David González de la Higuera Garrido

Retórica de Florencia Pinar, poeta de cancionero: introspección y erotismo

Antes de empezar a analizar los poemas de Florencia Pinar, hay que comentar brevemente la recepción que ha tenido esta poeta cancioneril en la crítica, que en rasgos generales puede calificarse como óptima. Lejos quedan ya las palabras que Manuel Serrano Sanz le dedica en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* [1903] (como “bien flojas e insustanciales” llega a calificar las composiciones de la poeta¹). Efectivamente, desde los artículos – con un punto de reivindicación – de Alan Deyermond (1978 y 1983), los escritos académicos sobre Florencia Pinar no han hecho más que multiplicarse.² Estos escritos tratan, en su mayoría, de demostrar la originalidad de los poemas de Florencia Pinar en tanto que es una de las pocas mujeres que presenta un corpus de poemas lo suficientemente amplio para ser estudiado.³

También hay que discutir si la feminidad es un rasgo inherente de nuestra poeta. Para muchos críticos feministas, la escritura de la mujer es la lucha contra el silencio al que ha sido relegada tradicionalmente; por lo tanto, para descubrir la diferencia en la escritura de la mujer habría que estudiar cómo la sociedad

1 M. Serrano Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, vol. II, Madrid, Atlas, 1975, p. 129b.

2 A. Deyermond, *The Worm and the Partridge. Reflections on the Poetry of Florencia Pinar*, in “Mester”, VII, 1978, pp. 3–8, y *Spain's First Women Writers*, in B. Miller, *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 27–52. Sin embargo, como apunta Jane Whettnall, es conveniente citar a Keith Whinnom (*Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, Exeter, University of Exeter, 1968) como el primero que destacó lo llamativo de la temática de Florencia (J. Whettnall, *Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar*, in “Cancionero General”, IV, 2006, p. 102). Para un comentario de la crítica de Florencia Pinar, es indispensable el trabajo de B. F. Weissberger, *The Critics and Florencia Pinar: The Problem with Assigning Feminism to a Medieval Court Poet*, in L. Vollendorf (ed.), *Recovering Spain's Feminist Tradition*, Nueva York, Modern Language Association of America, 2001, pp. 31–47.

3 A. Deyermond, *The Worm and the Partridge*, cit., p. 3. Joseph Snow amplía en alguna cuestión la tesis planteada por Deyermond, pero sigue muy de cerca sus trabajos para interpretar la escritura de Florencia Pinar (*The Spanish Love Poet Florencia Pinar*, in K. M. Wilson (ed.), *Medieval Women Writers*, Athens (Georgia), University of Georgia Press, 1984, pp. 320–332).

David González de la Higuera Garrido, Universidad Complutense de Madrid

patriarcal la silencio.⁴ ¿Las mujeres hacen literatura de forma distinta a los hombres necesariamente? Este trabajo se plantea hasta qué punto la poesía de Florencia Pinar se diferencia de sus contemporáneos varones.

La forma en la que se presenta la voz de Florencia Pinar es la técnica que utiliza para escribir sus poemas. Según Marcia Landy, la atención formalista a la técnica es fundamental para poder detectar los rasgos de feminidad patentes en sus poemas,⁵ y ese es el objetivo que pretende alcanzar este escrito.

En relación con esto, Barbara Fuls parte de la hipótesis de que la voz femenina de autor es diferente de la masculina: “an underlying assumption of all the criticism of Pinar’s work is that the female authorial voice is somehow different from the male”.⁶ En esta misma línea, Roxana Recio trata de demostrar que Florencia Pinar se centra, más que los hombres, en la abstracción poética para escribir sus composiciones.⁷ Asimismo, afirma que “lo importante es cómo se presenta esa ‘voz’, cómo aparece ‘lo femenino’”.⁸

Poco se sabe de la vida de Florencia, salvo que posiblemente fue una dama de la corte de Isabel la Católica. Seguramente tuvo un hermano, conocido en

4 “Women must fight against the idea of the virtue of silence” (M. Landy, *The Silent Woman: Towards a Feminist Critique*, in A. Diamond – L. R. Edwards, *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1977, p. 19). Cfr. M. Jacobus, *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, Londres, Methuen, 1986, p. 30.

