p. 25).

Comptat i debatut –i acceptada la finalitat primera del *Vita Christi*, que seria la difusió dels episodis de la vida de Jesucrist entre les monges del monestir de la Trinitat–, l'obra d'Isabel de Villena, tal com ja era vista per Sales, va ser escrita «por ocasión de su oficio», i mostra, fonamentalment, una preocupació didàctica, amés de la ja imaginable religiosa: bé amb la paraula, bé amb les imatges. A aquesta última activitat de sor Isabel –la de la pintura– hauríem d'afegir, entre d'altres, les dades que ofereix el mateix Sales, segons el qual, la representació que ha esdevingut clàssica de Maria en el moment de la seua Concepció seria fruit de la imaginació de l'abadessa, que:

> fue la que ideó la forma con que devía pintarse a Maria santísima en el instante de su concepción en gracia. Es a saber: en pie sobre la luna, vestida de blanco, con manto azul i juntas las manos sobre el pecho, i en medio del Padre Eterno i su Hijo, que le ponen la corona, i sobre esta el Espíritu Santo en forma de paloma [...]. En esta forma hai varias pinturas del tiempo de esta venerable, dentro de su real monasterio, que yo he visto; i otra de la misma edad, en el altar del Crucifijo de la iglesia, que f u e del canónigo Exarch, que murió en 1479. Después, por 1484, se apareció María santíssima assí mismo vestida a la noble virgen sor Beatriz de Silva, fundadora en Toledo de la orden de la Puríssima Concepción. I assí confirmó el cielo el pensamiento de nuestra venerable Villena. De alguna de estas pinturas valencianas copió Juanes la que hizo en 1554 para le retablo mayor de mi glesia de San Bartholomé [...]. Sor Villena, i no otra venerable persona después, como quiso un moderno, es la que recibió la luz del cielo para inventar dicha norma (Sales, 1761, pp. 89-90).

La justificació de la «invenció» és deliciosa i, encara, cal dir que el «moderno» a qui cita Sales en nota de peu de pàgina, era el jesuïta Tomàs Serrano, que no degué gaudir de la simpatia dels altres historiadors del moment, ja que havia protagonitzat més d'una polèmica local, per exemple en relació a l'elaboració dels llibres de festes del centenar de la canonització de sant Vicent Ferrer, el 1755, treball pel qual va rebre les crítiques, que restaren manuscrites, del dominicà Vicent Tarifa (Carreres Zacarés, 1925, pp. 408-414).

De major relleu ens semblen, però, les notícies aportades per Sales sobre la *Vita Christi* de sor Isabel, a la qual dedica alguns fulls, i de la qual

arriba a donar la versió d'algun dels fragments inicials i finals –de sor Aldonça de Montsoriu–, que tradueix fidelment del «lemosín» (Sales, 1761, pp. 97-98 i pp. 101-103), segons la terminologia de l'època. En parla dels motius i de les circumstàncies de la primera edició –a precs d'Isabel la Catòlica– i indica que se'n féu una segona, el 1513 «siendo abadessa VIII la noble sor María Madalena Escrivà» (Sales, 1761, p. 103). Les opinions sobre l'obra de sor Villena, com no podia ser altrament, són encomiàstiques i hagiogràfiques, i bastarà un tast per veure el tarannà de Sales, en parlar de la literatura de l'abadessa de la Trinitat: «el Espíritu Santo fue quien governava el entendimiento i pluma de tan digna señora» (Sales, 1761, p. 103). Però és evident que Sales –que ofereix també en les sues pàgines un gravat amb un retrat idealitzat de sor Isabel (Sales, 1761, p. 99)[23]–, buscava orientar el lector de cara a una possible elevació als altars de la noble abadessa, a qui qualifica de «santa desconocida», tot arribant a exclamar: «¡Ojalá la religión seráfica le procure nuevos cultos de la Santa Sede!» (Sales, 1761, pp. 103 i 104).

Tanmateix, més enllà d'aquesta visió divuitesca i laudatòria del treball literari de sor Isabel, convé assenyalar que la seua *Vita Christi* és una obra certament singular, encara que perfectament enquadrable dins l'àmbit de la devoció franciscana i amb unes línies ideològiques i de realització ja estudiades i ben traçades que ens estalvien ara d'una major profusió, en tant que l'obra de l'abadessa, si bé té nombrosos punts d'originalitat, forma part d'una tradició de textos, entre els quals cal assenyalar el d'Eximenis i el *Cartoixà*, que ella mateixa coneixia perfectament, com ha posat de relleu recentment Hauf (2002, pp. 39-96). I, fins al punt que aquest estudiós ha afirmat:

> Se trata, no obstante, de una originalidad muy relativa. Como me he esforzado en demostrar, la abadesa de la Trinidad deja correr su fantasía por vericuetos marcados ya durante siglos por la práctica anónima y las pisadas de millares de personas que día tras día utilizando los mismos o semejantes esquemas de meditación, mucho antes de que la monja nos legara por escrito el testimonio de lo que podríamos denominar su espléndida *performance* individual (Hauf, 2002, p. 98).

23 El gravat al·ludit, realitzat amb planxa de coure, és obra de Pasqual Molés. Ha estat reproduït sovint, sense la inscripció que figura al peu, i on es pot llegir: Efigie de la venerable y sabia virgen sor Isabel de Villena, abadesa del monasterio de la Trinidad de Valencia. Murió en 2 de julio 1490 a los 60 años de su edad. Podeu veure'l, complet, per exemple, a Villena (1916, III, p. 367).

LA VIDA DE CRIST I LA VIDA DE MARIA, MODEL PER A LES MONGES

De fet, Isabel de Villena, en voler narrar la vida de Jesucrist, no comença amb l'Anunciació a Maria –com hauria estat lògic–, sinó en el moment de l'anunciació de la Concepció de qui estava cridada a ser la Mare de Déu (cap. I); i acaba –essent lògica amb els seus objectius– amb el Trànsit de Maria i la seua immediata Assumpció, en cos i ànima (caps. CCLXXXVII-CCLXXXIX), mentre els apòstols besen els peus a Jesús (cap. CCXC) i la Verge Maria passa de la present vida a l'altra, sense, però, tot el desplegament d'al·legories, cerimònies i exaltacions devotes en què sor Isabel segurament s'hauria entretingut –amb tota mena de detalls–, en narrar l'arribada de Maria al cel, si la mort no hagués impedit a sor Isabel enllestir del tot la seua obra, com es declara, per part de l'abadessa Aldonça de Montsoriu –o d'algú, per ella– a la *Causa de la conclusió e fi del present llibre*, en els paràgrafs finals que tanquen el llibre, amb un estil elegant que en res no desmereix el de la resta del llibre:

> Com aquesta il·lustre e reverend abadessa, mare e senyora, seguint l'elegant estil de sa real natura e criament, hagués escrit així devotíssimament e verdadera la sagrada vida e mort del nostre redemptor e Déu Jesús e de la sua digníssima mare, e de l'assumpció gloriosa d'aquella segons lo seu elevat entendre principiàs d'escriure, en aquelles grans morts de l'any .MCCCCXC., a dos de juliol, en divendres, dia de la Visitació de la mateixa senyora, en lo sixantén any de sa virtuosa edat, fon posat terme al seu mortal viure, perquè passant a la immortal vida sentís la vera experiència de l'excel·lència e festa que recitar volia e rebés en l'eternal pàtria complida retribució dels .XLV. anys tan ben despesos en lo present monestir, dels quals los XXVII. mèritament era estada prelada e abadessa.
>
> Per la mort e absència de la qual, les sues filles, criades e súbdites restaren tan recomplides d'irreparable dolor e tristícia, quant d'exemplars de virtuts, zel de religió, saludable doctrina e famosa reputació per sa estimada presència posseïen.
>
> E no sols aquestes per tal pèrdua són tribulades e afligides, mas certament tota l'Espanya resta fraudada de general e piadosa mare. E, perquè sia manifest als llegidors que les escriptures e obres per tanta senyora començades no és dona neguna que aquelles puga ni baste acabar, ab esta conclusió pendrà fi lo present llibre. Que la utilitat e devoció que los que el llegiran ne reportaran sia augment de l'accidental glòria d'aquella singular dona qui l'ha

> ordenat; e a l'alta majestat divina, d'on totes les gràcies e dons devallen, sia donada per tots llaor, glòria e benedicció *in secula seculorum. Amen* (Villena, 2011, p. 570).

Amb tot, el recorregut de sor Isabel per la vida de Jesucrist i de Maria,[24] malgrat que se'ns presenta ben «complet» i pormenoritzat, ha estat clarament selectiu: l'abadessa de la Trinitat, durant tot el seu relat, ha volgut parlar i reflexionar sobre Crist, fundador de l'església de la qual fa part ella i el seu monestir. Però, especialment, ha volgut oferir «models» de vida a les monges del seu cenobi, les destinatàries primeres del seu treball: per damunt de possibles respostes a la misogínia de Roig, per damunt dels possibles punts de contacte amb les «cavalleries» de *Tirant* –o dels altres cavallers de moda en el moment, com s'ha assenyalat en alguns treballs–; i més enllà de reivindicacions feministes o femenines.

Des de la nostra òptica, Isabel de Villena vol captar les voluntats de les novícies i de les seues germanes de religió menys formades que ella, fent-los contemplar la vida de Jesucrist –com en el ja esmentat *Speculum animae*–, en els seus moments més atractius. Però també, els ofereix aquells models de vida «santa» per tal de donar pautes de comportament a aquelles dones lliurades –voluntàriament o no– a la religió, i per tal de proposar-los camins a seguir: el de Maria, que acaba la seua vida portant una existència clarament monacal, guiada per sant Joan, que esdevé capellà i confessor de la Mare de Déu (caps. CCLXXV-CCLXXVIII) i el de la Magdalena, a la qual el mateix Jesús dicta la seua trajectòria, després que ell haja abandonat el present món de manera definitiva (cap. CCLVII), però a qui, encara, la mateixa Mare de Déu, tot just abans de la seua Assumpció, encomana la corona d'espines i li indica una vida de contemplació, d'oració i de penitència –que ha de ser model per als pecadors–, en contínua adoració de la relíquia sagrada (cap. CCLXXXV). Una recerca en aquest sentit, donaria, segurament, les línies del que per a Isabel de Villena devia ser l'ideal de la vida monàstica femenina del seu temps, perquè no sols deixa traslluir aquestes indicacions en els llocs suara citats, sinó en molts altres del seu text. I, encara, contemplar la *Vita Christi* de Villena com un text destinat a fomentar la pietat i la devoció de les monges de la Trinitat, potser donarà l'abast exacte del feminisme de l'abadessa, com ja va avançar Alemany (1993).

---

24 Hem fet una sinopsi que segueix l'exposat per Isabel de Villena, a la seua obra, a Escartí (2011, pp. 28–33 i 2016, pp. 61–69) i ens estalviem, ara i ací, repetir–la.

ELS EPISODIS DE LA VIDA DE CRIST: ANÈCDOTES, FONTS I ESTIL.

La narració de la vida de Maria i del seu fill unigènit, es completa amb una rica i complexa al·legació de fonts i autoritats –amb el seu ús dissimulat o no–, en la mesura que sor Isabel era una dama culta que es podia permetre el luxe de fer aquell joc literari: donava la cita en llatí i, després, la traduïa –de forma que oferia el seu significat exacte a les seues germanes menys expertes en aquella llengua– i, tot seguit, en feia la glossa. No sempre, però sí ben sovint.

Tanmateix, Isabel de Villena no sols recorria a la cultura librària per tal de motivar la devoció a les seues lectores –o als lectors posteriors, si es que mai va pensar que el seu llibre transcendís les portes del monestir de la Trinitat–: apel·lava amb l'afectivitat per les figures sagrades –la Verge Maria xiqueta, el Jesuset, etc.– però també tractant amb simpatia i afecte la figura de la Magdalena o, més encara, suscitant l'adoració a la corona d'espines –que passa del cap de Crist a les mans de Maria i d'aquesta a la Magdalena–, que havia de ser una relíquia molt valorada a la Trinitat, atés que allà es conservaven tres de les espines que, en teoria, havien produït patiments al cap de Jesucrist (Sales, 1761, p. 44). El mateix, pràcticament, passa amb la figura de sant Miquel –sant patró protector de la Trinitat–, al qual l'abadessa sempre presenta de manera enlluernadora i que, a més, sembla que devia d'estar-li agraïda, si és certa l'anècdota segons la qual Samper feia decantar l'elecció de sor Villena com abadessa per la intercessió sobrenatural d'aquell arcàngel (Samper, 1688).

Un tractament semblant dóna sor Isabel a una de les dues vegades en què, al llarg d'una obra tan extensa, l'autora mostra algun tipus de vinculació amb el seu país. Ens referim a l'episodi de la peça de roba que, en teoria, va teixir santa Anna per al seu nét, Jesús. Així, sor Villena anota que «la dita senyora Anna presentà al seu amat nét una camisa que li havia feta per goig de la venguda, ab freset d'or en les mànegues e en los muscles, la qual lo Senyor vestia ab molt plaer per amor de la santa àvia sua» (Villena, 2011, p. 227). I afegeix que:

> aquesta camisa és restada en lo món per una singular relíquia, e per privilegi de gran excel·lència ha plagut a nostre Senyor la posseïxquen los reis d'Aragó com a fidelíssims crestians e devots, los quals tenen la dita camisa en singular veneració e reverència, e esperant ab gran confiança que aquell Senyor que l'ha vestida e portada

> farà grandíssimes misericòrdies e gràcies a la casa d'Aragó e a totslos devallants d'aquella, puix tan digna e excel·lent relíquia los ha comanada (Villena, 2011, p. 227).

Amb això, òbviament, sor Isabel se'n feia ressò d'una peça de la col·lecció de relíquies que posseïen els reis d'Aragó, però, a més, no s'està de «profetitzar» com aquella peça de roba «farà grandíssimes misericòrdies e gràcies a la casa d'Aragó e a tots los devallants d'aquella,» entre els quals es comptava la mateixa sor Isabel. Més enllà de les qualitats prodigioses de la «camisa» en qüestió, cal assenyalar que Sales (1761, pp. 91-96) dedicà un capítol sencer a parlar-ne, aportant dades com que al seu temps la peça de roba es venerava a la catedral de València; però, igualment, indicant que:

> desde sus principios los reyes de Aragón tuvieron en su real capilla de Barcelona esta sagrada prenda, i la veo nombrada en las Ordenaciones que hizo el rei don Pedro IV el Ceremonioso, ya diciendo «la camisa de Jeschrist», ya también «la camisa de nostre Senyor». En el año 1407 aún estava en dicha real capilla, según consta del testamento del rei don Martín, i no menos en el de 1408, como lo assegura una lista del mismo rei; i permanecía aún en 1410, como vemos en el inventario de sus reliquias que le tomó su muger, la reina doña Margarita. El rei don Alfonso V trasladó a Valencia, con otras, año 1424, esta sagrada reliquia. I estas mismas sagradas prendas, que eran de los reyes de Aragón, con la sacra camisita, estavan depositadas en la seo, quando esta venerable abadessa escrivía lo insinuado. I después el rei don Fernando el Católico las consignó a la ciudad de Valencia, en 14 de julio 1506, como vimos [...] i esta depositó en la seo, donde se exponen a la pública veneración de los fieles. La materia de la sacara camisita es una tela delicadíssima de lino (Sales, 1761, pp. 92-93).

La proximitat d'aquella peça de roba portada per l'infant Jesús, és clar, podia motivar més encara la devoció de les monges lectores del text de l'abadessa que, per altra banda, fa l'efecte de viure un tant «absent» del món. Fins al punt que no sembla tenir massa clara la ubicació dels seu propi país. Així, quan Crist es troba al desert i se li apareix el dimoni per temptar-lo i, en una escena francament fabulosa, l'abadessa assenyala que «portà'l en una gran muntanya» –hem de pensar que en aquell mateix desert– i llavors va dir a Jesús:

> Ara, germà, jo us vull comunicar lo intrínsec meu, car, ab

> tot que em veeu ab aquesta mala roba e hàbit dissimulat, jo só un gran ric e lo gran monarca del món. Veu: en aquella part és Castella, en l'altraFrança, e deçà Aragó, e dellà Portugal e moltes altres diverses terres, e tot açò jo ho posseïxc en plena e pacífica senyoria, e delibere donar-ho a vós per la molta amor que us tinc, estimant vós sol ésser digne de tanta senyoria, e no vull altra cosa de vós sinó que, prostrat en terra, me doneu adoració (Villena, 2011, p. 249).

Cosa que sembla realment sorprenent, que des del desert on es retirà Crist a meditar, es contemplaren només Aragó i, més enllà, les terres que confrontaven amb el país de sor Isabel i, un poc més enllà encara, Portugal. Potser, per fer veure les riqueses del dimoni –*monarca del món*– a l'abadessa ja no li calia res més.

Pel que fa a les fonts, caldria remarcar ara la importància de l'evangeli del *pseudo*-Mateu, que aprofità especialment per a crear l'estructura dels capítols referits a la nativitat de Crist, tal com ja va indicar Riquer (1985, III, p. 321). Però, sobretot, la gran influència de les *Meditationes Vitae Christi*, del *pseudo*-Bonaventura (Hauf, 2002, p. 40): o, encara, fonts més puntuals que ja varen ser posades de relleu –tret de les merament bíbliques– per Miquel i Planas (Villena, 1916, III, pp. 387-391), seguint en bona mesura l'edició barcelonina de 1527, que les oferia als marges. Entre aquestes darreres caldria assenyalar la presència de textos dels sants pares, com ara sant Agustí, sant Ambròs, sant Anselm, sant Atanasi, sant Bernat, el ja esmentat sant Bonaventura, sant Joan Crisòstom, sant Joan Damascé, sant Donís Areopagita, sant Gregori, sant Hilari, sant Isidor i sant Jeroni, o dels autors clàssics Horaci, Juvenal, Ovidi i Sèneca –en menor proporció–, a més de fragments de càntics, himnes i textos litúrgics i, com ja hem apuntat i com era més que lògic esperar, passatges i fragments provinents de molts llibres de la Bíblia –especialment dels llibres sapiencials– i dels evangelis. Miquel i Planas, encara, afegí la localització d'algunes sentències llatines o de sentències i dites pròpies de la nostra llengua. A més, sembla de cabdal importància el que ha assenyalat Hauf sobre les fonts de la *Vita Christi* de l'abadessa:

> Es más que probable que sor Isabel conociera la *V*[*ita*] *C*[*hristi* de] E[ximenis]. Parece seguro que m a n e j ó también la segunda parte de la *V*[*ita*] C[*hristi* del] C[artujano], pero el ritmo de los tres libros es muy distinto, y es muy dudoso que Eximenis y Ludolfo fueran algo

> más que una posible cantera de citas o estímulos. La de Villena, incluso, cuando vierte unas mismas fuentes, como las *M*[*editationes*] *V*[*itae*] *C*[*hristi*], da mayor impresión de originalidad y de conciencia literaria, y reelabora los mateeriales a través de su experiencia personal y de un proceso psicológico de plena identificación con los personajes, muy próximo al espíritu de Ubertino (Hauf, 2002, p. 98).

Ara bé, el dens canemàs de fonts i citacions en llatí que varen ser utilitzades per l'abadessa –i tenint en compte que aquestes últims vénen a representar quasi una tercera part del text de la *Vita Christi*– apareix perfectament acoblat a la redacció del text, sense voluntat d'epatar i inserides de manera natural, tant quan les referències porten indicació de l'autor o llibre d'on provenen com quan, ben sovint, no se'ns diu l'origen. En molts casos, sembla que eren deutores de repertoris a l'ús o dels mateixos autors de qui bevia més generalment. Però, per damunt d'aquesta particularitat –que afecta a la lectura del text, en última instància–, convé veure ara quina va ser l'estratègia usada per l'autora a l'hora de narrar la vida de Jesucrist. Perquè, en això, descobrirem encara les inevitables intencionalitats que són presents en pràcticament qualsevol escrit.

En aquest sentit, és evident, i s'ha remarcat sovint, que allò més personal en la manera d'enfocar la narració de la biografia de Jesucrist va ser, sense cap dubte, la importància que sor Isabel va atorgar al gènere femení, no sols en la trajectòria vital de Crist, sinó en la redempció de la humanitat. en bona mesura, en aquesta estratègia escollida per sor Isabel recolzen les posteriors visions «feministes» i «femenines» de la seua obra. Així ho destacava ja Joan Fuster (1955-1958) i se'n feia ressò tímidament Riquer, quan a la *Història de la literatura catalana* afirmava que «hi ha molt de femení en la *Vita Christi*, i potser molt de feminista –emprant un neologisme–, si acceptem la versemblant tesi que suposa que sor Isabel, en una certa manera, volgué respondre al misoginisme del *Spill* de Jacme Roig» (Riquer, 1985, III, p. 342). Després, s'ha presentat l'obra de l'abadessa com «una efectiva reivindicació de la dignitat femenina» (Parra, 1986, p. 16) o, més tard, i seguint Fuster, com una clara «contestació» –amb exemples i models detectats a la *Vita Christi*– per enfrontar-se a les idees exposades a l'*Espill* de Roig (Cantavella/Parra, 1987, pp. XIX-XXVII). Menys entusiasta d'aquestes tesis ha estat Albert Hauf (1995, p. 56) el qual, no obstant això, ha assenyalat recentment com

> Sor Isabel opone una visión profundamente cristiana de la dignidad femenina, mostrando y demostrando con el Evangelio en la mano que el pecado de Eva se había convertido en el título máximo de gloria para las mujeres y cómo Cristo había elegido las cosas flacas del mundo, es decir las mujeres, para poner en ellas su amor, para gran confusión de sus difamadores (Hauf, 2006, p. 98).

En qualsevol cas, és evident que l'abadessa volia remarcar ben clarament el paper de les dones en la història de Crist: dones eren, al cap i a la fi, les seues primeres lectores; a elles s'adreçava, quan, al llarg de la seua vasta obra, interpel·la de tant en tant els qui hipotèticament l'escolten. Com ha assenyalat Hauf (2006, p. 98): «esta feminidad, de tan consciente, se convierte en una deliberada y especial proyección del papel primordial de las mujeres, en especial de la Virgen y de María Magdalena, en el plano de la redención». I, per això –i per la seua natural condició femenina– la *feminitat* hi és ben present. Perquè, potser és aquest l'adjectiu que més representa l'aspecte femení que es pot detectar al llarg de l'obra i que és innegable en molts punts, encara que no en tots.

No voldríem acabar aquest apartat sense comentar, ni que siga breument, dos aspectes que, al nostre parer, es troben clarament lligats amb la voluntat didàctica de l'obra de sor Isabel: l'estil i la llengua.

Pel que fa a l'estil, voldríem remarcar que, des que sor Aldonça de Monsoriu, a la lletra endreçada a Isabel la Catòlica, parlà de l'«elegant i dolç estil» en què es trobava redactada l'obra de Villena, pràcticament tothom ha fet valoracions sobre el tema, encara que, amb el temps, s'ha anat variant la percepció, tal com demostra amb claredat el treball de J. L. Orts (1993). Així, si Hipòlit Samper ja remarcava el seu «estilo tan elegante, con cláusulas tan doctas y con tan pías vozes que, por divertido que esté el que lee, no puede dexar de enternecerse» (Samper, 1688), Miquel i Planas (1916) no passà de qualificar-lo de «senzill, natural, transparent, precís, abundós i colorit» –en paraules d'Orts (1993, p. 320), mentre que serà a partir dels estudis de Joan Fuster (1955-1958) que hom començarà a parlar de l'estil «femení» de l'abadessa. De fet, Riquer, en el passatge esmentat més amunt, o Parra (1986, p. 24) i Cantavella/Parra (1987, pp. XIII-XVIII) abundaven en la presència de diminutius, l'afectivitat present a l'obra, etc. Tanmateix, serà Hauf qui, des del primer moment, més que no destacar l'estil «femení» de l'obra de sor Isabel, assenyala la sensibilitat de l'autora, la cultura i una «vivíssima imaginació» (Hauf 1986, p. 543) que

li permetrien la proliferació de detalls casolans i quotidians o, encara, les amplificacions dels temes que li interessaven.

Amb aquestes aportacions –i encara altres que no esmentem– Orts, al treball ja citat, feia un estudi de les particularitats «femenines» de l'estil de Villena i, al remat, concloïa que la presència de diminutius, el detallisme o l'afectivitat detectada en alguns passatges no eren res extraordinari en obres semblants i, encara provenien, sovint, de les fonts emprades per Villena o, fins i tot, altres autors –com Eiximenis– en descriure situacions semblants, podien, inclús, ser més «excessiu» emocionalment que no l'abadessa, cosa que porta a Orts (1993, p. 325) a definir l'estil de sor Isabel com «una peculiaritat retòrico-estilística pròpia», més enllà de la condició femenina de la seua autora. Per altra banda, voldríem destacar també el que recentment ha apuntat Hauf:

> Por un lado, la ternura femenina, el patetismo, hallan expresión en efusivas exclamaciones y contemplaciones, en un lenguaje coloquial y pintoresco, del que ya hay precedentes en las *Meditationes Vitae Christi* y en Eiximenis. Por otro, el gusto por el detalle queda plasmado en una técnica pictórica o cinematográfica de primeros planos recortados desde diversos ángulos. Una cos aparece obvia: tanto el estilo como la estructura del libro derivan y al mismo tiempo están en función del método franciscano de meditar, cuya clave es la amplificación y la libertad de la mente piadosa para rellenar el vacío (Hauf, 2002, p. 97).

Unes idees, aquestes, que s'uniexen al que ja havia escrit ell mateix, quan, a propòsit dels diminutius, assenyalava que:

> hom ha vist en aquest tret estilístic d'un llenguatge efusiu el signe inequívoc d'un estil de dona. Potser és així. Però ja hem assenyalat que gairebé sempre aquests fragments més colpidors són els més palpablement relacionables amb les *M*[*editationes*] *V*[*itae*] *C*[*hristi*], obra escrita per un home, si bé dedicada a una religiosa i adaptada al que ell considerava registres de la hiperestèsia femenina. Sor Isabel, en tot cas, insisteix en aquest mateix registre (Hauf 1995, p. 47).

Igualment, hauríem d'assenyalar com el registre lingüístic usat per sor Isabel cal posar-lo en contacte amb les finalitats immediates i últimes de l'obra literària de l'abadessa. De fet, si allò que volia realment era estimular les seues germanes de religió a «contemplar» els passatges de la vida de

Maria i de Jesús, i els seus misteris, tot tenint en compte que aquelles a qui s'adreçava no posseïen una formació pertinent –de vegades, segurament, ni per entendre les citacions llatines i d'ací la necessitat de la traducció i la glossa–, és obvi que sor Isabel no necessitava usar del llenguatge artitzat i recargolat que anava imposant-se al seu temps –i que donaria com a resultat el que s'anomena «valenciana prosa» (Ferrando, 1993)– sinó que, dins el to culte i relativament classicitzant que podem detectar en la prosa de sor Isabel, aquesta autora perseguia la major claredat i comprensió possibles.

En aquest sentit poden resultar clarificadores les paraules d'Emili Casanova, el qual ha assenyalat «la senzillesa de la llengua de la nostra autora, la qual és fàcilment entenedora per a una persona de mitjana cultura», ja que «el lèxic popular i la morfologia són els propis de la fi del segle XV [...] molt acostats al valencià actual». També indicà que «els neologismes emprats són també entenedors i tots ja arrelats modernament» (Casanova, 1998, p. 99). I encara de major interés resulta una de les conclusions a què arriba Casanova, en el millor estudi sobre la llengua de Villena que s'ha fet fins ara:

> Isabel de Villena, coneixedora amb tota seguretat dels dos estils –[l'artitzat i el realista]–, és més pròxima a Corella per la seua formació i personalitat que a Roig, però la finalitat didàctico-reivindicadora, el realisme, de la seua obra no sols l'aparta de la temptació d'usar cultismes crus i llatinismes sintàctics, sinó que l'aproxima a emprar part dels mecanismes de creació popular (diminutius, sufixos, locucions), però això sí, ben lluny de Roig, contingudament d'acord amb la seua personalitat [...]. Villena fa la impressió de no importar-li tant l'estil i la vestimenta literària com arribar de manera gràfica i plàstica a mostrar i convéncer els piadosos del paper de la dona en el món (Casanova, 1998, p. 118).

Això –la finalitat de l'obra de Sor isabel–, no obsta perquè, com demostren les utilíssimes concordances de la *Vita Christi* enllestides per Alemany (1997 i 1998), hom puga reconéixer la gran riquesa lingüística i lèxica de l'obra de l'abadessa de la Trinitat, que «arriba a 5.000 lemes o vocables, mentre que 6.000 en fa el *Tirant*, 4.500 l'*Espill* de Roig, uns 8.000 l'obra completa de Corella i uns 700 la poesia d'Ausiàs March» (Casanova, 1998, p. 101). Per altra banda, contra la opinió de Riquer (1985, III, p. 316), que destacava que la prosa de Villena era «potser no tan pura i exempta de

castellanismes com la d'altres autors contemporanis, però molt castissa i espontània», hem d'assenyalar que, al remat, els castellanismes detectats a la *Vita Christi*, ni són tan freqüents ni tan importants com s'apuntava i, encara, com s'ha demostrat recentment, «en el cas de Villena, anotem menys castellanismes que al *Tirant* i més o menys els mateixos que a Corella» (Casanova, 1998, p. 111).

La *Vita Christi* de l'abadessa Villena és, doncs, una de les grans obres de la nostra literatura medieval. Tot i no ser excessivament original en el tema –la vida de Crist–, presenta la particularitat d'enfocar el seu centre d'atenció narratiu des d'un angle col·lateral, encara que igualment important: des de la vida de Maria, mare de Jesús. Totes dues experiències vitals, bastides sobre la tradició ortodoxa i sobre pietoses tradicions o elements apòcrifs, només volien «excitar» la capacitat de meditar de les germanes de religió de l'autora: moure a la devoció. Per això sor Isabel no estalvia recursos que desperten l'afecte envers els personatges centrals del seu text –com tampoc n'estalvia, quan es tracta d'atacar els enemics de Crist: els jueus–, atés que el seu relat és un escrit de clara voluntat didàctica. Es veu, això, també, en l'estil i en la llengua, que s'acorden perfectament amb aquesta voluntat d'ensenyar i, per altra banda, de remarcar el paper de Maria –i de les dones– en el procés de redempció i, encara, en el seu món, on, però, sor Isabel les confina clarament a una vida d'oració i de religiositat, tal com mostra el model de la Magdalena, una de les figues més cares a sor Villena que, fins a cert punt, devia identificar-se amb aquella «apostolessa» de Crist.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Alemany, R. (1992). Dels límits del feminisme de la Vita Christi de sor Isabel de Villena. *Actes del IX Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (pp. 301-314). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Alemany, R. (1997). Lematització provisional del lèxic de la Vita Christi de Sor Isabel de Villena (Primera part: A-F). *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, VIII, 7-36.

Alemany, R. (1998). Lematització provisional del lèxic de la Vita Christi de Sor Isabel de Villena (Segona part: G-Z). *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, IX, 63-98.

Benito, D. (1998). *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad*. València: Consell Valencià de Cultura.

Cantavella, R. y Parra, Ll. (1987). *Protagonistes femenines a la «Vita Christi» d'Isabel de Villena*. Barcelona: La Sal.

Casanova, E. (1998). La llengua d'Isabel de Villena. *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, IX, 99-120.

Escartí, V.J. (2011). Introducció. L'obra literària d'Isabel de Villena. En Escartí, V. J. (Ed.). Villena, Isabel de: *Vita Christi* (pp. 17-47). València: Institució Alfons el Magnànim.

Escartí, V.J. (2016). Sobre la voluntad didáctica en la obra de sor Isabel de Villena. *Mirabilia*, 22, 57-76.

Ferrando, A. (1993). Sobre una etiqueta historiogràfica de la literatura catalana: la valenciana prosa. *Caplletra*, 15, 11-30.

Fuster, J. (1955-1958). Jaume Roig i sor Isabel de Villena. *Revista Valenciana de Filología*, V, 227-260.

Hauf, A. (1989). Isabel de Villena i la *Istoria de la Passió*. *Segon Congrés Internacional de la Llengua Catalana*, vol. VIII (pp. 541-552). València: Institut de Filologia Valenciana.

Hauf, A. (1995). Introducció. En A. Hauf (Ed.). *Villena, Isabel de: Vita Christi*. Barcelona: Edicions 62.

Hauf, A. (2006). *La «Vita Christi» de sor Isabel de Villena (s. XV) como arte de meditar*. València: Generalitat Valenciana.

Hauf, A. y Benito, D. (1992). *Speculum Animae. Manuscrito Espagnol 544 de la Bibliotheque Nationale de Paris. Análisis histórico-crítico del códice, transcripción y versión castellana de su texto y notas*. Madrid: Edilán.

Miquel i Planas, R. (1916). Nota editorial. En Miquel i Planas, R. (Ed.). *Villena, Isabel de: Vita Christi,* 3 vols (pp. IX-XXIII). Barcelona: Imprenta Elzevirana. Vol. I.

Orts, J. Ll. (1991). A propòsit de l'*estil femení* en sor Isabel de Villena. *Actes del IX Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (pp. 315-326). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Parra, Ll. (1986). Introducció. En Parra, LL. (Ed.). *Villena, Isabel de: Vita Christi.* (pp. 7-26). Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

Riquer, M. de (1985) *Història de la literatura catalana,* Barcelona: Ariel. Vols. 3 i 4.

Rodríguez, J. (1747). *Biblioteca valentina*. Valencia: Josep Tomàs Lucas.

Salazar y Castro, L. de (1688). *Advertencias históricas sobre las obras de algunos doctos escritores modernos, donde con las crónicas y con las escrituras solicita su mejor inteligencia*. Madrid: Mateo de Llanos y Guzmán.

Sales, A. (1761). *Historia del Real monasterio de la Santísima Trinidad, religiosas de Santa Clara...* València: Josep Estevan Dolç.

Samper, H. de (1688). Carta. En Salazar y Castro, L. de. *Advertencias históricas sobre las obras de algunos doctos escritores modernos, donde con las crónicas y con las escrituras solicita su mejor intel·ligència* (s.p). Madrid: Mateo de Llanos y Guzmán.

Villena, I. de (1916). *Vita Christi*. Miquel i Planas, R. (Ed.). 3 vols. Barcelona: Impremta Elzevirana.

Villena, I. de (2011). *Vita Christi*. Ed. Escartí, *V.J.* (Ed.). València: Institució Alfons el Magnànim.

Ximeno, V. (1747-1749). *Escritores del reino de Valencia*, 2 vols. València: Josep Estevan Dolç.

