

Palabra femenina y discurso religioso medieval en *Otas de Roma*



Carina Zubillaga

Universidad de Buenos Aires / Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
carinazubillaga@hotmail.com

Recibido: 29/12/2021. Aceptado: 24/4/2022.

Resumen

En el presente trabajo, se analiza el discurso de Florencia de Roma, la heroína de *Otas de Roma*, en relación con el de las protagonistas santas de las hagiografías previas del Ms. h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Las oraciones y súplicas que jalonan el desarrollo de la historia y testimonian su avance dan cuenta de una identidad femenina que se conforma mediante la subordinación de lo terrenal a lo divino y de lo individual a lo colectivo, en consonancia con las historias de reinas acusadas a las que pertenece y con la figura política de la infanta y la problemática de la sucesión imperial.

Palabras clave: oración religiosa; palabra femenina; reinas acusadas; hagiografía; Florencia de Roma.

Feminine word and medieval religious speech in *Otas de Roma*

Abstract

In the present work, the discourse of Florence of Rome, the heroine of *Otas de Roma*, is analyzed in relation to the holy protagonists of the previous hagiographies of Escorial MS. h-I-13. The prayers and supplications that mark the development of the story and testify to its progress reveal a feminine identity that is shaped by the subordination of the earthly to the divine and of the individual to the collective, in line with the stories of the accused queens to which it belongs and with the political figure of the infanta and the problems of imperial succession.

Keywords: religious prayer; feminine word; accused queens; hagiography; Florence de Rome.

Las tres historias de reinas acusadas de adulterio con las que concluye el Ms. h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, datado a mediados del siglo XIV, presentan una unidad temática propia que, al final del códice, funciona también de manera conclusiva con respecto a la conformación manuscrita general, con historias previas acerca de santas como María Magdalena, Marta, María Egipciaca y Catalina de Alejandría que representan un abanico de la santidad femenina paradigmático de la devoción cristiana de la baja Edad Media europea.¹ La primera de las historias de reinas acusadas, *Otas de Roma*, es además el relato más extenso de todo el manuscrito; constituye un enlace con las historias hagiográficas previas y presenta la temática más secular de mujeres desterradas de sus tierras por difamaciones, todas ellas reinas o emperatrices.² Tal vez sea esta característica la que haya llevado a algunos críticos a plantear su correspondencia genérica, basándose sobre todo en la primera parte de la narración, con los relatos de héroes salvadores (González, 1988) o la literatura caballeresca (Hernán-Gómez Prieto, 2007; Pereira Míguez, 2011).

Si bien el relato de *Otas de Roma* parece centrarse desde su título completo en los personajes masculinos que sucesivamente protegen a Florencia de Roma (*Aquí comiença el cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florencia su fija e del buen cavallero Esmero*), es ella quien se revela en la continuidad de la historia como la verdadera protagonista. Sus acciones, pero especialmente sus palabras, conforman una identidad que acerca su figura a la de las santas iniciales del códice h-I-13, aunque con distinciones significativas que ponen de manifiesto nuevos modelos femeninos de santidad posibles más allá de la renuncia total a lo mundano o el martirio. La pregunta específica acerca de la articulación de la voz femenina en términos hagiográficos, o muy próximos a los hagiográficos, es la que guiará el presente trabajo, considerando tanto su forma como su contenido y su correspondiente relación con el silencio. Planteamos como hipótesis inicial que cada vez que Florencia toma la palabra, en *Otas de Roma*, el discurso religioso se revela como prominente y distintivo de la configuración de su identidad femenina; su voz parece expresar la autoridad divina más que la personal, dando cuenta en las sucesivas plegarias de Florencia de una palabra santa que diluye la voz propia de la mujer en las referencias a la divinidad.

Las primeras palabras de Florencia en la historia, si bien no asumen la forma de una plegaria sino la de una respuesta directa a su padre frente a la demanda matrimonial de Garsir, el emperador de Constantinopla que la requiere como esposa, se insertan en la dinámica del discurso religioso por la referencia a Dios, en principio, y por la remisión al imaginario de las mártires cristianas que usualmente piden el degüello ante la demanda masculina –en general, también, de una figura política de alto rango, como un emperador– que busca quebrantar tanto su amor a Dios como, más específicamente, su virginidad: “Señor, por Dios, merçet –dixo la infante–, ante me mandat tajar la garganta, ca este casamiento es muy descomunal; la niña con viejo e la vieja con el niño, esto es cosa por que anbos pueden parar mientes a mal” (146).³

Las siguientes palabras de Florencia, también dirigidas a su padre, están asimismó focalizadas, aunque de manera indirecta, desde una posición esencialmente

1 Schlauch emplea por primera vez el término “accused queens” para estos personajes femeninos (1927). Las otras dos historias que comparten la temática en el códice h-I-13 son *Aquí comiença un muy fermoso cuento de una santa enperatris que ovo en Roma e de su castidat* y *Aquí comiença un noble cuento del enperador Carlos Maynes de Roma e de la buena enperatris Sevilla su mugier*.