5 “The formalist attention to technique is necessary to feminist studies. A careful analysis of form should yield information about the nature of language, image, sound, rhythm, diction, and rhetoric” (M. Landy, cit., p. 22).

6 B. Fuls, *The Poet Named Florencia Pinar*, in “La Corónica”, XVIII/1, 1989, p. 35. También Wilkins, al analizar un poema de Florencia Pinar (*Destas aues su nación*, ID6241), destaca que está escrito por una mujer para una mujer: “ve las aves y las mujeres como víctimas de agresores que las prendieron” (C. L. Wilkins, *Las voces de Florencia Pinar*, in R. E. Penna – M. A. Rosarossa, *Studia Hispanica Medievalia II: III Jornadas de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1992, pp. 124–130).

7 Así, afirma que en los poemas de Florencia Pinar “aparece utilizado el código cancioneril desde una óptica femenina” (R. Recio, *Otra dama que desaparece: la abstracción retórica en tres modelos de canción de Florencia Pinar*, in “Revista Canadiense de Estudios Hispánicos”, XVI/2, 1992, p. 329). En otro artículo generaliza más: “la abstracción retórica femenina no es otra cosa que el escape poético de la mujer del siglo XV” (Ead., *Puntualizaciones sobre la abstracción retórica femenina: el Cancionero de poesías varias*, in “Medievalia”, XIX, 1995, p. 16). También Mirrer parte de la base de que la escritura femenina tiene que ser distinta a la masculina: “en este trabajo partimos de la base de que las mujeres escritoras de aquellos siglos tuvieron que recurrir a distintos códigos lingüísticos en sus obras” (L. Mirrer, *Género, poder y lengua en los poemas de Florencia Pinar*, in “Medievalia”, XIX, 1995, p. 9).

8 R. Recio, *Puntualizaciones sobre la abstracción*, cit., pp. 20–21.

los cancioneros como Pinar, que también es poeta y glosador de Florencia.⁹ No obstante, si se analiza la poesía de esta poeta se puede afirmar que debió de ser una persona medianamente culta; por lo menos, demuestra en un poema suyo conocer la poesía italianista de Petrarca.¹⁰

El objetivo que pretendo seguir es aparentemente sencillo, pero encierra en sí mismo una cierta complejidad: describir la retórica de Florencia Pinar. Y esta retórica se va a centrar fundamentalmente en dos parámetros que considero importantes: por un lado, la introspección, que es un rasgo típico de la poesía de cancionero; y por otro, el erotismo, que para algunos críticos es propio de esta poeta y sería un rasgo de su feminidad.¹¹

1 Elementos retóricos que crean introspección

En tanto que la introspección en poesía ha sido destacada desde la *Poética* de Aristóteles, los tratados medievales también hacen referencia al mundo interior del poeta. Sin embargo, se posee un documento imprescindible para entender la poética culta del cuatrocientos: el *Prologus Baenensis*, inserto en el *Cancionero de Baena*.¹² Y, efectivamente, en este prólogo se destaca el amor como tema principal: se dice que el poeta “sea amador e que siempre se preçe e se finja de ser enamorado”.¹³ En fin, entiendo por introspección la mirada interior de los sentimientos, y por introspección poética la capacidad del poeta para reflejar esa mirada en sus versos, por lo que el objetivo de este apartado es averiguar la retórica que es capaz de crear esa mirada interior.

Si se tuviera que destacar la figura retórica más utilizada por nuestra poeta, sin duda habría que hablar de la antítesis o *contentio*. Este recurso, “presente en

9 Óscar Perea Rodríguez afirma, con respecto a la vida de los hermanos Pinar, que “todavía quedan en la oscuridad más absoluta” (*Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero General*, Madrid, CSIC, 2007, p. 234).

