

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

El dolor femenino en *El mal querer* de Rosalía y el *Roman de Flamenca*

Tesis para obtener el título de: Licenciada en Lengua y Literaturas
Hispánicas

Presenta:

Sara Villanueva Ocegüera

Asesor:

Daniel Gutiérrez Trápaga

México, Ciudad de México

2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Los años que pasé en la Universidad Nacional Autónoma de México han sido de los mejores de mi vida. Desde los primeros días en la Escuela Nacional Preparatoria hasta los últimos en la Facultad de Filosofía y Letras, fui dichosa. Mentiría si dijera que terminar este trabajo de titulación y cerrar este capítulo de mi vida no me asusta. Estoy aterrada. La vida profesional es difícil, exigente y no tiene piedad con nadie. Sin embargo, la UNAM me ha dado herramientas invaluableles que me han convertido en un adulto valioso y responsable, capaz de enfrentarse a las dificultades y salir adelante. Agradezco de corazón a mi *alma mater* por todo lo que me ha dado a manos llenas; espero que este trabajo pueda retribuir en parte sus esfuerzos.

De igual forma, la elaboración de esta tesis no hubiera sido posible sin el increíble apoyo de mis profesores; en particular, le agradezco a la Licenciada Lucila de Nuestra Señora Herrera Sánchez, quien, gracias a su Seminario de Tesis, me ayudó a comenzar este proyecto y siempre tuvo palabras de aliento para animarme a seguir adelante; también le agradezco al mejor asesor que pude tener, el Doctor Daniel Gutiérrez Trápaga, quien se interesó por mi propuesta y me ayudó a darle forma día con día, con paciencia y sin descanso. Las palabras no son suficientes para expresarles mi admiración y gratitud pues, sin saberlo, me han ayudado a continuar con mi vida y a soñar de nuevo.

Dentro de ese seminario tuve la oportunidad de conocer compañeras increíbles y, en particular, les agradezco a mis queridas amigas Cristina y Elizabeth el haber trabajado junto a mí y escuchado noche con noche cada avance que hacía. Sin su presencia y constancia a diario de 9:00

p.m. a 10:30 p.m. no habría sido capaz de concluir y, definitivamente, el camino no habría sido tan interesante y disfrutable.

Agradezco también a mi padre, que me heredó, entre otras cosas, su amor por la música, su sensibilidad y su creatividad; a mi madre, que no ha dejado de apoyarme ni impulsarme un solo día desde que nací. A ellos les dedico esta tesis, pues me han dado todo lo que tenían para dar y pusieron en mí sus sueños y esperanzas; espero encuentren en ella el resultado de sus esfuerzos y vean recompensadas sus tristezas. Los amo profundamente.

Además, agradezco a mi hermana Inés por su incondicional cariño y su ayuda para tomar clases de escritura creativa; a mi hermana Rebeca, que con sus consejos me impulsa a ser una mejor persona y que me ayudó a conseguir libros y material desde Estados Unidos para la elaboración de esta tesis; a mis tíos Ale y Flavia, quienes, a pesar de la distancia, siempre me han hecho sentir amada y valiosa; a Flavia y a Diego, los mejores primos hermanos que pudiera desear y a mi amada Lucía, quien siempre tiene ganas de ir a la cafetería conmigo y escucharme con todo el corazón.

De igual forma le agradezco a mis amigos su cariño y apoyo incondicional: Sahar, Elizabeth, Leonardo, María, Alicia, Emiliano, Javier, Maili. Gracias por escuchar o leer cada idea que tuve para este trabajo y acompañarme, de alguna u otra forma, en el proceso de escritura o de tramitología. En particular le agradezco a mi queridísimo Ezequiel, quien me enseñó el álbum de *El mal querer* y me animó a realizar un análisis profundo de las canciones, asegurando que me gustaría. Así fue. Por último, pero no menos importante, le agradezco a Mayté por su acompañamiento y soporte, pues desde que la conozco mi vida ha mejorado considerablemente.

A todos ustedes, de corazón, gracias.

A mis muy amados padres.

Índice

Introducción	6
1. Antecedentes y teoría	9
1.1 Sobre el <i>Roman de Flamenca</i> y <i>El mal querer</i>	9
1.1.1 <i>El mal querer</i> de Rosalía.....	9
1.1.2 El <i>Roman de Flamenca</i>	12
1.2 <i>El mal querer</i> y su recepción académica	14
1.3 Marco teórico.....	24
1.3.1 La intertextualidad de Julia Kristeva	25
1.3.2 Las relaciones transtextuales de Genette	28
<i>La hipertextualidad</i>	30
1.3.3 La intermedialidad	38
2. Celos y violencia como presagio y origen del dolor	43
2.1 Elementos transtextuales en <i>Flamenca</i> y <i>El mal querer</i>	44
2.2 El presagio	45
2.2.1 “Cap. I. Augurio. Malamente.”	46
2.3 Los celos	52
2.3.1 “Cap. III Celos. Pienso en tu mirá.”	55
2.4 La violencia	63
2.4.1 “Cap. II Boda. Que no salga la luna.”	67
2.4.2 “Cap. IV Disputa. De aquí no sales.”	72
2.5 Conclusiones parciales	77
3. El dolor como principio liberador	79
3.1 El dolor	79

3.1.1 “Cap. V Lamento. Reniego.”	82
3.1.2 “Cap. VI Clausura. Preso.”	85
3.1.3 “Cap. VII Liturgia. Bagdad.”	87
3.1.4 “Cap. IX Concepción. Nana.”	90
3.2 El amor o el adulterio	92
3.2.1 “Cap. VIII Éxtasis. Di mi nombre.”	97
3.3 La liberación	102
3.3.1 “Cap. X Cordura. Maldición.”	103
3.3.2 “Cap. XI Poder. A ningún hombre.”	105
3.4 Conclusiones parciales	106
4. Conclusiones	108
5. Referencias bibliográficas	113

Introducción

El mal querer (2018) de Rosalía es una obra musical¹ que ha tenido mucho éxito e impacto cultural por ser un trabajo experimental y conceptual, no sólo en el ámbito de la música, sino también en el de la literatura. Su repercusión social se debe a que fusiona canciones flamencas con trap y pop y basa sus letras en una obra de literatura medieval llamada el *Roman de Flamenca*, un texto del siglo XIII que hasta hace unos años sólo era leído por especialistas y que ahora se encuentra también en las bibliotecas de jóvenes y adolescentes. Al escuchar por primera vez el álbum y conocer la fuente principal de la narrativa, surgió mi deseo de realizar un análisis literario de la relación entre ambas obras, considerando la profundidad que podía llegar a tener académicamente y el interés que podía suscitar en la comunidad. Dicha atracción se debe en parte a la popularidad provocada por el álbum, pero sobre todo al gusto que representa estudiar cómo una obra antigua sufre modificaciones y se moderniza, formando de nuevo parte del bagaje cultural de la gente.

Continuamente se crean nuevas obras a partir de otras, pero de maneras tan diferentes que, en su mayoría, no agotan la curiosidad del lector. En este caso en particular, la compleja construcción de esta obra musical atrajo la atención de mucha gente, lo que derivó en la producción de una serie de estudios diversos que buscan atender el fenómeno desde varias perspectivas, generando trabajos de titulación y artículos académicos en áreas como la música, la comunicación y la literatura, como se muestra en el capítulo inicial. Sin embargo, dentro del corpus aún no existen estudios sobre el dolor femenino dentro de ambas obras, por lo que esta investigación aporta

¹ A lo largo del presente trabajo me referiré a *El mal querer* con los siguientes términos: obra musical, álbum y disco de manera indistinta.

conocimiento y resulta pertinente al enfocarse en las letras, que fueron escritas en español, mientras se buscan las similitudes que mantiene con el texto medieval.

Conforme a lo anterior, el presente trabajo tiene como objetivo general demostrar que el dolor femenino es el desencadenante común de los sucesos que narran ambas obras. En el *roman*, Flamenca decide engañar a su marido celoso a causa del profundo dolor que este le provoca, mientras que, en el álbum, el personaje femenino decide huir y tomar venganza por el mismo motivo. De manera particular y a través de un análisis intertextual, se identifican los desencadenantes y las consecuencias de dicho dolor, para poder comprobar la siguiente hipótesis: El dolor es el elemento desencadenante del amorío que ocurre en *Flamenca* y del posible asesinato que lleva a cabo el personaje femenino en *El mal querer* de Rosalía. Para realizar el análisis intertextual, se utiliza como base la obra de *Palimpsestos*, de Gérard Genette, específicamente la clasificación que realizó de la transtextualidad, con el fin de llevar a cabo un estudio de las relaciones transtextuales existentes entre las obras señaladas. Con base en dicha teoría, se busca corroborar o refutar la hipótesis previamente planteada.

Así, el primer capítulo se dedica a hablar brevemente sobre la historia de las obras, sus antecedentes y el estado de la cuestión que rodea la obra de *El mal querer*. Además, esta primera parte describe el marco teórico que se emplea como base para el análisis, repasando brevemente el origen del término intertextualidad hasta la catalogación específica que formuló Genette. El segundo capítulo estudia en orden temático las cuatro primeras canciones de la obra musical, describiendo su relación con la obra literaria y estableciendo las relaciones transtextuales que existen entre ellas. Este capítulo se divide en tres partes: el presagio, los celos y la violencia, describiendo los antecedentes del dolor. Por último, en el tercer capítulo se estudian en orden temático las siguientes siete canciones de la obra musical, estableciendo, al igual que en el capítulo

anterior, las relaciones transtextuales existentes entre ambas obras. Este capítulo se divide también en tres partes: el dolor, el amor o el adulterio y la liberación o el asesinato, detallando el amor y la liberación como las consecuencias del dolor femenino.

1. Antecedentes y teoría

1.1 Sobre el *Roman de Flamenca* y *El mal querer*

1.1.1 *El mal querer* de Rosalía

El álbum *El mal querer* fue publicado en 2018 y es el trabajo con el que Rosalía Vila Tobella (25 de septiembre de 1993, San Esteban Sasroviras, Barcelona) terminó sus estudios de flamenco, que cursó en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC). El disco tiene una duración de 30 minutos y 14 segundos y fue producido por la cantautora junto con El Guincho (Pablo Díaz-Reixa) y grabado en El Guincho Studio, Casa Arte El Hierro y Lo-Fi Studio (Marco 5). Es un álbum conceptual, ya que, a través de sus pistas va contando los once capítulos de un modelo narrativo (Morales 7). Este esquema se representa con los dos nombres que tiene cada canción, uno que podría ser el tradicional de un disco y otro que divide en capítulos el trabajo, como sucede en un libro o en discos que plantean una unidad narrativa o conceptual explícita.

Estructura del disco		
Número	Capítulo	Nombre
1	Cap. I Augurio	Malamente
2	Cap. II Boda	Que no salga la luna
3	Cap. III Celos	Pienso en tu mirá
4	Cap. IV Disputa	De aquí no sales
5	Cap. V Lamento	Reniego
6	Cap. VI Clausura	Preso
7	Cap. VII Liturgia	Bagdad

8	Cap. VIII Éxtasis	Di mi nombre
9	Cap. IX Concepción	Nana
10	Cap. X Cordura	Maldición
11	Cap. XI Poder	A ningún hombre

El disco tiene un argumento basado principalmente en el *Roman de Flamenca* y cuenta la historia de una mujer, que podría pertenecer a cualquier época, que sufre las consecuencias de una relación dañina y violenta. Aunado a lo anterior, es posible que su éxito radique también en la hibridación de géneros musicales tales como: el pop, el trap, la electrónica y el flamenco; estas múltiples fuentes musicales vuelven más compleja su interpretación. Un ejemplo de esto sería que en la canción “Boda. Cap. 2. Que no salga la luna”, hace uso de la “Marcha fúnebre” (1837) de Frédéric Chopin, para marcar el mal presagio que surgía de esa unión matrimonial. Otro ejemplo se encuentra en la canción “Bagdad. Cap. 7 Liturgia”, en donde utiliza la introducción tan conocida de “Cry me a river²” (2002) de Justin Timberlake. De acuerdo con Jaime Altozano, el uso de esta obra fue para darle valor de internacional a lo nacional.