7

DEL *VITA CHRISTI* DE ISABEL DE VILLENA AL *DESITJÓS O SPILL DE LA VIDA RELIGIOSA*. DOS MUESTRAS DE SENSIBILIDAD POÉTICA Y TEOLÓGICA DE LA MÍSTICA FRANCISCANA

Lola Esteva de Llobet
IES Santamarca. Madrid

Figura 1. La crucifixión de Jesús[25]

La vida de Elionor de Villena o Elionor d'Aragó i Castella es hoy bien conocida (Hauf: 1995, Escartí: 2011, Almiñana: 1992, Cantavella: 1987). Hija bastarda de Enrique de Villena y nacida probablemente en Valencia (1384), se educa en la corte de Alfonso el Magnánimo bajo la tutela de la reina María,

25 Las imágenes de contemplación de la vida y la pasión de Cristo pertenecen al manuscrito del Speculun animae, atribuido a Isabel de Villena (Mss. Fcs. 640 de la BNM, Códices Artísticos, 11, Madrid, 1992).

impulsora y protectora del monasterio de monjas clarisas de la Santísima Trinidad, cuyos destinos rigió su sobrina, sor Isabel, como abadesa, durante cuarenta años de su vida y hasta su muerte (1430–1490)[26].

La obra de sor Isabel fue publicada después de su muerte por su sucesora, la abadesa sor Aldonça de Montsoriu quien, a petición de la reina Isabel la Católica, interesada por el libro de Isabel de Villena, hizo su primera edición de la *Vita Christi* en la ciudad de Valencia, en el año 1497, siete años después de la muerte de Isabel.

CONTEXTO DEL VITA CHRISTI DE VILLENA Y LA ESPIRITUALIDAD FRANCISCANA

Bien conocida es la importancia de la Corona de Aragón en el desarrollo de las artes y de las letras, siendo vital el mecenazgo ejercido por Alfonso el Magnánimo para la promoción de autores que rodeaban a sor Isabel en el contexto valenciano, como Ausias March, Roís de Corella, Joanot Martorell, Bernat Metge o Jaume Roig.

Desde la perspectiva espiritual, la doctrina cristológica de Isabel de Villena viene encauzada en las aguas de la teología franciscana, cuyo papel primordial fue la teología del *Beneficio de Cristo,* impulsada por la orden franciscana, a la luz de la *Imitatio Christi* (*Kempis*) y de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (el Cartuxano), obras que se difundieron por toda Europa siguiendo los parámetros de la teología afectiva y voluntarista, no científica, propios de la espiritualidad franciscana (Bataillon: 1950, V.I,Vill p. 51). Y buena muestra de este influjo la tendremos en la corte del rey donde proliferó una literatura de la Pasión en forma de coplas, Pere Martines y Bernat de Fenollar (*Lo Passi en cobles*), así como de libros de meditación y contemplación, la *Imitació de Jesucrist* o el *Kempis* de Pere Miquel (1482), la traducción al valenciano de lo *Cartoixà*, de Ludolfo de Sajonia por Roís de Corella y al castellano por el Cardenal Cisneros, y las múltiples *Meditaciones* sobre la vida y la pasión de Cristo siguiendo la tipología del Cartuxano (Riquer: 1964, V. II, p. 257), como la que compuso Eximenis en Granada (1496) a petición de la reina de Castilla.

26 La reina María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo, era tía y prima de Elionor de Villena o Elionor de Aragón y Castilla, más tarde, al profesar en religión, Isabel de Villena. La esposa del Magnánimo no fue feliz en su matrimonio y no tuvo descendencia. Cuando muere Enrique de Villena, padre de Elionor, la reina se dedica personalmente de la educación de su sobrina, como si de una hija se tratara. De hecho, Isabel profesa en el convento de las Trinitarias de Valencia porque la reina María era su mentora.

El agradecimiento por los beneficios que el hombre recibe de Dios a través de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo constituye el eje de una tendencia devota afín a la regla de franciscanos y dominicos que, junto con otras líneas de devoción y de espiritualidad, centran su tendencia devota en la práctica afectiva, basada en el respeto, la admiración y la obligación del hombre con su Redentor. A partir de la difusión de tratados como el Vita Christi, de Ludolfo de Sajonia, o el Beneficio de Cristo, de Benedetto di Mantova, la recepción tradicional de los referentes de la espiritualidad europea se va afianzando también en España como base referencial importante en la constitución de la Vita Christi de Isabel de Villena, a pesar de que la pluma de sor Isabel nos dé una visión bien diferente y novedosa respecto de sus fuentes originarias, tanto en lo que respecta propiamente al Vita Christi del Cartuxano como a otras fuentes exegéticas más próximas, vetero y neo–testamentarias, o en relación a las lecturas personales que la autora pudiera haber hecho de la Vita Christi d'Eiximenis o de las Meditationis Vita Christi del pseudo–Buenaventura.

En mi opinión, la vida de Cristo que refiere la abadesa del monasterio de la Trinidad de Valencia se nos manifiesta desde esa mirada tan humana y a la vez humanística de Isabel, dulce, tierna sensible tan singularmente exquisita y propia de una sensibilidad franciscana y femenina. El Vita Christi no sólo es un tratado apologético y de reflexión sobre la vida y las enseñanzas de Cristo, el maestro que mira a los pobres, a las mujeres y a los niños, sino una nueva perspectiva testamentaria de la vida del líder espiritual cristiano que necesita que las mujeres estén a su lado formando parte de su vida (humana y divina) y de su apostolado. De este modo las mujeres participan de la vida pública de Jesús.

El libro concede un primer orden de protagonismo a la Virgen María, madre amantísima de Jesús y coadyuvante de la Redención. En un segundo orden se halla María Magdalena, su amada discípula y compañera. En tercer orden de protagonismo se encuentran Marta y María, las hermanas de Lázaro, y otras tantas mujeres como la samaritana, la cananea o la viuda pobre que aparecen a lo largo de la vida pública de Cristo, atraídas por el gran carisma de su líder y por su magnánimo y amoroso discurso, asimismo formando parte del discurso salvífico de la Redención.

Isabel encarna bellísimamente ese sentido de armonía y bondad femenina que respira su contexto conventual: las monjas, la vida sencilla y cotidiana,

el evangelio leído y comentado, incluso tal vez representado en el atrio del monasterio durante los ciclos litúrgicos como era práctica habitual en la Edad Media. La abadesa de las Trinitarias echa mano de las anécdotas más íntimas y cotidianas del evangelio de Lucas y Mateo o bien de los apócrifos, polarizando no sólo su propia sensibilidad femenina, tierna y delicada, sino también una sutil sensibilidad franciscana en su forma de establecer las relaciones humanas que arropan la vida de Cristo en un ambiente familiar tan singular. Y es así como el linaje humano se vincula al divino, a través de las mujeres, desde María, su madre amantísima, sus tías, su abuela, Ana, sus discípulas, su amada María Magdalena, y todo un entramado femenino que constituye el tejido de la vida pública y social de Cristo prefigurado en el plan de Dios. Así, pues, Dios quiere que las mujeres, unidas por la fe y la humildad, participen de la misión salvífica de Cristo y se beneficien de ella mirando, incluso, retrospectivamente hacia los prolegómenos de la historia de la Redención, a Adán y Eva, a Ester y Judit, que la prefiguran en el Antiguo Testamento (cap. CC–CCI), lo que nos introduce directamente en la interpretación alegórica como uno de los cuatro sentidos bíblicos de la Sagrada Escritura.

Isabel escribe una prosa clara, tierna, nítida y elegante, con el único fin de enriquecer la vida espiritual y conventual de las monjas clarisas y hacerles gozar de la encarnación del Verbo mediante las lecturas correspondientes al día y a las horas, para su reflexión, contemplación y goce de las escenas de la vida de Cristo, llenas de afecto, pasión y sentimiento, al igual que, más tarde, lo hará la madre Teresa de Jesús con sus carmelitas descalzas, considerando que «Dios andaba entre los pucheros» de su cocina conventual. Para ello se vale de todos aquellos referentes más inmediatos de su mundo conventual cotidiano: el evangelio, la oración mental y el recogimiento del claustro, así como de la rutina diaria de la domesticidad femenina: la cocina, la costura, la organización y gestión[27], demostrando que, si Dios ha escogido a las mujeres como «hermeneutas del Verbo», es porque considera y valora sus cualidades y virtudes y, especialmente, porque «són amables per natura» (*Vita Christi*, cap. CCI).

En el prólogo de sor Aldonça, la editora póstuma del Vita Christi de Isabel de Villena queda bien definido que el objetivo del libro es didáctico y

27 En número 3 del Archivo del Monasterio de las Trinitarias de Valencia figura un libro de cuentas (Llibre dels censals, rendes e altres coses...) que, según M. Luz Mandingorra Llavata, está escrito por Isabel y es un tesoro artístico de organización conventual.

va dirigido a todas aquellas «almas simples» que quieran aproximarse afectivamente a la vida de Cristo. Se trata, pues, de un libro de meditación y contemplación para todas aquellas «almas simples e ignorantes» que deseen reflexionar sobre la vida y la pasión de Cristo:

> Açí comença hun Vita Christi en romanç, per què los simples e ignorants puguen saber e contemplar la vida e la mort del nostre Redemptor, senyor Jesús, amador nostre, al qual sia donada glòria e honor de totes les obres nostres, com a faedor e ordenador d'aquelles. (Hauf, 1995, p. 2; Alimaña, 1992, p. 205).

Isabel de Villena como autora no firma su libro por humildad. Aldonça de Monsoriu proclama su nombre y publica su texto corroborando que Isabel lo ha compuesto con elegante y dulce estilo alegando que «puix ella humil religiosa, resta lauda d'haver callat lo seu nom en la composició de tant digne llibre» (Almiñana, 1992, p. 32), al igual que lo hiciera el anónimo franciscano autor del *Desitjós* que tampoco firma su libro por voluntad explícita del autor que «per humilitat callà son nom» (final de l'edició de Barcelona, 1515). La humildad franciscana genera, por tanto, teólogos en el anonimato.

Sin embargo, los franciscanos nos han dejado su método, este sistema de espejo de la vida religiosa en lengua catalana «en romanç» que se observa tanto en el *Vita Christi* de Villena como en el anónimo *El Desitjós*: «ho mirall en lo qual se representa a nos la sua virtut» (*Desitjós*, cap.XIII, 2ª parte) y que asimismo fue empleado por las beguinas de la Edad Media, ejemplo del cual conservamos el *Miroir des simples ames* de Maragarita Porete, que no sólo es un espejo de contemplación, sino también de deleite en la vida carnal de Cristo y en los beneficios de su perfil humano, al igual que el *Vita Christi* y *El Desitjós*. Naturalmente, siguiendo esta tradición del *espejo espiritual*, tanto el texto de Isabel de Villena como el del anónimo franciscano serían modelos o *speculum* de contemplación y reflexión para «persones simples e de poca experiencia com sóc jo...on molt val la practica i els exemples» (*Desitjós*, cap.XII, 1ª parte), libros que estaban destinados a ser leídos fuera de todo rigor teológico, simplemente para todas aquellas personas, buenos y buenas cristianas, que quisieran perfeccionarse y mirarse en el centro del amor divino «que conforta la vista per a millor mirar» (*Spill* 1515, cap. XIII, 2ª parte, f.89), contemplando a Cristo en toda su dimensión humana y salvífica:

> Sor Isabel de Billena ab elegant i dolç estil l'ha ordenat, no solamente per a les devotes sors i filles de obediencia que en la tancada casa d'aquest monestir habiten, mes encara per a tots los que en aquesta breu, ennujosa e transitoria vida viuen. (Almiñana, 1992, p. 204).

En ambos textos se observa esa afectividad franciscana y esa amabilidad que contienen las figuras alegóricas y bíblicas que pueblan tanto el mundo del *Vita Christi* como el del *Desitjós*. De hecho, Isabel estuvo en permanente contacto con los frailes del Real Convento de San Francisco en Valencia y sus lecturas son las propias de una dama intelectual de su época (Duns Escoto, San Buenaventura, San Agustín), aunque ella no cita a estos autores en su obra. De ahí que esa teología afectiva y sentimental propia de la espiritualidad franciscana tienda puentes entre el *Vita Christi* de finales del siglo XV y el *Desitjós o Spill de la vida religiosa*, publicado en Barcelona a principios del siglo XVI y en Valencia en 1529[28]. Desde esta perspectiva, podríamos pensar a primera vista que tanto el *Vita Christi* como *L'Spill de la vida religiosa* encauzarían su doctrina cristológica en las aguas de la teología del *Beneficio de Cristo,* a la luz de la *Imitatio Christi* (Kempis) y de la *Vita Christi* del Cartuxano, sin embargo, opino lo mismo que Domènec Ricart, quien observa, con razón, que «[...] a *L'Spill* li manca el cristocentrisme i el sentit pragmàtic que caracteritza l'espiritualitat de l'escola de la *Imitatio Christi*» (1964:122). Y es bien cierto que tanto el *Vita Christi* de Villena como el anónimo franciscano, *El Desitjós*, carecen del dramatismo y del patetismo de la escuela del *Benficio de Cristo*. Desitjós no se halla arrodillado al pie del crucifijo viendo a Cristo en la cruz destilando sangre y con todo su cuerpo lacerado, sino que, por el contrario, lo está imaginando en estado de oración mental o «cogitació» la cogitació luliana, o sea *Arte de Contemplación*, porque se trata de un puro anhelo de consideración e imaginación de la vida y la muerte de Cristo. Desde esta misma perspectiva, el cristocentrismo íntimo, dulce y amoroso del *Vita Christi* de Villena tampoco responde al patetismo luctuoso de la escuela del *Beneficio de Cristo*, lo que cabría pensar también en una posible influencia de la «cogitació» luliana en sor Isabel de Villena. Mediante la «cogitació» el místico ve presente todo aquello que su alma desea y lo que no puede ver a través de los sentidos, lo logra *cogitant*, es decir, pensando e imaginando con los ojos del alma a partir

28 El Desitjós o Spill de la vida religiosa: Barcelona, Joan Rosenbach, 1515; Valencia, Jorge Costilla 1529.

de sus tres potencias, entendimiento, memoria y voluntad (*Spill*, 1515, cap. XII, 2ª parte, f. 85v). De ahí que, aunque las imágenes representadas de la pasión y muerte de Jesús no estén exentas del todo del triste lastre y del deplorable estado propio del crucificado, carecerían, sin embargo, del funesto patetismo al ser relativizadas mediante expresiones de máxima afectividad y amor. Veamos esa maravillosa escena, llena de ternura y amor, que la Virgen protagoniza con su Hijo muerto en el *Vita Christi* de Villena:

> I la senyora, retornant al cap del seu fill, endreçava els cabells i els llevaba la sang quallada. I amb gran plor deia:–Oh fill meu! Molt dolorosa feina és aquesta perquè la faça una mare amb les seues mans: avTocar la sang vostra i Veure les ferides d'on ha eixit! I inclinant–se besava aquell front gloriós, banyant–lo amb les sues llàgrimes, dient: –Oh fill meu i Senyor! Quanta alegría sentía mirant la bellesa del vostre front, i amb quanta amargor el contemple veient–lo així de foradat, unflat i sangtraït! I abaixant la pietosa mare la sua cara el besa en la boca amb tanta aflicció i llàgrimes que semblava que anava a morir–se, i recordant les converses i raonaments tan dolços, a ella tan plaents, que havia mantingut amb ell deia: Oh, alegría i consol meu! S'han acabat els parlaments que en la present vida vos i jo acostumàvem a fer. S'han apartat de mi tots els meus delits. Adolorada passaré la meus vida, puix la dolçor de la vostra veu no puc oir. Oh, dolor sense mesura! Que aquesta boca divina, que adoctrina i adelita els àngels, i els homes instrueix i avisa, la cruel mort ha imposat silenci! Oh, silenci dolorós! Quin cor de mare el podrá suportar? (*Vita Christi*, cap. CCXIX).

Isabel describe el plancton de la Virgen Dolorosa con su hijo muerto en su regazo explicando con minucioso detalle cómo la madre besaba la frente de su hijo quitando la sangre de sus cabellos, besaba sus manos y su boca recordando tantos momentos que juntos habían compartido. Las heridas de Cristo se han gestado en las entrañas de su Madre que aceptó libremente la encarnación del Verbo en ella, por eso dice María que «no se n'aniran mai, sinó que les sentiré tan vives com avui durant el que em queda de vida» (cap. CCXIX).

Para los franciscanos la mística no es otra cosa que una «ciencia de amor», basada en una teología práctica de oración y recogimiento interior, una meditación reflexiva y sensitiva (la *cogitació*) y un método práctico y sencillo, útil y cotidiano, para «las almas simples e ignorantes» que

deseen comprender el dogma trinitario y la vida de Cristo. Así la define el anónimo franciscano en el *Desitjós*:

> [...] Aprés d'haver imaginada la passió de nostre senyor Jesucrist e lo loc del calvari e ab los ulls de l'esperit, mirant–lo en mig de dos ladres (*Spill* 1515, cap. XVII, 2ª parte).

Este método comporta en sí mismo amor, afecto y ternura, del mismo modo que la Virgen María aceptó incondicionalmente por amor la revelación del ángel Gabriel (Lucas 1,35) en un acto libre de fe. He aquí, pues, claramente planteado el concepto de «ciencia de amor», origen y fundamento de todas las ciencias. Y este es el objetivo de ambos textos franciscanos: presentarnos la Redención como algo cotidiano, un proyecto de amor y estima de Dios para con sus creaturas, encarnado en la vida sencilla de Jesús, en su pasión y muerte.

FUNCIÓN DE LA ALEGORÍA Y DEL LENGUAJE SIMBÓLICO

Estaríamos frente a un *Vita Christi* que puede considerarse también una novela alegórica, del mismo modo que la crítica ha establecido el *Desitjós* como una novela alegórica a lo divino (Valsalobre, 2001). La alegoría es una de las figuras literarias más usuales en tiempo de sor Isabel y en el contexto de la espiritualidad franciscana. Para Isabel la alegoría no es sólo una figura retórica sino que es también una forma de expresión literaria que sirve para personificar seres invisibles o realidades abstractas, como las virtudes o los espíritus celestiales. Fray Luis de Granada (1947) dice que se trata de un arte capaz de recrear un mundo diferente y darle vida propia. Mediante la técnica alegórica Isabel crea un mundo precioso donde las virtudes se personifican en figuras femeninas vestidas con exquisitos vestidos al modo y usanza de la moda de las mujeres de la corte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo, enriquecidas y adornadas con joyas de gran valor. La alegoría nutre, pues, los dos planos del discurso: el escatológico y el didáctico. El primero está especialmente dedicado a la Virgen María y a la corte de doncellas que la acompañan representando las virtudes marianas, el segundo comporta la enseñanza de una teología capaz de ser comprendida afectiva y sentimentalmente por todas aquellas personas que, aún no teniendo estudios, sean capaces de ver en las imágenes de vida pública, la pasión y la muerte de Jesús el mensaje salvífico de la Redención.

El poder suasorio de la imagen alegórica empleada por Isabel de Villena

denota dos cosas: goce estético y función didáctica, porque la imagen visual entra por la vista y los sentidos expresando lo que Fray Luis de Granada (1778, p. 233), en su *Rhetorica eclesiástica*, describía como «deleyte» y «conocimiento» ya que, dice, «transfunden en otros con su eloquencia el movimiento y el afecto». Estas figuras alegóricas son el envoltorio de una obra que es fundamentalmente didáctica y teológica, un *speculum animae*[29] de la vida religiosa para instruir a todas las almas simples y a las monjas del convento de las trinitarias.

El capítulo CCLXXXIX de la *Vita Christi* (*Com lo Senyor corona la sua sacratísima mare de tres excellentíssimes coronas per la Santísima Trinitat a ell donades com a digna emperatdriu*) recoge este preciosismo figurativo que engloba los dos conceptos anteriormente aceptados como estética y didáctica teológica. En este capítulo Jesús corona a su Madre con tres coronas dignas de una emperatriz, a la que todos los ángeles circundarán y glorificarán con gran alegría. Dice así:

> Preniu, mare mía molt cara, aquesta corona, la qual vos tramet la majestat del meu Pare, qui la us tenia fabricada, per la sua gran potencia, ansque lo món fós creat, per estrenar–la en aquesta jornada. En aquest digne corona són engastats XII carboncles més resplandents que'l sol, mostrant que en XII graus són sembrades multitut de perles sens nombre, de bellea e granea molt singulars, mostrant les vostres excellencies e virtuts esser tantes qui no poden esser compreses ni contades sino sols per aquell qui tal us ha volgut crear, mostrant en vos la magnitud de la divinal potencia sua. E entorn d'aquesta corona son escrites letres de esmalt molt estimat manifestant als miradors la dignitat vostra...Que vos, verge purissima, sou lo clarissim sol qui jamás se es enfosquit per lo gran eclypsi del pecat original (1992, cap. CCLXXXIX, pp. 818–819).

La primera corona, llena de piedras preciosas, que Jesús impone a su madre, es el premio y reconocimiento a sus virtudes, esas doncellas alegóricas, Fortaleza, Benignidad, Pobreza, Prudencia, Caridad, Piedad, Fe y Esperanza, Obediencia, Paciencia, Devoción, Pobreza, Misericordia,

29 Se atribuye a Isabel de Villena la obra Speculum Animae, localizada en la Biblioteca Nacional de París (Mss.544) por Albert Hauf. Este tratado ya fue nombrado por Almiñana en su edición de la Vita Christi de Villena como posible obra de la autora (Almiñana, Vita Christi). La Biblioteca Nacional de Madrid posee una copia de este texto (Mss. Facs. 640) que he consultado. Las imágenes editadas de la contemplación de la vida, pasión y muerte de Cristo, en vivos colores a base de azules, rojos y verdes, difieren obviamente del patetismo de los homónimos escritores de la Vita Christi a partir del texto de Ludolfo de Sajonia.

Justicia y Verdad, Dolçor de Contemplació, Desig de Solitut y Amor de Solitut, Diligència y Virginitat que, en el capítulo V de la *Vita Christi*, flanquean y cortejan a María, la agraciada o llena de gracia (*kajaritoméne*) y electa por Dios Padre, cuando es consagrada al Templo como vestal, acompañada por su padres, Joaquín y Ana, en un acto de gran solemnidad.

La segunda corona que Jesús impone a María, su Madre, es por el mérito de los 33 años que la Virgen acompaña a su hijo en su vida pública, desde el primer instante de su concepción, su nacimiento y hasta la muerte. La autora contabiliza numéricamente lo que esto corresponde en un total de 143.733 horas:

> En havent lo Senyor e Redemptor nostre posat la primera corona en lo cap de la serenissima mare sua, sa magestat prengué la segona corona, posant–la damunt aquella per molt més embellir–la, e dix: «Mare mía, aquesta corona portareu per amor mía en lo qual són engastats XXXIII diamants de bellea e granea molt singulars, per aquells XXXIII anys que jo en lo món he aturat, en los quals vos me haveu ab tanta amor servit i acompanyat, que ara es digne cosa que resplandeixi en vostra corona los infinits mèrits que tan virtuosos treballs meressxen.Que la obra de aquesta corona és un spill de la saviesa mía...aquesta corona és feta i teixida de fulles de murta, obrades d'or molt singular, embellint molt la vostra corona e són les dites fulles CXLIIIMDCCXXXIII, car tantes hores justes passaren del instant que vos, mare mía, me concebes fins al punt que en presencia vostre spiri a la creu (cap. CCLXXXIX, p. 819).

Tan maravilloso acto de agradecimiento de un hijo hacia su madre que vive y se desvela por él desde el momento mismo de su concepción, es algo tan inédito que sólo puede esperarse de una sensibilidad extremadamente femenina como la de Isabel de Villena.

Pero el acto de coronación de la Virgen por parte de Jesús no ha terminado. Jesús impone a la Virgen, su madre amantísima, la tercera corona como a Madre y Esposa de Dios, ya que en ella se cumplen las profecías vetero–testamentarias, Virgen–Madre–Esposa, a partir del relato de la Anunciación del evangelio de San Lucas.

Isabel de Villena, en este tercer episodio de la coronación de María, intenta demostrar teológicamente que la Virgen no sólo es la madre del Redentor, sino que, unida también hipostáticamente al Espíritu Santo

Figura 2. La Anunciación

Figura 3. El nacimiento de Jesús

por obra y gracia de Dios, está sentada a la derecha del Padre y es madre de la Iglesia participando como corredentora universal en la salvación humana y haciéndose copartícipe del misterio de la Redención:

> E essent coronada la humilíssima verge de dos tan altes corones, lo Senyor prengué la tercera corona, qui era de singular resplandor i bellea, e dix sa magestat a l'Excellent mare sua: «fermentissima mare mía, aquesta corona lo tramet l'Esperit Sant, com a sposa sua molt digne, perquè us mostreu coronada de tres coronas en presencia de tots los servents vostres...perquè conegueu sou la gran y excellentissima emperadriu del cel i la terra. En la qual corona són engastats L robins ardentísssims e molt fins per aquells L diez que passareu des que jo fui ressucitat fins trameti lo Sanct Sperit sobre la nostre colegi, del qual vos ereu doctoressa e regidora...E per més embellir aquella, són posades en singular ordre CXX perles, de bellea i blancor singular, per aquell nombre de llengües de foch que aparegueren en lo dit adveniment del Sant Esperit (cap. CCLXXXIX, p. 820).

El dogma trinitario es la base del *Vita Christi* de Isabel de Villena y de su convento de clarisas Trinitarias. El Espíritu Santo se revela a la Virgen como el Poder de Dios Padre, potencia escatológica que se pone de manifiesto en la Encarnación del Verbo. En este sentido, el simbolismo de la coronación de María no sólo es una gozada estética para el lector,

sino un referente teológico muy potente del misterio mariano preludiado por los profetas: Virgen–Madre–Esposa, dada su relación de dependencia carismática con el Espíritu de Dios [«Es la virtud del Altísimo que la cubrirá con su sombra» (Lucas, 1, pp. 3–5)].

Como se puede apreciar, el tema mariológico es uno de los aspectos teológicos más importantes de la *Vita Christi* de la abadesa del convento de las Trinitarias de Valencia:

Figura 4. La Santísima Trinidad

La Virgen María será la protagonista principal de la historia de la salvación humana al igual que lo es de este libro tan especial que escribe Isabel y que deja inacabado en el momento de la Ascensión de la Virgen al cielo. La muerte le sale también al encuentro a Isabel de Villena, a los sesenta años, a causa de la epidemia de peste que atenazó la ciudad de Valencia.

El *Vita Christi* de Isabel de Villena es una pequeña gran joya llena de perlas y piedras preciosas que recoge el arte de amar a Cristo, un pequeño espejo de contemplación de la vida de Jesús, dirigido a las sencillas hermanas del convento de las clarisas, que rescata el sentido más estricto de la filosofía del afecto y del puro amor en los cauces de la espiritualidad franciscana. Un nuevo sistema de la praxis de la espiritualidad del afecto y un tratado de la práctica contemplativa, la *cogitació* luliana, a través de la cual la antigua *lectio divina* se transforma en objeto de razonamiento deductivo, lo que unos años después se plasmará en el *Desitjós* o *Spill de la vida religiosa*, asimismo «una joia de perles e pedres precioses (Próleg, 1515, p. III). Como dice Aldonça de Montsoriu, su editora, el *Vita Christi* de Isabel de Villena abre una nueva senda de devoción para todos sus lectores:

> Que la utilitat e devoció que els que el legiran n'obtendran sia argument de la accidental gloria d'aquella singular dona que l'ha ordenat; e a la alta magestat divina, de hon totes les gràcies e dons devallen, sia donada per tots laor, honor, glòria e benedicció *in saecula saeculorum. Amén.* (p.823)

Con su estilo tan natural y personal, tan femenino y singular, Isabel escribe una prosa que eleva el espíritu y entusiasma el sentido, su máxima ilusión fue transmitir a sus devotas religiosas el mensaje evangélico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almiñana, J. (1992). Sor Isabel de Villena, «Vita Christi» (introducció, notes i edició). València: Ajuntament de València.

Asensio, E. (1952). El erasmismo y las corrientes espirituales afines. Revista de Filología española, XXXVI, 31–99.

Bataillon, M. (1979). Erasmo y España. México: Fondo de Cultura Económica.

Beltrán de Heredia, V. (1918). Catedráticos de Sagrada Escritura en la Universidad de Alcalá durante el siglo CVI. Ciencia Tomista, 140–155.

Beltrán de Heredia, V. (1945). La teología en la Universidad de Alcalà. Revista española de Teología, 5, 145–178, 405–432.

Cantavela, R. y Parra, L. (1987). Protagonistes femenines a la «Vita Christi» d'Isabel de Villena. Barcelona: Edicions La Sal.

Courcelles, D. (2012). Espiritualidad femenina y teología trinitaria: Sor Isabel de Villena, Valencia, finales del siglo XV. En Dones y Literatura. Entre l'Edat Mitjana I el Reinaxement, Actes del Congrés, vol. I, 2011 (pp. 55–78). València.

Criado, M. (2013). La Vita Christi de Sor Isabel de Villena y la teología feminista contemporánea. Lemir 17, 75–86.

De Granada, F.L. (1778). Rhetorica eclesiástica.

De Granada, F.L. (1947). Tratado de Dios y de la Creación. Madrid.

Doménech, R. (1964). El Desitjós: novel·la religiosa simbólica del 1515. Xaloc, 2, 122–128.

Escartí, V.J. (2011). Isabel de Villena, «Vita Christi». València, Institució Alfons el Magnànim.

Esteva de Llobet, L. (2016). Isabel de Villena, una mirada teológica en femenino muy singular. Mirabilia. Revista Electrónica de Historia Antigua Medieval, 22, 154–175.

Esteva de Llobet, L. (2016). El Desitjós o Spill de la vida religiosa (Barcelona 1515). Un texto de referencia en la espiritualidad española del siglo XVI. En Actas del XIX Congreso de la AIH. Münster (en prensa).

Esteva de Llobet, L. (2017). Reminiscències lul·lianes al Desitjós o Spill de la vida religiosa. E–Humanista/Vitra, 11, 118– 128.

Fuster, J. (1990). El món literari de sor Isabel de Villena. Obres completes: I, Llengua, literatura, historia. Barcelona: Publicacions de la Abadía de Montserrat.

Hauf, A. (2006). La Vita Christi de Isabel de Villena (s.XV) como arte de meditar. Valencia: Generalitat Valenciana.

Hauf, A. (1990). Teologia i fantasia: la Vita Christi de sor Isabel de Villena i la tradició de les «Vita Christi» medievals. D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval (pp. 323–397). Barcelona: Publicacions de la Abadía de Montserrat (Institut de Filologia Valenciana).

Hauf, A. (1995). Isabel de Villena, «Vita Christi». Barcelona: Edicions 62.

Mandingorra, M. L. (2012). Memoria de Gestión. Gestión de memoria. En Bellveser, R. (Coord.). Dones i literatura: Des de l'Edat mitjana i el Renaixemetnt (pp. 735-757). Valencia: Universitat de València.

Merino, A (1981). Humanismo franciscano. Franciscanismo y mundo actual, Madrid: Cristiandad.

Miquel i Planes (1916). Fonts de la Vita Christi, vol I. Barcelona: Imprenta Elzevirana.

Osuna, F. de (1972). Tercer Abecedario Espiritual, Madrid: B.A.C.

Pessarrodona, M. (2012). Isabel de Villena. Jesús i les dones. Barcelona: Barcino.

Riquer, M. de (1985). Història de la literatura catalana, vol. III. Barcelona: Ariel.

Valsalobre, P. (2001). De l'Spill de la vida religiosa al Desitjós. Notes a una novel·la al·legórica del ségle XVI. Caplletra, 31, 11–24.

8

ISABEL DE VILLENA Y SU *VITA CHRISTI*. UN TEXTO DOLORIDO

Antonio Cortijo Ocaña
University of California

Volvemos en estas líneas al tema amoroso de Sor Isabel de Villena y la obra que dedicara a las monjas del monasterio del que era abadesa: la *Vita Christi*. En sendos trabajos (Cortijo 2014, 2016) hemos ya insistido en dos notas de relieve con respecto a esta pieza: que la misma, dedicada a las monjas del Monasterio de la Trinidad de Valencia, se concibe como una especie de *Vita Mariae* en la que se presta atención particular al papel de la Virgen en la vida de Cristo, mostrando de paso paralelos en el tratamiento de la temática *de amore* con las *prosas mitológicas* de otro autor valenciano que no escribe en clave religiosa, pero sí amorosa (Joan Roís de Corella); y que en la obra los personajes femeninos se construyen con técnicas que asemejan las de otras narrativas de temática amorosa del periodo, todo ello indicativo de lo que tildaba de *afectividad* nueva del momento en materia amorosa, acercando los límites entre los conceptos de *religio amoris* y *amor religionis* (Sharrer).

Hoy quiero centrarme en otro aspecto de la afectividad: el que tiene que ver con el dolor[30]. Entre los campos semánticos presentes en la obra, quizá sea éste uno de los que más relevancia presente. Ello ya estaba remarcado en el texto del Cartujano que servía de base a Sor Isabel, como lo estará en particular en todos los textos de la corriente de la *devotio moderna* y la *imitatio Christi* de origen noreuropeo en que cabe situar dicha obra. De hecho, cuando Ignacio de Loyola herede y haga suya esta tradición en la composición de sus *Ejercicios espirituales*, la representación del patetismo (doloroso) de la Pasión será uno de los elementos centrales de su obra, pues a través de la conmiseración y el compartimiento del dolor (en especial reflexionando o representándose

30 En Cortijo 2014 ya mencioné que Isabel de Villena utilizaba de preferencia el tema de dolor para construir la imagen de una Virgen dolorida (Mater Dolorosa) en su narrativa. Allí abundan los ejemplos extraídos de la obra Vita Christi que utilicé para apoyar mi argumentación y que ahora evito repetir aquí.

ante la vista los aspectos más luctuosos y dolorosos de la misma) se ahonda en la meditación y contemplación del *amor Dei*, haciendo uso de lo que el santo llama «dolor corredentor»[31]. El dolor, a su vez, puede englobarse como parte del mundo de la pasión (*pati*), que marca a su vez el registro de lo afectivo dándole una nota de *exceso* o *demasía* y sirve, así, para remarcarlo. No es sólo, pues, un *sentir* (emotividad) lo que se destaca en los textos, sino un *sentir* marcado por exceso, equivalente de un doler (*dolere*) extremado. No olvidemos, como ya indicamos en Cortijo (2016), que «el avance de la pasión a la gloria triunfante (del dolor al amor) constituye la línea argumentativa que sostiene la *Vita Christi* de Villena, una especie de *dénouement* de la fábula amorosa vista desde el centro del corazón femenino» (p. 21).

El tema del dolor amoroso tiene honda raigambre entre los poetas eróticos latinos, como recordaba Joan Roís de Corella en su *Istòria de Leànder y Hero*:

> Hon són los tràgichs grechs e latins poetes, que tanta *dolor* escriure puguen?