10 J. Whetnall, cit., pp. 101–107. Sobre la cultura de Florencia Pinar, Roxana Recio afirma lo siguiente: “destaquemos el hecho de que Florencia Pinar utiliza una forma de canción que, aunque es considerada importante, no era la que más usaban los poetas. Pinar, por tanto, puede considerarse una poeta culta” (*Otra dama que desaparece*, cit., p. 331).

11 Deyermond ya avisó en su artículo de 1978 que estudiando los escritos de Florencia Pinar podríamos reconstruir su temperamento (*The Worm and the Partridge*, cit., p. 7).

12 Para un estudio del *Prologus Baenensis* como tratado de poética medieval, vid. especialmente F. Gómez Redondo, *Artes poéticas medievales*, Madrid, Laberinto, 2000, pp. 141–161.

13 B. Dutton – J. González Cuenca (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993, p. 8.

la lengua literaria de todas las épocas y escuelas”,¹⁴ es especialmente productivo en la poesía de cancionero.¹⁵ Según Casas Rigall, la utilización de la antítesis se extiende desde los poetas nacidos entre 1371 y 1400 a las generaciones más modernas donde se encuentra Florencia Pinar,¹⁶ por lo que es necesario analizar el uso de la antítesis en esta poeta.

Efectivamente, la antítesis aparece en dos de los seis poemas atribuibles a esta poeta.¹⁷ Sin embargo, la antítesis ocupa un lugar importante en la poética de Florencia puesto que es capaz de ejemplificar, mediante vocablos antónimos, el sentimiento amoroso. Como afirma Casas Rigall, “el amor cortés constituye un concepto complejísimo y difuso en cuya esencia está la inefabilidad, de ahí que sea muy adecuada su caracterización mediante las oposiciones semánticas que propicia la *contentio*”.¹⁸

De este modo, la antítesis es fundamental en el poema *Ay que ay quien más no biue* (ID6240), ya que los versos 6 y 7 permiten definir la naturaleza contradictoria del amor medieval: “ay plazerres, ay pesares, / ay glorias, ay mil dolores”.¹⁹ También en *Hago de lo flaco fuerte* (ID0754) la antítesis se deja ver en el primer verso, aunque esta figura no destaca más a lo largo de la composición, salvo en el verso octavo (“hago del hilo cadena”), donde el hilo (que representa la vida del yo lírico) se vuelve cadena, ya que el yo lírico se siente prisionero por el amor.²⁰

Otro recurso importante, no solo en la poética de Florencia sino también en la cancioneril, es la hipérbole o *superlatio*. Según Casas Rigall, la hipérbole es una figura fundamental en el sentido de que el lector de poesía amorosa de cancionero se encuentra “ante una estilización del amor esencialmente

14 J. L. García Barrientos, *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco-Libros, 1998, p. 65.

15 “La antítesis se erige en uno de los fundamentos principales de la *sotileza* en la poesía amorosa de los cancioneros medievales” (J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, p. 200).

16 J. Casas Rigall, cit., p. 200.

17 Estimo como poemas de Florencia Pinar *Ay que ay quien más no biue* (ID6240), *Destas aues su nación* (ID6241), *Ell amor ha tales mañas* (ID0768), *Hago de lo flaco fuerte* (ID0754), *Tanto más creçe el querer* (ID0766) y la glosa *Será perderos pediros* (ID6407 M 6983). La composición *Cuidado nuevo venido* (ID0450) no puede considerarse de Florencia Pinar, aunque aparezca como su autora en el *Cancionero de Rennert*, puesto que en otros cancioneros este poema es atribuido a Rodríguez del Padrón, Pedro de Quiñones e incluso aparece como anónima.

18 J. Casas Rigall, cit., p. 200.

19 Los poemas de Florencia Pinar están disponibles en la edición de M. A. Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 80–93.