El disco tuvo una recepción muy positiva, logrando un gran éxito comercial. Tras la publicación de “Malamente. Cap.1 Augurio”, el 30 de mayo del 2018, la canción fue reproducida tantas veces que se posicionó en el número 1 de tendencias de YouTube y en el número 28 de la lista de Spotify España (Villaescusa 41). Posteriormente, el 2 de noviembre de 2018 salió el disco completo y se convirtió en el álbum “más escuchado en España en 24 horas” y se mantuvo durante 8 semanas dentro de la lista de los diez discos más vendidos (Villaescusa 42-43). Paralelamente, el disco ha recibido muchas críticas por parte de la comunidad gitana española, quienes la acusan de

² Esta canción no debe confundirse con la de Arthur Hamilton pues, a pesar del nombre, no tiene parecido musical.

apropiación cultural. Lo anterior se debe a que la cantante, con un acento catalán y nacida en Barcelona, no es gitana y, aun así, adopta en su música un acento andaluz (resaltando la pérdida de la *l*, *r* y *n* finales, entre otras características lingüísticas) y hace uso de símbolos gitanos que podrían derivar en estereotipos negativos (Benzal 9-11).

Por otro lado, a raíz de la tradición flamenca que se emplea en la obra musical, es pertinente mencionar el primer disco que Rosalía publicó. Salió en el 2017, fue nombrado *Los Ángeles* y es un trabajo que retoma obras tradicionales del flamenco, mezclándolas con la intención de dotarlas de una nueva interpretación. Dentro de este álbum hay canciones que funcionan como hipertextos y, más específicamente, como posibles pastiches³ de otras obras musicales, ya que “hay pastiche [...] cuando un texto manifiesta, realizándola, la imitación de un estilo” (Genette 100). Por no ser parte del objeto de estudio y por su amplitud, sólo se mencionarán algunas canciones en las que se copia el estilo, en este caso musical, y se mezclan fragmentos de los textos de diversas canciones, con el fin de crear una nueva obra a partir de la imitación. Tal es el caso de la pieza “Si tú supieras compañero”, que utiliza letras de “Del mundo leguas y leguas” de La Niña de los peines, “Toma este puñal dorao” de Rosario Monje “La Mejorana”, “Que pases por mi pena” de Aurelio Sellés y “La chiquita piconera”, de Rafael León; también ocurre con la canción “De Plata” en la que se usan las canciones “Cuando yo me muera” de Manolo Caracol y “El querer que yo te tengo” de Manolo Frenegal, y con la canción “Catalina” en la que une “La Catalina” de Manuel Vallejo y “El Testamento Gitano” de Miguel de Molina. En estas obras se reúnen algunos versos de cada una de las piezas primigenias para generar una canción que puede apreciarse de manera independiente, sin necesidad de conocer los hipotextos, por lo que se puede señalar que este trabajo previo a *El mal*

³ Entendido como “la imitación de un estilo sin función satírica” (38), de acuerdo con la clasificación y definición que realiza Genette en su obra *Palimpsestos*.

querer también existe a partir de la intertextualidad de diversas obras, aunque limitándose a la imitación.

1.1.2 El *Roman de Flamenca*

El *Roman de Flamenca* es un libro escrito en occitano en el siglo XIII. Su autor se desconoce y al manuscrito le faltan partes del principio, el medio y el final, dejando una historia incompleta pero que, a pesar de sus vacíos, ha llegado a nuestros días por tocar temas como el amor cortés y otros como la posición de la mujer frente a un marido enloquecido por los celos. Es posible que por su contenido sentimental y pasional haya sido censurado por la iglesia, situación que, aunada al paso del tiempo, provocó la pérdida de esos fragmentos (Marco 6-8).

El manuscrito fue encontrado en la biblioteca de Carcasonne, Francia, en 1834 por Raynouard, su editor. Se conservan 8095 versos octosílabos (Espíndula, Barroso 133) y fue Jaime Covarsí quien tomaría este texto y lo traduciría al castellano para concluir sus estudios de doctorado. Su trabajo tardó cinco años y vio la luz en 2005 a través de la editorial Editum. En 2010, la edición en catalán de Anton M. Espadaler, publicada por la Universitat de Barcelona, vendría a sumar las traducciones del manuscrito y, posterior a la publicación del disco de *El mal querer*, Espadaler publicaría otra edición de la obra literaria en español, a través de Roca Editorial. Por medio de sus historias en Instagram (Sobre *EMQ* 1), Rosalía detalló que la edición que leyó para trabajar en su disco fue la de Espadaler publicada en catalán.

La novela cuenta la historia de una preciosa e inteligente mujer, llamada Flamenca de Namur, que es casada con Archimbaud de Borbó, un hombre rico quien al principio parece un caballero amable y noble. Sin embargo, después de ser influido por la reina de Francia, se enferma de celos y enloquece, tomando la drástica decisión de encerrar a su joven esposa en una torre para

alejara de las miradas de los hombres. Llena de pena, Flamenca se consuela con la lectura y la compañía de sus dos fieles doncellas, quienes se preocupan siempre por su bienestar. Enamorado al escuchar su trágica historia, Guillem de Nevers decide viajar para conocerla a como dé lugar, haciendo uso de los más ingeniosos medios para burlar la protección de su marido y lograr enamorarla. Como a Flamenca sólo la dejan salir a misa y a los baños, decide disfrazarse de clérigo para intercambiar las primeras palabras con la joven. Es así como, después de muchas palabras furtivas y la ayuda de Amor, Flamenca corresponde al caballero y logran engañar al marido celoso para estar juntos. El libro concluye con la invitación que le hace Archimbaud a Guillem para presentarse en un torneo, ya que después de esta escena, los versos se perdieron. De esta manera, el final de la historia permanece en un enigma, dejando al lector sin la posibilidad de saber qué ocurrirá con los amantes, quienes, hasta ese momento, han logrado sus anhelos.

A pesar de los fragmentos perdidos, el *Roman de Flamenca* “trata el tema de los celos desde el erotismo. [...] [Da] un mensaje claro a los maridos y les avisa que no sean celosos, pues de esa forma legitiman el deseo de sus mujeres a tener un amante” (Marco López 8). Así, se observa que, en el libro, el sexo no es un tema que lleve al pecado, sino una manera de expresar el deseo de Amor.

En *El mal querer*, Rosalía realizó una reinterpretación de la obra medieval y construyó las partes que se desconocen por los versos perdidos, contando una historia que resalta por su feminismo. La historia gira alrededor del personaje femenino, enfocándose a contar su historia y reduciendo la voz de casi todas las figuras masculinas que tenían mucha presencia en la obra escrita. De acuerdo con Espíndula y Barroso:

El personaje de la Edad Media de Flamenca es traducido como una representación general de la mujer en cualquier momento de la historia, (insertada) en diversos contextos y

perteneciente a cualquier clase social, caracterizada en el álbum a través de elementos musicales y literarios (133).

De esta manera, el trabajo intersemiótico hace la traducción del texto a través de un proyecto creativo (Espíndula, Barroso 141), que por la hibridación de géneros y referencias ha logrado llevar la atención del público a la lectura de una obra medieval.

Una vez establecido el contenido de las obras que serán analizadas en el presente trabajo, se hará el desarrollo del estado de la cuestión, con el fin de conocer los estudios que existen alrededor de ambos textos.

1.2 *El mal querer* y su recepción académica

El presente estado de la cuestión tiene como objetivo analizar las fuentes más importantes que existen sobre estas dos obras, teniendo como hilo conductor el analizar *El mal querer* de la mano con el *Roman de Flamenca*. La relación intertextual de estas obras es clave para entender el álbum musical. Todo lo demás, como la música, los videoclips o las imágenes, complementa su universo, pero la obra literaria es el fundamento y la base de todo. Perder de vista la relación entre estas fuentes provocaría caer en lecturas erróneas o deficientes. De esta manera, se plantea que *Flamenca*, como fuente directa, es fundamental para un análisis preciso de *El mal querer*. Una implicación de este razonamiento es que considera limitados los análisis que no toman en cuenta la obra literaria, pero que, sin duda, pueden enriquecer la lectura de la obra musical.

A partir de esto, se expondrán a continuación las investigaciones más cercanas al objeto de estudio, tratando de considerar sus propuestas, aciertos y fallos. Antes de entrar a los artículos

académicos, cabe mencionar que hay infinidad de entradas en los medios de comunicación⁴ que hablan sobre la obra de *El mal querer*, Rosalía y el *Roman de Flamenca*. Para delimitar la recopilación de información, se hicieron dos búsquedas avanzadas en español, donde Google mostró las páginas que contenían exactamente las palabras o frases ingresadas en el buscador. La primera fue con *El mal querer* y aparecieron alrededor de 174,000 entradas⁵, entre las que se pueden encontrar páginas de venta y difusión. Sin embargo, las que destacan son aquellas cuyos contenidos son artículos periodísticos que hablan sobre la construcción del álbum⁶. En medios internacionales como el *ABC* hay 109 resultados relacionados con *El mal querer*, mientras que en *The New York Times* hay 14 entradas con referencia al álbum, por mencionar dos ejemplos. La segunda búsqueda se realizó sumando la palabra *Flamenca* y salieron cerca de 2,860 resultados, entre los cuales hay entradas en los medios de comunicación que hablan de su relación con el trabajo de Rosalía y sobre su segunda edición⁷. Por su parte, en las redes sociales de Rosalía hay tres videos en YouTube introductorios a *El mal querer*, en los que comienza a dar pistas sobre su obra previo a su publicación; además, subió un hilo historias en Instagram⁸ en las que se detiene a explicar los elementos musicales y literarios en los que se basó para realizar el álbum.

⁴ Entre los que se encuentran diversos artículos de revistas y periódicos como *Contemporary culture magazine*, *El País*, *Europa Press Cultura*, *El Español*, *El Observador*, entre muchos otros. Cabe señalar que esta no es una búsqueda exhaustiva.

⁵ Hay incontables entradas de los medios de comunicación que hablan sobre la formación académica de Rosalía; la obra del *Roman de Flamenca* como obra fuente de su álbum conceptual; su creciente y rápida popularidad desde el 2018, y la antipatía que ha generado entre la comunidad gitana y los expertos del flamenco; entre otros.

⁶ Uno de los artículos más importantes, por su extensión y profundidad, es el de Fernando Navarro, llamado “Por qué *El mal querer* de Rosalía es una obra maestra”. Fue publicado en el diario *El País* y contiene un amplio análisis sobre el disco, enfatizando, en varias partes de su estudio, cómo este álbum conceptual resultó ser una “obra maestra” por su complejidad musical.

⁷ Para encontrar los textos académicos sobre el *Roman de Flamenca* hay que realizar una búsqueda especializada.

⁸ Dichas historias fueron realizadas para responder al análisis realizado por Jaime Altozano, mismo que mencionaremos más adelante. Es en este material en donde se puede conocer la edición de *Flamenca* que Rosalía leyó para su álbum.

El álbum ha sido escuchado y difundido ampliamente por la gente, por lo que es posible encontrar opiniones y comentarios de diversa índole en redes sociales como Instagram, TikTok, Facebook, entre otras. Además, la cantante posee, a finales de octubre de 2022, un total de 39, 047, 723 oyentes mensuales de acuerdo con las estadísticas de Spotify. Aunque con cierta reticencia, el disco ha llegado a profesores y académicos y, algunos, han utilizado las canciones de *El mal querer* y otras de Rosalía como una motivación para aprender a analizar poesía y literatura, a partir del nivel medio superior.