2 *Otas de Roma* procede, ya sea de forma directa (Baird, 1976) o a través de una fuente común perdida (Wallensköld, 1907-1909), de la *Chanson de Florence de Rome*, cantar francés del temprano siglo XIII. De las seis versiones que testimonian la historia de Florencia de Roma en la literatura europea medieval (la *Chanson de Florence de Rome*, el *Dit de Florence de Romme* en verso del temprano siglo XIV, el *Roman de Florence de Rome* en verso también del siglo XIV, al igual que *Le Bone Florence de Rome*, una versión en prosa francesa inédita y *Otas de Roma*), la *Chanson* es la más temprana. Es un poema de 6410 versos alejandrinos datado en el primer cuarto del siglo XIII (Walker, 1980).

3 Las citas corresponden a la transcripción del texto de la edición del códice h-I-13 en su conjunto (Zubillaga, 2008), indicándose a continuación de cada una la página y/o páginas correspondientes.

femenina: la de la infanta a casar, ya que su atención al joven Esmeré –el hijo menor del rey de Hungría– resulta innegable en su deseo de conocer más de él antes como héroe salvador que como hombre: “Por Dios, señor, mandatlos acorrer, e siquier sabremos quién es aquel cavallero que tan grant golpe dio a aquel grifón” (158). Ya directamente ante Dios son sus palabras posteriores, una vez que sentada al lado de Esmeré mientras comen no puede dejar de mirar al joven que ha acudido en ayuda del emperador de Roma:

E tanto se pagó Florençia d’él, que dixo: “Señor Jhesu Christo, que fuestes puesto en cruz por nuestro salvamiento, si este donzel oviese en sí tanta de bondat como yo veo en él de beldat e de paresçer, si conmigo casase, él libraría esta tierra ante de un año, en guisa qu’el viejo Garsir perdería y la cabeça”. (162)

Esta primera oración de la doncella es muy significativa, ya que la define identitariamente en cada palabra, al mismo tiempo que singulariza la funcionalidad que tendrán las plegarias en la historia.⁴ Si bien en las historias de inocentes perseguidas, y también en *Otras de Roma*, el poder de la oración se manifiesta especialmente ante la amenaza inminente de muerte, como analizaremos luego, cada oración en sí misma, y muy particularmente esta primera de la doncella, da cuenta de una identidad lingüística que antecede y determina la conclusión de la historia. El lenguaje es la condición de posibilidad de una identidad virginal y es también, por ello, la confesión de una situación presente que contempla el pasado pero que, sobre todo, apunta al futuro y sus posibilidades.⁵ En el presente de esta oración de Florencia se expresan tanto el pasado como el futuro; el pasado de su condición de heredera, que debe casarse para preservar la estabilidad del reino, y el futuro de esa estabilidad deseable en la figura del pretendiente que la ha conquistado. La idea de la salvación del reino que la doncella identifica con la figura heroica de Esmeré es el nexo presente de ese pasado de su propia condición regia y su futuro como reina; un nexo que no deja de posicionarla a ella misma en el lugar de inferioridad femenina propio de las sociedades medievales. A su vez, la idea de la salvación humana se enlaza con la salvación divina que la doncella destaca en la mención inicial a Cristo, a quien dirige su confesión, ya que no hay allí un pedido expreso o una súplica, sino la confesión de su preocupación vital, que la incluye no solo a ella sino a todo su reino, y es ante todo el reconocimiento de su condición pasada, presente y futura. Por ello, el tiempo se unifica en la figura de Cristo como redentor, que salvó a la humanidad de una vez y para siempre, y se manifiesta en el presente de la oración como una fusión del tiempo y de la vida en el lenguaje.

Lo femenino es claramente desestabilizante, como se concibe en esta oración en la cual Florencia se identifica a ella misma en una condición de inferioridad frente a lo masculino y, asimismo, frente a lo divino. Lo femenino es potencialmente peligroso según los parámetros cristianos y, por ello mismo, redimible y ordenable a través del control que de alguna forma esa potencialidad demanda. Lo masculino se impone sobre lo femenino y lo divino se impone sobre lo personal conformando una identidad particular que se expresa, de manera preponderante, en el lenguaje de Florencia, tanto en su forma como en su contenido: la oración divina que tiene como preocupación

⁴ Adscribimos a la definición de plegaria dada por Coseriu y su naturaleza discursiva: “Unidad textual en el ámbito de la religión, en la que un sujeto humano singular o múltiple pide, directa o indirectamente, algo a Dios omnipotente, con la convicción de que Dios está dispuesto a escucharle” (2003: 5). Para el estudio de la plegaria en los textos castellanos, remitimos a los trabajos de Gimeno Casalduero (1975), Baños Vallejo (1994), Ramadori (2000) y González (2008).