20 Roxana Recio, al analizar la retórica de Florencia Pinar, también señala las antítesis que utiliza (R. Recio, *Otra dama que desaparece: la abstracción retórica en tres modelos de canción de Florencia Pinar*, cit., p. 331 y 333).

hiperbólica”.²¹ Normalmente la hipérbole se utiliza o para la alabanza de la dama (que en Florencia no aparece) o para focalizar el extremado dolor del enamorado; Florencia utiliza la hipérbole para subrayar el dolor que existe en el amor.

Un recurso frecuente en la poesía de cancionero es lo que llama Casas Rigall *hipérbole numérica*, que es simplemente la utilización de algún numeral para hiperbolizar al sustantivo abstracto que acompaña, de modo que ese sustantivo abstracto tenga siempre que ver con el sentimiento amoroso.²² En el séptimo verso de *Ay que ay quien más no biue* (ID6240) se aprecia un ejemplo de esta hipérbole: “ay glorias, ay *mil* dolores”. También la hipérbole puede formarse mediante la utilización de algún indefinido con valor absoluto (ya sea positivo: *todo*; o negativo: *ningún*, *nadie*, *nada*). Esto ocurre en los dos últimos versos del estribillo del poema *Destas aues su nación* (ID6241): “siento yo grave pasión / sin sentir *nadie* la mía”.

Por último, hay que destacar la presencia de la *annominatio* como recurso estrella entre los poetas de cancionero.²³ Así, Florencia utiliza el políptoton en *Destas aues su nación* (ID6241): “siento yo grave pasión / sin sentir nadie la mía” (vv. 4–5 y 13–14); y en *Tanto más creçe el querer* (ID0766): “Tanto más creçe el *querer* / y las penas que sostengo, / quanto más *quiero* esconder...” (vv. 1–3). Está claro que la utilización de esta figura tiene como objetivo enfatizar el sentimiento amoroso, ya que la poeta juega con la flexión de los verbos *sentir* y *querer*. También utiliza la paronomasia en el primer verso de su glosa: *Será perderos pediros* (ID6407 M 6983).

2 Motivos y temas introspectivos

Entiendo por motivos y temas introspectivos aquellos que permiten al lector la entrada al mundo interior del yo lírico. En este sentido, Florencia Pinar sigue la tradición cancioneril en la mayoría de los casos, de forma que sus composiciones refieren a lo que se conoce por amor cortés.²⁴ Es cierto que sus poemas tienden a

²¹ J. Casas Rigall, cit., p. 114.

²² Ibid., p. 118.

²³ “La profusa utilización de los diversos tipos de *annominatio* por parte de los poetas cancioneriles es un hecho evidente” (Ibid., p. 220).

²⁴ No voy a entrar en discusiones sobre este término que pretende definir el amor medieval. Para este escrito en concreto me sirve la definición del *amor cortés* planteada por Gaston Paris en 1883, a saber, un código social cortesano referido al amor; por lo tanto, en este trabajo entraré solamente en establecer los motivos recurrentes (que han sido comentados hasta la saciedad) que proyectan ese código amoroso. Para el concepto del amor cortés y su aplicación en la

la abstracción, y eso es considerado por Roxana Recio como rasgo de la escritura femenina, pero también hay que destacar que, desde un punto de vista temático, los motivos que presentan sus poemas no son muy novedosos dentro de la poesía amorosa de cancionero.²⁵ Se van a descartar en este estudio los motivos que son muy característicos de la poesía cancioneril y que, por lo tanto, aparecen también en la poesía de Florencia Pinar, como el sufrimiento de amor (especialmente en *Ell amor ha tales mañas*, ID0786, y en *Será perderos pediros*, ID6407 M 6983) y el servicio de amor (en *Será perderos pediros*, ID6407 M 6983).²⁶ En cambio, se comentan otros motivos que, por su elaboración más que por su novedad, merecen ser analizados detalladamente.