Entre las fuentes académicas existen seis textos, entre artículos y trabajos españoles de Fin de Grado⁹, que analizan *El mal querer*. Cuatro de ellos estudian sólo el álbum musical y los otros dos incluyen el estudio de *Flamenca* como obra de origen. Por otro lado, a pesar del abundante material que se puede encontrar en internet, sólo se considerará un video que contiene un análisis realizado por Jaime Altozano por la influencia que ha tenido y por haber sido citado en varios de los artículos y trabajos de titulación que fueron consultados. En su mayoría, estos trabajos se han enfocado en áreas de conocimiento diferentes a la literatura, como el análisis visual y musical. De esta manera, existe sólo un análisis realizado desde la teoría de traducción intersemiótica y otro que analiza la relación filológica existente entre las obras.

El primer trabajo académico a revisar es el artículo “Entre *Flamenca* e *El Mal Querer* de Rosalía: Tradução intersemiótica da personagem feminina”, de Iago Espíndula de Carvalho y Kall Lyws Barroso Sales. Este texto es el más cercano a lo que aquí realizo y tiene como objetivo analizar el álbum de *El mal querer* como una traducción intersemiótica de *Flamenca*, utilizando

⁹ Se utiliza el término “trabajo de fin de grado” porque los trabajos aquí citados provienen de distintas partes de España. Para evitar confusiones, si se le llama de otra forma, será con el término “trabajo de titulación”, pues es el equivalente de la tesis o tesina de licenciatura en México.

como marco las teorías de traducción intersemiótica y la de los polisistemas. Describe las características principales y hace un estudio detallado de ambas obras, de las traducciones realizadas hasta el momento, de la recepción de la obra y de la teoría de traducción intersemiótica.

Sin embargo, les dedica demasiado espacio a detalles musicales secundarios para el objetivo del artículo en el análisis de la traducción de los personajes femeninos. Para ejemplificar este punto, cabe mencionar que, al comenzar el apartado del análisis, dice que Rosalía comenzó con su proyecto de traducción intersemiótica al momento de darle dos nombres a las piezas: el primero es el nombre de la canción y el segundo es el nombre de un capítulo, haciendo una referencia directa al origen literario. Sin embargo, al continuar con el análisis de cada pieza, resalta más el musical¹⁰, mencionando elementos como los palos, las bulerías, el uso de palmas y de géneros como el pop (142-144). A pesar de ello, la conclusión del texto orienta el objetivo del presente trabajo: el personaje del libro se traduce al disco como la representación de una mujer perteneciente a cualquier estrato social, contexto o momento histórico, pero que se puede caracterizar en el disco a través de los elementos musicales y literarios (147). La perspectiva desde la que se aborda el análisis en este trabajo recalca que la traducción intersemiótica no asume la responsabilidad de preservar todos y cada uno de los aspectos existentes de una obra original en una obra traducida, involucrando la creatividad y el contexto del traductor.

Un segundo estudio es el trabajo de Fin de Grado realizado por María Marco López, llamado: *Del Roman de Flamenca al disco de El mal querer de Rosalía*. Dicha obra realiza un acercamiento a la relación filológica que existe entre el libro y el disco. Aporta información descriptiva referente a ambas obras, funcionando como un excelente primer acercamiento al tema.

¹⁰ Los autores del artículo citan estos aspectos del análisis publicado en YouTube por Jaime Altozano.

Para realizar el análisis comparativo de las letras, conecta las palabras de la obra medieval con las referencias existentes en el disco. Sin embargo, es posible diferir de ciertas interpretaciones resultantes, pues en algunos casos se hace sólo una cuando podría tener varias. A manera de ejemplo, señalo la letra de la séptima canción “Bagdad”, en la que un verso dice: “De las luces/ sale un ángel que cayó/ tiene una marca en el alma/ pero ella no se la vio”. La autora toma la palabra ángel y cita los versos 3750-3800 del *Roman de Flamenca* en la edición que realiza Covarsí, que dicen: “Parecía un ángel muy vivo enviado entonces a darle salud”. De tal información, Marco López deduce que el ángel del que habla el álbum musical es el caballero Guillem, quien viene a rescatar a Flamenca (15). Sin embargo, omite el hecho de que puede ser un ángel caído que tiene una marca en el alma, por lo que es posible que no sea el amante que viene a salvarla del dolor. A pesar de estas discrepancias en la interpretación, el trabajo contiene una amplia descripción de ambas obras, centrándose en la historia del manuscrito del *Roman de Flamenca* y los versos perdidos. Menciona que, gracias a esta ausencia, el lector tiene la libertad de decidir cómo acaba, “dependiendo de su pensamiento previo sobre el porqué de la redacción de la novela” (6). Además, habla de la condición de Flamenca como una mujer obligada a contraer nupcias por conveniencia y empujada a cometer adulterio debido a la violencia a la que es sometida. También detalla brevemente los personajes principales y secundarios y las voces que existen en el texto. Toda la información descriptiva existente en este trabajo, incluida la transcripción de las letras de las canciones (que no tienen una versión oficial) serán citadas a lo largo del trabajo en la medida en que se requieran.

Otros textos se alejan de los objetivos del presente estudio, pero han tratado el tema desde diferentes perspectivas. El primero es el artículo “*El mal querer* (2018) de Rosalía: Semiótica del videoclip ‘*Di mi nombre* (Cap. VIII: *Éxtasis*)’”, de Carlos Morales Gálvez. Tiene como objetivo

identificar varios procesos de intertextualidad y determina el imaginario simbólico como la metodología para comprobar que el disco realiza una fusión del imaginario español con diversos géneros musicales urbanos. Aunque no parece tomar en cuenta la relación del disco con el *Roman de Flamenca*, ya que se enfoca en la simbología de este video en particular, hace una descripción detallada sobre la multiplicidad de fuentes a nivel musical y visual. Por ejemplo, en cuanto a la música, el disco está compuesto por varios géneros. El primero es el flamenco, que puede considerarse como la base del trabajo, conteniendo abundantes elementos de los palos flamencos como las bulerías y las seguiriyas, compases que remiten al tango y cadencias andaluzas. Todo esto acompañado de la voz que hace uso de palabras de origen caló, como “Undebel”, “sacais”, “camelo”, “ducas” y “duquelas”. Además, convergen elementos del género urbano, de la música electrónica y pop, con préstamos de otras obras¹¹, dando como resultado una hibridación de tópicos musicales (9). En el nivel visual, existe una referencia muy clara en el videoclip de “Di mi nombre”, ya que: “empieza y termina con la misma idea: Rosalía tumbada en la cama en una determinada posición y vestida de blanco. [...] [Así] se recrea el cuadro de Francisco de Goya, [...] titulado *La maja vestida* (1800-1808)” (Morales 17). Al ser un trabajo enfocado en la parte visual, le dedica un espacio muy reducido a la interpretación de las perspectivas que tienen las canciones, por lo que este puede ser un punto para ahondar en trabajos posteriores. Este artículo revela y analiza las colaboraciones¹² y referencias que han construido la obra y que pueden ser detectados por un

¹¹ Como la mencionada de “Cry me a river” de Justin Timberlake.

¹² “La autoría de la letra y música corresponde a Antón Álvarez y Rosalía; sobre la música, se reconoce la composición a Rosalía y El Guincho [...]; los intérpretes son Rosalía -voz, coros, *ad-libs*, palmas, bajo y arreglos-, El Guincho -sintetizador, 808, bajo, *ad-libs* y arreglos-, Los Mellis -palmas y coros-, Las Negris -coros y jaleo- y Laura Boschetti -arpa-” (Morales 10).

escucha/lector/observador con un nivel de cultura medio/alto, haciéndolo un estudio bastante completo, aunque careciendo de la parte literaria.

Por otro lado, el trabajo de Fin de Grado llamado *Análisis intercultural del álbum musical de Rosalía Vila, El mal querer y el consecuente rechazo de la comunidad gitana española*, de María Guadalupe Benzal Alía, realiza un análisis intercultural de la simbología y los elementos textuales de la obra *El mal querer* y su recepción negativa en el ámbito gitano español. El texto analiza la obra musical desde una perspectiva social que explica todos los estereotipos que existen respecto a la comunidad gitana española. La descripción y justificación de cada uno es muy amplia, detallada e interesante. Sin embargo, el análisis posee un esmero excesivo por ver todos y cada uno de los tipos que se enumeran en el apartado teórico y no abarca otros elementos importantes que rodean a la obra, olvidando incluso su fuente principal. En este trabajo es posible ver la importancia que tiene considerar el *Roman de Flamenca*, pues al perderlo de vista se cae en lecturas no tan acertadas o fructíferas. Un ejemplo de ello lo encontramos al momento de intentar identificar los estereotipos de “Todos los gitanos son machistas” y “O son muy pobres o son muy ricos” dentro la canción número tres “Celos”, en los versos: “Me da miedo cuando sales/ sonriendo pa’ la calle/ porque todos pueden ver/ los hoyuelitos que te salen” y “Cuando sales por la puerta/ pienso que no vuelves nunca/ y si no te agarro fuerte/ siento que será mi culpa” (33, 34). Al respecto, Benzal Alía afirma que dichas palabras se entienden como juicio contra el abuso doméstico y que “resultan en una crítica contra la violencia machista, en concreto, la del hombre de bajos recursos económicos” (32). Sin embargo, es posible que el análisis de estos estereotipos no sea el más adecuado porque, a pesar de tener la representación de camioneros de carga a lo largo del videoclip de la canción señalada, no hay en las letras de la canción otros elementos que permitan esclarecer el tema del nivel socioeconómico. Otro ejemplo lo observamos en relación con el estereotipo “Se casan por

conveniencia de sus padres y les hacen la prueba del pañuelo” (37-39). Existe una discrepancia al momento de realizar la interpretación, pues la autora afirma que en la canción “Di mi nombre (Cap. VII) Éxtasis” se realiza la prueba de la virginidad y es un momento en que el personaje femenino goza: “[...] el mismo título de la canción, ‘Éxtasis’, podría referirse a la sensación experimentada al realizar el ritual del pañuelo o a la acción de la pérdida de la virginidad” (Benzal 39). Sin embargo, aunque la prueba del pañuelo no tiene la finalidad de ser dolorosa, tampoco tiene la de dar placer y, por otro lado, esta canción no habla sobre la pérdida de virginidad con el marido, sino del momento secreto en el que se puede estar con el amante.

Una situación muy similar ocurre con el trabajo de Fin de Grado *El buen hacer de El mal querer. Construcción de marca a través del discurso audiovisual* de Carmen Villaescusa Lage. En él se presenta un análisis de los videoclips producidos para las canciones, algunas de sus actuaciones, la música y las imágenes o *artwork*. Su objetivo es descubrir el porqué de su triunfo y cómo la construcción de una marca puede realizarse gracias a cierta narrativa audiovisual determinada. Dicho trabajo final posee mucha información que ayuda a conocer más sobre la autora, mencionando su formación profesional en música y sus apariciones en la televisión en programas como “Tú sí que vales” y en eventos como el Festival Internacional de Cine de Panamá o el Festival Grec de Barcelona. Toda la información que expone apunta que Rosalía estaba determinada a volverse una cantante desde que descubrió su vocación. Además, tiene una sección dedicada a la historia del disco, en la que habla sobre su inspiración literaria, la mezcla de géneros musicales y la colaboración de personalidades actuales como Pablo Díaz Reixa “El Guincho”, C. Tangana, *cantaores* como Los mellis y la participación en el diseño de los artworks por Filip Custic (Villaescusa 32-39). Sin embargo, no considera la obra del siglo XIII, lo que puede provocar ciertas discrepancias en el análisis que realiza sobre la historia. Un ejemplo de esta situación es la

interpretación errónea que realiza sobre la pieza “Di mi nombre”, en la que deduce que es un momento íntimo con su esposo, cuando, por el contrario, es una obra que habla sobre el adulterio (situación muy similar a lo que ocurrió en el trabajo anterior). A pesar de esto, en las conclusiones rescata las hipótesis señaladas en la primera parte del trabajo y toma por cumplido su objetivo general.