⁵ Desde su institucionalización en el IV Concilio de Letrán de 1215, la confesión se vuelve uno de los rituales principales en la organización de la comunidad cristiana, como destaca Rodríguez Molina (2008) al enmarcar el canon 21 como el hito fundamental del desarrollo de la confesión auricular, al fijarse la obligación de la confesión anual de todos los fieles. Remitimos, asimismo, a los estudios clásicos sobre la confesión de Lea (1986) y sobre las medidas conciliares en relación con la literatura hispánica de Lomax (1969).

esencial un destino como reina que es, a la vez, el de todo su reino. En este sentido, la naturaleza de Florencia como infanta es el elemento que el texto desarrolla y elabora en pos de la construcción de ideales políticos, a partir de esta problematización específica que excede su condición femenina de doncella.⁶

Frente a la inminencia del ataque de Garsir, a través de una nueva referencia a su condición femenina y al martirio, Florencia se ofrece a sí misma como víctima inocente objeto del deseo masculino y, por ello, capaz de provocar sin quererlo la muerte de muchos. El pedido a su padre de obrar como víctima propiciatoria está precedido por una oración dolorosa de reconocimiento de la situación, lo que vuelve a situar su ofrecimiento en los márgenes del discurso religioso o, al menos, en asociación evidente con él: “Señor Jhesu Christo, e ¿dó pudo tanta gente ser ayuntada como yo aquí veo, nin tan grant cavallería?” (164-165). Luego, las palabras seguidas a su padre definen de nuevo ese lugar inferior de Florencia como mujer y como heredera, una víctima de los caprichos sobre su persona, que nunca la involucran solo a ella: “Yo non quería que por mí se començase batalla en que poderían morir más de çient vezes mil omes a martirio e a dolor” (165). A pesar de no quererlo, el enfrentamiento se produce y ocupa varios capítulos de la historia, revelando su importancia textual y el eje sucesorio como asunto determinante, ya que el emperador Otas promete a la infanta, y por ende también el imperio, al mejor guerrero.

Casi todas las palabras de Florencia frente a las demandas de las que es objeto son oraciones, como cuando en medio de la batalla le pide a Dios que aleje al emperador Garsir de ella (“Señor Dios, que me feziestes naçer por la vuestra piadat, fazet oy ir Garsir de aquí malandante, e que se vaya luego para su tierra, que nunca aquí más venga”, 178), cuando sigue el desempeño de Esmeré en la lucha (“Santa María, ¿qué se fizo de Esmeré, que en tan poca de ora lo perdimos?”, 180) o cuando más adelante espera que él regrese de Constantinopla (“Glorioso sant Pedro apóstol, por la vuestra bondat vós me guardat aquel que yo tan mucho amo e me lo traed con salud”, 214). Esto reafirma nuevamente la doble inferioridad implícita en su condición y en su género, ya que el pedido de auxilio divino se asienta en que ella, por sí misma, no puede dar respuesta a tales requerimientos relacionados con la sucesión del reino.

La muerte del emperador Otas en el combate con Garsir incrementa la indefensión de la doncella y su dolor conjuga, según la misma orientación previa, el duelo con la súplica divina. Es la Virgen María, en este caso, la destinataria directa de un pedido nuevamente concentrado en la muerte, que reafirma la imposibilidad de la doncella de resolver por sí misma la situación dinástica inestable, agravada por el fallecimiento de su padre:

Padre, pues vós sodes muerto, oy más nos estruirá Garssir, e grifones e armiños serán entregados de nuestra tierra. E nós seremos dende echados e desterrados, e los que ý fincaren fincarán en servidunbre. Mas, señora santa María, madre de Jhesu Christo, dame ante la muerte, que yo tan grant pesar non vea nin llegue aquel día. (185-186)

La historia de la mujer casta acusada falsamente de adulterio, presente en Europa desde fines del siglo XI, asume dos prototipos básicos diferenciados por el papel de la Virgen María en la defensa más o menos directa de la heroína (Wallensköld, 1907-1909: I, 105-130). La intervención directa de la Virgen para salvar a la reina del asedio masculino distingue a personajes como Crescentia o Hildegarda de Florencia de Roma, quien si bien ora a María continuamente recibe una ayuda que presenta

⁶ Como plantea Black, aunque en este tipo de historias el estatus aristocrático de los protagonistas es usual, la naturaleza regia en los relatos de reinas acusadas posee un sentido adicional, ya que las reinas o emperatrices proveen un modelo de conducta social y religiosa (2003: 8).