En primer lugar hay que hablar de la enfermedad de amor, motivo que no es solamente literario: es bien sabido que los tratadistas medievales consideraban el amor como una enfermedad.²⁷ Sin embargo, identificar el amor como un “cáncer de natura” (v. 7), en *Ell amor ha tales mañas* (ID0768), es algo más novedoso dentro de la lírica cancioneril.²⁸ No tenemos nada similar en este tipo de lírica salvo la composición de Antón de Montoro (*Juan, señor y grande amigo*, ID1903), donde se encuentra también el término *cáncer* con el mismo significado

poesía amorosa de cancionero son fundamentales, sobre todo, los trabajos de N. Salvador Miguel (*La poesía cancioneril. El ‘Cancionero de Estúñiga’*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 266–295) y de A. M.^a Rodado Ruiz (*‘Tristura conmigo va’. Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000).

25 No estoy de acuerdo con la afirmación de Roxana Recio de que la abstracción es propia de la escritura de mujer. Si bien la abstracción retórica, que es típica de la poesía amorosa de cancionero, pudo servir como forma de escape para la mujer poeta, este hecho no significa que, mediante esta, se pueda identificar el sexo del poeta que escribe. De hecho, la abstracción en el tratamiento del sufrimiento de amor en *Ay que ay quien más no biue* (ID6240) hace que Broad lo considere como un poema de “voz neutra”, y llega más lejos: “es interesante notar que cuando una mujer es la que escribe, el sufrimiento por la imposibilidad de corresponder a la pasión se describe en términos idénticos a los empleados por los hombres” (P. G. Broad, *Florencia Pinar y la poética de cancionero*, in N. Erro-Orthmann – J. Cruz Mendizábal (eds.), *La escritora hispánica*, Miami, Ediciones Universal, 1990, pp. 26–36, p. 28).

26 Sin embargo, no en todos los poemas de Florencia aparece el amor negativamente; en *Ay que ay quien más no biue* (ID6240), el amor aparece con un tono positivo y vitalista: “ay donde ay penas damores / muy gran bien si d’él gozares” (vv. 8–9). Esta idea ya fue destacada por R. Recio, *Otra dama que desaparece*, cit., p. 330.

27 Para un resumen de las teorías de los médicos sobre el amor y su cura, véase el prólogo de K. Whinnom en Diego de San Pedro, *Obras completas II. Cárcel de amor*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 13–15.

28 Hay que entender *natura* aquí con la acepción de ‘órganos sexuales’.

de enfermedad: “el cáncer, Juan, atajallo / con cabterios, y quemallo, / porque non coma lo sano” (vv. 43–45).²⁹

Otro motivo importante dentro de la poesía de Florencia Pinar es la cárcel de amor. Si bien este motivo se encuentra lexicalizado desde los primeros poetas de cancionero, Florencia consigue dotarlo de una mayor originalidad.³⁰ En *Hago de lo flaco fuerte* (ID0754), aparece el elemento de la *cadena*, elemento que ya está presente en los primeros poetas de cancionero como en Alfonso Álvarez de Villasandino en el *Cancionero de Baena* (ID1155): “otro placer non deseo, / sinon sufrir bien o mal / andando en vuestra cadena” (vv. 26–28).³¹

Sin embargo, hay que comentar la importancia de este motivo en el poema *Destas aues su nación* (ID6241), ya que el cautiverio de las aves se corresponde con el encarcelamiento por amor que sufre el yo lírico, como reza el estribillo: “y de vellas en prisión / siento yo grave pasión / sin sentir nadie la mía” (vv. 3–5 y 12–14).³² La elaboración del tópico de la cárcel de amor a partir de la circunstancia que brinda la rúbrica (“otra canción de la misma señora a unas perdices que le enviaron vivas») no es algo único de esta poeta,³³ no obstante, hay que preguntarse en qué poemas se ha inspirado para componer el suyo. Jane Whetnall comparó esta composición de Florencia con un soneto petrarquista (*A pie’ de’ colli ove la bella vesta*) donde también aparece el tópico de las aves enjauladas como trasfondo del estado anímico del yo lírico.³⁴ Por lo tanto, las concomitancias entre estos dos poemas hay que buscarlas en la circunstancia similar que presentan para ejemplificar la psicología del yo lírico: la del cautiverio de unas aves.