El cuarto y último trabajo enfocado en el análisis visual es el artículo de Raquel Baixauli y Esther González Gea: *Rosalía y el discurso visual de El mal querer. Arte y folclore para un empoderamiento femenino*. En él se presenta un acercamiento visual del álbum a través de las imágenes y algunos videoclips que lo acompañan. Hace un estudio conciso sobre Rosalía, *El mal querer* y todas sus canciones, sin dejar de lado su relación con *Flamenca*. Posee interpretaciones que conectan la obra con otras referencias, concluyendo que el álbum representa la fusión de elementos y tradiciones, usando referentes culturales, musicales e iconográficos. Una de las diversas referencias culturales se observa en el artwork de “Boda. Cap. II Que no salga la luna”, donde Rosalía aparece “desdoblada en femenino y en masculino” haciendo una “clara alusión a la obra de Frida Kahlo *Las dos Fridas* (1939)” (Baixauli, González 27). Por último, un ejemplo del uso de elementos iconográficos que la acercan a la tradición mariana se puede observar desde la portada, en donde se encuentra vestida de color blanco y con los brazos en cruz mientras se alza sobre una nube.

Cabe mencionar, además de los seis trabajos previamente mencionados, que durante la elaboración del presente trabajo se publicó la tesis de maestría “La transtextualidad en *El mal querer* de Rosalía”, la cual hace un análisis transtextual de *El mal querer* y lo estudia tomando en cuenta *Flamenca*. A pesar de emplear la teoría de la transtextualidad de Genette y tocar temas como el dolor y la violencia, la autora explora en sus tres capítulos intermedios diversos elementos en el

ámbito literario, musical y visual, indagando, primordialmente, en la violencia de género. Dentro del segundo capítulo, dedicado a la transtextualidad entre textos literarios, el trabajo se enfoca en las siguientes transformaciones temáticas: la lucha por la autonomía de la mujer, la inversión de géneros de una obra a otra, los celos y la inseguridad, la violencia y el sufrimiento. En el tercero, que trata sobre la transtextualidad musical, describe la música popular en inglés, el flamenco y su relación. En el cuarto habla sobre la transtextualidad visual y detalla las temáticas de poder y debilidad, pureza y sexualidad, la simultánea ausencia y presencia de los hombres en ambas obras y lo completo y lo incompleto en la imagen de la mujer. Este trabajo constituye una buena fuente de consulta de los elementos musicales y visuales, pues realiza un análisis más extenso y detallado sobre las relaciones transtextuales que tiene *El mal querer* con otras obras no literarias y que no se mencionan en el presente trabajo por no corresponder a su objetivo.

El análisis encontrado en YouTube se trata de “Lo que nadie está diciendo sobre *El mal querer*” de Jaime Altozano. La importancia de este material radica en que fue de los primeros trabajos que salieron poco después de la publicación del álbum musical con el fin de estudiar la composición de la obra. En él se realiza un análisis de los géneros y las herramientas musicales y, a pesar de que es posible diferir con la interpretación expresada sobre algunos fragmentos de las letras, es un discurso breve y conciso. Toma en cuenta la relación con *Flamenca* y comenta que, si no se sabe que el disco se basa en esta obra, la historia podría interpretarse como una actual.

A pesar de ser un corpus muy pequeño, ya existe material descriptivo de *Flamenca*, *El mal querer* y lo que las rodea, pero no hay muchos estudios literarios al respecto. Por ello, enfocarse en el análisis del dolor de los personajes femeninos como el detonante de todo lo que ocurre en ambas historias resultaría pertinente, al ser un área que no se ha trabajado aún. A partir de estas inferencias, entre otros temas, se retomará la idea de que el personaje femenino de *El mal querer*

es una traducción intersemiótica de *Flamenca* que, al no ser igual, es capaz de representar la imagen de una mujer que podría pertenecer a cualquier sociedad o cultura y a cualquier época, ya que el dolor femenino no es exclusivo de un solo país o tiempo.

1.3 Marco teórico

Diversos académicos han establecido teorías en referencia al término intertextualidad, que ha resultado fructífero en interpretaciones debido al vasto campo que puede abarcar. Sin embargo, en el presente marco teórico se explican brevemente los inicios del término y, posteriormente, se precisan cuáles serán los conceptos escogidos para realizar el análisis y las razones por las que se eligieron. Para llevar a cabo el análisis propuesto, es necesario delimitar el término eje, intertextualidad. En 1960, Julia Kristeva hizo uso del concepto en referencia a la relación existente entre dos o más obras. Además, este término también puede hacer referencia al diálogo existente entre obras de disciplinas diversas.

La idea de intertextualidad fue trabajada en un inicio por Ferdinand de Saussure y Mijaíl Bajtín en sus teorías del lenguaje, aunque no la llamaron de esa manera (Allen 8). De ambos estudiosos, Kristeva retoma la idea de que las obras, al igual que el lenguaje, están en constante movimiento y no son independientes de los textos que las rodean (Allen 18). De tal manera que cualquier obra va a responder a los trabajos que fueron creados previamente, pues los patrones existentes de significado serán determinantes ineludibles. Esta situación le añade significado al texto, pues se tiende a suponer que posee un significado único referente a sí mismo, pero esta apariencia es ilusoria. Parte del funcionamiento del texto, además, es el doble significado que

posee, aquel que en apariencia transmite la unidad de la obra y otro que Kristeva nombra “el texto histórico y social” (Allen 37).

1.3.1 La intertextualidad de Julia Kristeva

Los estudios de Kristeva retoman el signo lingüístico de Saussure y el dialogismo de Bajtín, quien es muy importante en sus ensayos (Allen 15) “El texto cerrado” y “La palabra, el diálogo y la novela”. En 1960, la obra de Bajtín no era muy conocida y, al llevar las teorías del crítico ruso a sus ensayos, produjo el término “intertextualidad” que, de acuerdo con Graham Allen, ha sido considerado como una de las figuras teórica literarias más importantes del siglo XX.

Dentro del libro *Semiótica* de Kristeva se recopilan diversos ensayos, entre los que se encuentran dos de particular interés para el presente trabajo. En “La palabra, el diálogo, la novela”, escrito en 1966, Kristeva dibuja los esbozos del término, retomando de Bajtín la idea de que la estructura literaria no es un sentido fijo, totalitario, ni una verdad absoluta, sino un cruce de superficies textuales en donde existe un diálogo entre varias escrituras (Kristeva 188). El discurso dialógico, contrario a un discurso monológico, produce una ambivalencia en la escritura (196), que le da un sentido doble al lenguaje poético y dota de otra lógica al espacio de la novela. En un espacio monológico, “cada secuencia siguiente está determinada por la anterior”, mientras que en uno dialógico existen “secuencias transfinitas inmediatamente superiores a la secuencia causal anterior” (200). De acuerdo con esto, “la novela es el único género que posee palabras ambivalentes; es la característica específica de su estructura” (202). Este rasgo es resultado del juego dialógico del lenguaje, el cual, a su vez, surge de géneros dialógicos como la menipea¹³, que

¹³ La menipea es un género formado en el s. I a.n.e., cómico y trágico, que trata sobre política y es socialmente subversiva. (Kristeva 214)

fue construido como un empedrado de citas y que hereda a la novela polifónica la cualidad de la ambivalencia (216-218).

Por otro lado, “El texto cerrado” fue escrito entre 1966 y 1967 y fue en el que la teórica francesa abordó ampliamente el término intertextualidad. De acuerdo con la autora, “el texto es un instrumento translingüístico” que, al poner en relación el habla comunicativa con enunciados anteriores o sincrónicos, se vuelve una productividad que, a su vez, resulta una intertextualidad por ser una permutación de textos, ya que “en el espacio de un texto, varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan” (Kristeva 147). A este cruce existente entre enunciados o textos anteriores o circundantes, Kristeva nombró “ideologema”. Así, un ideologema es una función intertextual que permite el estudio del texto desde su construcción e infiere directamente en su recepción, pues al asumirlo como un ideologema, se leen de manera consciente las transformaciones de los enunciados previamente existentes y la forma en que dicha obra se inserta en el texto histórico y social (Kristeva 148).

La autora retoma la idea del dialogismo existente entre las construcciones verbales o enunciados y, en una escala más grande, entre las obras (Allen 20). Para el caso de la novela en particular, Kristeva estableció que su ideologema es la función intertextual que se encuentra definida en lo extra-novelesco, aquello que existe afuera de la obra y que adquiere valor dentro de la novela (Kristeva 150). Al igual que con el ideologema del signo, existen dos funciones relacionadas con la estructura de los ideogramas de las novelas. La función vertical, referente a otras obras contemporáneas al texto y la función horizontal, que hace referencia a las obras previas y las posteriores. De acuerdo con Kristeva, dentro de la función horizontal se encadenan diversos ideogramas que poseen en su interior una “actividad diádica cerrada (finita)” y la obra, al depender

de la práctica semiótica del signo, “está como ideograma, terminada en sus comienzos, cerrada” (Kristeva 155).

De esta manera, su significado y su lógica van a depender de lo que ya se ha dicho previamente, en otras obras u oraciones, y de la manera en que los lectores reciban la obra. Así, “todos los enunciados son respuestas a enunciados previos y están dirigidos a destinatarios específicos”¹⁴ (Allen 20). El encadenamiento de estos enunciados, o desviaciones internas, creará progresivamente un funcionamiento de concordancia, por su función no disyuntiva, convirtiendo a los enunciados internos del texto en unidades completas en sí mismas que connotan el espacio, el tiempo, el sujeto de la enunciación o los tres a la vez (Kristeva 172-173). Dichas desviaciones pueden proceder de fuentes extra-novelescas como la descripción laudatoria y la cita. Estos elementos pueden ser “transportados intactos de su propio espacio al espacio de la novela que se escribe, transcritos entre comillas o plagiados” (Kristeva 176). En este sentido y de acuerdo con Montes Doncel y Rebollo Ávalos, “la intertextualidad no consiste sólo en la repetición, sino también en la interpretación. La imitación evidencia la necesidad del autor de encontrar entre las otras voces su propia voz” (163). Así, cuando los textos dialogan, se construye también la identidad y sentido de cada uno, se interpreta la obra en otro nivel de entendimiento. Posterior a este ensayo sobre la novela, Kristeva enfoca su teoría al lenguaje poético (Allen 44). Al notar el uso excesivo, algunas veces incorrecto, del término, se vio en la necesidad de utilizar una nueva expresión en los años ochenta. El concepto intertextual puede significar tantas cosas en tan diferentes contextos que al “servir a todo significado acaba por no circunscribir a ninguno” (Montes 164). Por ello, el término que escogió Kristeva para continuar con sus ensayos y estudios fue el de transposición.

¹⁴ La traducción es mía.

Entre las teorías que surgen a partir del concepto trabajado por Kristeva y que buscan la delimitación del término para emplearlo en forma específica, se encuentra la de Genette, que expone en su libro *Palimpsestos*. Para el análisis del presente trabajo se utilizará esta teoría por lo detallado de su estudio, ya que la acotación que realiza será determinante para lograr un estudio conciso.

1.3.2 Las relaciones transtextuales de Genette

Entre *El mal querer* de Rosalía y el *Roman de Flamenca* existe una relación intertextual, pues el primero basa sus letras y estructura narrativa en el segundo. Para poder ahondar en esta relación, basaré mi análisis en las relaciones transtextuales establecidas por Gerard Genette debido a la especificidad empleada para cada concepto. De acuerdo con Genette, “el objeto de la poética [...] es la transtextualidad o trascendencia textual del texto” (Genette 9). En 1981 establece cinco tipos de relaciones transtextuales, mismas que detalla en su obra *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*.

La primera que señala es el término utilizado por Julia Kristeva, el de intertextualidad. Genette lo trabaja de manera restrictiva, “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Este mecanismo lo encontramos en la cita, de manera explícita y literal; en el plagio, de forma “menos explícita y menos canónica” (10) y en la alusión, que es la menos explícita de las tres pero que implica el conocimiento de la otra obra para la completa comprensión del texto que se está leyendo.