interesantes matices seculares que complejizan la relación entre la palabra y la acción. Para recuperarse, en principio, es alojada en una habitación con piedras preciosas de poderes maravillosos que consuelan los pesares y reaniman a la doncella: “La cámara fuera fecha por tan grant sotileza e de tal fechura que en el mundo non avía omne que por muy sañudo que ý fuese, o cuitado, que luego non perdiese pesar e duelo” (186). Ya en este primer momento, y resaltándose la importancia del consejo para la resolución de los problemas, Florencia le ofrece el imperio de Roma a Miles, sin saber que antes de morir su padre se lo había concedido a Esmeré, aunque el héroe tampoco se ha enterado por haber sido tomado prisionero por los griegos. Miles demora innecesariamente su respuesta, muy mal aconsejado en este caso, y la doncella se ofrece entonces ella misma en matrimonio a Esmeré luego, cuando este retorna de su prisión, quien sí acepta sin dudar.

Una vez celebrados los esponsales, Esmeré parte de Roma para vengar la muerte del emperador Otas. Semejante al duelo por la muerte de su padre será el de Florencia cuando crea que Esmeré también ha muerto en batalla con Garsir, pues esa es la falsa noticia que le da el traidor de Miles sobre su propio hermano. El lamento inicial de la mujer se concentra, otra vez, en la inestabilidad política que se traduce en su falta de independencia personal: “Yo tomé este cavallero con que me esposara por su bondat e por su buena cavallería, que era fijo del rey de Ungría, que me defendiese mi tierra de Garssir e de los grifones que me mataron mi padre e nos tenían cercados, e ayer fue muerto en la batalla” (204). Las expresiones de dolor están, en consonancia, totalmente centradas en ella misma y su pérdida: “¡Ay, mesquina, qué mala visión veo!, ¡Mesquina, que tan poco me duró!” (204). La súplica, en sí misma, está antecedida por la misma preocupación sobre el futuro de su reino que es el suyo propio, extendiéndose al propio Dios la asunción de una responsabilidad que ella se concibe incapaz de asumir: “¡Ay, señor Dios, cuánta mal andança me diste! ¡Mesquina! ¿E quién me defenderá nin anparará mi tierra? ¡Ay, Señor Jhesu Christo, poco te doliste de mí!” (204); solo al final de la oración Florencia abandona el tono de desamparo generalizado de la súplica para dar lugar al pedido concreto de auxilio divino: “Ora defienda Dios e mantenga mi tierra por la su santa piadat” (204).

Esmeré finalmente resulta victorioso en la guerra con Garsir y toma Constantinopla. Para festejar su regreso a Roma, Florencia decide liberar de la prisión a Miles, que había sido encarcelado por su traición, quien retribuye el beneficio con una suma de nuevas deslealtades: se adelanta y acusa a Florencia de adulterio frente a Esmeré y luego, descubriéndose la falsa acusación, retorna al palacio para secuestrar a la mujer mediante engaños. La forma de expresión privilegiada de Florencia en el relato mediante oraciones se concentra, aún más, a partir del rapto y el ataque posterior de Miles. Todo su accionar se unifica en la oración, como el eje constitutivo y determinante de la defensa de su virginidad. La anterior impotencia de Florencia en la disputa por su casamiento y la sucesión del reino, el lugar que le correspondía como mujer heredera y no otro, se acrecienta cuando es más específicamente su cuerpo el amenazado o sujeto a la violencia. Su primera respuesta a la amenaza es otra vez la referencia a la muerte como resolución identificada con el martirio: “¡Ay, traidor –dixo ella–! E ¿por qué me as así traída? Tájame la cabeça con tu espada” (222). Pero luego, hay un movimiento concreto de Florencia, que es el intento de huida, al que sigue la agresión de Miles: “E erguiose en pies e començó a foir por el monte. E Millon aguijó en pos ella e alcançola, e diole de la espada llana tal ferida en el pescueço que dio con ella en tierra amortecida” (222). La súplica se concentra otra vez en la Virgen, aunándose las palabras, además, en este caso, con el llanto y otras expresiones de dolor: “E quando acordó dixo, llorando mucho: ‘Señora santa María, reina de los çielos, a vós me di e rendí quitamente; vós me guardat por vuestra merçet’” (222). La oración culmina como se iniciaba, con una referencia al martirio que identifica la figura de Florencia,

en sus propias palabras, con la de las vírgenes mártires: “Traidor –diz Florençia–, ¡qué mal me as ferida! Nunca te lo Dios perdone, e tájame taste la cabeçça” (222).

Las remisiones martiriales como contenido de la voz femenina se combinan, a medida que el sufrimiento y la prueba resultan mayores, con una forma de expresión de esas palabras que involucra la corporalidad, en especial a través de las lágrimas y los sollozos.⁷ También el sufrimiento subraya la asociación del dolor con el padecimiento de Cristo: “Ay, Jhesu Christo, Señor, que por nós sofriste pasión e muerte, non sufras que este gretón falso lleno de traición aya en mí parte” (222-223) y focaliza en el cuerpo ese dolor: “Glorioso rey de misericordia, Señor, aved merçet de mí, mesquina, ca muerta vo de fanbre e desvaneçida de llorar. Ay, Señor Dios, non cuido que oy en el mundo ha omne nin mugier tan coitada como yo só” (224).

