



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

'Mora' e 'morenica': disparità di trattamento di due figure femminili nella lirica 'cancioneril'

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

'Mora' e 'morenica': disparità di trattamento di due figure femminili nella lirica 'cancioneril' / Filomena Compagno. - STAMPA. - (2011), pp. 87-97.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/835891> of the repository was last updated on

Publisher:

Alinea

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

Filomena Compagno

Università degli Studi di Firenze

Mora e morenica: disparità di trattamento di due figure femminili nella lirica cancioneril

Tra le figure femminili della letteratura spagnola medievale, quelle della *mora* e della *morenica* (con le varianti *morilla* per la prima e *morena*, *morenita* e *morilla* per la seconda), presenti nella lirica *cancioneril*, sono due personaggi vittime di disparità di trattamento rispetto ad altre figure femminili, come la *dama* o la *señora* della lirica cortese, le quali godono di una posizione privilegiata sia all'interno della società castigliana medievale che nella letteratura coeva.

Con il presente lavoro intendo focalizzare la mia attenzione sulla presenza di *moras* e *morenicas* all'interno del *Cancionero General* di Hernando del Castillo (1511) e della silloge *El villancico* di Antonio Sánchez Romeralo, vale a dire un'antologia di componimenti poetici di tipo cortese il primo, e una raccolta di testi di carattere popolare la seconda.

Il lemma *mora* (con la variante *morilla* nel *romance* e nella *glosa* esaminati) compare all'interno della sezione dei *Romances* del *Cancionero General* di Hernando del Castillo (1511), esattamente in R 20trad e in R 20g:trad, la cui numerazione proviene da una classificazione di Patrizia Botta¹, adottata anche nel mio *Glosario del Cancionero de Castillo*², e nella rubrica di V 15 di Juan Fernández de Heredia; mentre nei testi 22, 118, 158, 160, 170, 197, 212, 222, 243, 270, 274, 326, 331, 543, 558, 562, 571 e 585 dell'*Antología popular* che si trova ne *El Villancico* di Antonio Sánchez Romeralo troviamo la *morenica* (con le varianti *morena*, *morenita* e *morilla*)³.

El romance *Yo mera mora morayma* del *Cancionero General* di Hernando del Castillo (1511)

Diamo di seguito il testo del *romance Yo mera mora morayma* (n° 20 trad del *Cancionero General* di Hernando del Castillo del 1511) e la relativa *glosa* (n° 20 g:trad presente nello stesso *Cancionero*).

¹ Cfr. Botta, *Los romances del "Cancionero" de Castillo y su puesta en página*, in stampa.

² Il mio *Glosario del Cancionero de Castillo*, presente in *Glossari di Ispanistica* diretto da Patrizia Botta, è stato pubblicato per la Facoltà di "Lettere e Filosofia" dell'Università di Roma "La Sapienza" a partire dal 22 novembre 2004; cfr. <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/>. Questo *Glosario* contiene le opere di Santillana, le *Canciones*, i *Romances*, le *Invençiones*, le *Glosas de Motes*, i *Villancicos*, le *Preguntas y respuestas*, le poesie di Jorge Manrique e le *Coplas* dello stesso poeta presenti nel citato *Cancionero*.

³ Cfr. Sánchez Romeralo, *El Villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, 1969.

R 20 trad del Cancionero General di Hernando del Castillo (1511)

*Yo mera mora morayma
morilla dun bel catar
cristiano vino ami puerta
cuytada por mengañar
5 hablome en algarauia
como aquel quela bien sabe
abras me las puertas mora
si alla te guarde de mal
como tabrire mezquina
10 que no se quien te seras
yo soy moro maçote
hermano dela tu madre
que un cristiano dexo muerto
tras mi viene ellalcayde
15 sino me abres tu mi vida
aqui me veras matar
quando esto oy cuytada
començeme alleuantar
vistierame vn almexia
20 no hallando mi brial
fuerame para la puerta
yabrila de par en par.*

Questo bel *romance* risulta peculiare nel panorama del *Romancero*, in quanto è l'unico che narra una storia d'amore che vede protagonista una *mora*. Appartiene al genere dei *Romances novelescos* e attinge a fonti della poesia araba. Gli studiosi hanno dato diverse interpretazioni del testo. Solá-Solé lo considera la traduzione di un *cantarillo árabe*, mentre secondo Armistead sarebbe stato composto da un *morisco*. Secondo Aguirre poi, grazie anche all'interpretazione della *glosa*, il *romance* potrebbe narrare la seduzione di una *mora*. Il *romance* non ci è stato tramandato solamente dal *Cancionero General*, ma anche da diversi *pliegos sueltos*, dal *Cancionero de romances*, dalle *Silvas* del 1550-1551 e da altri testimoni⁴.