²⁹ Utilizo la edición realizada por M. Ciceri y J. Rodríguez Puértolas: Antón de Montoro, *Cancionero*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 178.

³⁰ Sobre la lexicalización de las metáforas, Casas Rigall, siguiendo a Le Guern, establece las etapas por las que un tropo se convierte en una unidad lexicalizada: “a) creación metafórica individual, b) generalización de su empleo en una corriente literaria y c) generalización en la lengua ordinaria y lexicalización” (J. Casas Rigall, cit., pp. 69–70). Sirva como ejemplo de imagen de la cárcel de amor lexicalizada la que aparece en el poema de Álvaro de Cañizares, *Ay qué de grado sería* (ID2689) en *Cancionero de Palacio*: “Ay qué de grado sería / yo preso si pudiese / en tal, senyora, que fuese / vuestro siempre todavía” (vv. 1–4). Vid. A. M. Álvarez Pellitero (ed.), *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, p. 346.

³¹ B. Dutton – J. González Cuenca (eds.), cit., p. 22.

³² R. Recio señala: “aquí saltan a la vista enseguida el cautiverio, el poeta abandonado a sus sentimientos y la pena de amor que se sufre en silencio y que es incomprensida” (*Otra dama que desaparece*, cit., p. 333).

³³ Valga el ejemplo de un poema de Tapia (*Veros damas en prisión*, ID1056), donde se compara la prisión de unas damas con el cautiverio de amores que sufren los enamorados.

³⁴ J. Whetnall, cit., p. 103–106. Francesco Petrarca, *Cancionero*, trad. de J. Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, vol. I.

3 Recursos literarios que crean sensación de erotismo

Para analizar el erotismo en Florencia Pinar, habría que fijarse en el léxico que emplea y si está utilizado con un doble sentido sexual.³⁵ Sin embargo, muchas veces es complicado establecer si este está o no presente; por ejemplo, en *Hago de lo flaco fuerte* (ID0754) da la sensación que se trata de un poema muy pasional y sexual a la vez. Y esto se debe a que la palabra *muerte* puede ser entendida como ‘culmen de la experiencia sexual’: “voy a lo más peligroso / quiero bolver a la muerte / puedo huyr y no oso” (vv. 2–4 y 10–12). No obstante, no se puede afirmar tajantemente que la palabra *muerte* tenga una connotación relacionada con el sexo. Generalmente, el lenguaje que utilizan los poetas de cancionero es muy abstracto y hermético, por lo que suele ser complicado justificar esa doble lectura.³⁶ Por otra parte, también en *Ay que ay quien más no biue* (ID6240) hay un ejemplo de poema pasional, ya que Florencia Pinar juega con las palabras homónimas *hay* y *jay!* para crear equívocos en el lector.

Sin embargo, el erotismo en Florencia se encuentra de una manera más explícita en la imaginería que demuestra. Efectivamente, tanto la figura de las perdices en *Destas aues su nación* (ID6241) como la del gusano en *Ell amor ha tales mañas* (ID0768) tienen un significado sexual, y así ha sido entendido por todos los críticos desde Alan Deyermond (1978 y 1983).³⁷ Si bien las perdices son más fáciles de ser concebidas desde un punto de vista sexual, la imagen del gusano es mucho más novedosa y resulta su interpretación más complicada.

³⁵ Keith Whinnom destacó la posibilidad de que la poesía amorosa de cancionero escondiera una doble lectura sexual, sobre todo, en su obra *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Kendal, University of Durham, 1981. También es importante el artículo de I. Macpherson, *Secret Language in the Cancioneros: Some Courtly Codes*, in “Bulletin of Hispanic Studies”, LXII, 1985, pp. 51–63.

³⁶ Sin embargo, hay poemas como el de Pedro de la Caltraviesa (perteneciente a la primera generación de poetas cancioneriles), donde el erotismo se encuentra explícito. Véase el poema *Como echaron del Paraíso* (ID2607) en el *Cancionero de Palacio*: “avría plazer, sin duda, / si fuese oy el día / que vos viesse yo desnuda / en el lugar que querría” (vv. 6–9). A. M. Álvarez Pellitero (ed.), cit., pp. 225–226.