La oración de Florençia se conjuga, asimismo, con el silencio que es la contrapartida de esa impotencia que la mujer siente ante el hostigamiento y la agresión sexual de su secuestrador. El silencio, como la oración, es la contracara de la manifestación de sus temores, según esclarece el narrador: “Mas a Florençia aveno así con miedo que nunca fabló nin bervo, mas en su voluntad rogava a Dios que la acorriese, e a la Virgen santa María” (223-224). Ese silencio es parte importante de la conformación de una identidad santa, pues resalta por otros medios la impotencia femenina pero más generalmente humana que es señal de la subordinación de lo terrenal a lo divino.

Después de pasados tres días, y ante los avances de Miles, las palabras de Florençia al traidor ya no distinguen sus propias maldiciones de la súplica divina a María, centrándose como eje en la defensa de su virginidad: “Señora santa María, reina, Virgen, madre de Jhesu Christo, vós non sufrades que el mi cuerpo sea escarnido. Traidor –diz Florençia–, mugier só de tu hermano. Aquel que de la Virgen santa María naçió me sea defendedor contra ty” (227). La oración central a Dios desarrolla el tópico de las oraciones narrativas, que nuevamente subraya la sumisión de lo terrenal a lo divino y de lo individual a lo colectivo, a través de esos otros nombres que se anteponen al propio y de esa historia previa como antecedente de su sufrimiento presente y del cuidado y auxilio requeridos:

Dios, que guardastes a Daniel de los leones, e Helías el profeta levastes quando echó a su diçipulo su manto, e que guardastes a Davit del jayán Goliás, así como vuestra madre naçió en Nazareht e que por vuestro mandado fue dada a losep que la guardase, así me guardat vós d’este traidor falso que non aya en mí parte, ca ante me mataría con un cochiello. (227)

Ante la continuidad del avance físico, Florençia recita los nombres de Dios a modo de conjuro que, junto con una piedra preciosa que le diera su padrino el Papa, debilitan el cuerpo del agresor e impiden la violación. Nuevamente aquí la respuesta ante la súplica de la heroína no es la intervención divina directa, sino mediaciones materiales (como la piedra cuasi-mágica) o materializables a través de las palabras (como los nombres de Dios que la nombran a sí misma como suplicante) que preservan su virginidad.

Frente a la manifestación constante, reiterada y pronunciada en oración de una identidad santa que posiciona sus propias palabras por debajo de la palabra divina, una vez que Florençia es hallada y salvada de los ataques de Miles por el caballero Terrín, significativamente calla. Este silencio es diferente del anterior, el del temor de perder su virginidad como bien máspreciado; es un silencio cuyo destinatario es el mundo,

⁷ Ashton señala como componentes habituales de la voz femenina en la hagiografía tanto las voces celestiales o incorpóreas, como las lágrimas, los sollozos y los gritos o sonidos semi-articulados (incluido el canto) (2000: 6).

del que de alguna manera la heroína ya se siente fuera, apartada por el sufrimiento que la ha acercado a lo alto distanciándola, en el mismo movimiento, de lo terreno: “Ay, señor, merçet, por aquel Dios que el mundo redemió. Yo só esta mesquina que vedes, que está en esta pena e en esta tormenta. Non vos puedo ende más dezir; tanto só coitada, ca nunca fui fuera de penas e de martirios” (230).

En *Castillo perdido*, el ámbito de juego y solaz de damas y caballeros en el hogar de Terrín, Florencia opta por el silencio y sus palabras se concentran en el pasado, que no olvida, y el ruego centrado en ese pasado: “E todavía pensava en Esmeré, que nunca se le olvidava, e enmentávalo e llamava a Dios e a santa María, e dezía: ‘Ay, Miles, traidor, Dios te maldiga, que así me partieste de tan buen donzel’” (232). Frente a la compañía, prefiere la soledad, y se repiten las imágenes de ruego silencioso, destacándose en este caso su oración a través de la lectura. Macaire, un caballero del castillo, la sorprende y la requiere de amores en una de esas ocasiones y Florencia, ante su avance, atina a golpearle el rostro con una piedra y partirle dos dientes con el golpe. Frente al silencio por el que ha optado, la respuesta física femenina al ataque masculino se vuelve el mecanismo mediante el cual se preserva al mismo tiempo la virginidad y la identidad.⁸ Esto revela un carácter diferente del silencio, no asociado a la impotencia sino al poder femenino vinculado con la identidad santa de Florencia.