De hecho, ya Ovidio en sus *Amores* II, 4, uno de los textos que marcará el arranque canónico del tratamiento amoroso medieval del tema *de amore* en la llamada *aetas Ovidiana*[32], había dejado sentado que su

31 A San Ignacio, como en general a los textos de la devotio moderna, le interesa sobremanera acercar al sujeto de meditación al Cristo más doliente en cuanto humano (el Cristo de la Pasión). Este Cristo humanizado se entiende fundamentalmente como el Cristo doliente. Al propósito del tema de la contemplación de la pobreza evangélica, Rambla nos dice que «en segundo lugar, no deja lugar a escapatorias fáciles para convertir la pobreza evangélica en algo un tanto platónico, como si se tratara sólo de una actitud interior, sino que la pobreza pasa por la privación, dolor y humillaciones propias de los que viven pobremente: «tantos trabajos de hambre, de sed, de calor y de frío, de injurias y afrentas» (Rambla, p. 17). La contemplación sobre los años de la vida oculta de Cristo sugieren a Rambla que «la vida de Jesús en Nazaret durante treinta años de vida corriente es de especial significación ya que condensan la existencia de la mayor parte de la humanidad que vive una vida humana sin atributos esenciales (familia, trabajo, situaciones corrientes de gozo y de dolor, sumisión a las circunstancias que les vienen dadas sin capacidad de elegir, etc.)...» (Rambla, p. 22). San Ignacio insiste a lo largo de sus Ejercicios en las ideas de seguir e imitar a Cristo, a menudo participando de un llamado dolor corredentor. Rambla indica que ello se refiere «se trata de imitar a Cristo en el compartir los dolores de la Pasión o la gloria y gozo del resucitado [ee 193,203,206,221,229]» (Rambla, p. 25).

32 La relevancia de la obra ovidiana en la literatura ibérica amorosa del siglo XV es innegable, en particular a partir de la traducción parcial de las Heroidas en el Bursario por Juan Rodríguez del Padrón, y de la adaptación de la obra latina en las Proses mitològiques de Corella, por señalar dos ejemplos castellano y catalán. Entre los numerosos críticos que se han encargado de resaltarla, mencionaremos a Cortijo (2001) y Martos para las letras castellanas y catalanas respectivamente, donde puede encontrarse mucha más bibliografía al respecto.

situación anímica quedaba enmarcada por el intenso dolor al afirmar que le «duelen los cansados miembros» postrado en la cama y embargado por un sentimiento amoroso que concibe como un *doler*:

> Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur
> strata, neque in lecto pallia nostra sedent,
> et vacuus somno noctem, quam longa, peregi,
> lassaque versati corporis ossa dolent?

Más adelante (III, 17–18), el poeta indica a su enamorada lo que considera su mayor deseo: vivir con ella todos los años que le tengan reservados las Parcas y morir sin que ella pueda quejarse/dolerse una sola vez del poeta («tecum, quos dederint annos mihi fila sororum, / vivere contingat teque dolente mori!»). En el libro II de *Amores* Ovidio marca sus sentimientos con el verbo *dolere* hasta en cuatro ocasiones más (poemas V, VI, VII, XV), en versos como los siguientes: «Nec tamen hoc unum doleo—non oscula tantum / iuncta queror, quamvis haec quoque iuncta queror» (V, 59–60), «Omnes, quae liquido libratis in aere cursus, / tu tamen ante alios, turtur amice, dole!» (VI, 11–12) o «Tantum ne signem scripta dolenda mihi» (XV, 18). Un repaso más exhaustivo de la obra del poeta de Sulmona depara numerosos casos del verbo *dolere* en sus muchas acepciones. Así, aparece en *Ars amatoria* I, 240 («Tum dolor et curae rugaque frontis abit»), 361, 365, 658, 688, 736 («Curaque et in magno qui fit amore dolor»), 750 («Haec quoque ab alterius grata dolore venit»); II, 235, 403, 490, 519 («Litore quot conchae, tot sunt in amore dolores»; «Cuantas conchas hay en la arena, tantos dolores abundan en el amor»); III, 374, 599, 677 y 702. Vuelve a aparecer el término en sus variantes en las *Epistulae ex Ponto* I, I, 61 y 76; I, VI, 76; II, III, 63; IIVII, 39; II, XI, 10; III, I, 134; III, III, 73; IV, VII, 40; IV, X, 69; IV, XI, 13 y 18. Aparece también con harta frecuencia en *Tristia* I, III, 13 y 91; II, I, 388; III, VIII, 32 («et nunquam queruli causa doloris abest», «pues nunca falta causa para la queja dolorida»); IV, III, 21, 28 («non equidem dubito, quin haec et cetera fiant, / detque tuus maesti signa doloris amor») y 33; V, I, 63; V, II, 19; V, V, 64; VII, 39; V, XII, 64. Ovidio también hace uso abundante del campo léxico del *dolor* en sus *Heroides*. Así, en la número V («Oenone Paridi») llega a afirmar que «Quae venit indignae poena dolenda venit» («la pena que viene sin merecerla nos trae dolor sin cuento»). En la VI («Hypsipyle Iasoni») expresa con suma belleza que «cor dolet atque ira mixtus abundat amor» («su corazón se duele y el amor se mezcla con frecuencia con ira»), una variante del famoso «Odi et

amo» del poema 85 de Catulo.[33] En la Epístola XII Medea indica a Jasón el atrevimiento del joven y le indica que las palabras se le quedan cortas para expresar el dolor que siente («Ausus es – o iusto desunt sua verba dolori!»). En la Epístola XX («Acontius Cydippae») Aconcio exhorta a su enamorada a que lea la carta hasta el final:

> Perlege! discedat sic corpore languor ab isto,
> quod meus est ulla parte dolere dolor!
>
> [¡Lee hasta el final! Así podrá la languidez salir de tu cuerpo,
> pues me duele que pueda haber dolor en alguna parte.]

El caso de Ovidio es simplemente paradigmático de una tradición amorosa que, andando el tiempo y con el redescubrimiento del poeta en la Edad Media tardía, dará numerosas producciones en verso y prosa a lo largo del siglo XV peninsular ibérico. Si utilizamos como modelo de dicha tendencia *de amore* el texto de Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de Amor*, atestiguamos el uso del término *doler*/*dolor* y sus derivados en numerosísimas ocasiones:

> No dubdo yo, si tú no vienes en condición que hazes con él perpetua paz sin más contender, que la furia de aquél no te sea merçed y merçed *dolor* perdurable (p. 14).
>
> ...el intrínseco fuego que ardía entre mí me contrastava, ni fallava quien a mi tristura remedio diese ca no la osava descobrir a ninguna persona, vía ni fabla, de que por el tiempo andando entristeçía y en el mayor solaz mayor tristor prendía e quanto más favor sentía mayor *dolor* me quexava por sentir lo que sentía en no lo poder cumplir... (p. 16)
>
> Comiença la segunda parte: solitaria e *dolorosa* contemplación (p. 18)
>
> No seas carniçero de tu propia sangre; no te *duelas* de mí, inoçente, mas de tu limpia y clara sangre. [...] Dando fin a las *dolorosas* palabras el infamado, de grand crueldat tendió la aguda espada y siguió una falssa punta que le atravesó las entrañas... [...]El triste Lamidoras, fuera de todo plazer, con grand tristor viene en muy esquivo clamor y sospirar y *doloroso* llanto... [...]... tanto qu'el afligido Lamidoras, refrescado de mayor y más sentible *dolor*, bolvió sobre él con esquivo y amargoso llanto (p. 26).
>
> E luego que tornada en sí, después del esquivo planto y

33 «Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior» («Odio y amo. Quizá te preguntes el porqué. / No lo sé, pero siento que acontece así y me torturo») (todas las traducciones del latín al castellano son del autor).

> *dolorosa* lamentaçión, hizo de sí proferta a la muy clara Vesta… […] alçó la boz *dolorosa* en recuenta de sus fechos dignos de loor… (p.30)
>
> EXEMPLO Y PERPETUA MEMBRANÇA CON GRAND *DOLOR* SEA A VÓS, AMADORES, LA CRUEL MUERTE DE LOS MUY LEALES ARDANLIER Y LIESA (p. 32).

Como segundo caso paradigmático podemos utilizar la obra de Joan Roís de Corella, pasando ahora al lar catalán. Dentro de ella, seleccionamos para el caso presente la *Istòria de Leànder y Hero* (Martos ed.), en la que encontramos, de nuevo, numerosísimas menciones a los términos relacionados con *doler*/*dolor*, hasta hacerse casi abusiva su presencia:

> Hi, perquè veig la tua continença ja•m mostra no ab plaer les mies paraules escoltes, no vull en largues proses la mia *dolor*…
>
> «Tan gran *dolor* lo meu cor trist esquinça,.
>
> E sotlícita la discreta dida de la *dolor* e tristura de la criada, ab suaus passos pujant, escoltava si la entristida Hero, estant sola, planyent se dolia,…
>
> «Del món no•m *dolch*, que ma vida vull perdre,…
>
> «La contínua tristícia que dins lo teu cor acollint comportes, en dan de la tua bella delicada persona, manifestament declara alguna estrema *dolor* la tua ànima greument…
>
> Hi flaquea de ànimo s'estima, ans que la causa de la *dolor* sia manifesta, avançant sos mals, començar primer a *doldre's*. Ab tot que alguns filòsofs han volgut declarar quant tristor nos asalta per cosa no sabuda, s'esdevé que, per ésser luny la causa de nostra *dolor*, no presenta en nosaltres conexença del que•ns *dolem*,…
>
> Hon són los tràgichs grechs e latins poetes, que tanta *dolor* escriure puguen? Hon són tots los qui tristícia, *dolor* e misèria sostenen? Ligen hi entenguen, y ensemps lurs mals obliden; e ploren ab Hero la *dolorosa* mort de Leànder…
>
> …perquè és aument de *dolor*—si en Hero aumentar podíaal que en estrem se *dol*, fer–li recort la sua *dolor* remeyar pugua…
>
> Yo viuré perquè lo teu naufraig, un poch espay vivint, ab gran *dolor* lamentant deplore, que, si yo tantost la vida abandone, qui bastarà la tua mia iniqua sort meritant plorar *dolre*! Donchs viuré yo, perquè la tua mort, per mi causada, *dolgua*…

Recordemos que nos interesa para estas líneas mostrar que el texto de Sor Isabel de Villena pertenece de lleno a esta misma línea amorosa, en donde se aúnan los términos *dolor* y *amor* y, en concepción pseudorreligiosa, se entiende que por el *dolor* se asciende a la *gloria*. Un texto de literatura amorosa peninsular coetáneo al de la abadesa, en castellano, donde se muestra de modo claro esta relación entre sufrimiento y consecución gloriosa del premio es la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro. El Auctor dice a Leriano que la bondad se acrisola y prueba en la tentación: son el sufrimiento y esfuerzo mostrados para pasar la prueba una especie de *corona de dolor* que se erige premio de la victoria.[34] El amor, pues, se entiende como dolor sublimado y mártir más que consecución satisfecha. El texto de Diego de San Pedro es muy representativo, no por ser especial en su tratamiento del dolor/amor sino por la amplísima difusión y fama entre los lectores, incluso con traducción catalán como *Lo carcer d´Amor*. Pero retrotrayéndonos casi cien años, podemos decir que no se trata, en resumidas cuentas, sino de una elaboración del tema de la *corona de amores/dolores* tal como lo expresara de forma eminente el malhadado poeta Macías en los versos del *Cancionero de Baena*, con la repercusión que los mismos tendrán después para la literatura sentimental peninsular (Cortijo, 2001, Pellisa Prades):

> Amores me dieron corona de amores
> por que mi nombre por más bocas ande.
> Entonces non era mi mal menos grande
> quando me davan plazer sus *dolores*.
> Vencen el seso los dulces errores,
> mas no duran siempre segund luego plazen;
> pues me fizieron de mal que vos fazen,
> sabed al amor desamar, amadores.

Otro texto clave, ahora catalán, el poema–visión de la *Glòria d´Amor* de Bernat Hug de Rocabertí, del siglo XV, expresa la misma idea en su prólogo. Al explicar el significado del *jardín de Amor*, el poeta indica:

> Aquest jardi dona natural voluntat, e inclinacio se•n concep per affectat desig, qui dels hulls principi pren, los quals, mostrant lo bell objecte de la desigada cosa a la anciosa pensa, despertan tant fort la cupiditat que no poden servar

34 «Esto digo porque de tu pena te veo gloriar; segund tu dolor, gran corona es para ti que se diga que toviste esfuerco para sofrirlo; los fuertes en las grandes fortunas muestran mayor coracón; ninguna diferencia entre buenos y malos avría si la bondad no fuese tentada» (Parrilla Ed., p. 10).

> dret orde; passa los termens de la raho, desaxint se de sa natural obediencia; e per les vies de la pença reposant, ateny lo si del seu nodriment; es de tal condicio: qui mes hi entr' e de sos delits vol mes sentir, cau en major *dolor*.

La concepción del amor como dolor, o al menos en conjunción indisociable con el dolor, heredera de las letras clásicas, sufre una reelaboración a partir de su tratamiento en la lírica cortés desde los siglos XII–XIII en toda la Romania. Quizá un texto capital en este sentido sea el *De amore* de Andrés el Capellán, donde asistimos a una auténtica conceptualización de la retórica del dolor (amoroso). Véanse los §§74–76 del cap. VI del libro I como muestra:

> [74] Sciatis itaque quod a multis retro diebus amoris vestri me sagitta percussit, ipsumque vulnus totis sum viribus conatus abscondere, non quod insufficientem militem me credam amoris, sed quia vestrae altitudinis sapientiam pertimesco. Visus enim vestri aspectus adeo meum perterret ingenium mentemque perturbat quod eorum etiam quae mente attente conceperam penitus obliviosus exsisto. [75] Merito ergo meum studebam celare dolorem; quanto tamen magis meum conabar tegere vulnus, tanto magis mihi crescebat poena doloris. Tam diu tamen vulnus permansit absconsum, quam diu me dolor suis non potuit viribus superare. [76] Postquam vero sua virtute me devicit, pro magna potentia sui grandia me postulare cogit et instantis doloris remedia cogitare. Vos quidem estis mei causa doloris et mortalis poenae remedium; meam namque simul cum morte vitam tenetis vestro pugno reclusam.

El personaje del Amante («Homo») llega incluso a establecer una clara relación entre la pena amorosa y la ayuda divina que espera recibir para remediar el dolor de amar, única cura al mismo: «Quamvis tuus me sermo depellat, quam diu tamen vixero a tui amoris proposito non recedam, quia etsi meae cogitationis fructum non sim percepturus spes tamen sola, quam ex mei ipsius cordis mera liberalitate assumpsi, meum faciet corpus tranquillam ducere vitam, et subsequenter forte Deus mei doloris tuae menti inseret remedium» (I, VI, §114). El amor y sus solaces, insiste más adelante (§435), son medicina que cura todos los dolores («Amoris solatia cunctorum sunt expulsiva medicina dolorum») y abre las barreras del dolor («qui dolorum claustra disrumpit», I, VI, §447). En diálogo con su amada, el joven llega a pedir que llegue la muerte para evitar los dolores amorosos («poenae igitur continuique dolores, qui pro vestro mihi amore

languenti mortem regulariter minantur amaram, me violenter cogunt huius mortis irregulariter et importune remedia postulare», I, VI, §552). Como también se insiste en el libro I (VIII, §36), el camino del amor no ofrece salud/salvación, sino sólo dolor («Haec quidem via non est tuae vitae salubris sed penitus inductiva doloris»). A modo de conclusión última, el amor, asimismo, no sólo produce amargura terrena, dice en la *Reprobatio amoris* del libro III, sino es un dolor que nos impide alcanzar lo celestial (III, §3):

> Heu quantus inest dolor, quantave nos cordis amaritudo
> detentat, quum dolentes assidue cernimus propter turpes
> et nefandos Veneris actus hominibus coelestia denegari!

La conceptualización amorosa del *De amore* de Capellanus representa la conjunción del par *amor/dolor* que estará presente en las composiciones amorosas del amor cortés durante la Edad Media tardía, en las tradiciones siciliana, toscana, trovadoresca, gallego–portuguesa, occitana, catalana etc., etc. Una cala y cata en la tradición italiana, inspiradora como pocas de otras líricas vernáculas, nos confirma esta afirmación. El florentino Guido Cavalcanti, en «Le mie´ foll´ occhi, che prima guardaro», poema del s. XIII, establece que el enamoramiento no es sino la entrada al territorio del dolor temeroso, semejante a una servidumbre o esclavitud que asemeja la muerte:

> Li mie' foll' occhi, che prima guardaro
> vostra figura piena di valore,
> fuor quei che di voi, donna, m'acusaro
> nel fero loco ove ten corte Amore,
>
> e mantinente avanti lui mostraro
> ch' io era fatto vostro servidore:
> per che sospiri e dolor mi pigliaro,
> vedendo che temenza avea lo core.
>
> Menârmi tosto, sanza riposanza,
> in una parte là 'v' i' trovai gente
> che ciascun si doleva d'Amor forte,
> Quando mi vider, tutti con pietanza
> dissermi: «Fatto se' di tal servente,
> che mai non déi sperare altro che morte».

En la misma época, Dante, en el poema V de sus *Rime*, no puede sino dirigirse (en remedo del género del *siste viator*) a quienes pasan por el camino del Amor e invitarles a considerar si hay dolor que pueda igualarse al suyo:

0 voi che per la via d'Amor passate
attendete e guardate
s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave;
e prego sol ch'audir mi sofferiate,
e poi imaginate
s'io son d'ogni tormento ostale e chiave.

Petrarca, por las mismas fechas, utiliza con hartísima frecuencia el término *dolor* en su *Canzoniere*. Amén de ello, el mismo aparece en el primer verso de numerosas composiciones suyas, como indican las siguientes: «Lasso, ben so che dolorose prede» (CI), «Fontana di dolore, albergo d´ira» (CXXXVIII), «Spinse amor et dolor ove ir non debbe» (CCCXLV), etc. Para hacernos una idea de la conceptualización del dolor petrarquesco, en el poema CXXXIV del *Canzoniere* el poeta se imagina un mar de contradicciones para expresar la angustia amorosa. El soneto concluye con una expresión acertada para reflejar su estado doloroso:

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita;
in questo stato son, donna, per voi.

En Cortijo (2014) analizamos la construcción de la Virgen por parte de Isabel de Villena como una *Mater Dolorosa*. Allí decíamos que «la *trista mare* de *dolorosa vida* recorre este paso [la Crucifixión] transido su corazón de dolor, sin duda dentro del contexto de los nuevos (o realzados ahora) cultos de la Transfixión, de especial desarrollo en el siglo XV y en la Corona de Aragón, asociada a los servitas, y del Sagrado Corazón de Jesús, que a su vez se relacionan con la religiosidad francisca (ver Flora, Escartí 2011 [Villena] para su manifestación en Villena y particularmente Twomey 2013; Fernández Conde)» (22). La reflexión sobre la muerte y la humanización (o personalización) de la figura de Cristo que se producen desde fines del siglo XIV (en gran medida a partir del movimiento franciscano y de varios movimientos reformistas) crean una nueva estética del dolor. El dolor, podría decirse, nos hace humanos. Tomás de Kempis, en su *De imitatione Christi*, afirma por estas fechas que fuera de Dios no se encuentra sino tribulación y dolor («Qui aliud quærit, quam pure Deum, et animæ suæ salutem, non inveniet nisi tribulationem et dolorem», I, XVII, 2; «Aut enim in corpore dolorem senties, aut in anima spiritus tribulationem sustinebis», II, I, 3). La reflexión y meditación sobre las penas del infierno y purgatorio debiera hacernos capaces de soportar

el dolor vital («Si etiam futuras Inferni, sivi Pergatorii, poenas cordialiter perpenderes, credo quod libenter dolorem et laborem sustineres», I, XXI, 5). Más aún, la vida misma no es sino tedio y dolor («Quamdiu istud fragile corpus gerimus, sine peccato esse non possumus nec sine tædio et dolore vivere», I, XXII, 5), hasta el punto de que ni los santos ni Cristo mismo pudieron evitarlo en vida:

> Credis tu evadere, quod nemo mortalium potuit præterire? Quis Sanctorum in mundo sine cruce et tribulatione fuit? Nec enim Dominus noster Jesus Christus una hora sine dolore passionis fuit, quamdiu vixit (II, XII, 6).
>
> «Toda la vida de Cristo no fue sino una cruz y martirio, ¿y tú piensas que la tuya podrá ser descanso y placer?», se pregunta en II, XII, 7.

Como hemos indicado, podríamos seguir aduciendo ejemplos *ad infinitum*. Pero con los ya ofrecidos podemos completar un círculo que nos ha llevado del «Odi el amo» de Catulo, una especie de ecuación amor/dolor para conceptualizar el amor en la tradición latina (occidental), hasta la predilección cristiana por la comprensión de la vida como dolor pasional atribulado (*in hac lachrymarum valle*). El dolor fortalece, el dolor cauteriza. Para cuando estas dos tradiciones (pasadas por la criba de la literatura cortés amorosa representada por la propuesta teórica de Andrés el Capellán y que origina una abundantísima poesía amorosa cancioneril entre los siglos XIII y XV) llegan a Sor Isabel de Villena, el *amor religionis* y la *religio amoris* se dan particularmente la mano en la literatura ascética y piadosa de las *meditationes Christi* y la *devotio moderna* alrededor del episodio de la Pasión de Cristo y la figura de la Virgen María. Si la vida es dolor, la de Cristo es representación cumbre del mismo, sublimado en el episodio altamente luctuoso de la Pasión. Y en este episodio, centro hacia el que converge y conduce toda la narrativa evangélica y la de reflexión sobre la misma, el dolor se bifurca en una especie de doblete: *dolor Christi*, *dolor Mariae*, haciendo que Pasión de Cristo y Mater Dolorosa sean, pues, el haz y el envés de la misma moneda.

La transformación de la vida económica con la aparición de una incipiente economía de mercado y la reurbanización tardomedieval posicionan al hombre dentro de un marco citadino y a este hecho tiene que acomodarse la nueva sensibilidad cristiana. El Dios feudal pasa a ser un Cristo ciudadano y la figura divina del Dios Padre debe adoptar tintes y modos de mayor humanidad para hacerse cercano al hombre que le

adora. Pero si la literatura amorosa tardomedieval nos permite observar la progresiva incorporación de la mujer como sujeto de consumo cultural, como ocurre con la literatura sentimental en todos los idiomas de la Península Ibérica, la mujer también reconceptualiza su posición frente al fenómeno religioso en la época. *Deus Pater* no da sólo paso con los siglos XIV y XV a la figura de un Cristo humanizado, sino que en la ecuación religiosa que hace que el cristiano se identifique con la narrativa evangélica ha de incluirse un protagonista femenino, contrapartida de las amadas de la poesía cancioneril o de las protagonistas femeninas de la narrativa artúrica y la novela sentimental. Dentro de estos personajes (en plural) femeninos, sacros o profanos (tanto monta), sin duda el papel de mayor relieve se le otorga a la Virgen María. En las reelaboraciones de la exitosa *Imitatio Christi* de Ludolfo de Sajonia podemos apreciar este cambio de mentalidad y sensibilidad, pues, amén de la importancia del protagonista central de la narrativa (Cristo), la Virgen ocupa una posición de tanto o más relieve, hasta el punto de que algunos críticos han podido hablar de estas adaptaciones/continuaciones de la obra de Ludolfo como *imitationes Virginis Mariae*.

Un ejemplo paradigmático de lo que decimos es la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena. En ella el periplo vital de Cristo, contado con detalle, converge hacia el episodio cimero de la Pasión. Y en el mismo la figura de la madre ocupa una relevancia que corre parejas con la del Hijo. Asimismo, el enfoque privilegiado por Sor Isabel es eminentemente emotivo y se resalta sobremanera el *dolor* de Madre e Hijo como crucial para lograr captar la atención del público lector. Cuando comparamos esta obra con otras narrativas de temática amorosa profana de la época, resalta en particular que el modo de construir el *amor matris* en Sor Isabel de Villena no difiere en gran medida de la manera como se construye la narrativa del dolor amoroso en obras como el *Siervo libre de Amor*, la *Cárcel de Amor* o las adaptaciones de la *Heroidas* ovidianas realizadas por Joan Roís de Corella: dolor y patetismo, amor/dolor, tragedia amorosa son las notas que sirven para construir la sentimentalidad afectiva y patética en ambas narrativas.

Por lo que toca a la Virgen de Villena, su imagen como madre del dolor o imagen del amor dolorido es sin duda recipiendaria del famoso himno del franciscano Jacopone da Todi (atribuido a veces a Inocencio III) titulado *Stabat Mater Dolorosa*, del siglo XIII. Se trata de una exaltación del dolor

maternal ante la humanidad sacrificada y me interesa por la insistencia en el *dolor* como *leitmotif* del poema. Tristeza y dolor caracterizan el estado anímico de la Virgen y el poeta busca un efecto de *conmiseración* basado en la intensidad emotiva y representado especialmente por los verbos *contristari* y *condolere*, que insisten en la idea de que el lector bucee en su interior para compartir el dolor a través del reconocimiento de una condición humana que le asemeja a la Virgen y a su Hijo:

> Stabat mater dolorosa
> juxta Crucem lacrimosa,
> dum pendebat Filius.
>
> Cuius animam gementem,
> contristatam et dolentem
> pertransivit gladius.
> [...] Quae mœrebat et dolebat,
> pia Mater, dum videbat
> nati pœnas inclyti.
>
> Quis est homo qui non fleret,
> matrem Christi si videret
> in tanto supplicio?
>
> Quis non posset contristari
> Christi Matrem contemplari
> dolentem cum Filio?
>
> [...] Eia, Mater, fons amoris
> me sentire vim doloris
> fac, ut tecum lugeam.
>
> [...] Fac me tecum pie flere,
> crucifixo condolere,
> donec ego vixero.

Con este poema en mente, haríamos bien en pensar en yuxtaponer las imágenes de una Hero atormentada y una Virgen dolorida, o las de la madre de Leriano y la madre de Cristo, o la madre del *Stabat Mater* ante la cruz deshecha en lágrimas y las heroínas de novelas sentimentales desconsoladas y sufrientes por los efectos de un amor/dolor insufrible (Cortijo (2001), Pellisa Prades). Si lo hiciéramos, tendríamos una imagen precisa del modelo de protagonista femenina construido mediante una interiorización moral (Cingolani) que tuvieron en mente las monjas de la Trinidad y que ayudó a su abadesa a construir un personaje central

(Virgo Maria) alrededor del cual hacer que sus hijas espirituales pudieran meditar sobre la vida y la Pasión del Señor. En ello radica el *feminismo* (Marçal, Alemany, Orts) del que ha hablado en parte la crítica sobre Villena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alemany, R. (1993). Dels límits del feminisme de la Vita Christi de Sor Isabel de Villena. En *Actes del Nove Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Alacant–Elx, 1991), (pp. 301-313). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat y Universitat d'Alacant, de València y Jaume I.

Analecta Hymnica Medii Aevi. Guido Maria Dreves. Leipzig: O.R. Reisland, 1854–1909. Recuperado de https://archive.org/details/analectahymnica05drevuoft

Capellanus, A. E. (1892). Trojel ed. *De amore libri tres*. Havniae: In Libraria Gadiana.

Cavalcanti, G. (1992). *The Complete Poems*. Marc Cirigliano ed & tr. New York: Italica Press.

Cingolani, S. M. (1997). Joan Roís de Corella o la interioritat de la moral. *Revista de Catalunya*, 120, 83–98.

Cortijo, A. (2001). *La evolución genérica de la ficción sentimental*. London: Támesis.

Cortijo, A. (2014). Amores humanos, amores divinos. La *Vita Christi* de sor Isabel de Villena. *Scripta,* 4,11–30.

Cortijo, A. (2016). Sor Isabel de Villena: de la *religio amoris* al *amor religionis*. *Mirabilia*, 22 (1), 1–29.

de Sajonia, L. (1974). *Vita Ihesu Christi*. Estrasburgo: Eggesteyn.

De San Pedro, D. (1995). *Cárcel de Amor*. Barcelona: Crítica.

Fernández, F.J. (2010). *La religiosidad medieval en España. Baja Edad Media (siglos XIV–XV)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Flora, H. y Pecorini, A. (2006). Requirements of Devout Contemplation: Text and Image for the Poor Clares in Trecento Pisa. *Gesta*, 45(1), 61–76.

Kempis, T. de. (1807). *De imitatione Christi libri quatuor*. Parmae: Imperiali Typographia.

Marçal, M.M. (1990). Isabel de Villena i el seu feminisme literari. *Revista de Catalunya* 44, 120–30.

Martos, J.Ll. (2001). *Joan Roís de Corella. Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*.Alacant/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Orts, J.Ll. (1993). A propòsit de l'estil femení en Sor Isabel de Villena. En *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Alacant–Elx, 1991). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat y Universitat d'Alacant, de València y Jaume I, I, (pp. 315–25).

Pellisa, G. (2013). *La ficció sentimental catalana de la segona meitat del s. XV*. Tesis Doctoral Inédita. Universitat de Barcelona.

Petrarca, F. G. (1964). *Canzoniere*. Contini Ed. Torino: Einaudi.

Princeton Dante Proyect. Recuperado de http://etcweb.princeton.edu/dante/pdp/rime.html

Rambla, J.M. (2014). *Ejercicios espirituales de San Ignacio. Una relectura del texto (3).* Barcelona: Ediciones Rondas.

Rocabertí, fra (Bernat Hug de Rocabertí i d´Erill). H.C. Heaton (1916). *The* Glòria d´Amor *of Fra Rocabertí. A Catalan Vision–Poem of the 15th Century*. New York: Columbia University Press.

Rodríguez del Padrón, J. (2004). *Siervo libre de amor*. Anexos de la Revista *Lemir*. Recuperado de http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Siervo/Index.htm

Sharrer, H. (1994). La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro: la confluencia de lo sagrado y lo profano en 'la imagen femenil entallada en una piedra muy clara'. En Toro, M.I. (Ed.). *Actas de III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (pp. 983–996). Universidad de Salamanca.

Twomey, L.K. (2013). *The Fabric of Marian Devotion in Isabel de Villena's* Vita Christi. London: Tamesis.

Villena, I. de. (2011). *Vita Christi*. Escartí, V.J. Ed. València: IAM.

9

PERFECCIÓN, HUMANISMO Y RENACER EN LA ÉPOCA DE SOR ISABEL DE VILLENA. CONTEXTO ESTILÍSTICO Y MUSICAL

Ana María Botella Nicolás
Universitat de València[35]

INTRODUCCIÓN

Para entender la música y la estética del momento en el que vivió Elionor Manuel de Villena (1430-1490), -sor Isabel de Villena en el convento-, se hace necesario contextualizar los primeros años del periodo histórico-musical renacentista. No cabe duda de que es en este momento cuando la conexión música-texto se trata con una delicadeza extrema. Se cuida de manera intencionada tanto la métrica como la prosodia. La *Música Reservata* que implica una intensa expresión de texto y un gran refinamiento, da buena cuenta de ello. El disco que acompaña este libro es el mejor ejemplo de ello.[36]

El Renacimiento constituye el inicio de un nuevo rumbo hacia la música moderna que ya, por fin, domina el tiempo y el espacio musical. Es la época más brillante de la música española y una de las cimas de la música europea del momento. La tonalidad comienza a establecerse. Aunque de los dos siglos aproximadamente que abarca el periodo del Renacimiento, será el s. XVI donde tiene lugar el verdadero esplendor del pensamiento musical y, por tanto, el desarrollo del estilo, este capítulo se

35 El trabajo se enmarca dentro de las actividades organizadas por la Comisión "Música y Estudios de Género" de la SedeM (Sociedad española de Musicología) y del grupo de investigación iMUSED (Investigating Music Education GIUV2020-483) de la Universitat de València.

36 El análisis estilístico y musical de todas las piezas del disco pueden verlo en el capítulo de Rosa Isusi-Fagoaga, *Escuchar y aprender de Isabel de Villena y la música hispana del Renacimiento*.

ocupará del s. XV, desgranando toda la trama musical y cultural que tuvo lugar precisamente en estos años en los que vivió la abadesa.

En este capítulo desarrollaremos la idea de perfección del Renacimiento y ese resurgir en todos los ámbitos del pensamiento y de la sociedad. Profundizaremos en las características estilísticas y musicales en España y nos centraremos en las aportaciones en el siglo XV en Valencia.

EL RENACIMIENTO Y LA IDEA DE PERFECCIÓN

El concepto del Renacimiento fue empleado en 1550 por el pintor Vasari y, desde Burckhardt (después de 1860) empleado habitualmente para referirse al arte de los siglos XV y XVI en Italia (Ulrich, 1982). Derivado de la palabra *Renacer*, alude a las manifestaciones artísticas y culturales que buscan recuperar los ideales de belleza y proporción siguiendo modelos antiguos de arte clásico griego y romano, y sobre todo, recrearse en su espíritu e ideales. No olvidemos que la Edad Media será vista como una época oscura y sin interés artístico y, por tanto, se dejará de lado el arte medieval para tomar como referencia el clásico, sobre todo Grecia y Roma. La música imaginará ahora una nueva estética (Zambrano, 2013). El Renacimiento intenta reactivar la cultura clásica y poner en marcha ciertos elementos de conocimiento y progreso que estaban retardados en el estilo medieval (Marco, 2008).

Las artes tratarán de resucitar el ideal de belleza griega. Se desarrollan las artes y las letras. El Renacimiento es «una explosión de vitalidad, de ansia de vivir, de lograr lo más difícil y arriesgado» (Comellas, 2008, p. 61). Las obras de arte dejarán de concebirse como alabanzas a Dios y se intentará el goce de la belleza y el placer de los sentidos al contemplarlas. Para Rowell (1999), el Renacimiento supone un cambio radical sobre esa época oscura que había resultado ser la Edad Media:

> Después de la larga y relativamente estática Edad Media, los años del Renacimiento trajeron una explosión de fresca energía artística, un período de secularización veloz, cambio social, elevada movilidad y desarrollo tecnológico en campos como la impresión musical y la fabricación de instrumentos. El estilo musical se hizo más personal y se esparció rápidamente de país en país, en especial por medio de los viajes de los compositores holandeses, que llevaron su habilidad contrapuntística a casi todas las cortes europeas (p. 13).

El Renacimiento es una época de grandes cambios, donde la forma de pensar da un firo importante (Riera, 2000; Zambrano, 2013). Surge una nueva clase social que es la burguesía, "sin estirpe aristocrática pero poseedora de un creciente poder económico gracias al desarrollo del comercio y de la mentalidad mercantilista" (Botella y Ramos, 2018: 241). La aparición de la imprenta permitirá una mayor y rápida difusión de los textos y partituras, editándose en Venecia en el año 1501 la primera antología de música polifónica por O. Petrucci (1466-1539). Para Martín (2011), citado en Botella y Ramos (2018):

> La ciencia se erige como independiente de la filosofía platónica y toma la realidad como base para construir una vía empírica de explicación de los fenómenos de la naturaleza. Es una etapa de gran desarrollo económico, mejorarán los medios de comunicación y los transportes, lo cual facilitará la movilidad de los músicos y el intercambio y difusión de ideas musicales (p. 241).