El segundo tipo es llamado paratexto, que es la relación, menos explícita y más distante que el texto mantiene con todo lo que está alrededor de la obra literaria. Son los elementos como el

título, subtítulo, prefacio, prólogo, entre otros. Los paratextos son aquellos elementos externos, ya sean autógrafos o alógrafos, que le construyen un entorno al texto (11).

El tercer tipo es la metatextualidad, que es “una relación -generalmente denominada ‘comentario’- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (13). Este elemento vuelve a la literatura autorreflexiva, ya que se cuestiona a sí misma cómo está construida.

El siguiente tipo que define es el quinto, al cual llama architextualidad. Es una relación muda y taxonómica. No siempre aparece de manera explícita, pues “el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica” (13). Al momento de saber que el texto puede tratarse de una novela, un relato o una colección de poemas, se afecta directamente a la recepción, determinando el “horizonte de expectativas” del lector y, por tanto, la recepción de la obra.

La mención del cuarto tipo la realiza al final, ya que es en la que se enfoca su obra. Se trata del término hipertextualidad, con él se entiende “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré *hipotexto*)” (14). De acuerdo con Genette, el hipertexto sería entonces un texto en segundo grado derivado de otro texto preexistente. La relación puede ser muy clara en algunos casos, pero aun cuando B no hable de A, la transformación existente reafirma que B no podría existir sin A. En este sentido hay dos tipos de operaciones que Genette considera transformaciones: “decir lo mismo de otra manera y decir otra cosa de manera parecida” (16). En ambos casos, el hipertexto resultante es considerado como una obra literaria.

Al igual que a Genette, el término que más interesa para realizar el análisis de las obras propuestas es el de hipertextualidad, ya que *El mal querer* es el hipertexto, incluso declarado por su autora, de *Flamenca*, que sería, a su vez, el hipotexto. Sin embargo, no se pretende dejar de lado

que las relaciones transtextuales funcionan de manera interrelacionada y que algunas de ellas pueden ser encontradas en las obras que se pretenden analizar.

La hipertextualidad

De acuerdo con Genette, esta categoría, considerada “como clase de obras, es en sí misma un architexto genérico, o mejor transgenérico” (18), entendiendo por eso una clase de textos que engloban algunos géneros canónicos. Por otro lado, cuando existe esta relación entre dos obras, se presenta con mucha frecuencia un “indicio paratextual que tiene valor contractual” (18) mismo que alerta al lector sobre dicha relación textual.

La hipertextualidad es un aspecto de la textualidad, al igual que las diversas categorías transtextuales. Esta categoría es en tal grado una característica intrínseca de la literariedad que se podría decir que todas las obras son en menor o mayor medida hipertextuales, pues “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra” (19). Sin embargo, es necesaria una delimitación prudente al momento de realizar un análisis de este calibre, pues “tal actitud nos llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad, lo que haría imposible su estudio” (19). De acuerdo con este principio y, tal como continúa Genette en su obra, es preferible estudiar esta categoría transtextual “en su aspecto más definido: aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (19).

Genette centra su atención en el análisis del funcionamiento de los géneros poéticos llamados parodia, travestimiento, transposición, imitación satírica, imitación seria y pastiche, definidos en términos intertextuales, específicamente a partir de la relación del hipertexto con el hipotexto. Tan sólo se mencionarán brevemente algunos puntos del estudio de dichas

clasificaciones al no ser la parte de la teoría que se pretende utilizar para el análisis de este trabajo. Para la catalogación de estos seis géneros o prácticas intertextuales¹⁵, Genette los divide en dos tipos de relaciones, la imitación y la transformación. La imitación abarca el pastiche, cuya función dominante es el divertimento; la imitación satírica, la burla y; la imitación seria, la continuación o la extensión de una obra literaria que ya existe (104). Por su parte, la transformación involucra la parodia, que modifica de manera puntual un texto; el travestimiento, que se define por un tipo de transformación estilística (262) y; la transposición, de la que hablaremos más adelante.

Al hablar sobre la hipertextualidad, Genette define hipertexto a aquellas obras que derivan de otra a través de un proceso de transformación (17). Las maneras en que estas transformaciones ocurren son tan amplias, que incluso al hablar de imitación se está hablando también sobre un proceso de transformación. Sin embargo, para enfocar la terminología de Genette en dirección al objeto de estudio, nuestra atención se centrará en la interpretación y el uso que le da al término

CUADRO GENERAL DE LAS PRÁCTICAS HIPERTEXTUALES

<i>régimen</i> <i>relación</i>	lúdico	satírico	serio
transformación	PARODIA <i>(Chapelain décoiffé)</i>	TRAVESTIMIENTO <i>(Virgile travesti)</i>	TRANSPOSICIÓN <i>(Doctor Fausto)</i>
imitación	PASTICHE <i>(L’Affaire Lemoine)</i>	IMITACIÓN SATÍRICA [<i>charge</i>] <i>(A la manière de...)</i>	IMITACIÓN SERIA [<i>Jorgerie</i>] <i>(La Continuación de Homero)</i>

15

(Extracto del libro *Palimpsestos*, página 41.)

transformación¹⁶ en su categoría de relación, que a su vez sirve para explicar el funcionamiento de la transposición en su categoría de régimen.

La última relación que trabaja Genette en su texto, de particular interés para esta tesis, es la de transposición o transformación seria, definida como “la más importante de todas las prácticas hipertextuales, aunque sólo sea [...] por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella. También lo es por la amplitud y la variedad de los procedimientos que utiliza” (262). La transposición puede verse en obras de grandes dimensiones, tales como el *Fausto* o el *Ulises*, en las que su extensión estética e ideológica pueden ocultar su carácter hipertextual (262). Tal alcance es posible por el largo inventario de operaciones existente que “cada obra combina a su manera” (263). Realizar alguna de las transposiciones de dicho inventario, sola o combinada, da como resultado una obra innovadora en su composición, variada en su forma y quizá distinta en su fondo. En la siguiente tabla se exponen los nombres de las transposiciones a las que Genette dedica gran parte del análisis en su obra *Palimpsestos* y en adelante se resumirá el funcionamiento de estas operaciones.

Clasificación de transposiciones ¹⁷
• Traducción
• Versificación

¹⁶ Un párrafo posterior puede esclarecer la diferencia que hace Genette entre las relaciones *transformación* e *imitación*: “El que realiza una parodia o un travestimiento se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica, o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo [transformación]. El que realiza un pastiche se apodera de un estilo -objeto menos fácil, o menos inmediato, de captar-, y este estilo le dicta su texto [imitación]. En otras palabras, el que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto y accesoriamente de un estilo; por el contrario, el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto” (100).

¹⁷ El cuadro fue realizado con base en la clasificación de transposiciones que realiza Genette en *Palimpsestos* de la página 262 a la 460.

<ul style="list-style-type: none"> • Prosificación (por desrimación)
<ul style="list-style-type: none"> • Transfiguración
<ul style="list-style-type: none"> • Transmetrización
<ul style="list-style-type: none"> • Transestilización
<ul style="list-style-type: none"> • Translongación <ol style="list-style-type: none"> 1. Reducción <ol style="list-style-type: none"> a. Escisión <ol style="list-style-type: none"> i. Escisión masiva ii. Autoescisión iii. Expurgación iv. Autoexpurgación b. Concisión <ol style="list-style-type: none"> i. Autoconcisión c. Condensación <ol style="list-style-type: none"> i. Resumen 2. Aumento <ol style="list-style-type: none"> a. Extensión b. Expansión c. Amplificación
<ul style="list-style-type: none"> • Transmodalización <ol style="list-style-type: none"> 1. Intermodal 2. Intramodal
<ul style="list-style-type: none"> • Transformación temática <ol style="list-style-type: none"> 1. Transformación semántica <ol style="list-style-type: none"> a. Transmotivación <ol style="list-style-type: none"> i. Positiva ii. Negativa iii. Sustitución completa b. Transvalorización

- i. Positivo
 - ii. Negativo
 - iii. Sustitución completa
2. Transdiegetización
 3. Transposición pragmática

Las transposiciones mínimas, como la traducción y la versificación, aunque distintas en sus objetivos, producen un nuevo texto construido por el cambio de forma, mas no de su fondo (270). La prosificación también es considerada por Genette como una transposición mínima, pero es más habitual que la versificación, pues “sentimental o no, el lector medio, cuando puede elegir, prefiere la prosa” (274). Históricamente, este movimiento de verso a prosa fue ocurriendo por medio de la desrimación.

Otros tipos de transposiciones que han sufrido los versos son la transfiguración y la transmetrización. La primera se construye a través de una desfiguración y una refiguración del texto. Así, por medio de la supresión de ciertas figuras y la adición de otras, se realiza la transfiguración o la transposición figurativa (281). La segunda, llamada también transposición métrica, ocurre por medio de la reducción de un hexámetro latino a un octosílabo francés y casi siempre procede de un aumento o una reducción del texto (282). Si se admite que el metro es un elemento del estilo, podría considerarse que la transmetrización es también una forma de transestilización o transfiguración estilística (285), ya que dicha operación es una reescritura y su única función es producir un cambio de estilo. Puede ocurrir por medio de una reducción, un aumento o por sustitución (supresión + adición).

La translongación o transformación cuantitativa se construye a través de la reducción y el aumento (292), las cuales producen un nuevo texto que puede ser más corto o largo. Tal como se

verá a continuación, ambas operaciones no son tan distintas entre sí (346) y dentro de las obras oscilan con frecuencia. Es muy usual que “coexistan y cooperen o se alternen” (355). El estatuto empleado en las obras en las que reducción y aumento coexisten puede ser doble, el que existe en la percepción del autor y la del lector.

La reducción se divide en tres tipos: la escisión, la concisión y la condensación. A su vez, la escisión se divide en cuatro operaciones. La primera es la supresión pura y simple, que se realiza de forma masiva. Es cuando a un texto se le quitan partes enteras y esta supresión drástica altera la forma y la recepción de la obra (294). La segunda es la autoescisión, que ocurre cuando el autor realiza un corte o una depuración de su propia obra. Esto sucede cuando una novela es adaptada por el autor para su escenificación (299). La tercera es la expurgación, la cual consiste en una reducción con función moralizante o edificante. Es el medio de la censura. En el caso de la infancia, para eliminar todo lo que aburre, excede el nivel intelectual o aquello relacionado con temas sexuales y debilidades humanas. En sentido similar funciona la cuarta operación, llamada autoexpurgación, que se produce cuando es el autor quien publica una versión censurada de su obra (300). Por su parte, la concisión funciona a partir de “abreviar un texto sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa, pero reescribiéndolo a un estilo más conciso” (300). A diferencia de la escisión, la concisión alcanza un estatuto de obra, pues produce un nuevo texto e incluso podría no conservar una sola palabra del texto original, aunque conserve el fondo intacto. La autoconcisión es este mismo proceso, pero realizado por el propio autor. El tercer tipo de escisión es la condensación. Se observa en obras como el compendio, la abreviación, el resumen, el sumario o la contracción del texto (309). Un procedimiento muy conocido es el resumen, cuyas principales funciones son de orden didáctico, extraliterario y metaliterario. Suele ser pragmático y está narrado en presente y en tercera persona. Existe una variante de esta operación y Genette le llama

pseudoresumen. Este término hace referencia a un resumen simulado de un texto que en realidad no existe y que busca acreditar su existencia dentro de textos narrativos.

Por su parte, es imposible aumentar sin añadir y esto produce distorsiones significativas (329). Hay tres tipos de operaciones que funcionan como aumento. La primera es la extensión y se encuentra con frecuencia en el teatro clásico francés. Ampliaban las tragedias griegas por ser “temas para una o dos escenas como máximo y no para una tragedia. Es preciso añadir a esos acontecimientos las pasiones que los preparan” (331). Se observa cuando se añaden personajes o eventos. La segunda es la expansión o dilatación estilística, que consiste en duplicar o triplicar cada frase del hipotexto (335). La retórica clásica lo llamaba amplificación, pero Genette prefiere reservar el término para la siguiente operación (336), de tal manera que la amplificación es definida como una extensión temática y expansión estilística (338), de tal manera que el hipotexto de una amplificación puede valer como su resumen. Además, “la amplificación es uno de los ‘senderos de la creación’” (354), pues a veces los novelistas tienen diarios en donde escriben esbozos de sus obras, ideas sueltas que posteriormente trabajan y amplifican.