La respuesta del traidor es la segunda falsa acusación que recibe Florencia en la historia, ya que Macaire la acusa ante Terrín del asesinato de su hija Beatriz, cuando en verdad ha sido él quien ha matado a la joven, con un cuchillo que nuevamente permite establecer asociaciones simbólicas con el martirio y la muerte inocente: “E metió la mano por so el cobertor, e alçolo escontra Beatris e metiole el cochillo por so la teta seniestra, que le dio en el corazón, que nunca tañió de pie nin de mano nin fabló cosa, ca luego en proviso le salió la alma del cuerpo” (236). La reacción de Florencia ante la acusación y amenaza de muerte es, nuevamente, una de las oraciones principales del relato, como la previa frente al temor de una agresión o posible violencia directamente sobre su cuerpo. En ella, a punto de ser arrojada al fuego, Florencia pide a Dios que sea preservada su alma ante la muerte que cree inminente, y se refiere a sí misma como la causa de la desventura que provocó la muerte de sus padres:

Nuestro Señor Jhesu Christo, quien en vós cree firmemente, como diz la Escripura, non puede ser perdido. Ay, Señor, como vós fuestes traído de los judíos descreídos, e ferido e mal menado, e en la vera cruz plegado e escopido, e prendiestes muerte por los pecadores, e al terçer día resuçitastes, así, Señor, como esto fue verdat, así vos prenda piadat d’esta mesquina pecador. ¡Ay, desaventurada! Por mí fue el rey Otas, mi padre, guerreado e muerto en la grant batalla; e la reina, mi madre, murió de parto quando me parió. Grant pecado criminal fizo quien me esto basteçió, por que aún muchos llorarán e farán duelo. Mas aquél me perdone que sobre todas las cosas ha poder, e aya merçet de mi alma, ca el cuerpo en mal peligro se ve. (239-240)

La oración que la salva de morir quemada, que conmueve finalmente a Terrín al escucharla, es aquella en la que revela quién en verdad es: “¡Ay, agora fuese aquí el Papa, mi padrino, e el buen rey Esmeré, e el bueno de Agravayn, e librame ían d’esta coita! Mas seméjame que esto non será. ¡Ay, mesquina!, ya nunca veré la çiuadat de Roma” (241). A la mención previa de sus padres, esta oración suma al resto de los hombres cercanos a un poder regio que la define y que está identificado con la ciudad de Roma, a la que ella teme no volver.

⁸ Aunque en general los espacios abiertos son peligrosos para las heroínas en apuros, la consideración del escenario de la aventura femenina da cuenta de una complejidad mayor que la oposición entre espacios cerrados y espacios abiertos. El espacio de la corte asume en principio una relación con la cortesía medieval que lo vuelve peligroso para la castidad femenina.

Después de ser exiliada y padecer otras tantas aventuras que incluyen ataques o amenazas a su castidad, en las cuales las oraciones de Florencia van pautando recorridos y reconociendo nuevos acosadores como un ladrón y un marinero, la mujer arriba a una abadía de monjas que la reciben. Allí, otra vez el cuerpo adquiere una relevancia que trasciende las palabras y, en conjunción con la oración, se vuelve instrumento de curación de los enfermos; en principio, de una de las monjas del convento. Su plegaria toma nuevamente en este caso el formato de la oración narrativa, que destaca aquí las figuras de la propia Virgen María, Anastasia de Roma, los tres niños salvados de ser quemados, Susana y Daniel, reiterándose algunas de las menciones anteriores, en tanto figuras paradigmáticas salvadas de peligros naturales como el fuego y los leones, y subrayándose otros milagros asociados específicamente al cuerpo femenino: a su conservación en la referencia a la Virgen, al peligro de su quebrantamiento frente a acusaciones falsas en el caso de Susana, y a su restitución sanadora en el caso de la doncella sin manos:⁹

Señor Dios, que feziste el çielo e la tierra, e prendiste carne en la Virgen santa María sin corronpimiento de virginidat, e ella fincó virgen ante del parto e después del parto, e de vuestro nascimiento veno grant alegría a todo el mundo; Señor, vós, que distes manos a la donzela Anastasia de Roma, que ella non las avía e que andava pidiendo limosnas, e que guardastes los tres niños en la fornalla ardiente, e que librabastes santa Susana del crimen en que era acusada, e Daniel en el lago de los leones fanbrientos; así, Señor, como esto creo que fue verdat, así vos pido que dedes, Señor, salut a esta dueña e la libredes de su enfermedat, que se levante de aquí do yaz. (258)

Luego de orar, las actitudes también corporales de Florencia mediatizan el milagro de curación de la monja enferma; la señal de la cruz como gesto irrefutable, en principio (“Desí alçó la diestra mano e signola de la señal de la santa cruz quatro vezes, e a sí mesma”, 258) y luego el contacto de sus propias manos con el cuerpo enfermo (“Desí començole a traer las manos por el cuerpo muy sabrosamente”, 258), hasta cumplirse la curación (“e tanto que le tañió el cuerpo e gelo ablandó con sus manos luego se le quitó el dolor, así qu’el rostro le desinchó e vénole color muy buena e muy tenprada; e tornó tan sana como nunca mejor fuera”, 258).