También el pensamiento da un giro importante. Hasta entonces el hombre de la Edad Media se empeñaba por satisfacer las necesidades divinas ignorando las propias. Cualquier tipo de manifestación artística estaba impregnada del elemento religioso. Una música de devenir, opuesta a la visión medieval de la música como el eterno ser (Rowell, 1999). Ahora, el movimiento que centra el periodo es el Humanismo, es decir, el hombre renacentista como centro de todo que invertirá los ideales teocentristas de la Edad Media dando paso al antropocentrismo –la secularización de la cultura. De ahí la valoración de lo terrenal y científico por encima de todo lo sobrenatural. El artista ya no es una figura anónima como lo era en la Edad Media, ahora los compositores firman sus obras. El hombre se descubre a sí mismo y se preocupa por desarrollar todas sus facultades espirituales y físicas, llegando a la ansiada perfección de Castiglione en *El Cortesano*. Tal y como expone Rodríguez (2015):

> El Cortesano nos presenta un modelo de vida del Renacimiento y propugna un arquetipo de caballero que responde a las inquietudes y a la visión del mundo que se tenía en esa época: el caballero perfecto debía ser tan experto en las armas como en las letras, saber conversar y tratar con sus semejantes (especialmente con las damas), y tañer algún instrumento musical (p. 39).

Surge la teoría del sistema solar en la que de una visión geocentrista medieval se pasará a una heliocéntrica renacentista, propia de la ciencia

moderna. Ahora es el hombre, sus sentimientos, preocupaciones y conocimiento de sí mismo lo que acaparará el pensamiento del artista, que se inspira en el amor, la guerra, la naturaleza...etc para sus composiciones. Todas estas ideas quedan perfectamente reflejadas en unas líneas que extraemos de la obra de Castiglione (1834):

> Quiero que nuestro cortesano esté más que medianamente instruido en letras [...] Qué esté versado en los poetas y paralelamente en los oradores e historiadores y, además, diestro en escribir en prosa y verso [...] No le faltarán además dotes de agradable conversación con las damas, las cuales, por lo general, gustan de estas cosas. No estaré satisfecho de nuestro caballero si no es músico y sabe tocar diversos instrumentos... Pues además de la diversión y del sosiego que la música proporciona a cada uno, sirve a menudo para satisfacer a las damas, cuyos corazones tiernos y delicados son fácilmente penetrados por la armonía y comados por sus dulzuras [...] (p. 67).

Es la idea del perfecto cortesano o del hombre universal donde las armas y las letras se unen a la belleza física, a los buenos modales y al cultivo de las artes, en una idea de perfección total.

CONTEXTO ESTILÍSTICO Y MUSICAL EN ESPAÑA

El humanismo será el movimiento que marque todo el Renacimiento y, por extenxión también la música humanización (Comellas, 2008). No será ajena a todos estos cambios renacentistas y, curiosamente, no tendrá a Italia como epicentro del nuevo estilo, que hasta este momento había dominado el mundo musical, sino a la zona Franco-Flamenca donde surgirá la escuela del mismo nombre que será esplendorosa y potente.

Relacionado con esto advertimos ese sentido dual de la música respecto de las demás disciplinas a comienzos del Renacimiento. Primero, porque la música continúa ligada a las ciencias del número como integrante del *Quadrivium* y, en segundo lugar, porque asistimos a una remodelación de las artes liberales que implica una revalorización del *Trivium* frente al *Quadrivium* (Garin, 1981; Palisca, 1985 y Kristeller, 1986, citados en Robledo, 2003 y Botella y Ramos, 2018). En las Facultades de arte dentro de los cursos avanzados del *Quadrivium* se enseña la música como parte de la asignatura de matemáticas y requiere además del estudio de los elementos del sonido, formando parte de la asignatura de física (Lorente, 1994).

La música del Renacimiento se concentra en las capillas musicales de la corte y de las iglesias, que normalmente están compuertas por coro, maestro de capilla (que dirige y compone) y, a veces, un grupo de instrumentistas. La creación de las capillas privadas de la alta nobleza contribuye al desarrollo definitivo de la polifonía y revitaliza así la cultura profana. Para Serna (2014): «tanto Fernando I de Aragón (1412–1416) como su hijo, Alfonso el Magnánimo (1416–1458), tuvieron a su servicio, aparte del maestro de capilla y los organistas, a intérpretes de todo tipo de instrumentos, los ministriles, llamados más tarde sonadores» (p. 34). Es en la segunda del siglo XV cuando a estos chantres de capilla y organistas se les refiere con el nombre de su especialidad (Gómez, 2001).

Sobre las características puramente musicales, podemos destacar entre otras, las siguientes:

1. La música se basa en los modos eclesiásticos medievales, pero éstos se utilizan con más libertad. Por ello, se busca un sonido más suave, rico y pleno teniendo en cuenta que la música está escrita en un estilo más libre y expresivo.
2. Los compositores tratan de fusionar las líneas melódicas dentro de la textura musical en lugar de producir contrastes entre ellas.
3. Existe una mayor conciencia de la armonía y del flujo de acordes, en un intento de que las disonancias se traten con mayor suavidad.
4. La textura polifónica se generaliza y se subdivide en dos: la homofónica o discurso vertical de la música y la contrapuntística utilizando la técnica de imitación para entrelazar las líneas musicales y crear una textura continua y uniforme.
5. El número de voces se amplia llegando a composiciones a 6 u 8 voces y todas tienen el mismo protagonismo melódico. El ámbito de las melodías todavía es reducido.
6. Se abandona el ritmo libre del periodo anterior marcado por el texto y se establece una cierta pulsación llamada tactus.
7. La notación propia de este momento es la mensural blanca.
8. Abandono progresivo de las formas sobre el cantus firmus y descubrimiento de nuevas relaciones textuales y musicales.

Josquin des Prez (1450-1521), es el primer compositor en utilizar el contrapunto y la imitación, nuevos elementos de la estética musical del momento (Riera, 2000). Bajo sus influencias, la polifonía se extiende a

lo largo de todo el siglo XV. Su música representa una síntesis perfecta de estilo fusionando el contrapunto imitativo, la vocalidad italiana y el cuidado del texto. No en vano, Johannes Tinctoris (1435-1511) atribuía a una influencia celestial que la música se había vuelto audible, idea que se relaciona directamente con esa necesidad buscada de una música más cercana al hombre y más humana desde el punto de vista auditivo y formal. Apenas diez años antes de que nazca Sor Isabel de Villena comenzará un periodo en la historia de la música en el cual la polifonía alcanzará sus mayores cotas de perfección. Nos referimos al año 1420.

El misticismo musical de finales de siglo XV y principios del S.VI en España no es igualado en ningún otro lugar de Europa (Riera, 2000). La iglesia, verdadero foco de poder hasta el momento, empieza a sufrir desde finales del s. XIV una serie de tensiones que desembocarán en la Reforma Luterana. Se ve envuelta en los cismas religiosos que dividen la cristiandad occidental en el siglo XVI (Gallico,1986). Es el momento del Coral o melodía luterana que sirve de principio y de tema a obras vocales e instrumentales. Al principio se canta al unísono en textura monódica y, posteriormente, se armoniza con una polifonía homofónica interpretado entonces por un coro especializado. La reacción de la iglesia católica no se hace esperar con la celebración del Concilio de Trento (1545 y 1563), donde se tratan de establecer nuevas normas musicales: volver al latín como idioma oficial, la inteligibilidad del texto y la misa y el motete como únicas formas polifónicas.

A diferencia de la música vocal religiosa que tiene un estilo internacional, la música vocal profana posee unas características propias que la definen. Así cada país producirá sus formas musicales como el Madrigal en Italia e Inglaterra, la *chançon* parisina o el villancico español.

Respecto a la música instrumental[37], ésta refleja perfectamente ese resurgir del momento ya que por primera vez se compondrá música por el puro placer de escucharla. Esta música se irá separando poco a poco de la música vocal hasta conseguir plena autonomía. La evolución polifónica renacentista es mucho mayor en el campo instrumental que en el vocal (Riera, 2000). Fruto de este gran desarrollo, la danza adquiere mayor protagonismo sobre todo entre la clase adinerada que consume

37 Para conocer más sobre este tema, consúltese el capítulo 10: *La música instrumental del Renacimiento y el consort de flautas traveseras.*

un tipo de danza cortesana más refinada que la danza del pueblo llano. Nos referimos a pavanas, gallardas o branles.

España tuvo una participación muy notable y destacada en la época del Renacimiento (Comellas, 2008). La música española en la época de los Reyes Católicos está a medio camino entre el contrapunto franco-flamenco y las formas semipopulares italianas y se conserva en los Cancioneros[38] o antologías de piezas muy variadas en cuanto a géneros y autores.

De la música y los compositores y de posibles compositoras del mundo y la época de Isabel de Villena, nos han llegado en forma de recopilaciones los Cancioneros. Se debate si la poesía, toda ella, se acompañaba de música. Pero lo que sí se va clarificando después de cien años de investigaciones es que hay obras en el *Cancionero de Uppsala* que también lo están en el *Cancionero de Gandía*, y que, utilizando la técnica musical del tropo, se modifica el texto pagano en religioso. El disco que acompaña a este libro recoge piezas de distintos manuscritos[39] como: El *Cancionero de Palacio* –Madrid, Real Biblioteca, MS II/1335– (CMP), del que se conservan más de 400 obras, recopiladas durante el periodo que coincide con el de los Reyes Católicos –último tercio del siglo XV, principios del s. XVI–; el *Cancionero de la Colombina* –Sevilla, Biblioteca Colombina, 7-1-28– (CMC) con piezas de finales del siglo XV, o el *Cancionero de Uppsala* o del *Duque de Calabria* cuyo nombre en la edición original es *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de Canto de Organo para que puedam aprovechar los que a cantar começaren*. Fue recopilado en Valencia en la corte de Fernando de Aragón. Este cancionero junto con el de Gandía y una parte del *Cancionero de Barcelona*, constituyen el legado musical de la corte valenciana de Fernando de Aragón (Gregori i Cifré, 2013).

También merecen destacarse el *Cancionero de Montecassino* (Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, 871), manuscrito napolitano que tiene música del periodo que nos ocupa o el *Cancionero de Gandía* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1166-GFol), que contiene obras

38 Consultese capítulo capítulo de Rosa Isusi-Fagoaga, *Escuchar y aprender de Isabel de Villena y la música hispana del Renacimiento.*

39 El capítulo *Contrapuntos musicales a la Vita Christi de Isabel de Villena*, da buena cuenta de todas las piezas recogidas en el cd.

religiosas vinculadas a Valencia. Igualmente, importante es el *Cancionero Musical de Segovia*, –Segovia, Archivo Capitular de la Catedral, Ms. s.s– (CMS) que destaca por tener un amplio repertorio de obras de compositores españoles, franceses y franco-flamencos principalmente.

Es sin duda la época más brillante de la historia de la música española con una producción austera y ascética cargada de un misticismo exacerbado que se consigue a través de una profunda expresividad que hace que se disfrute del sonido de cada nota. El sistema de composición emplea un lenguaje moderno, con disonancias, empleo artístico del silencio y uso personal del contrapunto. La música española de este momento «afina su dibujo, ciñe la expresión, perfila la línea melódica [...] y va afinado las relaciones tonales de todos sus elementos» (Salazar, 1994, p. 97).

Respecto a los compositores, destacamos los que se han seleccionado para la grabación del disco:

1. Francisco de Peñalosa (c.1470 - 1528), sacerdote y compositor español. Se le considera una de las grandes figuras musicales, junto con Juan de la Encina del periodo de los Reyes Católicos y el más prolífico de su generación (Urchueguia, 2010). Fue el compositor más prolífico de su época no solo en cantidad sino en extensión de las obras (Rubio, 1998).
2. Bartomeu Cárceres (fl. 1546). Compositor vinculado a la corte de Fernando de Aragón. Las piezas seleccionadas en el disco aparecen en el *Cancionero de Gandía*: *Soleta i verge estich*, *Falalalán* y *Judici signum*. Es notable el hecho de que algunos villancicos profanos del *Cancionero de Uppsala* como *Soleta so jo ací* y *Falalalanlera* aparecen también en el Cancionero de Gandía, pero con el texto cambiado «a lo divino», convertidos en villancicos de Navidad: *Soleta y verge estich* y *Falalalanlera* (Música Antigua, 2013). Parece ser que era uno de los recursos «más en boga de la época con el fin de adecuar al repertorio religioso obras procedentes del ámbito civil» (Gregori i Cifré, 2013, p. 342).
3. Juan de Triana (fl. 1477-1490). Compositor español de la segunda mitad del s. XV.
4. Pedro de Escobar (Oporto, c.1465–Évora, 1535?). Compositor portugués que desarrolló gran parte de su producción en España. Posee un estilo bastante alejado del contrapunto renacentista con

gran expresividad. Formó parte de la capilla de Isabel la Católica durante 10 años (Rubio, 1998).

5. Franchinus Gaffurius (1451-1522): teórico de la música y compositor de finales del siglo XV y principios del XVI.
6. La música en la Valencia del siglo XV

El Renacimiento supone para España una de las etapas más brillantes de su historia, junto con un extraordinario desarrollo político y económico que tendrá su correspondiente reflejo en el apogeo de las artes y las letras, en la denominada *Edad de Oro de la música española*. Por tanto, si establecemos un paralelismo con este periodo en Valencia y en la época en la que vive Sor Villena es extremadamente brillante desde el punto de vista cultural, llamado también el siglo de oro de las letras valencianas.

Desde el punto de vista histórico, se produce un cambio dinástico que permite, a partir de 1412 el reinado de Fernando I de Antequera (1380-1416). Su hijo y sucesor, Alfonso V de Aragón (1396-1458), conocido como Alfonso el Magnánimo, instala la corte en Valencia (Serna, 2015).

Es el momento en la corona de Aragón de los reinados de Alfonso el Magnánimo (1416-1458) y Juan Segundo El Grande (1458-1479), cuando la ciudad capital del reino, destaca en prácticamente todos los ámbitos. Por ejemplo, las numerosas transacciones y mercaderías que convierten a Valencia en uno de los grandes emporios comerciales de mediterráneo, el auge de la industria textil local o el florecimiento de las letras y la cultura con nombres tan destacados como: Ausias March, Roiç de Corella, Joanot Martorell o nuestra Isabel de Villena.

La ciudad del Turia se erige en la auténtica capital musical y artística de la Corona de Aragón a lo largo del Renacimiento (Gregori i Cifré, 2013). Por aquel entonces, el Reino de Valencia vive una época de esplendor y prosperidad dentro de la Corona de Aragón que se materializará en una mejor calidad de vida, una explosión demográfica, construcción de edificios públicos y privados y un sector servicios en expansión (Gómez Bayarri, 2009).

Es un hecho destacable la riqueza musical de Valencia en tiempos de Alfonso el Magnánimo a principios del siglo XV. Así lo demuestran innumerables documentos escritos como el *Llibre de memories de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia (1308-1644)* de Salvador Carreres Zacarés (1935) o

el *Llibre de Antiquitats* de Sanchis Sivera publicado en 1926. En la obra maestra literaria de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, cuya impresión se produce a finales del siglo XV, se encuentran citas que atestiguan la gran maestría a la hora de agrupar instrumentos musicales dependiendo del lugar en el que se tañían (Santo, 2014):

> [...] la música, partida en diverses parts per les torres e finestres de les grans sales: trompetes, anafils, clarons, tamborinos, xaramites e musetes e tabals, ab tanta remor e magneficiència que no es podien defendre los trists de molta alegria. En les cambres i retrets, simbols, flautes, mitges viules e concordades veus humanes que angelicals s'estimaven. En les grans sales, llaüts, arpes e altres esturments, qui donaven sentiment e mesura a les danses que graciosament per les dames e cortesans se ballaven.

Se comprueba en la novela de Martorell cómo existió en la Valencia de esta época un ingente repertorio musical que jamás fue escrito y que, «en todo caso, fue escrito muy tardíamente o de forma marginal: el específico de los ministriles, fuesen instrumentos altos o bajos, danzas y en general música funcional; e igualmente testimonia un importante repertorio vocal de tradición oral o de carácter efímero» (Gómez, 2010, p.27).

Según el *Llibre de Antiquitats* anteriormente citado, el 27 de noviembre de 1526, Fernando de Aragón (1488-1550), Duque de Calabria y su esposa, Germana de Foix (1488-1537), virreyes de Valencia, entra en su capital para tomar posesión del cargo (Gómez, 1995). Se sabe que Fernando de Aragón, Duque de Calabria, fue un gran amante de la música (Romeu i Figueras, 1951; Gómez, 2003). Su capilla musical se contaba entre las más afamadas de su tiempo y a ella se recurría con ocasión de grandes acontecimientos (Ferrer, 2007). Disfrutaba de un nutrido conjunto de cuarenta cantores e instrumentistas dirigidos por Pedro de Pastrana (Gregori i Cifré, 2013). De hecho, de la actividad de esta capilla musical es testimonio el conocido como *Cancionero del duque de Calabria* o *Cancionero de Uppsala* (Venecia, 1556).

La corte del duque de Calabria se convirtió así en un verdadero centro musical y literario de la aristocracia y la alta burguesía valenciana, donde se reflejaban los gustos y las apetencias festivas de los grupos más selectos de la sociedad valenciana de principios del Renacimiento (Badenes, 1992,

citado en Serna, 2014). Basta citar unas palabras de Perugini (2012) para dar cuenta de este parecer: «No olvidemos que el desdichado heredero del trono de Nápoles, Fernando, con su aureola de melancólica fascinación, intentó transformar su pequeña corte valenciana en un simulacro de corte real, con la creación de la más fastuosa capilla musical de España (p. 13)». Su entusiasmo por la música hizo que la capilla contara con unos cuarenta interpretes. Además, algunos de los músicos más afamados del momento formaron parte de ella, como Mateo Flecha «el viejo», Pedro de Pastrana o Luis de Milán (Serna, 2014).

CONSIDERACIONES FINALES

No cabe duda que en esta época renacentista se desarrolla en España una actividad musical de envergadura e importancia similar al florecimiento científico, literario, artístico y humanístico que tiene lugar en Europa. Es la música un vehículo capaz de trasmitir ideas y sensaciones, por tratarse «de un lenguaje universal fácilmente captable por las personas de mayor disparidad étnica» (Rubio, 1998, p. 113).

Bajo el reinado de los Reyes Católicos España consigue una personalidad propia en el terreno de la polifonía. No será así en la música instrumental pues habrá que esperar algunos años hasta que se dé el primer paso al frente. En cualquier caso, España será testigo de una auténtica revolución musical en el último tercio del siglo XV y el primer cuarto del siglo XVI. El cd que acompaña este libro es un claro ejemplo de este florecimiento musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Badenes, G. (1992). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, el mercantil valenciano.

Botella, A.M. y Ramos, S. (2018). Música y enseñanzas de Isabel de Villena: perspectivas interdisciplinares sobre una mujer innovadora en el siglo XV, en Vicenta Hernández Ángela Flores e Irene Scampuddu (Coords.). Las mujeres y la construcción cultural, (pp. 235-248). Aquilafuente: Ediciones Universidad de Salamanca.

Comellas, J.L. (2008). *Historia sencilla de la música*. Madrid: Rialp.

De Castiglione, B. (1534). *El cortesano*. Venecia: Imprenta Aldina (1528). Traducción Juan Boscán.

Ferrer, M. (2007) Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI. En E. Berenguer (coord.). *Reino y ciudad. Valencia en su historia* (pp. 185–200). Madrid: Fundación Caja Madrid.

Gallico, C. (1986). *La época del Humanismo y del Renacimiento*. Madrid: Editorial Turner.

Garin, E. (1981). *Medioevo y Renacimiento*. Madrid: Taurus.

Gómez, J.V. (2009). *El esplendor de la Valencia del siglo XV* [en línea]. *Las Provincias*, Valencia. Recuperado de http://www.lasprovincias.es/valencia/20090201/valencia/esplendor-valencia-siglo-20090201.html

Gómez, Mª del C. (1995). *Bartomeu Cárceres. Opera Omnia*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

Gómez, Mª del C. (2001). *La música medieval en España*. Kassel: Edition Reichenberger.

Gómez, Mª del C. (2003). *El cancionero de Uppsala*. Valencia: Biblioteca Valenciana.

Gómez, Mª del C. (2010). El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490). *Tirant*, 13, 27-38.

Gregori i Cifré, J. M. (2013). La música en la corte valenciana del duque de Calabria. En cd: *El cançoner del Duc de Calàbria. Mateu Fletxa & BArtomeu Cárceres. Joan Cererols*. Alia Vox.

Kristeller, P.O. (1986). *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus.

Lorente, M. (1994). Ciencia y música en el Renacimiento español. *Revista de Musicología*, 17 (1/2), 11-40.

Marco, T. (2008). *Historia cultural de la música*. Madrid: Ediciones autor.

Martín, D. (2011). *La música en el Renacimiento I*. Recuperado de http://www.sinfoniavirtual.com/libros/009_reese_historia_musica_renacimiento.pdf

Música Antigua (2013). Falalalanlera (S. XVI): Un villancico a lo "humano" y a lo "divino". Recuperado de: http://www.musicaantigua.com/falalalanlera-s-xvi-un-villancico-a-lo-humano-y-a-lo-divino/

Palisca, C. V. (1985). *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press.

Perugini, C. (2012) Biografía erótica de la corte valenciana (Luís de Milán y Juan Fernández de Heredia) [en línea]. *AnMal Electrónica*,

32. Recuperado de http://www.anmal.uma.es/numero32/Corte_valenciana.htm

Riera, T. (2000). *Evolución del arte musical. Historia, estilos y formas*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

Robledo, L. (2003). El lugar de la música en la educación del príncipe humanista. En Dumanoir. V. (Ed.). *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* (pp. 1-19). Madrid: Casa de Velázquez.

Rodríguez, Mª.C. (2015). El concepto de la música en los libros primero y segundo de *El Cortesano*, de Baltasar de Castiglione. *Revista Leitmotiv*, 3(4), 22-43.

Romeu i Figueras, J. (1951). Literatura valenciana en *El Cortesano*, de Luis Milán. *Revista Valenciana de Filología*, 1, 313–39.

Rowell, L. (1999). Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos. Barcelona: Gedisa.

Rubio, S. (1998). *Historia de la música española. Desde el "ars nova" hasta 1600*. Madrid. Alianza Música.

Salazar, A. (1994). *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza Música.

Santo, M. (2014). La música en la Valencia del s. XVI. Recuperado de https://blogs.ua.es/historiavalencia16/2014/01/01/la-musica-en-la-valencia-del-siglo-xvi/

Serna, M. (2014). Iconografía musical de la Lonja de Valencia. *Revista Notas de paso*, 1, 32–51.

Serna, M. (2015). Iconografía musical de la Lonja de Valencia. *Revista Quadrivium*, 6, 1–15.

Ulrich, M. (1982). *Atlas de música, 1*. Madrid: Alianza

Urchueguia, C. (2010). Francisco de Peñalosa. En VVAA. *Semblanzas de compositores españoles*. Madrid: Fundación Juan March.

Zambrano, R. (2013). *Historia mínima de la música en occidente*. Madrid: Turner.

10
LA MÚSICA DEL RENACIMIENTO Y EL CONSORT DE FLAUTAS

Guillem Escorihuela Carbonell
Conservatorio Superior de Música "Salvador Seguí" de Castellón

INTRODUCCIÓN

La música del Renacimiento se enmarca en una época de profundos cambios, dejando atrás la Edad Media e incorporando a sus recursos musicales las nuevas técnicas compositivas. Tras un periodo largo y estático en cuanto a la música se refiere, los años del Renacimiento trajeron una explosión de fresca energía artística, arropada por una creciente secularización, cambio social, elevada movilidad y desarrollo tecnológico, tanto en la imprenta musical como en la fabricación de instrumentos (Rowell, 1996). Entre los años 1400 y 1600, aproximadamente, se cultivan unas características estilísticas que van a definir la música renacentista. Destaca la textura polifónica, que sigue las leyes del contrapunto, y está regida por el sistema modal heredado del canto gregoriano. También son definitorias de este movimiento artístico las formas musicales, en el género religioso las más difundidas son la misa y el motete. En el género profano destacan el madrigal, el villancico y la *chanson*, así como las danzas, el *ricercare* y la *canzona* en la música instrumental. Entre los compositores más destacados de este periodo se hallan Josquin des Prés, Palestrina, Orlando di Lasso y Tomás Luis de Victoria.

Aunque se conservaron muchos aspectos medievales como el *cantus firmus* o un tipo de melodía angular, así como los ritmos complicados que permitían a las voces moverse con distinta métrica (Griffiths, 2009), el estilo musical se hizo más personal y se propagó por Europa gracias, en parte, los viajes de los compositores holandeses. Éstos llevaron su habilidad contrapuntística a casi todas las cortes europeas. Fue en Italia, cuna del Renacimiento como movimiento holístico del arte, donde las técnicas flamencas se vincularon con la tradición de las canciones

populares y la poesía vernácula, dando cabida al desarrollo del madrigal italiano (Rowell, 1996).

El estilo musical renacentista fue el producto de una cantidad de cambios significativos tanto en la técnica como en los valores. Mientras que en la música medieval se escribía para voces iguales, en un rango estrecho, los compositores del Renacimiento expandieron el espacio musical usable a aproximadamente cuatro octavas. Las innovaciones en la música contemplan la delineación de partes vocales especificas –*cantus, altus, tenor, bassus*– con escalas individuales, el rol del bajo como base de la estructura sonora y un concepto inicial de la armonía, todavía bastante primitivo, pero expresado con una conciencia creciente de sonoridad y acorde, con pasajes ocasionales restringidos al movimiento de acordes, una voz de bajo menos melódica y una tendencia a la cadencia en los acordes sostenidos. Las dos ideas que tomaron fuerza en la teoría renacentista fueron los agrupamientos graduales de los esquemas de escalas modales en los modos mayor y menor y el reconocimiento de la tríada como unidad vertical (Rowell, 1996).

Es cierto que en la música no se produce el retorno a la Antigüedad que el Renacimiento representa en las demás artes, desde un punto de vista objetivo parecería utópico debido a la imposibilidad de recuperar sonidos pasados. No obstante, la música clásica pudo ser conocida mediante el descubrimiento de los tratadistas grecolatinos. En base a la doctrina de éstos, los compositores justificaron el estilo de la nueva música vocal y la emergente música instrumental. Los valores ligados al humanismo se reflejan en las composiciones que manifiestan subjetividad, expresión de pasiones y perfecta comprensión de las palabras (Fernández de la Cuesta, 1983).

Algunos autores (Atlas, 2002) consideran que la música del Renacimiento está influenciada por las aportaciones de la tradición inglesa. Así pues, se afirma que los sonidos ingleses tomaron contacto con los continentales a raíz de las relaciones extensas de músicos en el siglo XV, ya sea por la ocupación inglesa de Francia a partir de 1417, durante el Concilio de Constanza en 1414 o por la comunicación comercial con los Países Bajos.

Se trata de una música que ya no precisa de la matriz de un canto llano, los compositores tomaron las técnicas imitativas que distribuían la actividad musical entre todas las partes y las trataban de igual manera.

La estructura se articula en puntos de imitación separados por cadencias claras y se toma conciencia de la creación, se prima lo nuevo y único frente al procesamiento y comentario de materiales preexistentes. En síntesis, se hizo posible la composición libre. El elemento unificador era el motivo imitado, que unía a todas las voces en una red polifónica (Rowell, 1996).

El concepto de obra musical toma un cambio de paradigma, de lo colectivo al trabajo individual. La composición pasó de una coordinación de esquemas modulares a una corriente racional y coherente del diálogo musical. Las líneas individuales tomaron independencia rítmica coordinadas por el *tactus* (compás), cuyo resultado era un rica textura de ritmos cruzados y acentos. Además se apostó por la combinación homogénea de sonidos, los acordes y sonoridades en vertical de forma mantenida, así como la articulación de cadencias mediante intervalos regulares. Otro de los valores de la música renacentista tiene que ver con el sentido del ritmo de la disonancia y la atención a los momentos de tensión y distensión, asistidos por un sentimiento de la dirección tonal.

En definitiva, se trata de una música de devenir (Rowell, 1996), una visión opuesta al ideal medieval de la música como el eterno ser. Un arte en sí mismo, liberado de la poesía y de la liturgia. Es por ello que la música instrumental empezó a evolucionar con géneros propios, aunque en gran medida se siguió modelando sobre la base del estilo vocal. El Renacimiento musical fue más una evolución real de la música que una corriente compositiva, un concepto sobre este arte para que fuese percibido y disfrutado por sí mismo, apelando a los sentidos y a la expresión de estos.

LA MÚSICA INSTRUMENTAL DEL RENACIMIENTO. INSTRUMENTOS E INSTRUMENTACIONES

En una época donde prima la música vocal y los instrumentos estaban poco estandarizados, no es de extrañar que se interpretase con ellos las partituras de coro. El compositor renacentista no estimaba necesario indicar en la partitura los tiempos, ni la dinámica o la distribución de las partes vocales e instrumentales. Esto se consideraba innecesario, porque muy a menudo era él mismo el ejecutante y también porque existía una rica y muy flexible tradición de ejecución (Greenberg, 1961).

Teniendo en cuenta que de 1450 a 1550 fue, principalmente, un período

de polifonía vocal para la música escrita, el mismo momento fue testigo de un alto interés de los compositores por la música instrumental y sus formas independientes (Grout y Palisca, 2004). Habitualmente los instrumentos participaban de la ejecución de la música polifónica junto a las voces o sustituyéndolas. La transcripción de esta música vocal a instrumentos de tecla también es prueba del traspaso de la polivalencia de la música de la época.

La emergencia del arte instrumental es una de las manifestaciones del Renacimiento, en la que el individuo busca la afirmación de su saber en una ciencia y estética autónoma. Así pues, el individuo interacciona con la música, que deja de ser patrimonio de la Iglesia y ministriles. A ello contribuye la universalización de la tablatura y la cifra, es decir la reproducción de los sonidos mediante una grafía musical propia para la música instrumental. Todo esto queda patente en la rica iconografía que se puede admirar hoy en día en cuadros, grabados y esculturas de la época (Fernández de la Cuesta, 1983).

A comienzos del siglo XVI, la música instrumental aún estaba estrechamente vinculada a la vocal, esto se hacía patente tanto en el estilo como en la ejecución. Los instrumentos se utilizaban para duplicar o sustituir voces en las composiciones polifónicas, fuesen estas sacras o profanas. Como indican Grout y Palisca (2004), muchas de las composiciones surgidas a partir de modelos vocales son transcripciones de madrigales, *chansons* o motetes, ornamentadas a través de grupetos, trinos, escalas rápidas y otros adornos. Muestra de ello es el auge que tomó el arte de la coloración u ornamentación melódica a finales del XVI, ésta nace de la improvisación y que paulatinamente se irá escribiendo hasta llegar al Barroco.

Se ha destacado que el impulso y la progresiva independencia de la música instrumental es una de las aportaciones más sobresalientes del Renacimiento a la historia de la música. Este proceso se puede vincular con la cada vez mayor consideración del músico práctico en general y del instrumentista en particular. Así pues, en los tratados de la época se nombra a numerosos instrumentistas y se alaba su destreza, dado que algunos llegaron a usar como apellido el nombre de su instrumento, por ejemplo, Antonio da Cornetto, Bartolomeo Trombono, Ascanio y Girolamo Trombetti, Alfonso della Viola y muchos otros (Suárez, 2012).

Esta mayor consideración hace que la música instrumental forme parte de los tratados teóricos de una manera hasta ahora desconocida, ya que en ellos se tratan aspectos organológicos y también algunas pautas para tocar los instrumentos.

Resulta una ardua tarea describir completa y exactamente la música instrumental de los siglos XIV y XV ya que en los manuscritos casi nunca se indica si una parte dada era instrumental o vocal, y mucho menos los instrumentos. Los compositores confiaban en la costumbre relativa a la manera de interpretar y no consideraban esta necesidad. Se sabe, gracias a fuentes pictóricas y literarias, que la manera más habitual de ejecutar la música polifónica en el XIV y comienzos del XV era mediante un pequeño conjunto vocal o instrumental, o la combinación de ambos, normalmente con una voz o instrumento por parte (Grout y Palisca, 2004). Más allá de algunos datos como que los tenores en latín de los motetes isorrítmicos eran vocales y no instrumentales, no se pueden discernir reglas generales. Las interpretaciones variaban en función de las circunstancias y los cantantes o instrumentistas de los que se dispusiera, o a gusto de los ejecutantes.

Para la música al aire libre, la danza y las ceremonias festivas o solemnes se emplearon conjuntos mayores e instrumentos más sonoros, por ello en el siglo XIV se diferenciaba entre alto y bajo, en función del volumen y no de la tesitura. Los instrumentos bajos más usados fueron arpas, fídulas, laúdes, salterios, flautas de Alemania (traveseras) y flautas dulces. Entre los instrumentos altos estaban las chirimías, cornetas, trompetas de varas y sacabuches. Los instrumentos de percusión de toda clase estaban presentes en todo tipo de conjuntos. Al tratarse de instrumentos poco desarrollados, con una concepción acústica nula, la calidad sonora era más bien estridente, predominando los colores claros y brillantes. En un primer momento, los instrumentos se agruparon por timbres contrastantes y no por familias de timbre homogéneo, como en el posterior consort (Grout y Palisca, 2004).

En España, durante el Renacimiento, existió una tradición de polifonía practicada por el pueblo, fuera del ambiente de las capillas musicales, y en la que los compositores se inspiraron constantemente. De ella se utilizaron tanto temas específicos como los rasgos estilísticos típicos de esta tradición. Fiorentino (2008) encuentra evidencias que hacen

posible reconstruir de forma hipotética las características de la polifonía renacentista española de tradición oral y establecer la importancia de su influencia sobre la música culta de la época. El proceso de asimilación y reelaboración de un repertorio de polifonía de tradición oral por parte de los músicos españoles sólo se puede entender si se relaciona con la cultura musical internacional de la época. En Italia se da un fenómeno parecido, que sirve para respaldar la existencia de esta relación entre polifonía culta y polifonía de tradición oral en España. Ésta se interpretó de forma vocal e instrumental.

Hacia finales del siglo XV los compositores de la península desarrollan un idioma propio a partir de muchos de los elementos populares. El villancico se convierte en la principal forma polifónica profana cultivada. Generalmente eran para tres voces, donde la voz superior desarrollaba la melodía principal y las dos restantes podían ser ejecutadas a modo de acompañamiento (Cazurra, 2001). Otra de las formas preferidas de los compositores hispánicos fue la ensalada, una composición a cuatro voces donde se utilizan textos en diferentes leguas simultáneamente y se alternan elementos religioso y profanos.