Nel nostro testo predomina la struttura del *romance-diálogo*, che vede come protagonisti sia la *mora*, la quale già dal primo verso (*Yo mera mora morayma*) parla in prima persona, che il cristiano *engañador*, travestito da *moro maçote*⁵.

La *mora* si presenta subito come una *morilla dun bel catar*, ossia una morettina dal bello sguardo, alla quale il *cristiano engañador* si rivolge *en algarauia*, ossia in lingua araba, facendo anche il proprio nome, *Maçote*, poco comune nella letteratura cristiana sui Mori, rivelando il

⁴ Cfr. Díaz-Mas, *Romancero*, p. 316.

⁵ Cfr. Di Stefano, *El Romancero*, p. 24.

proprio grado di parentela: *hermano dela tu madre*, ossia di zio materno, e citando anche la presenza del *alcayde*, custode di una fortezza o guardiano di un carcere, che lo starebbe inseguendo. Il *falso cristiano* si rivolge alla *mora* chiamandola *mi vida*, che secondo Solá-Solé sarebbe il calco dell'espressione affettuosa araba *la' amri* e che avrebbe indotto Aguirre a ritenere che la *mora* conosca il *cristiano*⁶. Udito ciò, la *mora* si alza, e non trovando *su brial*, cioè un abito da donna di seta o tela ricca che ricopriva anche i piedi, si mette *un almexia*, ossia un mantello di tela, tipico dei mori poveri. Degli ultimi due versi: *fuerame para la puerta / yabrila de par en par*, Aguirre segnala il probabile significato simbolico sessuale dell'aprire la porta che è presente anche nel *romance Melisenda insomne*, che contiene alcune similitudini con il nostro testo⁷.

Passiamo ora ad analizzare la *glosa* di Pinar.

R 20 g:trad del Cancionero General di Hernando del Castillo (1511)

*Quando mas embeuescida
enla seta de mi fe
vna boz oy fengida
trastrocada y fementida
5 mi alma sabe por que.
Y apartada de forayma
quien ami solia guardar
por que tenga que contar.
Yo mera mora morayma
10 morilla dun bel catar.*

*En cien mil gracias complida
seruida de mil/o mas
yenlos ojos tan polida
que mirar daua mas vida
15 que ninguna sin compas.
Y teniendo yo por cierta
ser mi belleza sin par
adesora y ora incierta.
Cristiano vino ami puerta
20 cuytada por mengañar.*

*Muy apasso sin ruydo
con la boz toda temblando
con su coraçon vencido
delo qual traya creydo
25 el me començo hablando.
Adezir señora mia
no siento quien bien talabe*

⁶ Cfr. Díaz- Mas, *Romancero*, cit., p. 316.

⁷ Cfr. Ibi, p. 317.

*desfraçando ellaljamia
hablomen algarauia
30 como aquel quela bien sabe.*

*Y como traya pensado
enlo que querie mentir
luego que muuo hablado
el tuuo mas reposado
35 para lo que querie dezir.
Dixome ledo señora
de facion angelical
no te detengas agora.
Abras me las puertas mora
40 si alla te guarde de mal.*

*Y entonces que sesforçaua
mi onestar conel temor
de medrosa no hablaua
por respuesta se callaua
45 recelando de peor.
Mas apressada yayna
respondi que me querras
soy donzella y femenina.
Como tabrire mezquina
50 que no se quien te seras.*

*Yel de agudo y lastimado
con amor yo le penaua
subito fue preparado
de respuesta concertado
55 me dixo quien se llamaua.
Dixo me sin alborote
no receles de tu padre.
Que yo soy moro maçote
59 hermano dela tu madre.*

*Porfiando yensistiendo
por que yo del me doliessa
dixo que venia huyendo
muy cansado yaun gimiendo
64 por que mas presto le abriessa.
Dixome ten me cubierto
por que tu hermano abençayde
sabe bien deste concierto.
Que vn cristiano dexo muerto
69 tras mi venia ellalcayde.*

*Con palabras engañosas
que se supo componer
hizo mis ansias dubdosas*

y con razones mintrosas
74 *el me quisiera ofender.*
Llamandome muy sabida
loandome mi callar
dixome dayfa garrida.
Si no me abres tu mi vida
79 *aqui me veras matar.*

Y teniendo sentimiento
delas quejas quele oy
penada de su tormento
quise dar consentimiento
84 *creyendo que era assi.*
Y estando me desuelada
dela boz de su quejar
no temiendo dengañada.
Quando esto oy cuytada
89 *començeme aleuantar.*