Todos aquellos que agredieron y acusaron falsamente a Florencia, ahora enfermos de lepra, además de Esmeré que ha recibido una herida en la cabeza, se reúnen al final de la historia en la abadía para ser sanados por ella. Cubierta por un velo, que impide que la reconozcan, son efectivamente las palabras las que permiten el reconocimiento de unos y otros, a través de la confesión de los pecados como condición para ser curados,¹⁰ como ella misma establece claramente:

Conviene a cada uno de vós que manefieste todos sus pecados ante todos. Ora diga cada uno, e nós ascuchar lo hemos. Mas aquel que mentier a su entendimiento, sepa que non puede guareçer; e el que verdat dixier, nós le otorgaremos que se vaya sano, asý que él irá guarido para su tierra. (269)

La confesión, de carácter público, posibilita la unificación de la historia de Florencia para todos los que han participado parcialmente de ella, tal como el narrador ha ido

⁹ La singular referencia a santa Anastasia en una oración narrativa de este tipo, así como la asociación tardía de su figura con la de la doncella sin manos, ya presentes en *Florence de Rome*, serán objeto de abordajes futuros que exceden el presente trabajo.

¹⁰ Este castigo, según Domínguez, es el clímax estructural del relato, en el cual se manifiesta el poder milagroso concedido a Florencia como el aspecto más relevante de la santidad alcanzada por ella y la asociación con el género hagiográfico (1998: 176). La palabra, sin embargo, será central en la conclusión de la historia y la expresión de ese carácter santo.

relatándola a su público. Florencia parece ocupar, en este sentido y en este final, ese lugar de narradora en tanto ordenadora y organizadora de la historia, relatada retrospectivamente por unas y otras voces que, ante su pedido, corrigen los relatos equivocados y completan los hechos fragmentados. Así, por ejemplo, pauta que sea Miles quien inicie el relato (“Entonçe cató a su diestro e vio a Miles, e díxole: –Ora, amigo bueno, començad luego vós”, 269), incita a los poco proclives a confesar (“Entonçe dixo ella a Macaire, que seía en un tapete: –Amigo, a vós conviene a dezir otrosí”, 271), se opone a los intentos de mantener la confesión en secreto, como le solicita a continuación Macaire (“ante vos lo conviene a dezir en conçejo, que lo oyan todos”, 271), actuando como ordenadora de la narración y manifestando además su carácter omnisciente (“Yo bien sé el pleito cómo fue, e tú baratas mal”, 271). La confesión verdadera, además, se remarca como la única vía para que se concrete la cura, lo que pone en evidencia que lo falso, en especial lo dicho falsamente, se concibe como causa de enfermedad; las acusaciones infundadas, las mentiras, las deslealtades revelan, en este sentido, su componente básicamente verbal a través de este énfasis en la confesión como vía de la curación del cuerpo y la salvación del alma.

La palabra como confesión de verdad, presente en la primera oración de Florencia y centrada en su preocupación vital y estamental, se relaciona con la confesión como palabra verdadera en el final de la historia, cerrando de esta manera la narración a través de un eje en la palabra que la organiza totalmente, pautando y ordenando pasado, presente y futuro a través de las diferentes voces narrativas y concentrándose, de manera privilegiada, en Florencia como protagonista de esa historia y a la vez buscadora inicial de verdad y compiladora última de esa verdad como historia vital e identitaria. Solo una vez que todo ha sido revelado, Florencia puede decir quién es. En su nombre se cifra su historia: “Señor –diz Florencia–, non vos será más encobierto. Yo só Florencia de Roma. Dios me guardó de mal e de ocasión fasta que vos aquí fallé” (274).

Lo velado y lo descubierto, que suelen presentarse en muchas historias de heroínas inocentes perseguidas medievales a través de lo corporal, y de la presencia o ausencia de vestimenta –como en esta escena conclusiva sucede específicamente con el velo que impide que la protagonista sea reconocida por quienes acuden a la abadía–, también se representan a través del juego textual entre la palabra y el silencio de manera privilegiada en *Otas de Roma* y en el personaje de Florencia. En ella está cifrada como infanta, desde el comienzo, el destino del imperio de Roma, por lo que la configuración de su identidad es política y social, antes que individual, y encuentra en lo discursivo el canal más adecuado para esa construcción que excede tanto lo femenino como lo personal, planteándose además en estrecha relación con lo divino por sobre lo terreno, perceptible en la preponderancia del discurso religioso. Tanto sus palabras como sus silencios se han reconocido, a partir del análisis de sus discursos básicamente como oraciones dirigidas a lo divino, ligados a las manifestaciones discursivas propias del género hagiográfico –tanto en su contenido como desde lo formal– y a las historias de reinas acusadas conformadas con criterios similares de santidad, aunque con interesantes confluencias con elementos seculares. En las palabras de Florencia, esa confluencia se destaca en el uso de los nombres de Cristo como conjuro, por ejemplo, que funciona de manera semejante al empleo de la piedra preciosa que le regalara el Papa y la preservara de la violación de Miles; es decir, como una herramienta relacionada o amparada por la religión cristiana que posee, sin embargo, aristas maravillosas enfocadas en su utilización efectiva como protección contra el acoso y la violencia. El silencio también la protege, de manera semejante, y da cuenta de la subordinación discursiva total de Florencia a la divinidad como parte de la configuración final de su identidad.