Toda esta música que se fomentó en los reinos peninsulares y los dominios de la Corona de Aragón fuera de la península quedó recogida en los cancioneros. Unas recopilaciones de poesía de uno o más autores que se acompañaban en ocasiones de notación musical. Las escuelas polifónicas castellana y andaluza originaron las recopilaciones del *Cancionero musical de Palacio*, *Cancionero de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, *Cancionero de Segovia*, *Cancionero de Medinaceli* o el *Cancionero Sablonara*. En la Corona de Aragón destacan el *Cancionero musical de Barcelona*, *Cancionero del Duque de Calabria*, *Cancionero de Gandía*, *Cancionero de Olot*, o el *Cancionero de Montecassino* que incluye obras de músicos que actuaron en la corte de Nápoles a finales del s. XV.

Paralelamente a la extensión del rango vocal de la polifonía, los instrumentos ampliaron su tesitura creándose familias completas de cada modelo, de esta manera se nombró a cada tamaño con el nombre de la voz equivalente. Así es como se crea la familia de las flautas soprano, alto, tenor y baja de varias medidas, y un proceso semejante siguen instrumentos de cuerda como las violas de gamba, de metal como los

sacabuches o de madera como las chirimías.

Diversas fuentes documentan el uso regular de ministriles en las catedrales ibéricas del siglo XVI, mediante el uso de flautas, cornetos, sacabuches, chirimías y bajones. Muestra de este gusto por lo instrumental es el reflejo que tiene en la iconografía, tal y como retrata Galbis (1995) en su aproximación a la pintura renacentista valenciana. En la península se desarrolló la práctica de música polifónica ejecutada de forma puramente instrumental, fuera en conjuntos homogéneos llamados consorts, en grupos que combinaban instrumentos de diversas familias o sobre instrumentos propiamente polifónicos como el órgano, el virginal, el arpa, el laúd o, más destacadamente, la vihuela. Eran habituales los conjuntos domésticos de instrumentistas aficionados.

En este contexto surgen los primeros tratados de enseñanza de cada instrumento, como el de Ganassi para la flauta de pico o el de Diego Ortiz para la viola de gamba. Todos estos manuales denotan un alto nivel técnico y musical, sin embargo, la técnica instrumental solía transmitirse oralmente y su música específica era raramente escrita, siendo habitual la improvisación. Gracias a los tratados de la época se conocen problemas de afinación, de altura, temperamento u ornamentación. Uno de los primeros libros que trata esta problemática y que se considera una muestra fehaciente de la práctica y desarrollo instrumental renacentista fue el *Musica getutscht und ausgezogen* de Sebastian Virdung, publicado en 1511.

LA FLAUTA DE ALEMANIA

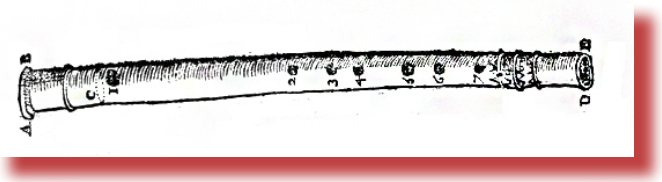
Este instrumento se expande por Europa desde tierras suizas y alemanas. Se cree que en el año 1000 la flauta desaparece junto con la caída de Roma y comenzó a reaparecer en el siglo X y XI. Es probable que fuera introducida en Alemania por los bizantinos y en el siglo XIV se introduce en los demás países europeos. La flauta traversa tenía un cilindro más ancho que los anteriores, esto permitía que la octava grave fuera más fácil de soplar y no estaba tan limitada en su registro agudo.

Las tendencias musicales de esta época buscaban instrumentos homogéneos, mezclados en grupos heterogéneos, esto supuso el comienzo de los conjuntos. El sonido producido por la flauta traversa todavía era inconstante, pero más fuerte, claro y penetrante que el de las

flautas dulces que ocupaban una hegemonía en la música instrumental. Durante el siglo XVI la travesera fue uno de los instrumentos más populares en Italia, su popularidad se extendió a Inglaterra, donde se destaca la gran colección de flautas de Enrique VIII. Éstas estaban hechas en una sola pieza, eran de perforación cilíndricas y tenían seis agujeros de pequeñas dimensiones, además del de embocadura, lo que producía una sonoridad de colores pálidos (Artaud, 1986).

El período renacentista marcó una gran popularidad para la flauta de pico, sin embargo, las flautas traversas todavía se seguían tocando en la primera mitad del siglo XVII, lo que indica su perdurabilidad, y los instrumentos de viento madera fueron rediseñados. El uso prolongado de la flauta travesera se puede corroborar en la *Harmonie universelle* del padre Marin Mersenne que, tal y como indica Artaud (1986), reproduce cuidadosamente lo que él denomina flauta alemana, anotando por vez primera las dimensiones con la finalidad de facilitar su reproducción. Así pues, a mediados del XVII la flauta del Renacimiento estaba totalmente en uso, confirmado también en 1752 gracias al *Ensayo de método para aprender a tocar la flauta travesera* de Johann Joachim Quantz, que fecha la instalación de la primera llave hacia 1660.

Figura 1. Flauta de Allemand. Marin Mersenne (1627).



En cuanto a la música escrita de la época es difícil discernir para qué tipo de flauta era –de pico o travesera–, ya que la palabra podía hacer referencia tanto a una como a otra, aunque algunas consideraciones pueden ayudar a aclarar este problema terminológico (Suárez, 2012). La primera solía denominarse *flûte d'Angleterre* (flauta inglesa), *flüte à neuf trous* (flauta de nueve agujeros), *flüte douce* (flauta dulce) o, en italia, *flauto dritto* (flauta recta). Por su parte, la segunda solía llamarse flauta *travesera* o *fleuste d'Allemande* (flauta alemana, por su popularidad en estas tierras).

Virdung muestra la flauta travesera, llamada *Zwerchpfeiff*, como un tubo estrecho con seis agujeros para los dedos, inusualmente poco espaciados. Aunque durante el Renacimiento la música instrumental logró una

identidad distinta de su papel como acompañamiento o duplicación de cantantes, la construcción de instrumentos continuó siguiendo el modelo vocal. Por lo tanto, cada tipo de instrumento se hizo, como se ha indicado anteriormente, en una variedad de tamaños correspondientes a los distintos tipos de voces: soprano, alto, tenor y bajo (Toff, 1996).

Por su parte, *Musica instrumentalis deudsch* de Martin Agricola, publicado en 1529, mostró cuatro flautas, llamadas *Schweizer Pfeiffen*, y etiquetadas *Discantus*, *Altus*, *Tenor* y *Bassus*. En su *Syntagma Musicum* (1619-20), Michael Praetorius reconoce una familia de flautas transversales con valores y funciones musicales distintas a la de función militar del pífano. Según Toff (1996), cada uno de los tres tamaños de flautas que reproduce Praetorius tiene un rango de dos octavas y cuatro notas adicionales en falsete, disponibles sólo para los intérpretes más hábiles. La flauta designada como contralto o tenor estaba afinada en re mayor, como todas las flautas de concierto anteriores a Boehm. La flauta baja fue la primera dividida en dos piezas para regular la afinación del conjunto.

Marin Mersenne muestra en su obra dos flautas transversales, llamadas *Flûtes Allemands* afinadas en re y sol. La primera tenía una escala diatónica en re mayor de dos octavas (re^{1} a re^{3}), que podía extenderse hasta la^{3}. También habla Toff (1996) de las digitaciones cruzadas, que permitían tocar cromáticamente dentro del rango de dos octavas. Las instrucciones preliminares para tocar en este instrumento fueron

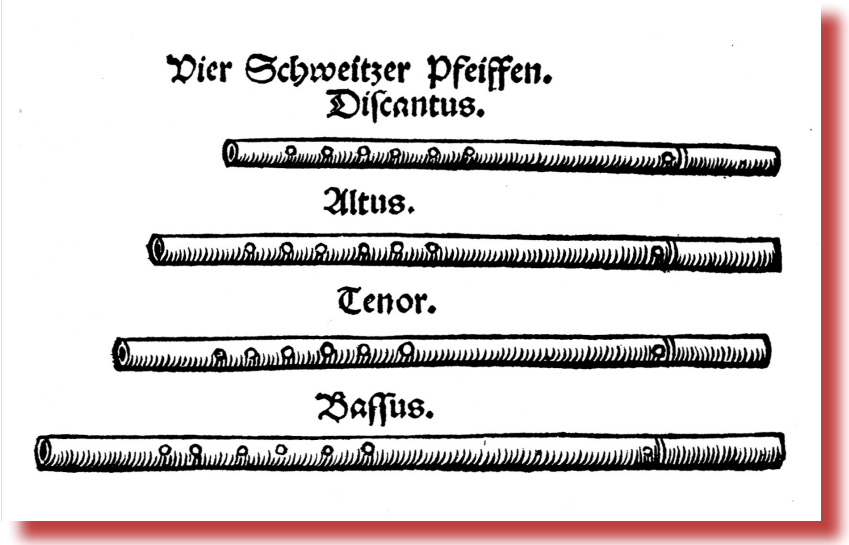


Figura 2. Familia de flautas suizas en *Musica Instrumentalis* de Martin Agricola (1529).

publicadas tanto en el tratado de Mersenne como en el *Epitome Musical* de Jambe de Ferre (1556).

Aún así, las alturas en las que estaban afinadas las flautas de Virdung –fa, do y sol– no son absolutas y todas las flautas de un mismo tipo no tenían exactamente el mismo tamaño y la misma afinación. Los sonidos, las alturas y la afinación eran relativos, y solo había un patrón establecido para las flautas pertenecientes al mismo consort, ya que se construían juntas y estaban pensadas para ser tocadas simultáneamente, afinándose por tamaños a distancia de quinta unas de otras (Suárez, 2012).

Aunque estas flautas no tenían llaves, Mersenne llamó la atención sobre su ausencia y explicó que la flauta podía hacerse totalmente cromática precisamente mediante la adición de llaves. Incluso proporcionó un boceto de cómo se verían esas llaves. Sin embargo, pasaron más de cincuenta años antes de que el instrumento adquiriera su primera clave.

Las crónicas de los viajes reales suponen una valiosa fuente de información para el estudio de la actividad musical del Renacimiento. En la península, el uso de las flautas traveseras y los pífanos en Castilla parece estar ligado a la influencia flamenca tras la llegada de Felipe el Hermoso. Las referencias a las mismas se dan sobremanera en el terreno militar en la documentación del reinado de Felipe II y posteriores. Sin embargo, la presencia de músicos procedentes del norte de Europa al servicio de los Reyes Católicos, y otras casas nobles castellanas desde finales de 1480, sugiere un intercambio cultural anterior. Es de suponer que los instrumentos también viajasen de un reino a otro (López Suero, 2016). Tal y como afirma López Suero (2016):

> Es posible que los términos pífano y flauta de Alemania llegaran a la corte de Castilla con la Corte flamenca. Sin embargo, en la literatura y las crónicas medievales castellanas se cita con frecuencia el uso de *xabebas*, en muchos casos acompañadas también de trompetas y atabales en el contexto de batallas, victorias y escenas de fiesta y danza.

La *xabeba* podría identificarse como un instrumento similar a la flauta, esta semejanza presente en diferentes escenas de cuadros, tapices y grabados sugiere que las flautas traveseras ya existían en Castilla antes de la llegada de Felipe el Hermoso, pero con distinto nombre. Por consiguiente, las flautas traveseras ilustradas en las Cantigas de

Santa María de Alfonso X el Sabio, serían dos *xabebas*. No obstante, este apelativo árabe se podría atribuir a las flautas de forma genérica, al igual que pasaba con el término flauta en castellano.

En la literatura castellana medieval abundan las referencias a la flauta en obras de carácter diverso. Una de las primeras es la que aparece en *El libro de buen amor* (1401) del Arcipreste de Hita. Sin embargo, son muchas las semejanzas entre instrumentos castellanos y flamencos que aporta la iconografía, las crónicas y los documentos administrativos conservados desde el siglo XIII hasta el reinado de los Reyes Católicos. Además, el uso que se le dio al instrumento en Flandes y en Castilla es similar, predominando en el contexto cortesano de las danzas (López Suero, 2018).

Por lo que respeta a la Corona de Aragón y sus territorios fuera de la península, diversos estudios confirman la presencia de flautas traveseras. Tal y como indica Uceda (2004) utilizando información procedente de los libros de cuentas, conservados en el archivo de la Corona de Aragón, se pueden analizar los diferentes aspectos de la vida privada y cotidiana de las reinas María de Castilla, Juana Enríquez y Germana de Foix. En ellos se recogen elementos de carácter material e inmaterial, y se encuentran los ingresos de ministriles y juglares flautistas. Además, según Martínez (1977) los ministriles de la catedral de Huesca utilizaron ocho flautas y una más grande que hacía funciones de bajón, flautas que la iglesia hizo proveer de Inglaterra y se suponen traveseras por su procedencia, aunque no se indique. También aprecia el autor que en las capillas musicales del Reino de Aragón se encontraron flautas de diversos tipos. Como indica Hadden (2010), se deben tener en cuenta otras dos referencias a las flautas transversales de esta época, el inventario de la corte de Aragón en 1410 enumera *1 alta travessada* (una larga flauta transversal), y una pintura que data de 1400 en la iglesia de Santa Maria del Puig de Pollensa representa a músicos ángeles tocando una flauta travesera y un *rabab*.

EL CONSORT DE FLAUTAS

La agrupación de instrumentos de una misma familia es habitual a partir del siglo XV. El conjunto instrumental no es una invención de este siglo, ya los ministriles venían actuando conjuntamente desde siglos atrás. Así pues, las voces de las obras que eran interpretadas a veces por

instrumentos se conjuntaban sin una reglamentación especial, a raíz de estos conjuntos nacen los consorts de instrumentos de una misma familia que se extienden por Inglaterra (Fernández de la Cuesta, 1983).

El consort de instrumentos fue, durante el Renacimiento y hasta mediados del s. XVII, el medio ideal para poder interpretar la música vocal o instrumental de la época en versión doméstica, es decir, con pocos intérpretes. Se ajustaba a las ocasiones en las que no se disponía de las grandes capillas catedralicias o reales en las que un grupo nutrido de cantantes y ministriles tocasen gran variedad de instrumentos. Si a un consort de instrumentos se le añadía un cantante se obtenía una versión fiel en pequeño formato con lo esencial de la composición vocal original: la música y el texto. Esta formación, que en Inglaterra recibió el nombre de *consort-song*, se convirtió en una forma compositiva por derecho propio, muy cultivada hasta mediados del XVII. Esta agrupación permite explorar diferentes aspectos de la música renacentista; desde la meditativa e intrincada polifonía de la generación de Josquin des Prés, pasando por las canciones amorosas de Dowland, hasta el repertorio de danza y puramente instrumental.

La idea de hacer instrumentos en familias y tocarlos juntos en sets o consorts es uno de los sellos del Renacimiento. El término consort tenía múltiples significados en el siglo XVI; era comúnmente utilizado para referirse a intérpretes en un conjunto mixto, así como para describir familias de instrumentos similares. Los instrumentos generalmente se mantenían juntos en cofres, uno de ellos es descrito en el inventario de instrumentos de la corte bávara en Munich, según Hadden (2010), era de vastas proporciones y albergaba múltiples consorts de instrumentos.

A medida que la monofonía dio paso a la polifonía hacia finales del siglo XIV y principios del XV, muchos instrumentos se desarrollaron en familias de tres o cuatro tamaños afinados a distancia de una quinta parte, lo que permitió a los instrumentistas abordar polifonía vocal. La música secular polifónica más antigua generalmente se componía en tres partes de distribución variable de voces, mientras que al comienzo del siglo XVI se cambió a la escritura de cuatro partes, con una distribución estándar.

Durante la década de 1520 a 1530 tres publicaciones importantes en Alemania y Suiza atestiguan el hecho de que el consort completo de flautas incluyendo agudos, alto, tenor y bajo estaba ciertamente

desarrollado, y su popularidad se extendió. Probablemente la fuente más antigua es *Hubscher lieder* de Arnt von Aich, que mencionaba la interpretación de grupo de flautas y fue publicado en Colonia hacia 1519. Unos años más tarde, en 1523, un dibujo de cuatro soldados tocando un consort completo de flautas transversales fue publicado en Basilea por Urs Graf. Y en 1529 la primera de las instrucciones para tocar flautas transversales se publicó en la obra completa de Martin Agricola (Hadden, 2010).

Estas son las tres fuentes principales para documentar el ascenso del consort de flautas en Alemania. Algo que se entiende mejor en el contexto del luteranismo, que dio mucha importancia a la educación musical. El desarrollo de la flauta baja tuvo lugar, probablemente, en algún momento entre la publicación del tratado de Virdung en 1511 –que representa una sola flauta tenor– y 1523, cuando Graf graba el dibujo de los cuatro soldados y el consort completo. El tubo más corto en la imagen de Graf es aproximadamente la mitad de la longitud del más largo, demasiado corto para una flauta tenor, pero capaz de alcanzar los agudos. Los tubos de tamaño medio son de la cintura a la rodilla, longitud correcta para acomodar los dos tenores. La longitud del tubo más largo es aproximada a 100 centímetros. Las flautas tenores fueron fresadas de una sola pieza de madera, y el dibujo de Graf indica que también se hicieron las primeras bajas de una sola pieza de madera, un logro nada despreciable (Hadden, 2010).

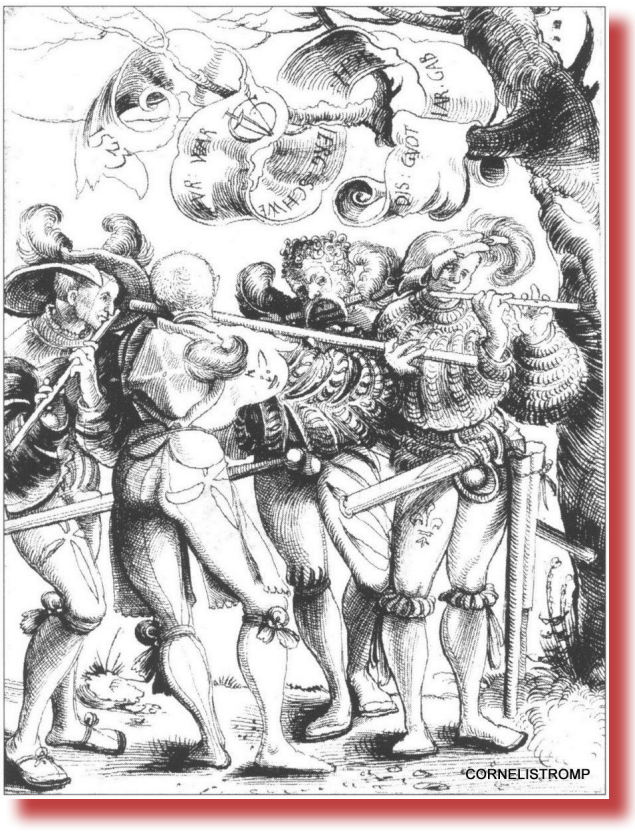


Figura 3. Grabado *New Year's Greetings to Jörg Schweiger*, de Urs Graf (1523).

No obstante, la música que interpretó el consort en el Renacimiento es la

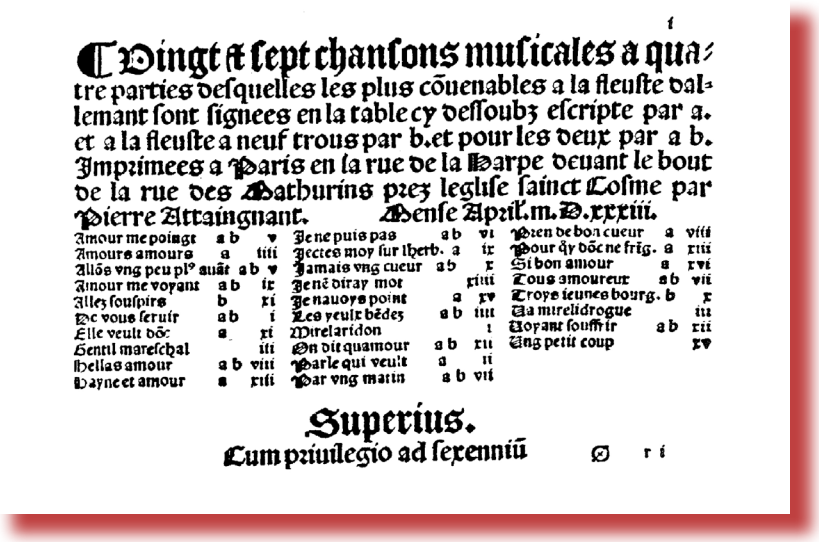
antítesis exacta de este estilo militar. Requiere tocar de una forma sutil y delicada, por un grupo de dos, tres o cuatro flautistas, probablemente leyendo de notación, con una atención a los detalles de fusión, afinación, aplicación de las inflexiones cromáticas correctas, y fraseo musical. Las investigaciones de Hadden (2005) hacen suponer que la mayoría de la música de consort de flautas se escribía en un rango de dos octavas para las partes más bajas, y haciendo buen uso de los rangos bajos y medios, con solo incursiones ocasionales en las tres o cuatro notas más altas de la parte de soprano. Se consideraba una actividad asociada al estrato superior de la sociedad –aficionados ricos, músicos de la corte e intérpretes de viento de las ciudades– y no algo de lo que los soldados habrían tomado parte, siendo dicho grabado una recreación.

Por su parte, en Francia también se cultivó el consort de flautas a través de la corte. Una corte itinerante que se estableció en distintas ciudades pero que llevó consigo a los músicos. Los flautistas en la corte francesa fueron utilizados tanto para ocasiones militares, actuando al aire libre con tambores, y tocando con otros instrumentos suaves en la música de cámara y cantantes. La música sacra se dividía en dos grupos: un coro que cantaba principalmente canto llano para el servicio católico; y la capilla de la música, que era un pequeño grupo de cantantes e instrumentistas especialmente elegidos (incluidos flautas transversales y cornetas) que realizaron música polifónica. Las composiciones para la capilla de música fueron relativamente estables, y se mantuvieron prácticamente sin cambios hasta los primeros años del siglo XVII. Las flautas se asociaron con la música sacra en Francia ya en 1520.

En 1533 Attaignant imprime música de flauta publicando dos colecciones de *chansons* de cuatro partes para flautas transversales y flautas de nueve agujeros (de pico). Estos fueron publicados con los títulos *Chansons musicales a quatre parties* y *Vingt et sept chansons musicales a quatre parties*. Se designaban qué piezas eran adecuadas para flautas de Alemania por la letra a, las de flautas de pico con la b y las que podían tocarse en ambos consortes con ab.

En definitiva, si se comparan imágenes de flautas medievales con flautas que han perdurado del siglo XVI surgen algunas diferencias básicas que sugieren que las flautas medievales pudieron no haber sido muy adecuadas para interpretar polifonía, y por lo tanto cayeron en desuso.

Las flautas del consort renacentista que sobreviven están diseñadas con un orificio estrecho y pequeños orificios para los dedos, con un rango de casi tres octavas en tenores, y una calidad de sonido ligero y ágil que se combina bien con otros instrumentos, especialmente con cuerdas. Estas flautas son bastante diferentes a las imágenes de las que existían desde los siglos XI al XV, y eso hizo de ellas un atractivo para la corte y la nobleza, una manera sencilla y común de interpretar los cancioneros fue a una voz cantada y otras tocadas por el consort.



Vingt & sept chansons musicales a qua-
tre parties desquelles les plus cõuenables a la fleuste val-
lemant sont signees en la table cy dessoubz escripte par a.
et a la fleuste a neuf trous par b.et pour les deux par a b.
Imprimees a Paris en la rue de la Harpe devant le bout
de la rue des Mathurins prez leglise sainct Cosme par
Pierre Attaingnant. Mense April.m.D.xxxiii.

Amour me poingt	a b	v	Je ne puis pas	a b	vi	Bien de bon cueur	a	viii
Amours amours	a	iiii	Jectes moy sur lherb.	a	ix	Pour dy dõc ne frig.	a	xiii
Allõs vng peu plº auãt	a b	v	Jamais vng cueur	a b	x	Si bon amour	a	xvi
Amour me voyant	a b	ix	Jenẽ diray mot		xiii	Tous amoureux	a b	vii
Allez souspirs	b	xi	Je nauoys point	a	xv	Troys ieunes bourg.	b	x
Be vous seruir	a b	i	Les veulx bẽdes	a b	iiii	Ta mirelidrogue		iii
Elle veult dõc	a	xi	Mirelaridon		i	Voyant souffrir	a b	xii
Gentil mareschal		iii	On dit quamour	a b	xii	Vng petit coup		xv
Ihellas amour	a b	viii	Parle qui veult	a	ii			
Payne et amour	a	xiii	Par vng matin	a b	vii			

Superius.
Cum priuilegio ad sexennĩ ∅ r i

Figura 4. Detalle de las *Vingt et sept chansons musicales a quatre parties*. Pierre Attaingnant (1533).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artaud, P-Y. (1986). *La flauta*. Cooper City: SpanPress Universitaria.

Atlas, A.W. (2002). *La música del Renacimiento* (Vol. 2). Madrid: Ediciones Akal.

Cazurra, A. (2001). *Introducció a la música*. Barcelona: Quaderns Crema.

Fernández de la Cuesta, I. (1983). *Historia de la música española* (Vol. 1). Madrid: Alianza.

Fiorentino, G. (2008). La música de «hombres y mugeres que no saben de música»: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español. *Revista De Musicología, 31*(1), 9-39.

Galbis, V. (1995). Aportaciones a la iconografía musical de la pintura renacentista valenciana. *Ars longa: cuadernos de arte*, (6), 20.

Greenberg, N. (1961). El repertorio coral renacentista y el director de coros. *Revista Musical Chilena*, *15*(77), 61-66.

Griffiths, P. (2009). *Breve historia de la música occidental* (Vol. 26). Madrid: Ediciones Akal.

Grout, D.J. y Palisca, C.V. (2004). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.

Hadden, N. (2005). The Renaissance Flute in the Seventeenth Century. En VV. AA. *From Renaissance to Baroque: Change in instruments and instrumental music in the Seventeenth Century* (pp. 113-143). Aldersholt: Ashgate Publishing Limited

Hadden, N. (2010). *From Swiss Flutes to Consorts: History, Music and Playing Techniques of the Transverse Flute in Switzerland, Germany and France ca. 1470-1640*. Tesis doctoral. University of Leeds.

López Suero, A. (2016). *Flautas y pífanos en las entradas de los primeros Habsburgo en el reino de Castilla*. Universidad de Valladolid. Extraído el 22 de enero de 2018 desde http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25946

López, A.I. (2018). *Flautistas, tamborinos, xabebas y pífanos de Castilla y Flandes en los albores del Renacimiento*. Universidad de Valladolid. Recuperado de http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25938

Martínez, P.C. (1977). *Historia de la Música en Aragón*. Zaragoza: Librería General.

Rowell, L. (1996). *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Gedisa.

Suárez, J.I. (2012). *La música instrumental en el Renacimiento (2)*. Universidad de Oviedo. Recuperado de http://hdl.handle.net/10651/37556

Toff, N. (1996). *The flute book. A complete guide for students and performers*. Oxford University Press.

Uceda, M.I.G. (2004). La vida cotidiana de tres reinas de la Corona de Aragón a través de los libros de cuentas. *Pedralbes: revista d'història moderna*, (24), 13.

11

LA MÚSICA EN LA *VITA CHRISTI* DE SOR ISABEL DE VILLENA[40]

Juan Pablo Valero García
Conservatorio Profesional de Música de Catarroja

De entre el conjunto de las *Vitae Christi* medievales se abre paso certero la obra de Sor Isabel de Villena. Su *Vita Christi* esconde un testimonio musical deslumbrante: escenas de baile, alusiones a la música instrumental, monodia litúrgica, polifonía sacra y a muchas otras recreaciones musicales jalonan la obra de esta ilustre monja.

De educación palaciega y abolengo real, Sor Isabel mantuvo contacto con las prácticas musicales de la corte de Alfonso el Magnánimo. Y de ello deja constancia en su *Vita Christi*, una historia novelada de la vida de Cristo que pretende acercarse al máximo a la sensibilidad de sus contemporáneos.

El objetivo de este capítulo ha sido realizar un estudio de estas referencias musicales. Para ello se han extractado los pasajes con alusión a la música, se ha realizado un vaciado de las citas latinas referentes al canto y se han catalogado según las bases de datos de repertorio litúrgico oportunas. Asimismo, se ha cometido un análisis de las manifestaciones musicales del medioevo catalano–aragonés con las que hubiera tenido contacto nuestra abadesa, porque éstas son las que retrata sobre el pergamino. A partir del estudio de esta obra obtenemos información de primera mano para arrojar luz sobre la investigación musicológica del Cuatrocientos valenciano.

---

40 Artículo basado en la publicación Valero–García J.P. (2009). *La música en la Vita Christi de Sor Isabel de Villena*. Saarbrücken, Alemania: OmniScriptum. Editorial Académica Española.

INTRODUCCIÓN

El arte medieval tiene un carácter marcadamente pedagógico y se constituye como la expresión figurativa de una manera muy concreta de entender el mundo. Por ello, lejos de pretender ser riguroso, es a menudo anacrónico o fantástico en sus representaciones. La *Vita Christi* se inscribe de lleno en esta línea de creación artística, proyectando sobre personajes de otros tiempos formas de vida propias del siglo XV con la única preocupación de «moure a pietat» a los lectores.

La corte catalano–aragonesa había visto florecer el esplendor musical de sus capillas ya desde tiempos de Juan I y durante el reinado de Alfonso V, monarca que vio crecer a Sor Isabel, gozaba de una salud encomiable. En esta época, además, la vida musical valenciana florecía en otros dos ambientes: el popular–juglaresco y el de las representaciones escénicas, ya sean litúrgicas o profanas.

Pues bien, de todas ellas bebe Sor Isabel para entretejer un relato anacrónico en el que las alusiones a la música no son más que un reflejo de las costumbres musicales medievales. Analicemos cuáles son y en qué consisten estas referencias que hemos clasificado en música de danza, música vocal e instrumental y representaciones dramáticas.

EL PERSONAJE ALEGÓRICO: MUNDOS PARALELOS

Existen dos grupos de personajes bien diferenciados en esta narración de la vida de Cristo: los terrenales o históricos –de los que hablan los evangelios canónicos– y los alegóricos o celestiales. Estos últimos, inspirados a menudo en textos apócrifos y en la tradición, conforman un mundo paralelo al terrenal, con el que interactúan, sobre el que hacen valer su poder sobrenatural y del cual celebran los acontecimientos que acaecen.

Pues bien, este mundo celestial, fruto de la escuela de la *meditatio* franciscana que Sor Isabel bien conocía, está cortado sobre el patrón de una casa de la nobleza medieval. Este mundo no es más que una evocación de aquello que nuestra abadesa había vivido durante su infancia y que también resultaba familiar a cualquiera de las jóvenes de la aristocracia valenciana que ocupaban las celdas del convento de la Trinidad, cuya edificación espiritual Sor Isabel cuidaba con esmero en virtud de su condición de abadesa.

Los bailes, los festejos, la música y el boato caballeresco que impregnan la *Vita Chrsti* tienen lugar en este mundo paralelo. Y sus protagonistas son, cómo no, esta pseudo–nobleza celestial.

Figura 1. Portada de la edición *princeps* de la *Vita Christi*, 1497

LAS «DANSES E BALLS»

Las referencias a la danza en la *Vita Christi* son harto abundantes y detalladas. Con ello se demuestra hasta qué punto la danza era todo un ritual en las cortes europeas y un signo de distinción para los personajes ilustres.

Protagonistas de la danza

Los sujetos de la danza son principalmente los seres de la corte celestial: arcángeles, santos padres, profetas, virtudes personificadas, órdenes celestiales, etc. Además de ellos, el propio San José se entrega sin ningún pudor a los placeres del baile y sólo en una ocasión lo hacen personajes terrenales: el grupo de pastores que celebran el nacimiento de Jesús.

El baile de los personajes ilustres, que tan difícil nos resulta de entender hoy día, era todo un signo de distinción en una época en que emperadores y príncipes abrían los festejos danzando al son de la música. Incluso existía una tradición arraigada de danza sacra en el interior de los templos de la que participaban los más altos estamentos de la jerarquía. Tanto la literatura –véase nuestro *Tirant lo Blanch* o *El Cortesano*– como las crónicas historiográficas –*El dietari del capellà d'Alfons el Magnànim,* pongamos por caso– dan habida cuenta de ello.

Resulta interesante comprobar cómo cada vez que se organiza una danza se siguen los protocolos que cualquier lector del medioevo conocería: se forman dúos del mismo rango social –en este caso del mismo rango teológico–; una pareja de danzantes inaugura la sesión y en torno a ellos se añade el resto; se forman pares mixtos, pero también bailan hombres

entre sí –Juan el Bautista con el profeta Daniel, en una velada musical que no tiene desperdicio–. En fin, todo un ritual social en el que Sor Isabel demuestra desenvolverse con comodidad.

Repertorio de danza

Nuestra escritora no tiene a bien apuntar las coreografías que bailaran en estas fiestas palaciegas, a penas hace referencia a algún «ball redó». Sin embargo, en muchos de los pasajes sí que indica el texto sobre el que se hacía la danza, lo cual es una pista diestra sobre el repertorio. Ciertamente, resulta curioso después de analizar vaciado textual comprobar que se trata en su mayoría de himnos litúrgicos, salmos y antífonas: los salmos 67 y 149, el conocido himno de laudes *A solis ortus cardine*, o el de vísperas de tiempo de cuaresma *Jesu, nostra redemptio*.

Con todo, no podemos decir que se trate de danza sacra propiamente dicha, porque el contexto en que tiene lugar no es litúrgico, sino festivo.

Música vocal e instrumental

◇ La música vocal

Los episodios en los que se recurre a la música tienen lugar en hitos relevantes de la vida de Jesucristo: la anunciación a María, el nacimiento de Jesús, la presentación en el templo, el descenso a los infiernos después de la crucifixión, la resurrección y la ascensión a los cielos. En todos estos pasajes aparecen un sinfín de citas latinas que hacen referencia al texto del canto en cuestión. Pues bien, de todas ellas hemos realizado un vaciado y una cuidadosa catalogación para saber qué repertorio manejaba Sor Isabel. Para catalogarlos hemos recurrido en primer lugar al *Liber Usualis*, a los *Monumenta Monodica Medii Aevi* y a la base de datos de canto gregoriano *Cantus Planus*, de la universidad de Regensburg (Valero–García, 2009). Sólo cuando no ha sido posible la localización en estas fuentes se han buscado otras auxiliares.