Y temiendo mas temor
que dotra cosa codicia
haziendosel matador
quise por virtud y amor
94 *libralle dela justicia.*
Y como triste creya
ser su cuyta desigual
con la priessa que tenia.
Vistierame vn almexia
99 *no hallando mi brial.*

Fin

Ascuras sin claridad
atino por do sobia
fuy adarle sanidad
creyendo fuesse verdad
104 *la maldad quel encubria.*
No durmiendo ni despierta
ni con plazer ni pesar
mas con verguença cubierta
fuerame para la puerta
109 *yabrila de par en par.*

L'autore è Pinar, che potrebbe essere identificato con un certo Jerónimo Pinar e al quale all'interno del *Cancionero General* sono attribuiti 8 testi: 2 *canciones*, 2 *glosas* a un *romance*, 4 *glosas* a 1 *canción*, 1 *obra* e un *juego trobado* composto per la Regina Isabella. In realtà di Pinar non sappiamo quasi nulla⁸.

⁸ Cfr. Alonso, *Poesía de Cancionero*, p. 380.

La *glosa* è un componimento poetico a struttura fissa, come la *canción*, il *villancico* e il *cosaute*. Nella letteratura spagnola è presente dalla metà del XV alla fine del XVII secolo. La sua funzione consiste, come dice lo stesso nome, nel glossare con delle strofe un testo altrui già esistente, mediante l'interpretazione, parafrasi o amplificazione verso per verso.

Ogni *glosa* consta pertanto di un tema, detto *texto* o *cabeza*, e di diverse strofe interpretative che costituiscono la *glosa* propriamente detta. Il numero delle strofe dipende da quello dei versi del testo che viene glossato. Il modello classico della *glosa* spiega un testo di quattro versi con altrettante strofe. Non mancano *glosas* più estese soprattutto nei secoli XV e XVI, come nel nostro caso.

La *glosa* al *romance Yo mera mora marayma* è composta da 11 strofe (di cui 10 formate da 10 versi e 1, la sesta strofa, formata da 9 versi) per un totale di 109 versi ottosillabi, mentre il *romance* consta di 22 versi ottosillabi, che se calcolati di 16 sillabe come nell'edizione di Díaz-Mas, diventa di 11 versi, lo stesso numero di strofe della *glosa*.

Ogni strofa della *glosa* deve riprodurre al suo interno uno stesso numero di versi del testo glossato. Questi versi ripetuti compaiono alla fine di ogni strofa e nel nostro caso sono, in sequenza cronologica, quelli del *romance glosado*⁹.

Nella prima strofa la *mora* ci dice come sia stata lusingata da una voce ingannevole, che si rivelerà essere quella di un cristiano e non di un mussulmano, e ci comunica la non presenza di *Forayma*, donna che avrebbe dovuto sorvegliarla.

Nella seconda strofa la *mora* elogia la propria bellezza, legata principalmente ai suoi occhi stupendi, e rivela la vera identità dell'uomo ingannatore: un *cristiano*.

Nella terza strofa questi si rivolge con voce tremante alla fanciulla, mascherando *el aljamía*, la lingua dei cristiani, con *el algarabía*, l'arabo.

Nella quarta strofa il finto cristiano, elogiando la bellezza *angelical* della *mora*, le chiede di aprire la porta, ma *Morayma* nella quinta strofa si mostra reticente in quanto *donzella y femenina* e poiché non conosce colui che le chiede di entrare. Allora nella sesta strofa il finto cristiano si presenta come il *moro Maçote*, fratello della madre della *mora*.

Nella settima strofa il finto cristiano insiste nel farsi aprire la porta citando anche il fratello di *Morayma*, *Abençaide*, e dicendo che è inseguito da un *alcayde*, che vuole catturare l'assassino di un cristiano ucciso. Nell'ottava strofa il finto cristiano la lusinga anche nel modo di parlare e la definisce *daifa garrida*, cioè ospite affascinante. Nella nona strofa la *mora* s'impietosisce di lui a tal punto che si alza per andare verso la porta e nella decima strofa, credendo nella buona fede del finto

⁹ Cfr. Baehr, *Manual de versificación española*, pp. 330-339.

cristiano, indossa un *almexia* per andare ad aprire la porta, come accade nell'undicesima ed ultima strofa.