Otro tipo de transposición es la transmodalización, que Genette explica como “cualquier clase de modificación realizada en el modo de representación característico del hipotexto” (356), en donde cambia de modo o dentro del modo, pero no infiere en el género. Esta operación afecta el modo, narrativo o dramático, en que se representa una obra de ficción. La transformación puede ocurrir de forma intermodal o intramodal. La intermodal es el paso de un modo a otro, por lo que existen dos variedades, la dramatización, que usualmente va acompañada de una amplificación, y la narrativización, que es menos usual, ya que comercialmente siempre es más ventajoso llevar un relato a la escena que al revés. Por ello, la narrativización se encuentra ligada a otras operaciones transposicionales, tales como la reducción (356). La operación intramodal realiza el cambio dentro

del modo y, de la misma manera que en la transformación anterior, existen dos tipos de variaciones. La primera que describe Genette es la variación que ocurre dentro del modo dramático, en la que desaparece el papel del coro, se modifica el discurso de los personajes, el texto puede sufrir alguna reducción o redistribución y se modifica lo representado en escena y lo elidido (364). La segunda es la variación al modo narrativo, del que existen múltiples ejemplos por la complejidad y la multiplicidad de variables, tales como tiempo, modo y voz.

El último tipo de transposición que revisa Genette en su obra es la transformación temática, que afecta la significación misma del hipotexto (376). Al igual que las operaciones previas, tiene tres variantes. La primera es la transposición diegética o la transdiegetización, en la que Genette entiende por diégesis “el universo espacio-temporal designado por el relato” (376) y puede modificarse a través de transformaciones homodiegéticas y heterodiegéticas. “El movimiento habitual de la transposición diegética es un movimiento de traslación (temporal, geográfica, social) aproximante: el hipertexto transpone la *diégèse* de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público” (387). Esta operación podría ser identificada realizando las preguntas dónde y cuándo. La segunda es la transformación pragmática, que modifica el curso de la acción. Es una consecuencia inevitable de la transdiegetización y debe tener una razón, causa o fin. “La acción de un hipotexto sólo se modifica porque se ha transportado su diégèse o con el fin de transformar su mensaje” (396). No suele encontrarse esta operación en forma pura y podría identificarse al realizar las preguntas qué y cómo. La tercera operación que explica Genette es la transformación semántica, con dos procedimientos que pueden ser divididos en positivo, negativo y de sustitución completa. El primero es la transmoción, que en su forma positiva introduce un motivo en donde el hipotexto no señalaba ninguno (motivación simple); en su forma negativa suprime o elude la motivación original (desmotivación) y; en la sustitución completa realiza ambos

movimientos, desmotivación y remotivación que da como resultado la transmotivación (410). El segundo es la transvalorización, que es toda operación que afecta el valor atribuido a una acción o conjunto de acciones que caracterizan a un personaje (432). En su forma positiva le atribuye un papel más importante o simpático que el que tenía en el hipotexto (432); en su forma negativa se empeoran los sucesos y las características de los personajes (444) y; en la sustitución completa se desvaloriza para luego realizar una contravalorización que produce la transvalorización.

1.3.3 La intermedialidad

Si bien este trabajo se basa en la comparación textual, no se puede obviar que se está realizando el análisis de una obra literaria con las letras de una obra musical. Por ello, es necesario hablar sobre la intermedialidad. De acuerdo con Irina O. Rajewsky, la intermedialidad es un concepto que ha ido creciendo y que ha servido desde sus inicios como un concepto general capaz de relacionar gran variedad de disciplinas que otros términos previamente utilizados no habían conseguido enlazar (44). La palabra “intermedialidad” ha sido delimitada y usada de acuerdo con las necesidades de quien escribe y de la disciplina para la que escribe. Sin embargo, aunque su amplitud es una cualidad que ayuda a diferenciar entre términos como intramedialidad, intermedialidad y transmedialidad, también puede ser contraproducente, pues es muy complicado realizar una teoría general que establezca reglas fijas para aplicarse de forma uniforme (46).

Entre los variados enfoques que abordan el concepto de intermedialidad se encuentra el de sincronía, que desarrolla una tipología de formas específicas de intermedialidad; el de diacronía, que realiza una historia intermedial y se enfoca en las intersecciones de distintos medios entre sí; otros toman en cuenta la importancia que tienen en la intermedialidad el dialogismo de Bajtín y la teoría de intertextualidad de Julia Kristeva; otros se basan en teorías y filosofías de los medios sin

centrarse en la discusión intertextual y; otros operan a nivel del fenómeno analizado, determinando si una obra es o no un producto intermedial, dependiendo de la disciplina, sus objetivos y lo que entienden por medio (46-47). En este sentido, hay muchas obras que pueden designarse como intermediales. De manera general, es posible considerar como intermediales aquellas obras que han cruzado las fronteras de distintos medios como la literatura, la música, el teatro, la pintura y el cine (50).

Siguiendo a Rajewsky, la intermedialidad se encuentra en cualquier proceso de producción cultural y el buen entendimiento de un medio implica siempre la comprensión de la relación que este tiene con los otros medios. Su acercamiento sigue una dirección sincrónica que no excluye la dimensión histórica, pues busca tomar en cuenta la historicidad de la configuración de la intermedialidad, el cambio histórico del arte, la funcionalidad de las estrategias, entre otros elementos, para complementar el enfoque de intermedialidad como una categoría para el análisis concreto de textos y otros tipos de productos mediáticos (51). Así, aunque diversas obras puedan considerarse intermediales, existen grupos de fenómenos que pueden clasificarse en las configuraciones concretas y subcategorías intermediales que establece Rajewsky:

1. La transposición mediática está enfocada en el producto y en la transformación intermedial por la que tuvo que pasar para convertirse en una nueva obra. En esta categoría entran las adaptaciones fílmicas o las novelizaciones y se considera la obra original como fuente de su trabajo intermedial (51).
2. La combinación mediática es aquella en la que al menos dos productos con distintas formas de constitución mediática convergen en una nueva forma de articulación en la que ambos están presentes en su propia materialidad y contribuyen, de manera particular, a la constitución y significación del producto. En esta categoría entran la

ópera, el cine, el teatro y otros fenómenos que la autora llama multimedia (52). Además, la combinación mediática hace énfasis en los procesos dinámicos y evolutivos, en los que las obras, a través del desgaste, generan nuevos productos continuamente.

3. Las referencias intermediales son, tal como su nombre lo indica, referencias a un producto de otro medio, como cuando en un texto literario se evocan o imitan ciertas técnicas filmográficas (52). El uso de referencias a otros medios constituye al significado general del producto en cuestión. Estas pueden ser de dos tipos:

- Referencias individuales, que se enfocan en un trabajo específico e individual proveniente de otro medio.
- Referencias al sistema, que se enfocan en el sistema o subsistema de otro medio en específico (53).

De acuerdo con Rajewsky, estas categorías pueden ser usadas al mismo tiempo en una sola obra y el resultado puede exhibir referencias que permiten al receptor (sin importar su conocimiento previo o bagaje cultural) conocer el trabajo original. Para la autora, son múltiples los fenómenos que pueden calificar de intermediales, tales como la transposition d'art, escritura fílmica, ekphrasis, musicalización de la literatura, adaptaciones fílmicas de obras literarias, novelizaciones, poesía visual, manuscritos iluminados, arte sonora, ópera, cómics, hiperficción, entre muchos otros (54).

Rajewsky se enfoca en la categoría de referencias intermediales por su manera específica de relacionar un producto con otro medio y por sus procesos al constituir un significado. Esta categoría teoriza a través de los términos de intertextualidad y la perspectiva que se tenga de ella afectará directamente en la concepción intermedial. La autora usa una concepción más estrecha, la cual implica que entiende la intertextualidad en el sentido limitado de referencias hechas por un texto literario a otros textos individuales o a otros sistemas literarios. Por otro lado, las referencias

intermediales afectan al resultado total y a la ilusión generada por el texto o producto utilizado, pudiendo aumentar o disminuir el efecto existente en la obra original. En las referencias intermediales, el artista produce o crea *como si* contara con las mismas herramientas necesarias para generar otros medios, cuando en realidad, no los tiene. Por ejemplo, en una obra literaria el autor no cuenta con los instrumentos cinematográficos para hacer visualmente los efectos que son posibles en el cine, pero puede evocar, imitar y tratar de reproducir verbalmente ciertos elementos para dar al receptor la ilusión de la existencia de otras prácticas mediáticas dentro de su obra (55). Estas evocaciones no ocurren sólo dentro de la literatura, sino también en el cine, el teatro, la pintura, la música, entre otras. Así, el producto intermedial se relaciona con el medio referenciado y su amplitud alcanza, al mismo tiempo, a las posibles formas representacionales del medio al que hace referencia (57). Esto implica que necesariamente debe estar presente un medio convencionalmente distinto para que pueda ser considerada como una referencia intermedial, pues el producto mediático será constituido en relación con el producto mediático o el sistema al que hace referencia (59).

Rajewsky continúa trabajando el concepto de remediación, mismo que retoma del trabajo de David Jay Bolter y Richard Grusin, quienes comenzaron a trabajar el término en su texto *Remediation. Understanding New Media*, de 1999. El término de remediación, de acuerdo con la autora, denota un tipo particular de relación intermedial en la que, a través de procesos mediáticos de modernización, tanto los medios antiguos como los nuevos se mezclan y buscan reconocimiento cultural. Por medios anteriores entiende la pintura, textos literarios, fotografía, cine, danza, música, teatro, entre otros (60). Al igual que en las referencias intermediales, para la remediación es importante que la diferencia medial sea perceptible, pues si esta no se ve, la discusión sobre las prácticas intermediales de dicho producto pierde sentido. Desde otros acercamientos, las obras que

no contienen una diferencia mediática perceptible pueden ser designadas como intermediales si se adopta un punto de vista genealógico, que toma en cuenta el origen a pesar de que la referencia no sea evidente (62-63). Sin embargo, para la remediación el foco principal se encuentra en las conexiones de los productos mediáticos anteriores y nuevos y donde el producto resultante tenga un efecto discernible de intermedialidad (63), mismo que debe ser elaborado de manera consciente, pues la tecnología de la que hacen uso los medios digitales se ha perfeccionado a tal grado que pueden simular e imitar sin error productos mediáticos existentes y estrategias de los medios anteriores sin que el receptor sea capaz de percibirlo por sí mismo (64).

Por último, cabe mencionar que no sólo los medios digitales remedian, pues también los productos no digitales reaccionan tanto a los nuevos productos como a los medios tradicionales, lo cual indica que todas estas prácticas no ocurren aisladas, sino en un diálogo constante con otras obras y otros medios. Para este trabajo no se ahondará mucho en el tema de remediación, pues, aunque la obra de *El mal querer* tiene muchos elementos que podrían ser estudiados desde esta categoría intermedial en su música y sus videoclips, el acercamiento para este análisis no se enfocará en estas dos partes, sino en las letras de las canciones respecto al texto del *Roman de Flamenca*.