³⁷ Es conveniente destacar, al respecto, la observación de Wilkins de que esos símbolos animales representan la opresión a la que estaría sometida Florencia Pinar: “es frecuente que gente oprimida use imágenes pequeñas – como un ave o un gusano –. Es bien posible ver estos animales como símbolos de la opresión sistemática en que vivía Florencia Pinar” (C. L. Wilkins, cit., p. 129). De todos modos, no me convence la lectura de Wilkins porque muchos poetas cancioneriles de sexo masculino introducen aves en sus poemas (no tanto gusanos, que es una imagen más extraña en este tipo de lírica).

Volviendo al poema de Petrarca *A pie' de' colli ove la bella vesta*, es conveniente recordar que no se conoce el tipo de ave que aparece en él, a diferencia del poema de Florencia Pinar, donde gracias a la rúbrica se sabe que las aves cautivas son perdices.³⁸ Por lo tanto, hay que preguntarse el significado simbólico que encierra la perdiz en los bestiarios, y es consabido que es símbolo de la lascivia: la hembra puede quedar preñada con el solo olor del macho, quien incluso sodomiza a los de su mismo sexo.³⁹ Por lo tanto, se debe entender esta composición de Florencia Pinar con un doble sentido sexual.

Hay que comentar detalladamente también la metáfora del gusano en *Ell amor ha tales mañas* (ID0768). Alan Deyermond analizó esta imagen a la luz de otros textos medievales y llegó a la conclusión de que el gusano en el poema de Florencia es un símbolo fálico.⁴⁰ Según Deyermond, la imagen del este animal no se corresponde con los gusanos de la *Dança general de la muerte*: “gusanos royentes / que coman de dentro su carne podrida” (vv. 79–80).⁴¹ Este crítico considera que el gusano de Florencia es como la serpiente en el *Libro de los gatos* y en *Santo Domingo de Silos* (estrofas 327–328). Desde luego, la serpiente se asemeja a un falo en la obra de Berceo; sin embargo, el gusano de Florencia Pinar parece tener otra connotación además de la sexual.⁴²

³⁸ Sin embargo, en el cuerpo del poema las perdices son aludidas a través de un juego paronímico de palabras: “sus nombres [*perdices*] mi vida son, / que va *perdiendo* alegría” (vv. 10–11). Este juego es perceptible por la propia etimología de la palabra *perdiz* (*perdix*), que es llamada así porque *pierden* los polluelos. La perdiz incubaba los huevos ajenos hasta que eclosionan, y cuando los polluelos se convierten en adultos, se marchan volando junto con sus auténticos padres. Esta historia es contada en el *Fisiólogo* y por el profeta Jeremías, Aristóteles, Teofrasto, Plinio, San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, entre otros (cfr. R. Pinedo, *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930, pp. 55–56).

³⁹ Sobre la perdiz en los bestiarios medievales, véase I. Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986, pp. 93–96.

⁴⁰ Cfr. A. Deyermond, *The Worm and the Partridge*, cit., p. 6. Concretamente afirma del gusano: “In Pinar’s poem the worm, representing love and penetrating the live woman’s entrails, seems to be a phallic symbol, even if only at the unconscious level” (*Spain’s Women Writers*, cit., p. 49).

⁴¹ M. Morreale (ed.), *Dança general de la muerte*, Madrid, Gredos, 1991, p. 30.

⁴² La serpiente en la *Vida de Santo Domingo de Silos* es un símbolo fálico, ya que se presenta erecta a la novicia que pretende espantar, además de que se ensancha y se vuelve delgado: “Prendíe forma de sierpe el traidor provado, / poniéssele delante el pescueço alçado, / oras se facié chico, oras grand desguisado, / a las veces bien grueso, a las veces delgado” (G. Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. T. Labarta de Chaves, Madrid, Castalia, p. 125). El simbolismo de la serpiente en esta obra ya ha sido comentado por Deyermond, *Berceo, el diablo y los animales*, in *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso en su cincuentenario*, Buenos Aires, 1975, pp. 85–90.