V 15 di Juan Fernández de Heredia

Otro villancico suyo a vna mora llamada haxa

*Ay haxa por que te vi
no quisiera conocerte
para perderme y perderte.*

*Que si el perder la vida
5 de tu merescer no es pago
mira que por ti mas hago
que tengo ellalma perdida.
Haxa tente por seruida
pues mas no puedo ofrescerte
10 para perderme y perderte.*

In questo *villancico* il protagonista esprime il proprio amore verso la *mora Haxa* in modo incisivo nella *cabeza*: *Ay haxa por que te vi / no quisiera conocerte / para perderme e perderte*. Il suo *servicio de amor* sembrerebbe addirittura confermare un amore sincero e devoto. Tuttavia, sia in questo componimento che nel *romance* analizzato precedentemente, le more vengono designate con un nome proprio, rispettivamente *Morayma* e *Haxa*, fatto poco comune nei componimenti di tipo cortese, in quanto in questi ultimi vigeva la *senhal*, ossia il tacere il nome della donna sia perché sposata sia in quanto forma di rispetto. Quindi, il semplice accennare esplicitamente al nome della *mora* ci riconduce ad un'ulteriore forma d'irriverenza nei suoi confronti.

La *morenica* nel *villancico* popolare

Il *villancico* popolare è un componimento poetico "tradizionale", il cui tema più ricorrente è quello amoroso, con le sue innumerevoli variazioni.

Il tema della *morenica* può indurre a confusione su quale sia l'ideale della bellezza femminile.

In molte *canciones* lei si presenta sulla difensiva circa la sua condizione:

*Aunque me vedes
morenica en el agua,
no seré yo fraila. (212)*

*Aunque soy morenica y prieta,
¿a mí qué se me da?,
que amor vengo que me servirá. (170)*

*Vanse mis amores,
quíerenme dejar;
aunque soy morena
no soy de olvidar.* (331)

*Aunque soy morenita un poco
no me doy nada;
con el agua del almendruco
me lavo la cara.* (543)

Questo vuol dire che l'ideale femminile era la donna bionda e con gli occhi chiari? Henríquez Ureña distingue tra l'ideale colto e quello popolare: “mientras la poesía culta del siglo XVI, secuz de la moda de Italia, hacía rubias a las damas y les atribuía ojos azules, la poesía popular hacía el elogio o la defensa de las morenas, ofreciendo la excusa del sol, como en el *Cantar de los Cantares*”. Altri hanno segnalato gli occhi verdi come l'ideale dei secoli XV e XVI, offrendo l'esempio affascinante di Melibea. Inoltre, Daniel Devoto spiega i frequenti autoelogi della *morena*.

Tuttavia in molti componimenti lirici la *morena* viene lodata: “*La niña, cuerpo garrido, - morenica, cuerpo garrido...*” (160). E la *niña* afferma a volte il suo orgoglio di essere *morena*: “*Yo me soy la morenica; - yo me soy la morená*” (243).

Bisogna tuttavia distinguere il colore degli occhi e dei capelli e quello del colore della pelle. Secondo Sánchez Romeralo i gusti popolari castigliani non sono cambiati dal secolo XV fino ai giorni nostri: l'ideale della bellezza femminile in Castiglia è la donna *morena*, con gli occhi e i capelli neri, ma con la pelle bianca. Al riguardo ci sono molti più elogi degli occhi *morenos* che degli occhi chiari. E allo stesso modo si loda la pelle bianca. Quindi, quando la *morena* si autodifende, lo fa a causa del colore della pelle; e più che del colore naturale, del *moreno* ottenuto grazie al contatto con l'aria e il sole, come avviene nella poesia rurale.

Il gusto per gli occhi e i capelli neri e per la pelle bianca si manifesta in questo proverbio di Correas:

*La mujer, para ser hermosa,
ha de tener cinco veces tres cosas;
ser blanca en tres, colorada en tres, negra en tres,
ancha en tres, larga en tres:
blanca en cara, manos y garganta;
colorada en labios, mejillas y barba;
negra en cabellos, pestañas y cejas;
ancha en caderas, hombros y muñecas;
larga en talle, manos y garganta. Vocab., p.189*

I gusti sono comunque molteplici. Il *villancico* 197 dice per esempio: “*Morenica me llaman, madre, - desde el día en que nací, - y al galán que me ronda la puerta – blanca y rubia le parecí*”

ed è molto frequente la lode degli occhi *morenos*, della bellezza *morena* e del candore della pelle. Si può anche affermare che il giocare intorno alla pelle *morena* non rivela disattenzione per le *niñas morenicas*¹⁰.

Gli elementi affettivi abbondano nel *villancico*. In questo contesto sono particolarmente caratteristici l'uso del vocativo e dell'aggettivo, che può essere riferito alla seconda, terza o prima persona; risulta particolarmente interessante l'uso dell'aggettivo all'interno di un verso con il vocativo, per il tono affettivo che acquista quest'ultimo: *morenica*, *morena garrida* etc.