2. Celos y violencia como presagio y origen del dolor

Este capítulo detalla los elementos transtextuales generales que existen entre *Flamenca* y *El mal querer*, para poder estudiar en orden temático las cuatro primeras canciones de la obra musical. Como se vio en la introducción, este trabajo se enfoca en el dolor femenino por ser lo que incentiva a las protagonistas de ambas obras a actuar, empujándolas a buscar sus respectivas liberaciones. Sin embargo, aunque la hipótesis es comprobar que el dolor es el motivo del amorío en la obra medieval y del posible asesinato en el álbum, es necesario tomar en cuenta que el dolor en ambas obras es causado por otros dos elementos importantes: los celos y la violencia. En el capítulo dos se exponen de manera breve ambos conceptos, con el fin de entenderlos como elementos que funcionan para la transición al dolor y no como elementos centrales, ya que abordar las consecuencias de ambas obras desde los celos y la violencia sería enfocarse en el personaje masculino, en sus inseguridades y miedos, lo cual ya no se encuentra dentro del objetivo del trabajo. Dicho de otra forma, son los celos los que desencadenan la violencia, que provoca el dolor y de ahí surge el adulterio y el posible asesinato.¹⁸

¹⁸ Al no existir una versión oficial de las letras de las canciones, se citan las letras recopiladas por María Marco López en su trabajo de fin de grado, tal como se mencionó en el estado de la cuestión de la presente investigación. Por otro lado, de acuerdo con las necesidades del análisis, se colocan fragmentos del texto de *Flamenca* en catalán, por ser la versión en la cual se basó Rosalía y, en cita, se pone su traducción. Dichos textos corresponden a las respectivas ediciones que realizó Espadaler en catalán y en español; es preciso señalar que la edición en español posee 23 capítulos, mientras que la catalana cuenta con 19. Cuando se haga referencia a un capítulo del *Roman de Flamenca* dentro del análisis, siempre será a la edición en catalán.

2.1 Elementos transtextuales en *Flamenca* y *El mal querer*

Como se vio en el marco teórico, las obras pueden tener varias relaciones transtextuales que trabajan en conjunto y las dotan de sentido. Hay un ejemplo de ello en la inferencia que tienen en su interpretación la relación paratextual que existe gracias a sus respectivos títulos. Por un lado, el título del *Roman de Flamenca* hace referente directo al nombre de la protagonista y este, tal como lo menciona Espadaler en el prólogo de su edición en catalán, “és un nom volgudament suggestiu” (11). Entre los elementos que enlista el traductor se encuentran el ser natural de Flandes y tener una cabellera luminosa que le otorga a la joven un resplandor solar que la vuelve portadora de un aura venusina (11). Además de ser alguien natural de Flandes, el *DLE* señala que la palabra “flamenca” puede también significar que es alguien perteneciente o relativo a los flamencos; una persona que tiene aspecto robusto y rozagante o, incluso, puede ser aquello “dicho de una manifestación cultural o de su intérprete: de carácter popular andaluz y vinculado a menudo con el pueblo gitano”. Esta última interpretación podría haber dado pie a que Rosalía produjera una obra musical cuyo género predominante es el flamenco, tiene diversos elementos audiovisuales gitanos y hace uso del léxico popular andaluz. Aunque la obra literaria no tiene que ver con el pueblo andaluz, es posible que Rosalía confundiera dicho elemento o haya decidido aprovechar la polisemia del término en español para realizar una actualización de la obra. Por el otro lado, el paratexto de *El mal querer*, con el adjetivo “malo”, le otorga una connotación negativa junto con la idea de que ese querer va a ser perjudicial y falto de las cualidades que se le otorgan con frecuencia. Por ende, ya el título sugiere que el querer deficiente no tendrá ninguna consecuencia positiva.

La relación transtextual más importante entre estas obras es la de la hipertextualidad, pues *El mal querer* es un hipertexto de *Flamenca*, el hipotexto. De acuerdo con lo señalado en el marco teórico, la obra musical no podría existir sin el libro y toma la historia de la protagonista para decirlo de otra manera y a través de otro medio. Además, tal como se pudo ver en el capítulo uno, la autora de la obra musical sí reconoce como fuente primaria la obra medieval. Antes de comenzar con el análisis de las relaciones transtextuales existentes en cada pieza musical y la repercusión que constituye el dolor para ambas obras, es importante recordar que *Flamenca* sufrió un proceso de translongación, una escisión masiva, pura y simple, en donde se le quitaron partes enteras al texto del principio y del final. Además, es posible que también haya sufrido un proceso de expurgación con un fin moralizante que explique la ausencia de tantos vacíos en la narrativa¹⁹. En la obra ocurrieron diversas transposiciones: una de ellas fue la escisión de elementos geográficos, sociales y temporales, que dio lugar a una transposición diegética; otra fue la concisión de ideas claves como los celos, la violencia y el adulterio. Dichas transposiciones serán analizadas cuando ocurran en las canciones.

2.2 El presagio

En la primera canción de *El mal querer* se observan los orígenes de los celos y la violencia, a través de elementos premonitorios y actitudes por parte del personaje masculino que dan una pista de lo que se desencadenará más adelante. Por ello, antes de hablar de los celos y la violencia se estudia la pieza “Cap. I. Augurio. Malamente.”.

¹⁹ Deducción que surge de las páginas 9 y 10 del prólogo de Espadaler a su versión en español, en las que habla de la ética del hedonismo que se refleja en la historia “que a buen seguro debía provocar alguna prevención en forma de censura” (10).

2.2.1 “Cap. I. Augurio. Malamente.”

En esta pieza se da una idea de lo que se busca transmitir en el resto del álbum y está narrada desde la perspectiva del personaje femenino. Esta canción no puede analizarse por completo en función del inicio de *Flamenca*, pues, como se mencionó, la primera parte del manuscrito está perdida y no llegó a nuestros días. También cabe mencionar que dentro de la literatura medieval se retomó el empleo de la profecía bíblica que, alrededor de los años 1200, aparecía al inicio de la obra o en momentos cruciales para “revelar eventos de cualquier punto del eje del tiempo” (Cartelet introducción, párrafo 3). Así se da a conocer, tanto a los personajes como a los lectores, aquello que está por venir o aquello que ya había ocurrido pero que no se sabía. Por la época y, en caso de que el inicio perdido contuviera una profecía, es muy posible que se tratara de una profecía bíblica, con un emisor de gran cercanía a Dios, conocida por medio de un sueño o una visión y con el personaje principal como receptor.

Con base en lo anterior, las operaciones transtextuales de la obra serían distintas dependiendo de lo contenido en el inicio perdido. Si esta parte hubiera tratado sobre la belleza de la protagonista, la primera pieza de la obra musical “Malamente” estaría ocurriendo a través de un proceso de translongación, específicamente de extensión y, a través de una transformación semántica de motivación simple, en donde la cantautora añadió eventos para encausar el sentido de la obra musical. Por el contrario, si el inicio perdido hubiera tratado sobre una profecía bíblica, hablaría quizás sobre los peligros que traerá ese matrimonio. En tal caso, en la pieza musical ocurriría una transformación semántica de transmotivación, ya que en la obra de Rosalía es una gitana quien le dice a la protagonista que no debe salir a la calle pues algo malo ocurrirá: “Se ha puesto la noche rara,/ han salío luna y estrellas./ Me lo dijo esa gitana,/ mejor no salir a verlas.”,

mientras que dentro de la profecía bíblica hubiera sido Dios, la Virgen María, un ángel o un santo. Esta transmotivación también se puede observar en el otro nombre de la pieza musical: “Augurio”, concepto que, al contrario de la profecía, relacionada estrechamente con la religión, se encuentra vinculado con los presagios y los agüeros, la magia y la superstición. (Gala 124-126) Sin embargo, en este caso no se puede llegar a ninguna afirmación o análisis concreto por el estado del hipotexto, pero sí a partir del capítulo 2.

En dicho capítulo del *Roman de Flamenca*, “La cort de Borbó”, hay un diálogo que se da en medio del apogeo de la fiesta entre Maldad, quien se encuentra muy afligida por todas las virtudes que se encuentran en la fiesta, y Codicia, quien se acerca para consolarla con unas palabras que podrían tener semejanza con un presagio o un augurio:

El Goig i el Jovent han obert el ball amb la seva cosina la Proesa. Aquell dia la Maldat volgué enterrar-se ella mateixa, però la Cobejança va anar a dir-li:

-Senyora, què feu? Bé els veieu ballar y dansar tots junts. Oh! Oh! Tota la seva pompa caurà a terra.

No serà cada dia Sant Joan! Ara se senten sadolls i dansen: el que ells dilapiden un altre ho plora.

Però n’hi ha que abans d’un mes us estimaran, i lamentaran tot el que avui han dilapidat. (48)²⁰.

Aunque el emisor y el destinatario son personajes alegóricos, el presagio de que algo malo ocurrirá es claro. Hay una referencia bíblica en la alusión al día de San Juan, fiesta que celebra el solsticio de verano en la noche del 23 al 24 de junio. La iglesia católica hizo que esta fiesta, de origen pagano, cuadrara con el nacimiento de San Juan Bautista (“Noche de San Juan”) y, de acuerdo con Alonso Ponga, desde el 506 se le considera como una de las fiestas mayores (párrafo 2). Por medio

²⁰ “El Gozo y la Juventud abrieron el baile con su prima la Proeza. Aquel día la Maldad quiso enterrarse ella misma, pero la Codicia fue a decirle:

-Señora, ¿qué hacéis? Ved qué bien bailan y danzan todos ellos. ¡Oh! ¡Oh! Toda su pompa se derrumbará. ¡No va a ser San Juan todos los días! Ahora se sienten colmados y danzan: lo que ellos dilapidan, otro lo llora. Pero los hay que antes de un mes os amarán y lamentarán todo lo que hoy han derrochado” (27).

de esta referencia, Codicia admite que la fiesta está en su apogeo y que todos los presentes disfrutaban, pero que eventualmente terminará. Así, aunque ahora todos estén disfrutando de la fiesta y derrochando todo lo que tienen, habrá quien después se arrepentirá de haberlo hecho y sufrirá profundamente. Lo dicho por Codicia se cumple y, en el capítulo 5, “Esclata la gelosia”, Archimbaud se lamenta amargamente por las recientes nupcias: “Las! En què pensava quan vaig casar-me? Déu! Desvariejava. Que no era pro feliç? Oi, i tant!”²¹ (53). Sin embargo, aunque tiene la referencia bíblica del día de San Juan, no posee los suficientes elementos para considerarse como una profecía bíblica, ya que este fragmento parece ser extradiagético. El mensaje no es emitido por Dios, la Virgen, algún santo o un monje o sacerdote, el destinatario no es el protagonista y no ocurre dentro de un sueño o una visión.

Por otro lado, en el capítulo 4, “Les sospites”, la reina de Francia se acerca a Archimbaud mientras la Corte de Borbón continúa, para decirle que sospecha que el rey la engaña con Flamenca, advirtiéndolo para que se cuide de futuros engaños. El caballero recién casado, ocultando su enfado, le asegura que no se volverá celoso, pues no tiene ninguna prueba de que algo así haya ocurrido, a lo que la reina le responde: “- Dieu que no sereu gelós? A fe de Déu, si en sereu! I aviat en tindreu motiu”²² (50). A pesar del deseo de Archimbaud de evadir los celos, la sentencia de la reina lo enferma, a tal grado, que cuando nota la gravedad de su propio mal, afirma lo siguiente: “La reina bé que ho sabia quan em va dir que em tornaria gelós. Que Déu maleeixi semblant endevina, que no em va donar ni un sol remei!”²³ (54). La comparación que realiza Archimbaud de la reina con una adivina convierte las palabras de la mujer en un mal presagio, volviendo este

²¹ “¡Ay de mí! ¿En qué pensaba cuando me casé? ¡Dios! Desvariaba. ¿Acaso no era feliz? ¡Claro que sí!” (33).

²² “- ¿Decís que no tendréis celos? ¡A fe de Dios, si lo tendréis! Y pronto vais a tener motivos” (30).

²³ “La reina lo sabía perfectamente cuando me dijo que me volvería celoso. ¡Que Dios maldiga a semejante adivina, que no me dio remedio alguno!” (35).

diálogo en un posible augurio por ser la reina la emisora, mas no en una profecía bíblica, por carecer de las características necesarias previamente señaladas.