Probablemente, habría que reconsiderar la relación que tiene el gusano con la muerte, pues esta es la relación más obvia y la que aparece en multitud de obras medievales. Así, el gusano sería un animal connotado negativamente que roe aquello que está podrido. Esa lectura es la que tiene en la composición de Florencia Pinar (es necesario recordar la imagen del amor como un cáncer visto anteriormente, ya que se combina con la imagen del gusano, pues también “come todo lo sano”, v. 8).

Queda claro, por lo tanto, que el gusano en Florencia Pinar debe relacionarse con la muerte y con la podredumbre; ahora bien, hay que determinar su posible connotación sexual. Efectivamente, la forma alargada del gusano, y su correspondencia con el “cáncer de natura”, permite relacionar su figura con un símbolo fálico. No obstante, no hay ninguna relación entre el amor y el gusano además de la composición de Florencia Pinar. Solamente un hombre importante de la Ilustración portuguesa escribe sobre el amor y lo identifica también como un gusano. Se trata de Teodoro de Almeida y *El hombre feliz independiente del mundo y de la fortuna* (1779):

Quando nace el amor es un gusano manso y quieto que se cría dentro del corazón; quando se revuelve con lentitud causa un gusto muy delicado y fino, mas después que á costa del mismo corazón crece y toma fuerzas, es una víbora que nos roe las entrañas, y se convierte en un horrible dragón que nos despedaza interiormente.⁴³

Habría que entender, por lo tanto, al gusano como una “figura libidinal que mata en lugar de vivificar”,⁴⁴ tal y como lo hace Carl Gustav Jung en *Transformaciones y símbolos de la libido* [1912]. Por lo tanto, el gusano de Florencia Pinar se tiene que concebir como un símbolo fálico relacionado directamente con la muerte.⁴⁵

4 Conclusiones

Para finalizar, me gustaría resaltar un par de puntualizaciones con respecto a la retórica de Florencia Pinar. En primer lugar, es importante destacar que los recursos y motivos que crean introspección son típicos de la poesía amorosa de cancionero, aunque Florencia, en algún caso como en *Destas aues su nación* (ID6241), utilice la circunstancia de las aves presas para ilustrar su propio cautiverio, lo

⁴³ T. de Almeida, *El hombre feliz independiente del mundo y de la fortuna*, trad. F. Vázquez, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1806, vol. I, p. 62.

⁴⁴ J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969, p. 242.

⁴⁵ Así lo entiende también Michael Gerli en su edición sobre la poesía de cancionero. M. Gerli (ed.), *Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal, 1994, p. 267, n. 2.

que sí habría que señalar como rasgo innovador en este tipo de poesía. Por otro lado, el erotismo y su explotación en imágenes de tipo animal (como la perdiz y el gusano) es un rasgo único de esta poeta y habría que comentarlo con mayor detalle. Me remito a lo afirmado por Deyermond años atrás: mientras que la perdiz es símbolo de la lascivia, el gusano representa un símbolo fálico, pero también relacionado con la muerte y la podredumbre.

Debería estudiarse, además, el reflejo de la supuesta feminidad de Florencia Pinar en sus poesías. No se puede afirmar, como hace Roxana Recio (1992 y 1995), que la feminidad se muestra a partir de la abstracción en el sentimiento amoroso, pues esa es precisamente una característica propia de la poesía amorosa de cancionero. También, quizás, parece exagerada la afirmación de Deyermond (1978) de que a partir de las poesías de Florencia Pinar se puede reconstruir su temperamento. El problema radica en que se poseen muy pocos testimonios de poesía cancioneril escrita por mujeres, por lo que cualquier caracterización genérica sería un auténtico fracaso. Entonces, la única conclusión a la que se puede llegar es a una descripción lo más minuciosa posible de la retórica de esta poeta, que es lo que se ha pretendido con estas páginas.