De este trabajo se desprende que el repertorio está formado por antífonas, antífonas marianas, tropos, himnos, responsorios, salmos, salmos del salterio mariano, cánticos bíblicos, cantos del ordinario y del propio de la misa, citas bíblicas y citas literarias. Todos los géneros catalogados, excepto las citas bíblicas y literarias, pertenecen al *corpus* musical de la

liturgia católica, por lo que serían frecuentemente cantados en los oficios religiosos del convento de la Trinidad –bien en la liturgia de las Horas, bien en la misa– y de cualquier iglesia valenciana.

Son curiosas el tipo de formaciones vocales que describe Sor Isabel, por lo que merecen, al menos, una breve mención. Aparece el canto a sólo, siempre en boca de personajes ilustres –el arcángel Miguel, por ejemplo–; dúos o tríos de personajes de idéntico rango teológico –la Caridad con el príncipe de los Serafines, San José con el anciano Simeón o un trío de virtudes, entre otros–; incluso un cuarteto que da testimonio de que la polifonía a cuatro partes formaba parte del culto en la Valencia medieval –los tres arcángeles se disponen a cantar y piden a San José que haga la voz de tenor–. Este es el primer testimonio de polifonía a cuatro voces en la literatura catalana.

◇ La música instrumental

De las referencias musicales del conjunto de la obra, la música instrumental es la que aparece más sucintamente y menos concretada. Apenas se limita a las funciones heráldicas y escatológicas, como la aparición del ejército celestial o la ascensión de Jesús a los cielos.

En primer lugar, llama la atención que el único instrumento que se nombra es la trompeta, en el resto de los casos siempre leemos algo así como «diversos instruments**»** que formarían, por ejemplo, la cobla de ministriles de viento. Pero sólo podemos suponer cuáles serían.

Cabe hacer notar una consideración respecto a los instrumentistas. Si bien los protagonistas de la danza y del canto son personajes ilustres de la historia –santos, profetas, virtudes, etc.– no ocurre lo mismo con los instrumentistas, más bien ocurre todo lo contrario. Sólo el rey David aparece asociado a los instrumentos que le son propios, pero en el resto de los casos son los ángeles menores, los de rango inferior en la corte celestial, los que se dedican a tañer instrumentos mientras los insignes señores se solazan con placeres más dignos.

Representaciones escénicas

El recurso teatral de la *Vita Christi*, el valor cinematográfico y dramático de sus episodios y sus recreaciones imaginativas han sido puestas de manifiesto y estudiadas atentamente por Hauf (1990), entre otros. No

podemos olvidar en ningún momento que la intención que mueve la composición de la obra, por encima de cualquier otra, es pedagógica: proporcionar a las monjas del convento un material útil para la oración. Nuestra abadesa re–escribe la vida de Cristo siguiendo la tradición franciscana, que encuentra en la re–creación «secundum quasdam ymaginarias representationes» la piedra angular de sus ejercicios espirituales.

Sor Isabel quiso ser cercana. Insertó en su obra todo aquello que pudiera resultar familiar a sus lectoras, para despertar sus sentimientos y ayudarlas en la meditación. Debemos tener en cuenta que la mayoría de sus contemporáneos conocían los distintos episodios de la vida de Jesús –de manera gráfica– en buena medida a través de las representaciones que se hacían de su nacimiento o de su pasión en los templos. Por ello, la abadesa, que conocía perfectamente las prácticas escénicas ceremoniales más en boga, especialmente las representadas en torno a la catedral de Valencia, recurrió a ellas para conformar un mundo del cual sacrificó el historicismo por la ficción, pero también la frialdad de la lejanía por la calidez de la familiaridad.

El papel que desempeñaba la música, tanto en los dramas representados en el interior de los templos como en el mundo escénico de la corte, no era nada desdeñable, más aún, fue fundamental, por lo que en las recreaciones de Sor Isabel la música debe considerarse también como un elemento estructural y no como algo meramente anecdótico.

◇ El drama litúrgico en Valencia

La necesidad de dar plasticidad a lo conceptual y la mentalidad representativa medieval llevan a convertir ciertos pasajes de la *Vita Christi* en auténticos dramas litúrgicos. Estos pasajes en los que más se evidencia el recurso dramático de Sor Isabel llevan siempre su acompañamiento musical correspondiente, porque, como hemos apuntado, la música está indisolublemente unida al hecho teatral y festivo del medioevo.

Los pasajes de la adoración de los pastores y la epifanía recrean los dramas del *Officium pastorum* y el *Officium stellae*; la resurrección recuerda la *Visitatio sepulchri*; los episodios procesionales y ceremoniosos nos remontan a la *Processó de l'Àngel Custodi* o al ciclo del *Corpus Christi*. Y seguro que de haber podido acabar la obra, Sor Isabel hubiera volcado en

la Asunción de María toda la tradición de los *Misteris* que tan arraigados estaban en la ciudad.

◇ Las prácticas escénicas cortesanas

La joven Elionor –Sor Isabel en el convento– era prima segunda de la reina María de Castilla y del rey Alfonso V el Magnánimo, los tres biznietos del rey Enrique II de Castilla. Ella contaba con cuatro años cuando su padre, Enric de Villena, murió en 1434. De modo que desde que quedó huérfana vivió en el Palacio Real de Valencia con su prima María. Su educación fue la propia de una mujer de la alta nobleza y, hasta que ingresó en el convento de la Trinidad en 1445, estuvo en contacto con los usos y costumbres palaciegas.

Las prácticas escénicas cortesanas, si bien primitivas y con escasa proyección artística, eran bastante cultivadas y estaban extendidas por toda Europa. Estas primicias teatrales cortesanas –todavía no podemos hablar de *teatro* porque son representaciones muy rudimentarias, con argumento y texto escrito sin elaboración ni interés literario– tienen su origen en los festejos de la alta Edad Media. Las fiestas reales, celebradas en torno a cualquier acontecimiento religioso –como bodas o bautizos– o pagano –como la recepción de embajadas extranjeras– reunían espectáculos simbólicos o alegóricos, grandes banquetes y, cómo no, juegos y dramatizaciones que siempre cerraban los actos al son de la música y al ritmo de las danzas.

En su *Vita Christi*, Sor Isabel recuerda las fiestas palaciegas que conociera en su niñez en la corte de Alfonso V, pero sólo hace partícipes de ellas –una vez más– a los ciudadanos del cielo, que aprovechan cualquier ocasión para organizar una fiesta real a la usanza medieval. Veamos algunos casos.

Cuando María concibe a Jesús después de haber aceptado la propuesta de Gabriel se celebran «grandissimes alegries e festes» en honor a María. Sus doncellas –esto es, las virtudes– bailaron y cantaron en torno a su señora para venerarla y alabar «lo seu prenyat». En lo sucesivo, la Virgen es tratada como una auténtica aristócrata y se celebran diez días de festejos. Cada una de las órdenes celestiales –los serafines, los querubines, los principados, las potestades, etc.– ocupa un día con sus cantos y danzas y, como ocurría en los eventos cortesanos, la fiesta se alarga durante varias

jornadas.

Pero no sólo María es en esta historia digna de este tipo de actos. Con motivo del descenso de Jesús a los infiernos se inicia un extenso episodio de adoración que culminará con una fiesta celestial que nada tiene que envidiar a la de cualquier corte medieval. Cuando Jesús desciende para redimir a los Santos Padres es recibido con la dignidad con que se trata a un rey, y por eso san Miguel manda «aparellar lo strado e la cadira real dins los lims, car aqui vol reposar sa senyoria estos tres dies», los tres días que tarda en resucitar. A lo largo de este tiempo, distintos personajes van presentándose ante Jesús para adorarlo y darle gracias –san José, san Joaquín, san Juan Bautista, Moisés, el rey David, los profetas, Judit, Ester, Adán y Eva, etc.– y cuando ya lo han hecho todos de manera individual, llega el momento «dels cants e laors que los sancts pares donaren al Senyor stant en los lims, ballant Adam ab los antichs, lo Baptista ab tots los jovens, e dançant los angels ab les sanctes dones, e sonant David e'ls altres ab gran armonia». Tal y como ocurría con los altos personajes cortesanos, a Jesús primero se le recibe y agasaja formalmente y después se celebran fiestas en su honor.

Por último, cuando Jesús asciende a los cielos después de haber resucitado, va colocando a los distintos personajes en torno a sí en el cielo. Esto es motivo de alegría y digno de la última fiesta que se celebra en al *Vita Christi* con cantos y danzas.

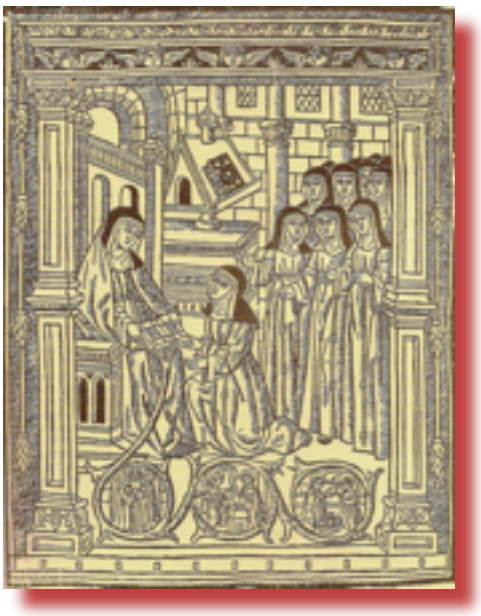


Figura 2. Sor Isabel entrega la Vita Christi a la comunidad. Edición *princeps*, 1497

CONCLUSIONES

Después de estudiar minuciosamente las escenas musicales de la *Vita Christi* y examinarlas poniéndolas en relación con las prácticas musicales y artísticas del final de la Edad Media en la Corona de Aragón podemos extraer las siguientes conclusiones:

1. Las escenas de música vocal, instrumental y de danza que se recrean en la *Vita Christi* guardan absoluta correlación con las prácticas musicales y escénicas propias del siglo XV en la Corona de Aragón.
2. Esto confirma el anacronismo con que la escritora narra la vida de Cristo y el interés en presentar su obra de arte como un relato cercano a la sensibilidad del receptor. Esta manera de novelar entronca con la tradición de la *meditatio* franciscana y de las *Vitae Christi* medievales.
3. Las danzas y bailes representados en la obra siguen las pautas de protocolo y organización propias de una casa de la nobleza del medioevo europeo. Los protagonistas de la obra recurren a la danza siguiendo el mismo ritual social vigente en la época feudal. El repertorio de danza es litúrgico.
4. El repertorio de canto citado en la *Vita Christi* corresponde en su mayoría a la colección litúrgica habitual de los oficios religiosos. Gracias a esta investigación podemos saber con qué repertorio estaban familiarizados en la liturgia hispana del siglo XV. No hay referencias a la música profana.
5. La música instrumental cumple una función heráldica muy importante. Los instrumentos de viento están asociados a los episodios escatológicos y al triunfo de Cristo. Pero también la música instrumental forma parte de los ambientes festivos de la corte. Los ministriles son personajes al servicio de la nobleza y nunca protagonistas ilustres.
6. La influencia de la iconografía y de las prácticas escénicas medievales cumple un papel fundamental a la hora de construir el imaginario colectivo del hombre medieval. Al calor de estas tradiciones artísticas plásticas se elaboran muchos de los pasajes literarios musicales de la obra de la de Villena.

Esta investigación abre la brecha del estudio de las obras literatura

catalana hasta el siglo XV desde un enfoque musical. Como se muestra, es harto interesante realizar estas investigaciones. Las obras de Joanot Martorell, Ausiàs March, San Vicente y tantos otros representantes del Siglo de Oro valenciano están repletas de este tipo de documentos que tanta ayuda pueden prestar al mundo de la musicología. Allí yacen yermos esperando al investigador avezado que los rescate de la indiferencia. El campo de trabajo es muy amplio y queda mucho por hacer. Éste ha sido sólo un botón de muestra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anglés, H. (1967). Fra Eiximenis (1340–1409) i la música del seu temps. En *Estudis Romànics,* vol. 10 (pp. 189–208). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans/Casa Provincial de Caritat.

Ballester, J. (1993). Iconografía musical en la pintura gótica catalano–aragonesa. *Revista de musicología,* XVI (6), 3263–3292.

Gómez, MªC. (1977). *La música en la Casa Real Catalano–Aragonesa. 1336–1432. Historia y documentos,* vol I. Barcelona: Antoni Bosch.

Hauf, A. (1990). *D' Eiximenis a Sor Isabel de Villena.* Barcelona: Biblioteca Sanchis Guarner.

Hauf, A. (1996). Text i context de l'obra de Sor Isabel de Villena. En *Literatura valenciana del segle XV* (pp. 91–124). Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura.

Hiley, D. (2006). Cantus Planus. Regensburg. Recuperado de http://www.uni–regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus/

Liber Usualis, (1961). New York: Benedictins of Solesmes.

Mas, C. (1986). La baixa dansa al regne de Catalunya i Aragó el segle XV. *Nassarre,* IV(1–2), 145–159.

Monumenta Monodica Medii Aevi (1956). Kassel–Basel. Alemania: Bärenreiter. Bruno Stäblein. Musicological Institute of the University of Erlangen–Nuremberg.

Ros, V. (1999). *El món sonor d'Ausiàs March*. Valencia.

Sales, A. (1761). *Historia del Real Monasterio de la Ssma. Trinidad.* Valencia: Josef Estevan Dolz, Impressor del S. Oficio.

Sanchis, J. (1990). La dramàtica en la nostra Catedral durant l'Edat Mitana. En *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística* (pp. 461–482). Valencia: ed. facsímil París–Valencia.

VV.AA (1984). *Teatro y prácticas escénicas (I): el Quinientos valenciano*. Valencia: Alfons el Magnànim.

Valero–García, J.P. (2009). *La música en la Vita Christi de Sor Isabel de Villena*. Saarbrücken, Alemania: OmniScriptum. Editorial Académica Española.

Villena, I. de (1992). *Vita Christi*. Valencia, España: Ajuntament de València, Regidoria d'Acció Cultural. Edició de Josep Almiñana Vallés.

Villena, I. de (1995). *Vita Christi*. Selecció i edició de Albert Guillem Hauf i Valls. Barcelona: Edicions 62

12

ESCUCHAR Y APRENDER CON ISABEL DE VILLENA Y LA MÚSICA HISPANA DEL RENACIMIENTO

Rosa Isusi–Fagoaga
Universitat de València

INTRODUCCIÓN

España cuenta con un gran patrimonio artístico y musical de la época del Renacimiento (siglos XV y XVI) de características singulares en el contexto europeo. Esta época coincidió con unos siglos de esplendor para nuestro país en todos los aspectos, político con los Reyes Católicos y sus descendientes, económico con el descubrimiento de América y sus riquezas naturales, religioso con la expansión del cristianismo por del continente americano y cultural con grandes artistas de reconocido prestigio internacional. Concretamente en el arte de la música el Renacimiento se conoce como los Siglos de Oro de la música española, ya que surgieron en nuestro territorio grandes compositores que llevaron la polifonía vocal a grandes cotas de maestría alabadas tanto dentro como fuera de nuestro país.

Sin embargo, casi nada parece quedar presente de esto en nuestra sociedad actual. Algo paradójico cuando es precisamente en la época en la que vivimos cuando más música se escucha y más fácil es el acceso a esta. Por todo ello, cabe preguntarse ¿es posible escuchar hoy día todas las músicas o parece que se difunden solo unos tipos de música? Escuchar hoy en día en nuestro país música de épocas pasadas y más concretamente del Renacimiento ¿es algo poco común y parece estar reservado a una minoría? En este sentido, ¿Cuándo y dónde está presente

hoy día la música del Renacimiento? En general, ¿qué repertorio se suele escuchar?, ¿valoramos y cuidamos los españoles nuestro patrimonio musical? Cuando se interpreta el patrimonio musical autóctono ¿se forma al público para que pueda entenderlo y valorarlo en su contexto? ¿Qué visión de la mujer se proyectó en los textos de la música del Renacimiento? ¿Qué sucedió con el trabajo de las mujeres en el pasado y qué lugar debería ocupar en nuestra sociedad que promueve la igualdad de género?

Nuestros principales objetivos son llamar la atención de los lectores sobre estas cuestiones, reflexionar para encontrar algunas respuestas en nuestra opinión a lo largo de estas páginas y contextualizar la música grabada en el presente proyecto de difusión del patrimonio musical autóctono. Esta grabación está basada en la obra literaria *Vita Christi* de Isabel de Villena, cuyos textos y música ha seleccionado el grupo de intérpretes valencianas *Piacere dei traversi*, que está especializado en la música históricamente informada anterior al s. XIX.

ESCUCHAR Y APRENDER CON ISABEL DE VILLENA

Isabel de Villena nació en el seno de un linaje aristócrata que le garantizó el acceso a un prestigio y una formación poco usuales para las mujeres de su época. Ingresó en un convento, uno de los mejores lugares a los que podían ir las mujeres de su condición y circunstancias. Poco después se convirtió en la abadesa hasta su fallecimiento a finales del s. XV.

Dedicó gran parte de su vida a las letras y escribió su *Vita Christi* en valenciano, uno de los pocos libros escritos en esta lengua y por una mujer en el s. XV, el siglo que está considerado de Oro para las letras valencianas. A pesar de que Isabel no firmó el libro y se conservaba manuscrito, fue notoria su fama y llegó a despertar el interés de su pariente la reina Isabel la Católica por leerlo. Ante esa circunstancia la sucesora de Isabel de Villena en el cargo de abadesa del convento mandó imprimir el *Vita Christi* en 1497 (Hauf, 2006). Desde entonces se han realizado varias reediciones, alguna de ellas en facsímil, con estudios introductorios, algunas de las más recientes han sido las de Hauf (2006) y Escartí (2011). Por el título, el *Vita Christi* parece estar dedicado a la vida de Cristo. Sin embargo, se centra en la vida de las tres mujeres principales en la vida de Cristo, Santa Ana, la Virgen María y María Magdalena. Otro

de los rasgos más destacables del libro es la voluntad pedagógica de Isabel de Villena, que lo escribió con la intención de fomentar el fervor religioso a través de la meditación entre las monjas de su comunidad. Para ello adoptó un punto de vista muy personal haciendo gala de una creatividad e imaginación fuera de lo común en su época.

Al comenzar el libro, Isabel de Villena, expone su objetivo:

> Ací comença hun [*sic*] vita Christi en roma[n]ç per que los simples e ignorants pugue[n] saber e conte[m]plar la vida e mort del nostre rese[m]ptor e senyor Jesús amador nostre al qual sia donada gloria e honor de totes les obres nostres com a faedor e ordenador de aquelles.
>
> Capítol primer. Com per [h]un [*sic*] angel fou denunciada a Sancte Johaquim la mundissima concepcio de la sua sanctissima filla. (Villena, 1497, p. 1).

La anunciatio dela conceptio dela mare de deu. II

Aci comença hun vita christi en romãç per que los simples e ignorants pugué saber e contẽplar la vida e mort del nostre redẽptor e senyor Jesus amador nostre. al qual si a donada gloria e honor de totes les obres nostres com a faedor e ordenador de aquelles.

Capitol primer com per hun angel fon denuncia da a sanct Joachim la mundissima concepcio dela sua sanctissima filla.

Figura 1. Villena, I. (1497). Vita Christi. Valencia: Lope de la Roca. 1ª página (fragmento)

Leer y escuchar los textos de Isabel de Villena nos permite aprender desde otro punto de vista diferente a la cultura dominante, en una lengua romance que comenzaba a hacerse un hueco como vehículo de cultura y sobre la perspectiva femenina en una época en la que imperaba la misoginia. Para ello, en este proyecto se han seleccionado diferentes textos del *Vita Christi* a los cuales se les ha añadido una música compuesta en su época a la manera del *contrafacta*, es decir, un procedimiento mediante el cual se utiliza una misma música cambiando el texto. La utilización de esta técnica era

algo común durante el Renacimiento y son abundantes los ejemplos de canciones con textos profanos cambiadas 'a lo divino' o religioso. En otras ocasiones se han seleccionado piezas vocales compuestas para otro contexto que se adecuan bien al argumento del *Vita Christi*. En algunos casos estas piezas vocales se han interpretado de forma instrumental.

LA MÚSICA HISPANA DEL RENACIMIENTO

En este apartado contextualizamos la música seleccionada para el proyecto discográfico centrándonos en el origen, conservación y ediciones de las fuentes musicales, así como en la autoría de las obras. La mayoría de las piezas musicales utilizadas se han transmitido de forma anónima y algunas sí corresponden a compositores de gran renombre tanto en el área valenciana, como Bartomeu Cáceres, hispana, como Francisco de Peñalosa, Juan de Triana, Pedro de Escobar e incluso europea como Franchinus Gaffurius.

Muchas de estas piezas se han conservado en cancioneros o en algún otro tipo de libros manuscritos. El Renacimiento hispano fue un período muy fructífero en la elaboración de cancioneros. Estos recopilaban piezas polifónicas a diferentes voces con o sin acompañamiento instrumental que recogían los gustos fundamentalmente de la realeza, la clase aristocrática y la Iglesia. En la grabación discográfica se han seleccionado piezas de los principales cancioneros ibéricos de los siglos XV y principios del XVI para utilizar música de la época de Isabel de Villena y así sonorizar sus textos.

Francisco de Peñalosa y el manuscrito de la catedral de Tarazona

Francisco de Peñalosa (ca. 1470–1528) está considerado el compositor más importante de la generación anterior a Cristóbal de Morales (Knighton, 2001b). Fue músico en la capilla real de Aragón y estuvo al servicio de Fernando el Católico y sus descendientes. Además, fue nombrado canónigo de la catedral de Sevilla, con la cual mantuvo un pleito por la plaza durante gran parte de su vida. Estuvo como cantor en la capilla pontificia en Roma durante varios años hasta el fallecimiento del papa León X, que lo tuvo en gran estima.

En el monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia, que albergó la biblioteca de los Duques de Calabria, se conservaba un libro con obras

de Peñalosa que por sus características físicas parece ser el que hoy día se encuentra en la catedral de Tarazona (Ros–Fábregas, 1992). De esta fuente se ha seleccionado la música *In festo Sanctissimae Trinitatis* con la que se inicia la grabación. Esta pieza es un buen ejemplo de la profunda maestría de Peñalosa en el arte del contrapunto y en la adecuación de la música al texto. Tanto en esta obra a cuatro voces como en otras con texto en latín se observa que el *cantus firmus* que canta el Bajo es más flexible y se encuentra más integrado en la textura polifónica que en épocas anteriores. En otras obras de Peñalosa que llevan texto en castellano, conservadas en el Cancionero de Palacio, muestran un estilo silábico en la línea de Juan del Encina y un perfecto dominio de la estructura del villancico con temática del amor cortés.

El Cancionero de Montecassino y Franchinus Gaffurius (s. XV)

El cancionero más antiguo es el conocido como de Montecassino, al conservarse en la biblioteca del monasterio de la orden benedictina de dicha localidad italiana. Este cancionero puede datarse a finales del s. XV y recoge música de mediados de ese siglo utilizada en la corte del rey Alfonso V el Magnánimo. El repertorio musical se vincula con la corte aragonesa en Nápoles y se considera que la fuente proviene de un ambiente monástico. Se trata de un manuscrito de 228 folios, de los cuales 123 son de pergamino y 95 de papel. Unos 70 folios se encuentran perdidos. Consta de varios fascículos que se encuadernaron juntos a finales del s. XVII y alguno de ellos en un orden incorrecto. Es en las hojas en papel donde está escrita la música y las de pergamino pueden datarse entre los siglos XIII y XIV y contienen diversos textos religiosos. El copista principal del códice fue probablemente un monje del monasterio de San Michele Arcangelo de Planciano, en Gaeta o bien del monasterio benedictino de los santos Severino y Sossio en Nápoles, donde se conservaba este manuscrito en el s. XVI. Posteriormente fue llevado al monasterio principal de la orden benedictina de Montecassino donde hoy día se custodia (Pope y Kanazawa, 1978).

El índice recoge 171 piezas de las cuales 46 se han perdido y dos están duplicadas. Algunas obras están añadidas al índice original. En total contiene 70 obras con texto religioso y 72 profano. En estas últimas predomina el texto en francés (más de 30), seguido de las italianas (más de 25), españolas (únicamente 8), en latín (1) y algunas instrumentales

(5). Entre los compositores representados en el cancionero, podemos destacar a Loyset Compère, Philippe Caron, Hayne van Ghiseghem, Johannes Ockeghem, Guillaume Dufay, Juan Cornago o Pere Oiola (Atlas, 1985).

En esta ocasión se ha seleccionado la música de la pieza anónima *Dindirindín* cuyo texto se ha cambiado por otro de Isabel de Villena. Cabe destacar el dinamismo de la pieza con ritmo binario de subdivisión ternaria que subraya el texto alegre y de gratitud. Este mensaje gozoso también se muestra en el himno *Hostis Herodes impie* de Franchinus Gaffurius (1451–1522). Esta pieza a 4 voces es propia de la celebración de las vísperas de festividad de la Epifanía, en la que se conmemora la adoración de Jesús por parte de los reyes magos. Gaffurius fue uno de los compositores y teóricos de la música italianos más prestigiosos entre los siglos XV y XVI, que trabajó en Mantua, Verona y sobre todo en Milán donde fue maestro de capilla en su catedral. A lo largo de su vida estuvo en relacionado con otros grandes músicos europeos de su tiempo como Josquin, Loyset y A. Agrícola (Blackburn, 2001).

El Cancionero de Gandía y Bartomeu Cáceres (s. XVI)

Este cancionero, conocido como el *Cançoner de Gandia*, se caracteriza porque todas las piezas son de carácter religioso y sus compositores son valencianos o trabajaron para la corte del Duque de Calabria afincada en la ciudad de Valencia durante el s. XVI. Algunos de los compositores representados en este cancionero son Bartomeu Cárceres, Pedro de Pastrana, Juan Cepa y otros de la época como Juan Ginés Pérez (Climent, 1995). Solo dos piezas de este cancionero aparecen en otra fuente, en el Cancionero de Uppsala o del Duque de Calabria, con textos profanos. Se trata de las piezas *Soleta y verge estic* y *Falalán falalarera*.

La localidad de Gandía conoció una época de esplendor durante el Renacimiento y se convirtió en un ducado que perteneció a Roderic Borja, papa Alejandro VI de la Iglesia Católica en Roma. Este papa valenciano fue el que concedió la bula para la creación de la colegiata de Gandía a finales de s. XV. Durante la etapa del cuarto duque de Gandía en el s. XVI, Francisco de Borja, esta localidad tuvo un gran prestigio y se construyó un colegio que consiguió la categoría de universidad mediante bula pontificia.

La fuente musical data precisamente del s. XVI, se conserva en la Biblioteca de Cataluña y probablemente llegó allí dentro del legado de Felipe Pedrell (1841–1922) o de Higinio Anglés (1888–1969), eminentes musicólogos catalanes de prestigio internacional. Felipe Pedrell conoció este manuscrito y editó el motete *Misereremini fideles* y Anglés ya conocía esta fuente en el año 1935 cuando publicó *La música a Catalunya fins al segle XIII,* pues describía el canto de la Sibila en versión de Bartomeu Cárceres y citaba la fuente «Cárceres, Gandia, col.legiata, sense signatura, f. 142».

Miguel Querol en su estudio introductorio a la edición del Cançoner de Gandia afrimaba que «Anglés no va visitar personalment la Col.legiata de Gandia. Respecte a la música, no necessitva prendre'n cap nota, ja que tenia el mateix original del cançoner a mà, segurament a sa casa, i el va llegar després a la Biblioteca de Catalunya. Crec o que qui deixà o donà a Anglés el cançoner no fou Pedrell, sinó Vicent Ripollés, que fou mestre de capella del Corpus Christi de València [...]» (Querol, 1995, p. 8). No sabemos exactamente si fue Ripollés el que le proporcionó el ejemplar a Anglés, lo cierto es que Anglés sí estuvo en la Colegiata de Gandía, según hemos podido constatar recientemente durante el estudio de la correspondencia de Vicente Ripollés. Entre estos corresponsales se encuentran 74 documentos que le dirigió Anglés a Ripollés (47 cartas y 27 tarjetas postales) entre 1919 y 1936. Entre ellas Anglés escribió una tarjeta a Ripollés desde Gandía fechada el 31 de diciembre de 1925 (Ferrer Granell, 2008). Hubo una estrecha relación epistolar entre Pedrell y Ripollés y también entre Anglés y Ripollés. La relación epistolar entre estos dos últimos giró en torno a sus investigaciones en un tono de confianza mutua, en el que por ejemplo, Anglés recomendaba a Ripollés que incluyera en el título de su libro sobre el villancico también el término cantata o se quejaba del lamentable estado del archivo de Gandía del que había desaparecido ya algún documento que le había indicado Ripollés que viera.

En cualquier caso, fuera Pedrell, Anglés o Ripollés el que cogiera el *Cançoner de Gandia* de la Colegiata, consiguió salvar a este manuscrito de las llamas durante la Guerra civil española (1936–39). De este cancionero proceden las piezas anónimas *O pulcherrima mulierum*, a tres voces agudas (dos tiples y tenor) que en la grabación se interpreta de forma instrumental y *Madre, aquel moçuelo*. Esta última obra combina un ligero contrapunto con la homofonía y presenta un carácter contrastante entre la copla a solo y el estribillo polifónico a 4 voces.

Bartomeu Cárceres es el compositor más representado en este cancionero y él es el autor de *Soleta y verge estich*, *Falalán, falalalera* y *Judici signum*. A Cárceres se le supone un origen valenciano ya que utiliza esta lengua en sus composiciones y aparece como copista de música entre los miembros de la capilla del Duque de Calabria a mediados del s. XVI. Cárceres está considerado un «extraordinari contrapuntista, només comparable a Cristóbal de Morales» y «un músic genial, que ha de ser col.locat entre els compositors destacats de la primera meitat del segle XVI» (Querol, 1995, p. 12). Buena prueba de ellos son las piezas seleccionadas para su grabación. De *Soleta y verge estic,* sobre un tema en el texto recurrente en la época como el de la 'mal casada', en el que una mujer se lamenta de su situación, podemos destacar el avance musical que supone la repetición a 5 voces después de cantarse a 3. Este procedimiento posteriormente se convertirá en la responsión contrastante de los villancicos barrocos.

Falalán, falalalera es una pieza a cuatro voces que combina la homofonía con un ligero contrapunto, es de carácter festivo, ritmo binario y con ella se celebra el nacimiento de Cristo. *Judici signum* representa el canto de la Sibila que anunciaba el juicio final en las vísperas del nacimiento de Cristo. Este canto alterna una voz solista con el coro de cuatro voces, tiene sus raíces en la época medieval y gozó de una tradición arraigada en tierras valencianas y mallorquinas (Gómez Muntané, 1995).

El Cancionero de la Colombina y Juan de Triana (s. XV)

El Cancionero de la Colombina es uno de los principales cancioneros con música polifónica española recogida a finales del s. XV. El manuscrito reúne 95 piezas fundamentalmente de temática profana junto a algunas con texto religioso. Los principales compositores representados en este cancionero son: Belmonte, Cornago, Enrique, Gijón, Lagarto, J. de León, Madrid, Móxica, Ockeghem, J. Rodríguez, Francisco de la Torre, Juan de Triana, Johannes Urrede (Wrede), Juanes, Hurtado de Xerés y también anónimos. La fuente original de este cancionero se conserva en la Biblioteca Colombina en Sevilla (ms. 7–I–28), biblioteca que perteneció al hijo del célebre Cristóbal Colón. Miguel Querol (1971) realizó una edición completa de la música de este cancionero de la que se han seleccionado las piezas anónimas *Buenas nuevas de alegría*, *Dic nobis, Maria* y *Reyna muy esclarecida*. La primera de esas piezas destaca por su carácter alegre representado en compás ternario y a tres voces con un texto

sobre el nacimiento. Las dos siguientes se enmarcan en el momento de la resurrección de Cristo, tienen a la Virgen como protagonista y una de ellas tiene el texto en latín. Musicalmente son homofónicas con unos breves melismas y alternan las secciones de estrofa y estribillo.

La obra *Dinos, madre del donsel* la compuso Juan de Triana y en ella la Virgen responde a cómo fue concebido su hijo por lo que alterna la voz aguda solista con el coro a tres voces ligeramente contrapuntístico. Una de las particularidades de esta pieza es que concluye con la sección solista, algo poco frecuente. Otras diecinueve obras de Juan de Triana se recogen en este cancionero, dos de las cuales se repiten en el Cancionero de Palacio. Poco se sabe sobre la vida y obra de Juan de Triana, apenas que fue un músico prebendado de la Catedral de Sevilla en 1478 y años más tarde, en 1483, cantor y maestro de coro en la Catedral de Toledo (Muñoz Tuñón, 2001).

El Cancionero Musical de Palacio y Pedro de Escobar (s. XVI)

El Cancionero de Palacio es la fuente manuscrita más importante con polifonía de la época de los Reyes Católicos. La fuente original se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (signatura II–1335; anteriormente 2–I–5) y contiene en total 458 piezas musicales de compositores hispanos fundamentalmente y algunos del resto de Europa. Del Cancionero de Palacio han hecho ediciones F. A. Barbieri e Higinio Anglés, que lo publicó en dos volúmenes (Anglés, 1947 y 1951). El primer volumen contiene un estudio introductorio que incluye: índice de contenidos del manuscrito por orden alfabético de títulos dentro de cada género musical; índice de contenidos del manuscrito indicando equivalencias en la edición de F. A. Barbieri y concordancias con otras fuentes; lista de obras anunciadas en el índice del manuscrito cuyas páginas han desaparecido de su interior; índice de íncipits literarios; y notas críticas a la edición y 225 composiciones musicales. Los principales compositores de la música fueron Aldomar, Almorox, Alonso, Anchieta, Jusquin d'Ascanio, Badajós (Badajoz), Baena, Brihuega, Contreras, Cornago, Enrique, Juan dell/de la Encina (Ensina, Enzina), Escobar, Juan de Espinosa, Fermoselle, D. Fernandes, A. Fernández, Pedro Fernández, Gabriel (Grabiel), García Muñoz, Garcimuñós, Gijón, Lagarto, J. de León, Madrid, Lope Martines, Medina, J. Milart, Millán, A. de Mondéjar, Moxica, Peñalosa, Juan (Joanes) Ponce (Ponçe), Antonio de Ribera (Rivera), J.

Rodríguez, Salsedo, Sanabria, Sant Juan, F. de la Torre, Troya, Johannes (Juan) Urrede, Vilches y anónimos. En el segundo de los volúmenes Anglés publicó las piezas musicales 226 a 458. Posteriormente Josep Romeu publicó un estudio sobre los textos (Romeu, 1965).