Las súplicas calladas, interiores, y las otras audibles de Florencia tienen a lo largo de toda la historia como referencia a lo divino y como objetivo la construcción de una identidad de santa secular, más allá de que en ocasiones los interlocutores no sean divinos, sino sus protectores o atacantes muy humanos. Esa identidad que se configura discursivamente a partir de cada palabra de Florencia presenta componentes propios de las hagiografías iniciales del código h-I-13, básicamente a través de un discurso con asociaciones martiriales y remisiones constantes a la defensa de la castidad frente al ataque sexual masculino, pero también otros singulares de su condición de infanta heredera del imperio de Roma que destacan sus obligaciones y deberes terrenales; ambos componentes, sin embargo, subsumen su propia voz en lo colectivo de su posición estamental y en lo divino por sobre su condición femenina y terrenal.

Bibliografía citada

- » Ashton, G. (2000). *The Generation of Identity in Late Medieval Hagiography: Speaking the Saint*. London/New York: Routledge.
- » Baird, H. L. (ed.) (1976). *Análisis lingüístico y filológico de "Otas de Roma"*. Madrid: Real Academia Española (Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 33).
- » Baños Vallejo, F. (1994). "Plegarias de héroes y de santos. Más datos sobre la oración narrativa". *Hispanic Review*, 62, 205-215.
- » Black, N. B. (2003). *Medieval Narratives of Accused Queens*. Gainesville: University Press of Florida.
- » Coseriu, E. (2003). "Orationis fundamenta. La plegaria como texto". *Rilce*, 19, 1, 1-25.
- » Domínguez, C. (1998). "'De aquel pecado que le acusaban a falsedat'. Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florençia, la santa Emperatrís y Sevilla)". En: Beltrán, R. (ed.), *Literatura de Caballerías y Orígenes de la Novela*. Valencia: Universitat de València, 159-180.
- » Gimeno Casalduero, J. (1975). "Sobre la 'oración narrativa' medieval: estructura, origen y supervivencia". En: *Estructura y diseño en la literatura castellana medieval*. Madrid: Porrúa, 11-29.
- » González, C. (1988). "Otas a la luz del folklore". *Romance Quarterly*, 35, 2, 179-191.
- » González, J. R. (2008). *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo*. Buenos Aires: Circeto.
- » Hernán-Gómez Prieto, B. (2007). "El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma, espejo literario del código caballeresco". En: Alonso, A. y Díez Fernández, J. I. (eds.), *Analecta Malacitana. Anejos 65. "Non omnis moriar"*. Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda, 41-60.
- » Lea, H. C. (1986). *A History of Auricular Confession and Indulgences in the Latin Church*. Philadelphia: Lea Brothers & Co.
- » Lomax, D. (1969). "The Lateran Reforms and Spanish Literature". *Iberoromania*, 1, 299-313.
- » Pereira Míguez, R. (2011). "La confluencia genérica en el cuento *Otas de Roma* del manuscrito H-I-13: en búsqueda de un género literario". *Tirant*, 14, 156-182.
- » Ramadori, A. E. (2000). "Función de las plegarias en la narrativa española medieval". *Cuadernos del Sur*, 30, 47-72.
- » Rodríguez Molina, J. (2008). "La confesión auricular. Origen y desarrollo histórico". *Gazeta de Antropología*, 24, 1, artículo 11.
- » Schlauch, M. (1927). *Chaucer's Constance and Accused Queens*. New York: New York University Press.
- » Walker, R. (1980). "From French Verse to Spanish Prose: *La Chanson de Florence de Rome* and *El Cuento del Enperador Otas de Roma*". *Medium Aevum*, 49, 230-243.
- » Wallensköld, A. (ed.) (1907-1909). *Florence de Rome. Chanson d'aventure du premier quart du XIIIe siècle*. 2 vols. Paris: Librairie Firmin-Didot.
- » Zubillaga, C. (2008). *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13). Estudio y edición crítica de Carina Zubillaga*. Buenos Aires: SECRIT.