Accanto all'uso del vocativo risulta molto caratteristico pure quello del diminutivo, adottato anche nelle *canciones* di Lope, Tirso o Valdivielso.

Nel *villancico* si impiegano diminutivi principalmente tra i sostantivi e gli aggettivi.

Nombres: Antología popular: *morenica* (8), *morenita* (1), *morenicas* (2), *morenicos* (1), *morillas* (2).

Adjetivos calificativos: Antología popular: *morenica* (5), *morenicos* (1), *morenita* (3)¹¹.

CONCLUSIONI

Nel *romance* *Yo mera mora morayma* la *mora* viene ingannata e burlata. Questo comportamento denota sicuramente irriverenza e anche disparità di trattamento nei confronti di questa donna araba di umili origini, come si evince dal suo capo d'abbigliamento, *el almexia*.

Il modo in cui viene trattata non è certo quello adottato nei confronti, per esempio, della donna *bianca*, principalmente se appartenente ad un ceto superiore come la *dama* o la *señora*, che troviamo in moltissimi componimenti poetici della lirica *cancioneril*, come le *canciones* e i *villancicos* cortesi. Qui la donna è lodata e riverita con grande rispetto e dedizione, mentre nel nostro *romance* la *mora* potrebbe addirittura aver ceduto ad un rapporto sessuale occasionale che le potrebbe aver procurato anche la perdita della dignità personale.

Nella *glosa* di Pinar si sottolinea ancora una volta l'avvenenza della *mora* e, attraverso la ripetizione dei versi del *romance* glossato, la bellezza dei suoi occhi. Scopriamo anche che si tratta di una *donzella*, quindi di una fanciulla, molto probabilmente vergine. In questo componimento viene ribadita ancora una volta la falsità e l'inganno del *moro Maçote* che riesce a farsi aprire la porta chiamando in causa anche il fratello di lei, *Abençaide*.

Per quel che concerne la *morenica*, bisogna distinguere tra il colore degli occhi e dei capelli e quello della pelle. Secondo Sánchez Romeralo ancora oggi l'ideale della bellezza femminile in

¹⁰ Cfr. Sánchez Romeralo, *El Villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, p. 55-59.

¹¹ Cfr. Ibi, pp. 284-285.

Castiglia è la donna *morena* (con gli occhi e i capelli neri) ma con la pelle bianca. Al riguardo ci sono molti più elogi degli occhi *morenos* che di quelli chiari, e allo stesso modo si loda la pelle bianca. Quindi, la donna scura di carnagione, con evidente riferimento alla sua origine araba, non è l'ideale perseguito in una società che non accetta la "diversità" del colore della pelle. Per cui quando la *morena* si autodifende, non lo fa a causa del colore naturale della pelle ma del colore *moreno* ottenuto grazie al contatto con l'aria e il sole, come avviene nella poesia rurale.

Ricordiamo ancora una volta come nella società castigliana medievale il gusto per gli occhi e i capelli neri e la pelle bianca si manifesta nel già citato proverbio di Correas.

Tuttavia, il giocare intorno alla pelle *morena* non rivela disattenzione per le *niñas morenicas*¹². Infine, ricordiamo gli elementi affettivi che abbondano nel *villancico*, come l'uso del vocativo e dell'aggettivo. Molto caratteristico risulta pure l'impiego del diminutivo, adottato anche dagli stessi Lope, Tirso o Valdivielso.

In conclusione, nei confronti della *mora* e della *morenica*, entrambe appartenenti ad un ceto sociale inferiore, è evidente una disparità di trattamento rispetto alla donna cosiddetta "bianca", soprattutto se altolocata. La *mora* è oggetto d'inganno, che sconfinava nell'irreverenza, oppure di mancanza di riservatezza per quanto riguarda il nome proprio. La *morenica* a sua volta deve autodifendersi per giustificare il colorito della propria pelle, spesso bianca, ma diventata *morena* a causa del duro lavoro dei campi.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Á. Alonso, *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1991.

R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973.

P. Botta, *Los romances del "Cancionero" de Castillo y su puesta en página*, in "Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi", eds. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi, Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2009, pp. 169-190 (in stampa).

P. Díaz-Mas, *Romancero*, Barcelona, Crítica, 2005.

G. Di Stefano, *El Romancero*, Narcea, Madrid, 1981.

A. Sánchez Romeralo, *El Villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969.

¹² Cfr. Ibi, pp. 55-59.