El Cancionero de Palacio constituye una magna obra imprescindible en el conocimiento de la polifonía hispana del Renacimiento. En este cancionero se recogen 18 piezas de Pedro de Escobar (ca. 1465–1554), dos de las cuales aparecen sin atribución en el Cancionero musical de Elvas (Portugal). En la grabación se ha seleccionado *In nativitate domini* de Pedro de Escobar a la que se le ha cambiado el texto original en latín por uno del *Vita Christi* de Isabel de Villena. En esta deliciosa pieza a cuatro voces un sencillo motivo melódico va deslizándose por las diferentes voces. Al parecer a este compositor también se le denominó Pedro de Oporto debido a su origen portugués y existen algunas lagunas en su biografía. Estuvo al servicio de la reina Isabel la Católica en 1489 y volvió a su país de origen, probablemente entre los músicos al servicio de la hija de los Reyes Católicos. De allí volvió a Sevilla en 1507 donde estuvo hasta 1514. Es posible que estuviera en Valencia entre los músicos de la Corte del Duque de Calabria hacia 1535 y murió con anterioridad a 1554 (Knighton, 2001a).

El Cancionero de Segovia (s. XVI)

En el Cancionero de Segovia aparecen recopiladas 38 piezas hispanas y 204 de músicos franco–flamencos (Perales de la Cal, 1977). Probablemente corresponde a la época de los casamientos del príncipe Juan con Margarita de Austria y de Juana con Felipe el Hermoso. Se han seleccionado dos piezas anónimas editadas en una antología (Querol, 1992), una *Ah del hato* y otra sin texto (núm. 185). Ambas se han realizado de forma instrumental, llevan ritmo ternario, carácter danzable y festivo. Mientras que la primera presenta un sencillo contrapunto imitativo, la segunda es más homofónica y con ella concluye la grabación.

El Cancionero catalán (s. XVI)

Como *Cancionero catalán* se recopilaron y editaron 27 piezas musicales religiosas con texto en lengua catalana conservadas en fuentes de diversa procedencia datadas entre los siglos XVI y XVIII que Miguel Querol editó

en la colección *Monumentos de la música española* en el volumen 37 (Querol, 1979). Los compositores representados son: Gaspar Botart, Bartomeu Cárceres, Josep Lamarca, Pau Rosés, Francesc Salvat, Francesc Soler, Geroni Surita lo Vell, Joan Verdalet y otras obras se conservan anónimas. Entre estas últimas se encuentra *Ab veu clara i molt plena,* una obra cuyo texto está dedicado a María Magdalena, cantada a cuatro voces con textura homofónica y en ritmo ternario, el ritmo considerado perfecto.

El *Misteri d'Elx*

Una de las piezas más antiguas que se ha seleccionado para acompañar sonoramente al *Vita Christi* ha sido *Déu vos salve, Verge Imperial*, que forma parte del drama religioso singular conocido como *Misteri d'Elx*. Aunque las raíces de este drama aparentemente litúrgico sin serlo, relacionado con los autos sacramentales, aunque cantado íntegramente y de origen culto aunque hoy día de tradición popular parece ser se adentran en la Edad Media en realidad no parece que pueda ser anterior a la construcción de la iglesia de Santa María de Elche en la segunda mitad del s. XIV. El *Misteri* conmemora la Asunción de la Virgen y representa el fallecimiento y subida a los cielos de la Virgen María para su coronación. La consueta más antigua data de comienzos del s. XVIII en la que se lee que es copia de otra hacia mediados del s. XVII. Con el paso del tiempo la música de estas consuetas o ceremoniales se ha ido adornando, especialmente desde finales del s. XIX y primeras décadas del s. XX. La pieza *Déu vos salve* se interpreta hacia el principio del *Misteri* y es una de las más antiguas. Está escrita en notación mensural antigua en las consuetas del s. XVIII y es bastante diferente a la que se canta hay en día tras la transmisión oral y escritura en notación moderna. Las frases musicales de hoy día resultan irregulares y muy melismáticas. Esta se canta en el momento en que el ángel mayor baja del cielo a entregarle la palma a la Virgen y sube de nuevo en un artefacto conocido como *mangrana*. Las consuetas de 1709 y 1722 recogen la interpretación de cuatro coplas en la bajada del ángel y dos en la subida. Todas con la misma música y diferente texto. En la representación anual del *Misteri*, con el tiempo este texto ha ido reduciéndose a medida que han ido aumentando los adornos de la música (Gómez Muntané, 1997–1998).

CONSIDERACIONES FINALES

En nuestra sociedad y gracias al avance de las tecnologías que permiten la difusión de la música, es posible escuchar todas las músicas si están grabadas. Sin embargo, si las músicas se han de interpretar en directo, observamos como en el ámbito de la música culta o clásica, la que más se difunde es la que corresponde al canon centro europeo y en el ámbito de la música popular, los diferentes tipos de músicas urbanas.

Escuchar hoy en día en nuestro país conciertos con repertorio de épocas pasadas y más concretamente del Renacimiento es algo poco frecuente y cuando se programa, estos conciertos parecen atraer a una minoría especializada o amante del pasado cultural. En general, tanto en nuestra ciudad como en otras del contexto español, escasean los programas de conciertos donde es posible escuchar música anterior al siglo XVIII y son pocos los grupos que se han especializado en la música históricamente informada en comparación con las agrupaciones que interpretan música a partir del Clasicismo (segunda mitad s. XVIII).

Si esa música del pasado es además del patrimonio autóctono, los programas y el público se restringen todavía más. Por esta razón consideramos que estos programas deberían contar con algún tipo de contextualización histórica motivadora para que puedan ser mejor comprendidos y valorados por un público amplio y no solo especialistas. A nuestro parecer son escasos los investigadores e intérpretes que han estudiado y difundido la música hispana del Renacimiento en relación con la gran calidad de la música. Este hecho contrasta con el interés que este repertorio y época ha generado en los investigadores e intérpretes extranjeros, especialmente del mundo anglosajón.

A todas las dificultades señaladas, se suma que se han elegido textos para homenajear a una mujer, Isabel de Villena. El hecho de dar mayor visibilidad y difusión al trabajo realizado por las mujeres a lo largo de la historia se enmarca en el auge que han cobrado en las últimas décadas los estudios de género, primero en otros países anglosajones y posteriormente en el ámbito hispano.

A pesar de todo, en tierras valencianas han surgido varios grupos especializados en la música históricamente informada anterior al s. XVIII, este es uno de ellos, cuyo proyecto está bien fundamentado y nos

permite aprender un poco más no solo sobre la música del Renacimiento hispano sino también del trabajo de una mujer ejemplar y relevante de la cultura valenciana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anglés, H. (1947). *La música en la Corte de los Reyes Católicos. II. Polifonía profana*. Cancionero Musical de Palacio. Barcelona: CSIC. Recuperado de http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=927

Anglés, H. (1951). *La música en la Corte de los Reyes Católicos. III. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV–XVI)*. Barcelona: CSIC. Recuperado de http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=928

Atlas, A. (1985). *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blackburn, B. J. (2001). Franchinus Gaffurius. En S. Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9 (pp. 410–414). Londres: Macmillan Publishers.

Climent, J. (1995). *El Cançoner de Gandia. Valencia: Generalitat Valenciana*.

Escartí, V.J. (Ed.) (2011). *Vita Christi de Isabel de Villena. Valencia: Institució Alfons el Magnànim*.

Ferrer, V. (2008). [Inventario del archivo personal y correspondencia de Vicente Ripollés Pérez]. Inventario manuscrito inédito. Valencia.

Gómez Muntané, M. (Ed.) (1995). *Bartomeu Càrceres. Opera omnia. Barcelona: Biblioteca de Catalunya*.

Gómez Muntané, M. (1997–1998). *A propósito de 'Déu vos salve, Verge imperial', un canto monódico del 'Misterio de Elche'*. Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, XLVI, 199–212. Recuperado de http://www.raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/194510/270164

Hauf, A. (2006). *La Vita Christi de Sor Isabel de Villena (s. XV) como arte de meditar. Introducción a una lectura contextualizada*. Valencia: Biblioteca Valenciana.

Knighton, T. (2001a). Escobar, Pedro de. En E. Casares (Dir.). *Diccionario del a música española e hispanoamericana,* vol. 4 (pp. 721–724). Madrid: SGAE.

Knighton, T. (2001b). Peñalosa, Francisco. En E. Casares (Dir.). *Diccionario del a música española e hispanoamericana*, vol. 8 (pp. 586–589). Madrid: SGAE.

Muñoz Tuñón, A. (2001). Triana, Juan de. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9 (p. 448). Madrid: SGAE.

Perales de la Cal, R. (1977). *Cancionero de la Catedral de Segovi*a. Ed. facsímil. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

Querol, M. (Ed.). (1971). *Cancionero musical de la Colombina (s. XV). Transcripción y estudio*. Barcelona: CSIC. Recuperado de http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=1140

Querol, M. (Ed.). (1979). *Cançoner català dels segles XVI–XVIII. Recopilació, transcripció, comentaris i realització de l'acompanyament*. Barcelona: CSIC. Recuperado de http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=1143

Querol, M. (1992). *La música española en torno a 1492. Vol. 1: Antología polifónica práctica de la época de los Reyes Católicos*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Querol, M. (1995). Prólogo. En J. Climent, *El Cançoner de Gandía* (pp. 7–17). Valencia: Generalitat Valenciana.

Pope, I. y Kanazawa, M. (1978). *The Musical Manuscript Montecassino M 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*. Oxford: Clarendon Press.

Romeu, J. (1965). *La música en la Corte de los Reyes Católicos. IV–1. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV–XVI)*. Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología. Recuperado de http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=929

Ros–Fábregas, E. (1992). The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions, 2 vols. Tesis doctoral. New York, Estados Unidos de América.

13
PLANY PER A LA REINA MARIA

Rosa Roig
Professora de secundària i escriptora

> Ara, Senyor, dins mi e fora mi no trobe sinó dolor e soledat e tristícia, que travessa la mia ànima[...] ¿Qual amistat fon mai tan gran ne tan estreta, ni ab tanta raó, com la vostra e la mia? Car lo major senyal d'amicícia és concòrdia de voluntats e comunicació de secrets[...]¡Oh, vida mia! ¡ I vós sabeu quant és estada a vós oberta la mia ànima en tots los desigs e pensaments meus! [...] e no haveu hagut altre descans, en la peregrinació vostra, sinó aquell poc de temps que vós e jo nos trobàvem a soles e podíem parlar e comunicar dels alts secrets [...] vostres e de la tendror e dolçor de l'amor que jo us tenia.
>
> Isabel de Villena (Elionor d'Aragó i de Castellà)

"Tot pecat és acció, e feneix amb lletres vermelles", la vostra veu, ferma i decidida llig per a mi, mentre les mans reposen sobre l'oripell del *Llibre de bons amonestaments*. La veu d'una lloctinent, d'una reina, que governà sobre el regne que el seu espòs va deixar abandonat, per viure i morir lluny de València. Però, vós, oh estimada senyora, vau fer justícia en totes les terres de la corona, amb fermesa, rectitud i equitat.

Tres dies fa que esperem les vostres despulles, que mirem de preparar la morada eterna per al vostre cos, cansat de tanta soledat. Un sobri sepulcre sota la biblioteca del convent, el vostre jaç etern, on també reposaran els més de 70 llibres que vau reunir vós mateixa i que ara seran del convent de la Trinitat, el vostre convent més estimat, al que més heu afavorit, des d'aquell 9 de juliol de 1445 en què vau deixar un anell sota la primera pedra d'unes les obres que encara no s'han acabat.

Temps de dol per recordar què em contàveu mentre vivia al Palau del Real, i em criàveu com a filla i princesa. Però, també, per recordar el que sobre vós i el vostre matrimoni, i les vostres decisions reials, s'ha contat des de les reixes del locutori, de fóra a dins. Fets que després murmuraven les novícies, i les vostres donzelles, mentre esperaven a l'altra porta de

la porta per la qual només vós podíeu entrar al convent, per al vostre repòs. Malfactors fugits en saber de la vostra presència, batalles entre reis convertides en acords, amants enverinades, atacs epilèptics i llits abandonats.

Vós reina, mare i exemple de vida, em vau acollir quan vaig quedar sola al món, ni pare, ni mare, ni certesa que la meua vida no s'apagaria amb només 4 anys, a mans dels nostres enemics; els que van cremar la biblioteca del meu pare, els que van fer fugir ma mare del meu bressol, i m'allunyaren del ducat de Gandia. Em vau criar a prop de vós, la reina Maria de Castella i Lancaster, filla de Caterina de Lancaster, i esposa d'un rei que fugí a Nàpols, Alfons. Vaig viure durant deu anys, a la cort de la meua cosina la reina que acollia les filles dels dissortats. Una reina a la qual fa tres dies que li plora la mateixa ciutat que per ella va ballar durant tres dies un mes de juny del 1415, i va construir un cadafal al cap del pont dels Serrans i gastà 2.492 lliures, 3 sous i 3 diners per celebrar unes noces grans e meravelloses. Una reina que entrà a la catedral per casar-se guiada per la llum de 200 brandons, i quaranta-tres anys després ha entrat a la mateixa catedral sota la llum de 6 ciris negres, per al seu funeral.

Hui, mentre plorava amargament pel dolor de la pèrdua d'una amiga, he recordat com la vostra nana Violeta, la bufona malcriada, la del papagai, jurava ser cert que els jurats de la ciutat de València vos havien regalat, pel casament, un collar d'or amb perles fines i pedreria, per valor de 30.000 florins, que ella es posava quan volia divertir-vos i fer burla dels qui havien pagat el regal, però posaven objeccions a les ordres de la lloctinent. I he buscat el vostre somriure acollidor, al mirador del vostre dormitori, dalt de tot del claustre del convent, i no l'he trobat.

Oh, estimada reina Maria, perdonau la vostra filla, allunyada més de tres mesos de vós, que no ha pogut ser a prop vostre per tancar els vostres ulls i amortallar el vostre cos, pacificador. Un cos que entrà als catorze anys al Regne per la via de Requena, per a un casament sense consumar, perquè un cos de dona a mig fer no ho permet. Recordeu, oh mare estimada els vostres llargs cabells rossos?, jo encara recorde els meus, i com els vaig haver de perdre per renunciar al món i entrar al convent, a la mateixa tendra edat.

Vós, senyora estimada, vau perdre la bellesa dels déneu anys i la possibilitat de ser mare, en contraure febres palúdiques, terçana i pigota borda, cinc

anys després de ser maridada. I vau patir, perquè el vostre jove cos, havia quedat marcat per a sempre. L'expressió dolça i afable que tenieu es perdé. I el rei, marit vostre, fugí a Sardenya. I vós, una bona filla, negàveu a la vostra estimada mare Caterina, de la qual havieu heretat l'esvelta figura ara perduda, les calumnies que el metge Comenge i altres veus de la cort, infringien al vostre nom, en acusar-vos d'histerisme i malformació genital.

Vós, que vau ser nomenada lloctinent i vau governar amb energia insòlita i un marcat sentit de la justícia, vós, una reina que sempre va ser una fidel i lleial però per a la que el rei va deixar no res. Res de res. Ai, sobirana nostra, quant de patiment en els vostres ulls vaig llegir aquell dia de fortes calors en què arribà la notícia de la mort del Magnànim, i de la seua última traïció.

Oh, quan cruel és el destí que ha unit la més sentida pena, amb la més dolça alegria, quan m'han arribat, a través d'una carta del vostre enviat a la cort de Castella, certeses sobre la mare que tots diuen que no vaig tindre, i que fa anys que m'ajudeu a buscar. Una mare, de nom Maria, que pertanyia a la *Orden de las Damas de la Banda* creada el 1387 per Joan I de Castella. I puc dir que qui m'ha parlat d'ella, ha usat unes belles paraules que Petrarca usà per parlar d'una altra dona cavaller "Maria se viste de guerrero y no de muchacha, tiene una fuerza comparable a la de un veterano; no se ocupa de telas ni de agujas, ni de espejos, sino de flechas, arcos y lanzas; sobre su rostro no tiene los signos de amorosos besos...sinó de heridas conseguidas en batalla; valerosamente desprecia la muerte... Dia y noche, incansable viste la armadura".

Vos que en sentir-vos malalta tornàreu des de Saragossa a València, en octubre de l'any passat, m'heu deixat sola. Dilluns 4 de setembre de l'any del senyor de 1458, a les huit del vespre vau abandonar la nostra companyia. I, jo, oh, senyora, filla desagraïda no podent eixir de les parets d'este convent, que m'és casa, terra, i vida, fa tres dies que espere que acudiu a la cita: les vostres exèquies, a l'església de la Trinitat, per poder besar els vostres llavis que tant de conhort m'han proporcionat. I acompanyar el vostre cos vestit humilment amb l'hàbit de sant Francesc, fins al sobri sepulcre que tanca el claustre, on acudiré cada dia per seguir llegint-vos, la vida de Crist que he estat escrivint per a vós, reina Maria, des que vau tornar a València, al convent i a mi.

Per vós i per la vostra memòria escriuré més paraules, unes paraules que només per a la vostra oïda havia compost, per usar-les de bàlsam per la vostre dolor, però que ara, acabaré per a les meues monges. Per vós, i per la vostra memòria, perquè la vida de les dones que saben sofrir, i viure; que coneixen la seua càrrega, però la porten lleugera; que acullen les dones sense jutjar-les; que treballen i governen, amb justícia; i duen amb la paraula l'esperança, serà la meua inspiració. I per més que no sóc com la mestra en saber Hidelgarda de Bingen, ni és Déu qui m'ordena escriure, veig i sent que "la inspiració és com la gota de la pluja, suau, refrescant i ens transporta". I la vostra mort, se m'ha convertit en pluja.

7 de setembre de 1458, escrit per sor Isabel de Villena, que en vida va ser coneguda com Elionor de Castella i d'Aragó, cosina segona de la reina Maria de Castella i Lancaster, que la crià com una mare cria una filla, amb estima i preocupació pel seu cos i la seua ànima.

Figura 1. Tomba Reina Maria

Foto: Manola Roig Celda

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Roig, R. (2016). "Plany per a la reina Maria", *Silenciades. XX Homenatge a la paraula,* Gandia: CEIC Alfons el Vell

Villena, I. *(*2011). *Vita Christi,* València: Institució Alfons el Magnànim, p. 447.

14

CONTRAPUNTOS MUSICALES A LA *VITA CHRISTI* DE ISABEL DE VILLENA

LAURA PALOMAR SALVADOR
SILVIA RODRÍGUEZ ARIZA
Piacere dei traversi

En 1463 sor Isabel de Villena fue nombrada abadesa del convento de la Santísima Trinidad de las Clarisas de Valencia. Con motivo de esta efeméride en 2018, 555 años después, *Piacere dei traversi* recupera con este trabajo discográfico la figura de esta escritora, la primera conocida en lengua valenciana, mediante la recreación musical de su obra *Vita Christi*. Es bien conocida la abundante presencia de referencias musicales a lo largo del relato, bien en forma idealizada –como música «angélica»– o en descripciones que sí parecen reflejar la práctica musical real de la época de Sor Isabel. En cualquier caso, es muy probable que estas muestras musicales se correspondan, tal y como sucede en las artes plásticas con las representaciones de los elementos de la cotidianidad –ropajes, joyería, utensilios...– con la concepción que de ellas tenía la autora, que no es otra sino la perteneciente a su época, los últimos años del siglo XV.

Inspiradas, pues, por la cuestión de cómo debió sonar, al menos en la imagen mental de la autora, la música de muchas de las escenas de la *Vita Christi*, desde *Piacere dei traversi* proponemos una posible recreación de algunas de ellas y vamos más allá, imaginando un contrapunto musical históricamente informado para cada uno de otros muchos momentos de la obra. El eje vertebrador de la grabación lo constituye una selección de textos de escenas de la *Vita Christi*, siguiendo la estructura narrativa del libro, alternadas con obras musicales de la época que hacen referencia a la temática de cada escena. En definitiva, la combinación que hace este programa del recitado de los diferentes fragmentos de la *Vita Christi* con la música contemporánea a su publicación ofrece una suerte de «banda sonora» para la narración adecuada a la cultura musical de la autora y de los primeros lectores de la obra.

LA SELECCIÓN MUSICAL: EL ENTORNO DE ISABEL DE VILLENA

Para la selección de las obras musicales se ha tomado como referencia el periodo que abarca desde el propio entorno musical del Isabel de Villena hasta las dos primeras publicaciones del libro posteriores a su muerte: la primera en Valencia en 1497 y la segunda en Barcelona en 1527. El padre de Isabel, el marqués Enrique de Villena, estaba emparentado con las casas reales de Castilla y Aragón. Gracias a ello, y a pesar de ser Isabel hija ilegítima, desde los 4 años se hace cargo de su educación María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo, que no había tenido descendencia y que instruye a Isabel como a una princesa, hasta su ingreso a los 15 años en el convento de la Trinidad de Valencia. Isabel estuvo muy unida a María, no sólo mientras ésta se hizo cargo de su educación, sino después de su ingreso en el convento. Por ello, las influencias culturales que rodean a Isabel proceden tanto de la corte aragonesa como de la castellana.

Asentado Alfonso en Nápoles desde 1442, desarrolló una política cultural de primer orden, fomentando y protegiendo las artes en general, y las letras en particular, creando una capilla musical de extraordinaria calidad. En su casa, se complacía alternando las lecturas literarias con los conciertos de música de cámara. El llamado Cancionero Musical de Montecassino, por conservarse el manuscrito desde el s. XVIII en la *Biblioteca dell'Abbazia* de Montecassino en Italia, refleja el ambiente de refinamiento musical y literario que rodeó al reino de Nápoles durante la época del Magnánimo y recoge obras de estilo musical diverso. Por ello, parece imprescindible que en la presente grabación se hayan seleccionado obras de éste manuscrito, cuyo repertorio que abarca un periodo comprendido entre 1430 y 1480 aproximadamente. Las obras seleccionadas, también de carácter diverso, nos proporcionan una visión general del ambiente musical en torno al reino de Nápoles y de Aragón en la época de Isabel de Villena: desde la polifonía sacra del himno de vísperas *Hostis Herodes impie* y el himno eucarístico *Ave verum corpus*, pasando por la famosa *chanson* cortesana *De tous bien plaine*, presente en los cancioneros musicales más importantes de los siglos XV y XVI, sin olvidarnos de las obras de carácter marcadamente popular como *Dindirindin* o *Zappay lo campo*.

También se han incluido obras de influencia castellana del Cancionero Musical de Palacio, el de Segovia y el de la Colombina, vinculados al

reinado de los reyes católicos. El mismo Alfonso, nacido en Medina del Campo, recibió la base de su educación musical y poética durante su juventud en su Castilla natal. Parece claro, por tanto, que en el ambiente cultural de Isabel de Villena en Valencia la influencia castellana estuvo siempre presente. Tal y como apunta Anglés (1965), las fuentes literarias y documentales acreditan, además, el intercambio y libre circulación de músicos y ministriles entre los distintos reinos peninsulares como un hecho habitual.

El título que figura en la primera edición del Cancionero Musical de la Colombina, «Cantinelas vulgares puestas en música por varios españoles», nos da pistas del carácter popular de muchas de sus obras. La compilación del manuscrito debió hacerse entre 1460 y 1480 aproximadamente, por lo que la música es contemporánea a Isabel de Villena. El carácter doméstico y costumbrista presente muchas veces en los textos de Isabel encuentra su contrapunto en el carácter popular de muchas de las obras de esta grabación.

Las obras contenidas en el Cancionero Musical de Palacio coincidirían temporalmente con los últimos años de vida de Isabel, fallecida en 1490, y la primera publicación en 1497 en Valencia de su *Vita Christi*. De entre ellas hemos escogido la sobrecogedora obra anónima *Está la reyna del* çielo.

El Cancionero Musical de Segovia compilado entre 1499 y 1503, contiene obras que, al igual que las del Cancionero Musical de Palacio, debieron componerse e interpretarse durante los últimos años de vida de Isabel y la primera publicación de la *Vita Christi*. La segunda parte del manuscrito anuncia las «obras castellanas», pues la primera parte está compuesta casi en su totalidad por obras de compositores franco–flamencos. A esta segunda parte de obras castellanas pertenecen las escogidas para la grabación.

Las obras polifónicas religiosas en latín *O lux beata Trinitas* de Francisco de Peñalosa y *Non ex virili semine* de Pedro de Escobar pertenecen al manuscrito nº 2 de la Catedral de Tarazona, que contiene importantes himnos sacros vinculados a la corona de Aragón, de época posterior a Isabel, quizás coincidiendo con la segunda publicación en Barcelona en 1527 de la *Vita Christi*.

Por último, se ha querido poner especial énfasis en el patrimonio musical

valenciano con obras presentes en el Cancionero de Gandía, de mediados del siglo XVI, contemporáneo por tanto a la segunda publicación del *Vita Christi* y vinculado a la capilla del virrey de Valencia, Fernando de Aragón, duque de Calabria.

Las obras musicales con texto original en valenciano son escasas durante los siglos XV y XVI. Por ello, no podían faltar entre las seleccionadas para esta grabación algunas de las más representativas de estas obras: *Al jorn del judici* y *Soleta i verge estich* del Cancionero de Gandía, y *Déu vos salve, Verge imperial* del Misterio de Elche. También en catalán, la obra *Ab veu clara i molt plena* del Manuscrito 747/1 de la Biblioteca de Cataluña, es una composición homofónica que sigue el patrón armónico de la *Folie d'Espagne* que encontramos en algunas obras del Cancionero Musical de Palacio, por lo que Querol (1979) opina que quizás se trata de una obra de finales del XV o principios del XVI.

CORRESPONDENCIA TEMÁTICA ENTRE LOS TEXTOS DE LA *VITA CHRISTI* Y LA MÚSICA SELECCIONADOS

La selección de textos y música ha seguido una cuidada correspondencia temática, siguiendo la estructura narrativa de la *Vita Christi*. Tomando como punto de partida el nacimiento de María, madre de Jesús, hace un recorrido por distintos momentos de la vida de Cristo: el nacimiento, su mocedad, la pasión… y finalizando con la ascensión de la Virgen María. La visión feminista que Isabel de Villena muestra en su *Vita Christi*, centrándose en las mujeres que acompañaron la vida de Cristo, tiene su reflejo en la selección de las obras musicales, que, de la misma forma, giran en torno a Santa Ana, madre de María, la Virgen misma o María Magdalena. Cada pieza musical escogida intensifica el contenido emocional de cada momento de la obra: el gozo, el dolor, la ternura, el tormento, la devoción…

La pieza que inicia el programa musical, *O lux beata Trinitas* de Francisco de Peñalosa, hace referencia a la advocación del convento donde Isabel de Villena fue ordenada religiosa y abadesa, el Real Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia. La *Vita Christi* fue concebida en primera instancia para suscitar la contemplación espiritual de sus hermanas, por lo que, teniendo en cuenta a estas primeras destinatarias, pone el énfasis en una serie de aspectos dignificantes de la condición femenina. Para

ello se centra sobre todo en la figura de la Virgen María, hasta el punto de casi convertirse en una vida de la Virgen: el relato comienza con la anunciación del nacimiento de ésta, y concluye no con la resurrección de Jesús, sino con la asunción de su madre. Para la ambientación musical de este primer episodio del libro hemos utilizado una práctica habitual en la época –el contrafactum–, que consistía en introducir un nuevo texto literario en una composición musical ya existente. De esta forma, se interpretaban «vueltas a lo divino» piezas de temática profana como la que nos ocupa, *Dindirindin* del manuscrito de Montecassino. Para esta recreación de dicha técnica hemos sustituido el texto original –perteneciente, tal y como lo describe Romeu i Figueras (1980), al pequeño género de la lírica románica que desarrollaba en múltiples variantes el tema del personaje femenino que se levanta temprano por la mañana para pasear por el jardín y se encuentra con el enamorado, o bien con un ruiseñor al que la protagonista transmite sus confidencias– por las palabras de amor que en la *Vita Christi* dedica santa Ana a su hija al nacer.

El siguiente fragmento seleccionado, correspondiente a la presentación de la Virgen María en el templo, proporciona a Sor Isabel la ocasión idónea para poner en práctica, en pos de su finalidad didáctica, un procedimiento que Hauf i Valls (1990, p. 329) considera casi teatral o cinematográfico: la correlación novelada entre los quince escalones del templo, los *psalms XV adscensiones gradus* o salmos graduales del breviario y las quince virtudes marianas:

> Imaginant que aquestes formen un seguici de belles donzelles al voltant de la Verge xiqueta. Cadascuna, en el corresponent graó de l'escala, exhorta Maria amb un adequat discurs a col·laborar en la salvació humana [...]. Cap de les religioses familiaritzades amb aquesta versió teatral del fet podria oblidar ja el suposat origen ni el significat d'aquests textos litúrgics sovint cantats en el cor conventual.

Esta ascensión, reducida a unos pocos escalones en la selección hecha para la grabación por motivos de extensión, es ambientada musicalmente durante el recitado por la –en la época– célebre melodía de *De tous biens plaine*, canción de temática amorosa cuyo texto hace referencia a las virtudes de cierta dama de diferente índole, pero que hemos seleccionado en analogía con el uso de la alegoría y del doble sentido que Isabel de Villena hace a lo largo de su obra. Ambigüedad que

también hallamos en el texto de *O pulcherrima mulierum* del Cancionero de Gandía, cuya forma deriva de una antífona votiva tradicionalmente dedicada a la Virgen, quien es nombrada como «hermana mía, querida mía, amiga mía».

El siguiente episodio con su correspondiente contrapunto musical es el de la anunciación del nacimiento virginal de Jesús que hace el Arcángel Gabriel a María. Este acontecimiento, tal y como hace notar Criado (2013, p. 78), es tratado en la *Vita Christi* despojado de todas las connotaciones de subordinación femenina a la voluntad divina que tradicionalmente lo habían revestido en la doctrina patriarcal cristiana:

> Isabel de Villena no plantea la relación entre Dios y María como una réplica de la relación entre señor y sierva. María es presentada como un personaje protagonista de la redención y no como un mero recipiente usado por la divinidad para enviar a su hijo a la tierra. Dios no impone nada a María sino que, desde el primer momento, respeta su libre albedrío.

De hecho, los capítulos anteriores al fragmento seleccionado en nuestro trabajo evidencian que la anunciación no se aborda como tal, sino como una propuesta matrimonial, para cuya formulación el Arcángel Gabriel pide consejo a las doncellas–virtudes de la Virgen y expone toda una serie de argumentos para convencer a María. Una de las cuestiones que más conciernen a ésta, y que aparece en el fragmento que hemos seleccionado, es la de su virginidad. En este sentido, coincidimos en señalar, como sigue Criado (2013, p. 79) que:

> La virginidad no aparece como una imposición divina para que el cuerpo de María se mantenga como un recipiente 'puro', que no haya sido 'mancillado' por el contacto sexual con un hombre. Por el contrario, su virginidad es planteada en varias ocasiones y, en todas ellas, se reitera esta condición como un deseo personal de María, no como un requisito divino, es más, se habla de su virginidad asumida con «voluntad deliberada»: «Oh mensajero glorioso, ¿cómo se hará esta faena? Porque yo, movida por inspiración divina, he hecho el voto de virginidad con voluntad deliberada de no tener jamás relaciones con un hombre» (269). De hecho, para conseguir que María acepte la petición de Dios el arcángel le promete que su deseo de no tener relaciones sexuales va a ser respetado.

La pieza escogida para dar el contrapunto musical a este fragmento,

Dinos, madre del donsel de Juan de Triana, hace referencia a este episodio de la Anunciación en la forma de un villancico, en el que se pregunta a María qué le dijo Gabriel y cómo concibió al hijo de Dios siendo doncella, a lo que ella misma responde en el texto de la copla: «Quando del ángel que vino / Crey el mensaje divino, / Luego el hijo de Dios trino / En mis entrañas se enviste».

Autores como Alemany (2012a) han coincidido en señalar que la *Vita Christi* de Isabel de Villena se desarrolla en dos planos diferenciados, el humano, en el que los hechos y los personajes se caracterizan por su verosimilitud y realismo, y el sobrenatural, perteneciente a los hechos del proceso teológico y a los personajes celestiales y del Antiguo Testamento que aparecen en el relato. Sor Isabel hace converger ambos planos con frecuencia de manera magistral en escenas como la que acontece seguidamente en nuestra selección: el nacimiento de Jesús.

> En el texto citado concurren eficientemente las figuras humanísimas de unos padres, María y José, en el momento crucial del nacimiento de su hijo, con una serie de personajes sobrenaturales que, pese a su peculiar naturaleza, asumen aquí unos perfiles que los humanizan en extremo. Así, el arcángel San Miguel, además de actuar como un maestro de ceremonias pendiente de los más nimios detalles del acontecimiento, ameniza el parto con sus cantos juntamente con los arcángeles Gabriel y Rafael e, incluso, con el propio San José, que asume la voz de tenor. Son también «sant Miquel e los altres prínceps» quienes, cuando se produce el parto, a modo de comadronas, «prengueren lo Senyor prestament perquè no caygués en terra», y, por último, son las virtudes quienes preparan y colocan los pañales al recién nacido niño Dios, que llora a causa del frío como cualquier bebé mortal. La imbricación de planos se hace aquí muy patente y eficaz por tratarse del momento en que más conviene subrayar que en la natividad de Cristo no solo se da un mero hecho biográfico sino también —y fundamentalmente— la clave teológica principal de la redención (p. 123)..

Cabe además destacar de esta escena que es uno de los muchos momentos de la *Vita Christi* en los que la música está presente, en primera instancia, en forma angélica –las cohortes celestiales que rinden homenaje «ab diversos instruments de música de singular harmonia» a la Virgen María. La pieza de Cárceres *Soleta y verge estich* ofrece como contrapunto musical a tal solemnidad una caracterización mucho más

costumbrista de la escena, con el toque mundano que le confiere el hecho de ser una versión «a lo divino» del villancico profano *Soleta so jo ací* del cancionero de Uppsala. La Virgen misma es, en este caso, quien, desde el texto del villancico, nos invita, no a abrir la puerta a la infidelidad como en la versión profana, sino a «verla parir». El episodio continúa en la *Vita Christi* con un ejemplo musical más verosímil y humanizado, con la gentileza de los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael de pedir a San José que cante con ellos «la tenor», el cual acepta de muy buen grado. Juntos entonan entonces el texto gregoriano *Marie virginis fecundat*, que hemos adaptado en forma de contrafactum sobre el himno de Pedro de Escobar *Non ex virili semine*, cuyo texto original también hace referencia al nacimiento virginal de Jesús («No de la semilla de un hombre sino de un soplo misterioso, el Verbo de Dios se ha hecho carne»). Para cerrar la escena de la natividad proponemos el villancico *Falalanlalera* del Cancionero de Gandía, que, al igual que *Soleta y verge estich*, constituye una versión sacra con temática en torno al nacimiento de Jesús del villancico del mismo nombre del Cancionero de Uppsala.

De entre las siguientes páginas de la *Vita Christi*, hemos creído conveniente resaltar la escena de la presentación de Jesús en el templo. En primer lugar, es una muestra del sufrimiento que impregna la trayectoria vital de la Virgen a lo largo del relato, quien ya desde la Anunciación es consciente del trágico destino que aguarda a su hijo. Además, las palabras del sacerdote Simeón sobre la condenación o salvación eternas que aguardan, respectivamente, a aquellos que no querrán «oir ni creure» y a los que «seguiran e amaran» a Jesús nos sugieren la conexión con el canto de profecía del Juicio Final contenido en *Al jorn del judici* de Cárceres. Este canto de la Sibila, representado en la vigilia de la noche de Navidad, fue una forma teatralizada muy popular durante la Edad Media en distintos lugares de la Corona de Aragón, y concretamente en Valencia. Tal y como apunta Climent (1995) en su edición del Cancionero de Gandía, *Al jorn del judici* formaría parte junto con otras cuatro obras polifónicas del Cancionero, de lo que se ha denominado la «sibila valenciana», que tuvo un importante arraigo en la catedral de Valencia, y que, según la tradición, se representaba antes de la Misa del Gallo, en la víspera del día de Navidad.

El culto a Santa Ana alcanzó una gran popularidad, especialmente durante los siglos XV y XVI; una devoción basada en los relatos de los

llamados «evangelios apócrifos», puesto que los padres de la Virgen no aparecen en los evangelios canónicos. Prueba de su popularidad es la proliferación de uno de los modelos iconográficos más conocidos de esta advocación, la denominada «Santa Ana Triple»: se representa la genealogía de Cristo por vía materna con las figuras de santa Ana, la Virgen y el Niño, de manera que la abuela de Jesús es la figura principal y sostiene a su hija y a su nieto actuando de intercesora, apelando a lazos afectivos y familiares muy acordes a la devoción popular[41]. Esta forma iconográfica sólo decayó a partir de los decretos emanados del Concilio de Trento, que prohibirían las representaciones que no estuvieran inspiradas en las Sagradas Escrituras. En la *Vita Christi*, la figura de Santa Ana es una de las que más contribuye a la construcción del que, como hemos visto, se ha definido como el plano más humano, en contrapunto al otro plano sobrenatural. Santa Ana protagoniza, en contraste con las cohortes de ángeles, las virtudes personificadas, etc., escenas familiares y cotidianas, como la que seguidamente en nuestra selección nos muestra a santa Ana jugando con su nieto en brazos ante la mirada de la Virgen. Este tipo de detalles domésticos y realistas son los que más evidencian la autoría femenina del relato y los que diferencian a la *Vita Christi* del resto de relatos piadosos habituales en su época. La música seleccionada en esta ocasión, *Buenas nuevas de alegría* del Cancionero de la Colombina, contribuye a la formación de esta imagen familiar de Santa Ana, la Virgen y el Niño. La versión instrumental del villancico *Al del hato* del cancionero musical de Segovia que proponemos a continuación, contiene en su texto original otro elemento costumbrista muy presente en los villancicos de Navidad: el hato, «hatillo» o «hatico». Aunque en su acepción más usual consiste en un pañolón o fardo donde los más pobres transportaban sus pertenencias, Fraile (2004) hace notar su uso en la literatura popular en el sentido de ajuar infantil que se va preparando durante los meses que preceden al parto. Ambas acepciones parecen encajar con el sentido del texto del villancico que nos ocupa, en el que un anónimo portador del dicho hato, probablemente un humilde pastor, anuncia el nacimiento de Jesús.

Ya hemos mencionado el lugar central que ocupan la Virgen María y otros

41 Rodríguez, L. (2017). *Santa Ana Triple*. Base de datos digital de iconografía medieval. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa–ana–triple

personajes femeninos en la *Vita Christi*, hasta el punto que se puede afirmar, como hace Aparicio (1997), que es la repercusión que sobre las mujeres tienen los acontecimientos de la vida de Jesucristo lo que articula la obra. Es más, en algunas escenas la autora parece estar más interesada en las reacciones de la Virgen o de otras mujeres del relato que en los hechos en sí. La redacción de los epígrafes de cada capítulo es bastante sintomática de este hecho; baste comparar cómo formula sor Isabel el del episodio que nos ocupa a continuación –«Com la senyora fon avisada que fugís en Egipte, car Herodes volia matar lo Senyor fill seu»–, con el evangelio según San Mateo, 2, 13, donde dice: «Luego que partieron, un ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: «Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto [...]». La narración que de este episodio hace la *Vita Christi* es idéntica al evangelio en cuanto a los acontecimientos narrados, pero, como ya deja entrever el epígrafe, pone el foco de atención en la Virgen María y en sus emociones al conocer la terrible noticia de la amenaza de Herodes. La ambientación musical a esta escena la pone el antiquísimo himno *Hostis Herodes impie* –que todavía se canta en las vísperas de la fiesta de la Epifanía– en la versión del cancionero de Montecassino, cuyo texto pregunta al rey de Judea: «¿Por qué, impío Herodes, temes la llegada del Salvador?, pues no toma las cosas mortales el que da los Reinos celestiales».

En los capítulos dedicados al viaje y estancia en Egipto, Sor Isabel se recrea en la descripción de los peligros, dificultades y sinsabores que encontró la Sagrada Familia, con la evidente intención de producir, por simpatía, la compasión del lector. Llegados a Hermonópolis, los exiliados alquilaron «una pobreta casa prop lo riu»; San José trabajaba de carpintero y herrero, y Jesús le ayudaba en su labor y en el resto de labores domésticas. La escena seleccionada del relato nos presenta uno de estos momentos cotidianos, concretamente al niño Jesús ayudando a su madre a tejer en el telar, ambientada musicalmente por el villancico *Madre, aquel moçuelo* del Cancionero de Gandía. El texto musical hace referencia al camisón del niño «tinto en colores de triste pasión», en referencia a su destino redentor, que en la *Vita Christi* es descrito como «una robeta morada que sa senyoria li havia feta», que «creixia ell creixent, e li serví en chiquea e granea».

El capítulo que sigue a continuación en nuestro hilo conductor introduce por primera vez a uno de los personajes clave de la obra, María Magdalena.

Lo hace desde una perspectiva bastante revolucionaria, sin atisbo de la jerarquización que la tradición bíblica hacía entre mujeres, es decir, entre aquellas que se someten a la moralidad imperante y son, por tanto, «puras» y aquellas que no. Tal y como afirma Criado (2013), la *Vita Christi* ofrece una imagen de María Magdalena muy alejada del arquetipo de prostituta arrepentida, y lo hace ridiculizando el calificativo de «mujer pecadora» que tradicionalmente se le venía asignando:

> Así, *Vita Christi* explica las circunstancias personales de Magdalena: una chica muy joven, rica, huérfana que, por la inconsciencia de la edad y por no tener quien la aconsejara, organizaba muchas fiestas. Isabel de Villena, o la voz narradora, explica con mucho humor que, puesto que a la gente le encanta chismorrear sobre los demás, especialmente si son de clases superiores, la acusaban injustamente de llevar una vida displicente (cxvii). En vez de mostrar la evolución de Magdalena de ser una mujer pecadora/sexualmente activa y, por lo tanto, inferior a convertirse en una mujer sin tacha/casta, Sor Isabel nos presenta a Magdalena como una mujer que es simplemente víctima de habladurías. Una vez más Isabel de Villena se niega a mostrar rangos o escalafones de superioridad o inferioridad entre las mujeres (p. 80).

No obstante, sí llega finalmente en la *Vita Christi* un momento de conversión de Magdalena a la fe de Cristo, punto álgido del fragmento seleccionado en esta ocasión, y ésta es expresada de una manera bellamente poética y conteniendo una innegable asociación con el sentimiento amoroso más pasional y mundano, con una Magdalena herida por «una sageta d'amor dins lo seu cor» lanzada por Jesús. Esta connotación casi carnal nos ha motivado a elegir para este momento la única pieza vocal profana del programa, *Con temor y con plazer*, anónimo del Cancionero musical de Segovia que expresa magistralmente esa dicotomía entre placer y sufrimiento que suele acompañar a las heridas de amor.

El relato de la *Vita Christi* pasa de manera bastante abreviada por la predicación y milagros de Jesucristo, teniendo en cuenta la extensión que estos acontecimientos adquieren en los Evangelios. Seguramente muchas de estas escenas, como apunta Escartí (2016, p. 64), no interesan a Isabel de Villena, porque «no puede hacer aparecer en el escenario a María o, a partir de un determinado momento, a Magdalena, que se convierte en la nueva heroína de su relato y por quien la autora muestra una simpatía evidente».

De forma similar, en nuestra selección de textos y música avanzamos directamente hasta la despedida de Jesús de su madre y Magdalena, consciente de que se acerca el momento de la Pasión y donde manifiesta su deseo de que éstas transmitan su legado. El importante papel que las mujeres desempeñaron en la expansión del cristianismo durante sus primeros siglos de existencia fue progresivamente reducido durante el proceso de patriarcalización que la Iglesia vivió en los siglos siguientes, hasta ser éstas relegadas a un papel secundario. La *Vita Christi*, sin tratar directamente esta cuestión, desaprueba esta tradicional exclusión de las mujeres, insistiendo en la voluntad de Cristo de que las mujeres participen en la fundación de su Iglesia, tal y como apunta Criado (2013, p. 81):

> Las palabras de despedida de Jesucristo a su madre y a María Magdalena, además de ser de una belleza emotiva impresionante, son su testamento. Esta voluntad final de Jesucristo, tal y como ha sido redactada por sor Isabel, acerca *Vita Christi* a los presupuestos del movimiento de Cristología espiritual que, basados en Hechos de los apóstoles 2:17–187 y la Carta a los Gálatas 3:388, proclaman que tanto hombres como mujeres pueden ser portavoces de Cristo. A cada una de ellas la deja encargada de un ámbito diferente. A su madre le pide que sea la base de su Iglesia. [...] A Magdalena le encomienda que se ocupe de transmitir su mensaje a las futuras comunidades conventuales [...].

El texto de la *Vita Christi* seleccionado en esta ocasión forma parte de esas palabras de despedida de Jesús a María Magdalena, con las que alienta su culto y vaticina una de las mayores particularidades que tendrá: ser ejemplo para los penitentes. La pieza que acompaña a este fragmento, *Ab veu clara i molt plena*, celebra igualmente la «vida y penitencia» de la santa.

Las escenas de la Pasión son narradas en la *Vita Christi* de acuerdo al contenido de los Evangelios, si bien amplificadas de manera que el lector pueda contemplar de manera más plástica los tormentos a que es sometido Jesucristo y, por supuesto, su repercusión en forma de sufrimiento sobre la Virgen María. Uno de los momentos más representativos de esta figura de la «Virgen Dolorosa» es el que incluimos a continuación y que además ha sido repetidamente recreado musicalmente bajo la forma de diversos y célebres *Stabat Mater*. El texto de la secuencia describe la escena a la perfección: «De pie la Madre dolorosa / junto a la Cruz, llorosa,

/ mientras pendía el Hijo. / Cuya ánima gimiente, / contristada y doliente/ atravesó la espada.». La pieza *Está la reyna del cielo,* que acompaña al correspondiente fragmento de la *Vita Christi,* hace una suerte de versión castellana de la famosa secuencia, ahondando en la descripción plástica del sufrimiento de María: «Está la reyna del çielo / A la cruz amorteçida / Los sentidos muy turbados / La color desfalleçida. / El rostro muy afilado, / La color toda perdida, / El pecho muy quebrantado / y la voz enronquecida».

El *Ave verum corpus* es otro antiguo texto que también ha sido frecuentemente musicalizado a lo largo de la historia. Se trata, en este caso, de un himno eucarístico datado en el siglo XIV, que hace referencia a la sangre de Cristo derramada en el siguiente episodio que nos ocupa, célebre en los Evangelios y que Isabel de Villena no pasa por alto: la lanzada del soldado Longinus a Jesús en la cruz.

La narración que seguidamente hace la *Vita Christi* de la resurrección de Jesús es de nuevo una muestra del trato privilegiado que en ella recibe Magdalena. El amor de ésta por Jesucristo va más allá de la muerte, con una insistencia en prolongar tras ésta el componente físico –propio de las relaciones afectivas mundanas– latente en su deseo de ungir el cuerpo muerto que raya en el fetichismo. Seguidamente, Jesús se muestra por primera vez resucitado a Magdalena, en una escena en la que es patente, como apunta Alemany (2012b, p. 345), el binomio espiritualidad/ carnalidad que caracteriza la relación entre ambos personajes:

> Magdalena quiere besar los pies del Señor, pero éste se lo prohíbe hasta tener la certeza de que la mujer lo percibe como Dios y no como hombre – una garantía para descartar cualquier eventual tentación carnal por parte de ella –, si bien, finalmente, accede al contacto físico tan deseado por su discípula preferida.

La pieza *Dic nobis Maria* se correspondería con la escena inmediatamente posterior a esta, en la que Magdalena anuncia a los apóstoles la resurrección de Cristo, adoptando gracias a su testimonio una privilegiada posición de «apóstol de los apóstoles». El texto de la pieza, perteneciente a la secuencia para la Misa del Domingo de Pascua *Victimae paschali laudes*, pregunta a María Magdalena «Dinos, María, / ¿qué has visto en el camino? / Vi el sepulcro de Cristo viviente / y la gloria del que resucitó»

El relato continúa con la aparición de Cristo resucitado a la Virgen María, recreada en forma de una suntuosa comitiva con la que Jesús hace una

gentil visita a su madre; escena que no aparece en los evangelios, aunque sí es aceptada por la tradición, tal y como apunta Hauf i Valls (1990, p. 389), quien la describe relacionándola con los usos cortesanos que debieron ser familiares a Isabel de Villena:

> Sor Isabel expressa aquests sentiments de joia, admiració, lloances, etc., imaginant una processó solemne que acompaña Crist sota pal·li. Els monarques solien fer d'aquesta manera la seva entrada triomfal a les ciutats conquistades [...]. Un exemple plàstic que ve tot d'una a la memoria és el de l'entrada apoteósica d'Alfons el Magnànim a Nàpols, esdeveniment immortalitzat a les Cròniques i en els esplèndids relleus renaixentistes de Francesco Laurana.

El momento en el que el cortejo celestial llega a casa de María está acompañado de cánticos, lo que nos ha suscitado la idea de elaborar una recreación de esta música acorde a la época de sor Isabel, utilizando para ello el ya comentado procedimiento del *contrafactum*, aplicando el texto de dichos cánticos a la música de *Reyna muy esclareçida* del cancionero de la Colombina. El texto original de la pieza guarda además una estrecha relación temática con el acontecimiento aquí descrito: «Con singular alegría / los ángeles desçendieron / alabanças te ofreçieron / Sagrada Virgen María.»

Los últimos diecisiete capítulos de la *Vita Christi* narran la vida de María después de la resurrección de Jesucristo y su posterior tránsito a los cielos. Este lapso es precisamente el que abarca la representación del famoso Misteri d'Elx, coetáneo con la redacción de la *Vita Christi* si tomamos la más reciente datación que se ha hecho de sus inicios, la segunda mitad del siglo XV. La narración que ambos textos hacen de la despedida de la Virgen coincide en múltiples puntos, muy especialmente en el parlamento con el que el arcángel Gabriel responde a la petición transmitida previamente por María de reunirse con su Hijo, representado en el Misteri por el ángel de la Granada que entona la pieza *Déu vos salve, verge imperial* que aquí proponemos. Esta pieza *a capella*, tal y como apunta Maricarmen Gómez Muntané (1993), podría ser un contrafactum de una pieza anterior, quizás de una canción del repertorio trovadoresco. La melodía aquí interpretada, transcrita de las antiguas consuetas conservadas, apenas sí es reconocible en las interpretaciones del Misteri que han llegado hasta la actualidad en forma de tradición oral.

La petición de la Virgen es aceptada, y este hecho da pie a una nueva concurrencia de los planos sobrenatural y humano, esta vez en forma de coronación de María por la Santísima Trinidad. Esta escena no aparece en los evangelios apócrifos ni en la *Legenda aurea*, sino que surgió a lo largo de la Edad Media por la evolución de la tradición y de las representaciones dramáticas. La escena, tal y como la describe la abadesa de la Trinidad, aúna elementos muy probablemente inspirados en la suntuosidad de los usos cortesanos próximos a Isabel de Villena –«entraren en la cambra quatre àngels portant catifes e coixins, e dos excel·lents cadires», – con la preparación de un estrado y el recitado de las palabras del Cántico de cánticos *Veni de Libano* llamando al alma de María, que, como bien concluye Hauf i Valls (1990), le confieren un carácter de representación teatral litúrgica. Acompañamos esta escena con *Jesu corona virginum*, himno originario del s. VIII que hace referencia a la corona de la Virgen, en la versión recogida en el Cancionero de Montecassino.

La narración de Isabel de Villena quedó inconclusa en este punto debido a su fallecimiento. Tras la coronación, la Virgen María se despide definitivamente de todos, dándoles ánimos, y es este consuelo de los discípulos –«E així tots ensems feren grandíssimes festes e alegries per deixar molt contents e aconsolats los qui havien a restar en la mortal vida aprés lo pujament de la senyora»– el que nos sugiere la recreación de una escena de fiesta cortesana de finales del s. XV, tomando como música instrumental la de la pieza nº 185 del Cancionero musical de Segovia. Esta pieza no difiere musicalmente de los villancicos que la acompañan en la sección castellana de dicho cancionero, salvo en el hecho de no tener texto.

La selección de textos de la *Vita Christi* aquí presentada no constituye más que una serie de pinceladas sueltas con el propósito de facilitar un primer acercamiento a la obra. El gran valor que poseen tanto la obra literaria de sor Isabel como la música de los cancioneros musicales interpretada en este trabajo discográfico –en los que tiene una especial relevancia la música valenciana– hacen de éste un importante reconocimiento de nuestro patrimonio cultural, tanto musical como literario. Su vocación es, además, no sólo darle difusión en el ámbito valenciano, donde la figura de Isabel de Villena y su legado ya cuentan con amplio prestigio, sino contribuir, mediante la unión de música y literatura que caracteriza este trabajo, al reconocimiento a escala mundial del patrimonio del Siglo de Oro valenciano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alemany, R. (2012a). La interacción de lo humano y lo divino en la '*Vita Christi*' de sor Isabel de Villena. En Martínez, A. y Baquero, A.L. (Eds.). *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (pp. 131–140). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Alemany, R. (2012b). Una visión filógina de Eva y María Magdalena. *Cultura neolatina*, vol. LXXII, fasc. 3–4, 325–349.

Anglés, H. (1961). La música en la Corte Real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo. *Cuadernos de trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, XI*.

Aparicio, P. (1997). Sor Isabel de Villena ¿Una monja feminista del siglo XV? *L'aiguadolç, revista de literatura,* 4, 31–38.

Càmara, H. (2007–2008). L'assumpció en la Vita Christi d'Isabel de Villena. *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca,* 13, 39–54.

Climent, J. (1995). *Cançoner de Gandia*. Valencia: Editorial Piles.

Criado, M. (2013). La *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena y la teología feminista contemporánea. *Lemir* 17, 75–86.

Escartí, V.J. (2016). Sobre la voluntad didáctica en la obra de sor Isabel de Villena. *Mirabilia,* 22, 57–76

Fraile, J.M. (2004). La canastilla del niño. Un villancico enumerativo. *Revista de Folklore,* 279, 75–80.

Gómez, M. (1993). A propòsit de «Déu vos salve Verge imperial». Un cant monòdic del Misteri d'Elx. *Festa d'Elx, 45*, 87–93.

Hauf, A. (1987). Teologia i fantasia: la Vita Christi de sor Isabel de Villena i la tradició de les Vitae Christi medievals. En Hauf, A.G. *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval* (pp. 323–397). València/Barcelona: Institut de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Izquierdo, M. (2016). Iconografía musical valenciana. Pintura sobre tabla (ca. XV–XVI). *Cuadernos de Bellas* Artes, *Colección Música,* 48. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.

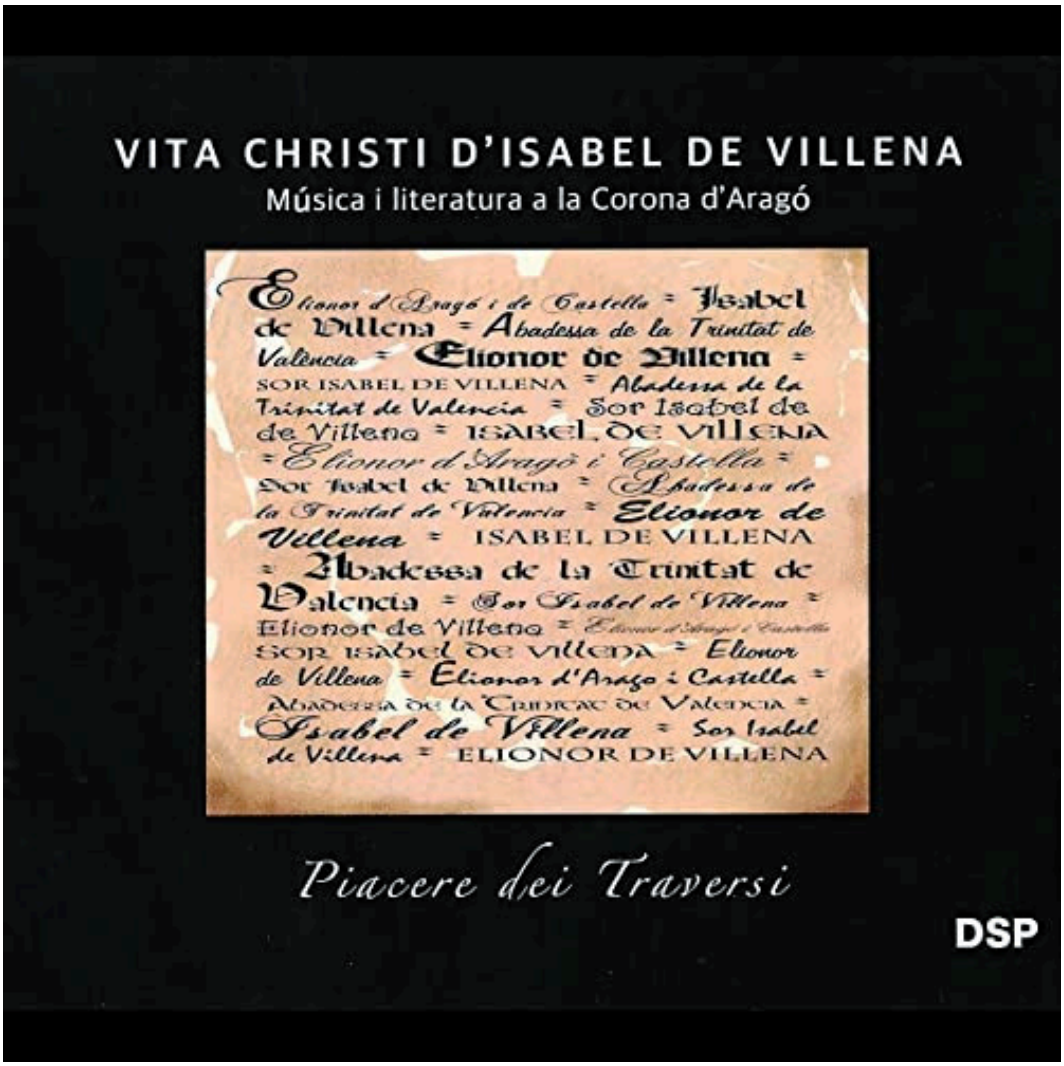
Llorens, A (1987). La Vita Christi, un text coetani. Aproximació al mon literari de la Festa d'Elx. *Festa d'Elx*, 3, 109–123.

Querol, M. (1979). *Cançoner català dels segles XVI–XVIII*. Barcelona: C.S.I.C., Instituto Español de Musicología.

Rodríguez, L. (2017). *Santa Ana Triple*. Base de datos digital de iconografía medieval. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa–ana–triple

Romeu, J. (1980). Poesies populars del segle XIV, procedents del Libre d'Amoretes i d'un manual de notari. En *Actes del cinqué col.loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, (pp. 257–285).

ANNEXO



ENLLAÇ AL DISC / ENLACE AL DISCO:

VITA CHRISTI D'ISABEL DE VILLENA / VITA CHRISTI DE ISABEL DE VILLENA

MÚSICA I LITERATURA A LA CORONA D'ARAGÓ

MÚSICA Y LITERATURA EN LA CORONA DE ARAGÓN

Piacere dei Traversi

Carmen Botella Galbis, cant i recitació / canto y recitación

Consort de flautes travesseres del Renaixement /

Consort de flautas traveseras del Renacimiento:

Silvia Rodríguez Ariza, Laura Palomar Salvador, Marisa Esparza Regal

L'ENSEMBLE *PIACERE DEI TRAVERSI*

El consort és un conjunt d'instruments de la mateixa família i va ser, durant el Renaixement i fins a mitjans del s. XVII, el mitjà ideal per interpretar la música vocal o instrumental de l'època en versió "domèstica"; és a dir, amb pocs intèrprets. Si a un consort d'instruments li afegim un cantant tindrem una versió fidel en xicotet format de la composició vocal original amb allò essencial: la música i el text. Aquesta formació, que a Anglaterra va rebre el nom de "consort song", va ser una forma compositiva molt cultivada i és la que ha adoptat Piacere dei Traversi per a dur a terme les seus versàtils i delicades interpretacions, enorgullint-se, a més, de ser un dels escassos conjunts professionals dedicats a Espanya i Europa a aquesta singular combinació instrumental

Des de la seua creació en 2011, Piacere dei Traversi ha realitzat concerts en nombrosos escenaris d'Espanya: Festival internacional de música antiga de Peníscola, Festival MAG (Música Antigua de Granada) Cicle de música de cambra del Palau de la Música de València, cicles de Patrimonio Nacional a San Lorenzo del Escorial i Palau de l'Almudaina de Palma de Mallorca, Festival MOMUA de Molina de Segura, Festival Medieval d'Elx, Semana de Música Sacra de Requena,

Festival Sagunt in excelsis, el Concierto del Silencio a Madrid... En l'àmbit internacional destaca la seua actuació a l'Expo Dubái al desembre de 2021, en ser seleccionades per Acción Cultural Española. Entre les seues produccions destaquen els CD's El mecenatge de Germana de Foix, virreina de València i Vita Christi d'Isabel de Villena: Música i literatura a la Corona d'Aragó, finalistes als Premis "Carles Santos" de la Música Valenciana en la categoria de recuperació de patrimoni musical. Piacere dei Traversi ha sigut també finalista en els premis GEMA (Associación de Grupos Españoles de Música Antigua), en les categories de Millor grup de música renaixentista (2019 i 2020) i Millor disc (2019).

EL ENSEMBLE *PIACERE DEI TRAVERSI*

El consort es un conjunto de instrumentos de la misma familia y fue, durante el Renacimiento y hasta mediados del s. XVII, el medio ideal para interpretar música en versión "doméstica", es decir, con pocos intérpretes. Si a un consort de instrumentos le añadimos un cantante obtendremos una interpretación fiel en pequeño formato con lo esencial de la composición vocal original: la música y el texto. Esta formación, que en Inglaterra recibió el nombre de "consort song", fue muy cultivada en la época, y es la que ha adoptado Piacere dei Traversi para llevar a cabo sus versátiles y delicadas interpretaciones, enorgulleciendose, además, de ser uno de los escasos conjuntos profesionales dedicados en España y Europa a esta singular combinación instrumental

Desde su creación en 2011, Piacere dei Traversi ha realizado conciertos en numerosos escenarios de España, entre ellos: Festival internacional de música antigua de Peñíscola, Ciclo de música de cámara del Palau de la música de València, Festival MAG (Música Antigua de Granada), ciclos de Patrimonio Nacional en San Lorenzo del Escorial y Palacio de la Almudaina de Palma de Mallorca, Festival MOMUA de Molina de Segura, Festival Medieval d'Elx, Semana de Música Sacra de Requena, Festival Sagunt in excelsis, el Concierto del Silencio en Madrid... En el ámbito internacional destaca su participación en la Expo Dubái en diciembre de 2021, al ser seleccionadas por Acción Cultural Española. Entre sus producciones destacan los CDs El mecenatge de Germana de Foix, virreina de València y Vita Christi d'Isabel de Villena: Música i literatura a la Corona d'Aragó. Piacere dei Traversi ha sido también finalista en los premios GEMA (Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua), en las categorías de Mejor grupo de música renacentista (2019 y 2020) y Mejor disco (2019).

ÍNDEX CONTINGUTS CD / ÍNDICE CONTENIDOS CD

1. Recitat/Recitado: "*Ací comença un vita christi…"*, Introducció/ Introducción *Vita Christi*, Isabel de Villena.

2. *O lux beata Trinitas*, Francisco de Peñalosa (c. 1470-1528)[1]

3. Recitat/Recitado: "*L'àngel sobtosament fon…",* cap. II, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

4. *Dindirindin*, Anòn. Cançoner de Montecassino / Anón. Cancionero de Montecassino (s. XV), text/texto: *Vita Christi*, Isabel de Villena.

5. Recitat/Recitado: "*E recordant-se la dita Anna…*", cap. V-IX, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

6. *O pulcherrima mulierum*, Anòn. Cançoner de Gandia / Anón. Cancionero de Gandía (s. XVI)

7. Recitat/Recitado: "*Venint lo excel·lent embaixador…*" cap. XXII, XXIII, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

8. *Dinos, madre del donsel*, Juan de Triana (fl. 1477-1490)[4]

9. Recitat/Recitado: "*E estant així la senyora…*", cap. LXV, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

10. *Soleta y verge estich*, Bartomeu Càrceres (fl. 1546)[3]

11. Recitat/Recitado: "*E lo príncep sant Miquel…*", cap. LXV, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

12. *Non ex virili semine*, Pedro de Escobar (c.1465 – 1535)[1]

13. Recitat/Recitado: "*E ab aquesta melodia…*", cap. LXV, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

14. *Falalalán, falalalalera*, Bartomeu Càrceres (fl. 1546)[3]

15. Recitat/Recitado: "*E venint lo quarentén dia…*", cap. LXXVII, LXXVIII, LXXIX, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

16. *Al jorn del judici*, Bartomeu Càrceres (fl. 1546)[3]

17. Recitat/Recitado: "*E la senyora, ab molt recel…*", cap. LXXXI, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

18. *Buenas nuevas de alegría*, Anòn. Cançoner de la Colombina / Anón. Cancionero de la Colombina (s. XVI)

19. ¡Al del *hato!*, Anòn. Cançoner Musical de Segòvia / Anón. Cancionero Musical de Segovia (s. XVI)

20. Recitat/Recitado: "¿Qui pot pensar com se llevà…", cap. LXXXII, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

21. *Hostis Herodes impie*, Franchinus Gaffurius (1451-1522)[2]

22. Recitat/Recitado: "*E com la senyora començà...*", cap. XCII, XCIV, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

23. *Madre, aquel moçuelo*, , Anòn. Cançoner de Gandia / Anón. Cancionero de Gandía (s. XVI)

24. Recitat/Recitado: "*Preïcant lo Senyor en Jerusalem...*", cap. CXVII, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

25. *Con temor y con plazer*, Anòn. Cançoner Musical de Segòvia / Anón. Cancionero Musical de Segovia (s. XVI)

26. Recitat/Recitado: "*E Magdalena, que, onsevulla que fos...*", cap. CXLIII, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

27. *Ab veu clara i molt plena*, Anòn. català / Anón. catalán (s. XVI)[5]

28. Recitat/Recitado: "*E com aquella excel·lent senyora...*", cap. CCVIII, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

29. *Está la reina del cielo*, Anòn. Cançoner Musical de Palau / Anón. Cancionero Musical de Palacio (s. XVI)

30. Recitat/Recitado: "*Estant en aquella dolor sua...*", cap. CCIX, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

31. *Ave verum corpus*, Anón. Cancionero de Montecassino / Anòn. Cançoner de Montecassino (s. XV)

32. Recitat/Recitado: "*Magdalena, de gran matí...*", cap. CCXLI, CCXLII, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

33. *Dic nobis*, Anón. Cancionero de la Colombina / Anòn. Cançoner de la Colombina (s. XVI)

34. *Victimae paschali laudes*, Wipo de Bourgogne (ca. 995 - ca. 1050)[6]

35. Recitat/Recitado: "*E, acostant-se ja a la posada...*" cap. CCXXXVII, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

36. *Reyna muy esclarecida*, Anón. Cancionero de la Colombina / Anòn. Cançoner de la Colombina (s. XVI)

37. Recitat/Recitado: "*E així començaren...*", cap. CCXXXIX, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

38. Zappay lo campo, Anón. Cancionero de Montecassino / Anòn. Cançoner de Montecassino (s. XV)

39. Recitat/Recitado: "*E venint lo gran príncep Gabriel...*", cap. CCLXXXI, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

40. *Déu vos salve, Verge imperial* , Anón. Misterio de Elche / Anòn. Misteri d'Elx

41. Recitat/Recitado: "*Venint la mitja nit del terç dia...*", cap. CCLXXXVII, CCLXXXIX, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

42. *Jesu corona virginum*, Anòn. Cançoner de Montecassino / Anón. Cancionero de Montecassino (s. XV)

43. Recitat/Recitado: "*E, com fos la serenissima Verge...*", cap. CCLXXXIX, *Vita Christi*, Isabel de Villena.

44. *Nº 185*, Anòn. Cançoner Musical de Segòvia / Anón. Cancionero Musical de Segovia (s. XVI)

[1] Manuscrit nº2 / Manuscrito nº 2 de la Catedral de Tarazona
[2] Cançoner de Montecassino / Cancionero de Montecassino
[3] Cançoner de Gandia / Cancionero de Gandía
[4] Cançoner de la Colombina / Cancionero de la Colombina
[5] Querol i Gavaldà, Miquel (1979): Cançoner català dels segles XVI-XVIII.
[6] Missale Romanum (1570)

INSTRUMENTS / INSTRUMENTOS

Giovani Tardino (Basilea), consort de flautes travesseres (440 Hz): alt en sol, dos tenors i dos baixos en sol

Giovani Tardino (Basilea), consort de flautas traveseras (440 Hz): alto en sol, dos tenores y dos bajos en sol

Enregistrament realitzat els dies 26 a 29 de desembre de 2017 a la Capella de la Sapiència de La Nau. València.

Grabación realizada los días 26 al 29 de diciembre de 2017 en la Capella de la Sapiència de La Nau. València.

Presa de so i mescla / Toma de sonido y mezcla: Jorge García Bastidas

Màster / Máster: Jorge García Bastidas

Maquetació i disseny / Maquetación y diseño: Silvia Rodríguez Ariza

Traducció / Traducción: Carmen Botella Galbis

Il·lustració / Ilustración: Manola Roig Celda

Fotografía / Fotografía *Piacere dei Traversi*: Ruth Verona

Llibre acabat de maquetar en març de 2022