Por último, en el capítulo 14, “Dies decisius”, se menciona otro posible augurio, cuando Flamenca y sus doncellas se encuentran en la habitación hablando sobre las últimas palabras que ha intercambiado la protagonista con Guillem, quien le ha dicho que le puede sanar su mal de amor “con una invención”. Al conversar sobre lo que debe responder la joven en el siguiente encuentro, “Flamenca sospirà, i li canvià el color, i Alícia esternudà, i tot seguit digué: - L’assumpte va per bon camí. Cap auguri no ens ha estat més valuós que aquest esternut”²⁴ (126). Una profecía es una conjetura que se realiza por las señales que se observan de algún suceso²⁵, pero no siempre tiene una connotación religiosa. De acuerdo con Espadaler, en las notas al capítulo 17 de su edición en español, “la interpretación de los estornudos fue una práctica popular y esotérica” (188). Luego, el estornudo en el libro representa una profecía no bíblica, que posiblemente varíe en su resultado²⁶.

De acuerdo con lo anterior, dentro del *Roman de Flamenca* se encuentran tres posibles presagios o augurios con características muy distintas entre sí. En “Malamente” existe un augurio que es más un aviso o una convicción que una profecía evidente, pues se aleja por completo de las reglas básicas de la profecía bíblica, a pesar de que en estas profecías una serie de augurios pueden conformar un grupo profético (Cartelet cap. 2, párrafo 12). El augurio en la canción se asemeja a una premonición o incluso, a un agüero²⁷, ya que es una gitana quien lo anuncia y se basa en

²⁴ “Flamenca suspiró y mudó el color. Alicia estornudó y enseguida dijo: -El asunto va por buen camino. Ningún augurio nos ha sido tan favorable como este estornudo” (120).

²⁵ Este es uno de los significados que señala el *DLE* de la RAE.

²⁶ De acuerdo con Cartelet, las profecías no provenientes de Dios no se cumplen siempre de manera exacta (Cap. 4, párrafo 62).

²⁷ De acuerdo con Susana Gala Pellicer, “el agüero es una forma de adivinación de sucesos mediante la interpretación de señales de muy diversa naturaleza, pero sin que medie un fundamento racional” (124).

elementos de la naturaleza. Esta cercanía con una aparente adivinación semeja el augurio de la canción con el que presintió la reina de Francia en la obra literaria.

Esta semejanza ocurre por un proceso de transformación temática, específicamente de transdiegetización, un tipo de transtextualidad que va a ocurrir en diversas partes del álbum. En la canción ocurre, más precisamente, un movimiento de traslación social, que nos lleva de un grupo de la aristocracia del siglo XIII a, posiblemente, la comunidad gitana andaluza²⁸. Dicha traslación social se observa en el cambio de emisora del augurio, en donde pasa de ser la reina a ser una gitana, y en el verso “Aunque no esté bonita/ la noche, ¡Undibé!./ vo’a salir pa’ la calle”, ya que, de acuerdo con Marco López, Undibé es una palabra de origen caló que significa Dios y puede tener diversas formas de ser escrita y dicha (11, 24). Así, la obra define desde la primera pieza musical un grupo social específico a partir del cual irá desarrollando la historia. Esta ubicación social implica el establecimiento de varios estereotipos²⁹ para la historia de la obra musical, provenientes de los prejuicios que se tienen de la comunidad gitana andaluza. El estereotipo que incide en el análisis del presente trabajo es el machismo, ya que en la comunidad gitana la mujer juega un papel subordinado al hombre, perteneciéndole a sus padres, a sus hermanos y a su esposo. Aunque la mujer tenga responsabilidades importantes dentro de la familia, como el acceso al trabajo y la responsabilidad de administrar el dinero de la casa, sigue siendo víctima de una discriminación doble: “por ser mujer y por ser gitana” (22). De acuerdo con el *DLE* de la RAE, el machismo es una actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres y una forma de

²⁸ Un trabajo que habla con mayor detalle de los elementos que pudieron ser tomados de la cultura gitana andaluz es el Trabajo de Fin de Grado de María Guadalupe Benzal Alía, llamado *Análisis intercultural del álbum musical de Rosalía Vila, El mal querer y el consecuente rechazo de la comunidad gitana española*.

²⁹ Rosalía fue acusada de apropiación cultural y criticada por el uso de los estereotipos al realizar esta obra musical. En el trabajo de Benzal Alía, mencionado previamente, se detallan los estereotipos que existen de la comunidad gitana y también los que utilizó la cantautora para la elaboración de su obra.

sexismo caracterizada por la prevalencia del varón. El ir en contra de esta ideología establecida puede generar “discriminación y violencia hacia las personas involucradas” (Moral y Ramos 40) y generar la violencia de pareja, en la que “se daña o controla contra su voluntad a aquella persona con la que se tiene un vínculo íntimo” (40).

Es posible que en “Malamente” hayan influido diversos factores para que su letra no tuviera tantas profecías como el *Roman de Flamenca*. Por un lado, tal como lo menciona Jaime Altozano en su estudio musical³⁰ *El mal querer* es un álbum conceptual, el cual se caracteriza “por tener una idea o concepto central, ya sea narrativo, instrumental o de composición, que atraviesa y unifica toda la obra” (Martínez Corona 155). Así, *El mal querer* tiene el concepto central de una relación de pareja con comportamientos violentos y controladores por parte del hombre, que le generan mucho dolor a la protagonista. Para la unificación de la obra, la cantautora no utiliza sólo la letra, sino que se apoya también de elementos musicales y visuales. “Malamente”, en su estructura musical, utiliza una escala menor armónica, mezclada con contrapuntos utilizados en el trap (Altozano min. 3:34-3:54). La letra, combinada con estos elementos musicales, expresa aspectos negativos para transmitir lo que está ocurriendo en la historia. Por otro lado, en el video musical se emplean múltiples elementos relacionados a la práctica taurina, que podría fungir como presagio visual. De acuerdo con Carmen Villaescusa, en el video se vincula la relación del torero y el toro como la relación existente entre hombre y mujer, ya que es un hombre el que hace uso del capote y es Rosalía quien, vestida de negro y subida en una motocicleta, intenta evadir al torero. La semejanza entre toro y torero, mujer y hombre, sumisa y dominante, es la manera en que el video

³⁰ “Lo que nadie está diciendo sobre *El mal querer*”

transmite que, sin importar cuánto ame el torero al toro, este terminará matándolo (84). Es decir, la relación que funciona con estas características está destinada al fracaso.

2.3 Los celos

Entre los diversos significados que tiene la palabra “celo” dentro del diccionario, la que nos es útil es la séptima definición del *DLE* de la RAE, que dice: “sospecha, inquietud y recelo de que la persona amada haya mudado o mude su cariño, poniéndolo en otra”. En el artículo de Reidl, Sierra y Fernández de Ortega, las autoras estudian la diferencia que existe entre los celos relacionales y los “celos románticos”, definiendo los primeros como “aquellos que se pueden sentir por otras personas no necesariamente involucradas en una relación romántica, pero sí de apego [...] y que se dan cuando un tercero interfiere con la relación primaria” (137), mientras que los segundos se delimitan a la relación de pareja.

Dentro del *Roman de Flamenca* y *El mal querer* están presentes los celos que surgen en una relación de apego, pero sólo en la obra literaria se observa con claridad un evento antecedente que ocasiona, de acuerdo con el modelo preliminar del análisis de los celos que realizan Nazaré Costa y Romariz da Silva Barros, “tanto el componente provocado (los celos) como el componente operante (conducta celosa)” (142). Estos dos componentes mencionados pueden tener como consecuencia “la eliminación del rival o la atenuación de la situación de competición” (142). Así, el evento antecedente en el libro ocurre cuando la reina de Francia advierte a Archimbaud que algo amoroso está ocurriendo entre Flamenca y el rey. Sin embargo, en esta situación no es posible que Archimbaud elimine a su rival ni la situación de competencia se vea atenuada, pues realmente él no sabe quién es su enemigo. De igual forma, en la obra musical no se puede eliminar al rival y, al

contrario de la obra literaria, en *El mal querer* no se sabe cuál es el motivo desencadenante, aunque se observen con claridad tanto los celos como la conducta celosa. Fernández Merino conserva la distinción entre los celos que pueden considerarse como normales, que son los que surgen a partir de amenazas reales, y entre los celos patológicos, que son productos de sospechas paranoicas y amenazas imaginarias (33). Una obra literaria de particular interés para el tema de los celos patológicos es la obra de *Otelo* de William Shakespeare, en la que su personaje principal sufre de una enfermedad muy similar a la que padece Archimbaud, como se mencionará en el análisis de la 3ra canción.

El *Roman de Flamenca* tiene características propias del amor cortés, que se observan claramente en el personaje de Guillem y su relación con Flamenca, que se analizarán en el apartado de adulterio. Este juego de amor y cortesía estableció en la literatura medieval modelos de comportamiento y de galantería entre el hombre y la mujer que se reflejaron en la sociedad medieval, suavizando las maneras con las que se manejaban los asuntos sexuales³¹. Esta dinámica no buscaba revertir la jerarquía acostumbrada, pues fue edificada para placer de los caballeros sin esposas (Duby 29), pero una de sus consecuencias fue la revalorización del papel de la mujer en los asuntos amorosos³². Por otro lado, el matrimonio, algo sagrado, obligaba a los esposos a no solicitar “con ardor excesivo a su esposa”, por lo que “los eclesiásticos rigoristas incitaban a que la virilidad se desplegara al margen del marco conyugal”, pues “todo matrimonio era matrimonio de razón, culminación de largas negociaciones realizadas por las cabezas de linaje” (Duby 22). Esta concepción acerca del matrimonio y las necesidades sexuales va apoyada con lo que se entendía

³¹ De acuerdo con Duby, el establecimiento de estas reglas fomentadas en la literatura disminuye la brutalidad del asalto sexual dentro de las cortes, sustituyendo la violación y el rapto por las etapas medidas del cortejo (25, 32).

³² “Aprendieron que también importa tomar su corazón [...] para ello hay que tomar en cuenta la inteligencia, la sensibilidad y las virtudes singulares del ser femenino” (Duby 32-33).

por amor. De acuerdo con Duby, el amor designaba en esa época el apetito carnal y no necesariamente se encontraba dentro de la vida conyugal (12). Al igual que el concepto del amor, los celos funcionaban de manera distinta en la Edad Media. Eran un sentimiento que, de acuerdo con Michel Zink, estaba relegado a los villanos, hombres acostumbrados a tener sin compartir. Si el amante cortés llegaba a padecer celos por amar, no se consideraba que sus celos fueran como los celos del villano, pues los celos del amante cortés son “el puro sufrimiento del amor” ya que este amante vive de su amor (290). Poco se habla de los celos que puede sentir un marido por su mujer, pues los celos nacen del amor o vienen como parte de la villanía, pero no se consideran como un sentimiento natural que castigue a los maridos.

Sin embargo, es posible que los celos del marido fueran motivados por el miedo a perder el honor y el prestigio, ya que ella, quien le pertenecía a su padre y ahora le pertenece al marido, “contiene el depósito del honor del esposo” (Duby 13), así como del resto de la familia; y no por el temor de perder el amor o la atención sexual de su esposa, ya que en primer lugar “el amor no puede existir entre esposos” (Zink 288) y en segundo, las obligaciones de la dama para con su marido permanecían intactas sin importar la situación. Por otro lado, “la práctica del amor cortés fue, ante todo, un criterio de distinción en la sociedad masculina” (Duby 19) por medio del cual, el hombre noble quería poner de manifiesto su diferencia social con el villano, aquel que no tenía recursos y era rezagado a la idea de bestialidad. Aunque modificó la forma en que se relacionaban hombres y mujeres, fue también una manera de reafirmar la masculinidad de aquellos jóvenes que no tenían esposa, pues era un verdadero desafío poder apoderarse de la mujer del señor y daba muestras de su valentía y coraje (Duby 23). Entonces era necesario mantener vigilada a la mujer, a sabiendas de que había jóvenes que buscaban activamente encontrar una dama para obtener más poder o incluso acercarse para obtener el favor de los señores. De acuerdo con lo anterior, es posible

que los celos de Archimbaud provinieran del miedo a perder su honor y ser humillado ante la sociedad en la que se desenvolvía con tanta soltura antes de casarse con Flamenca³³.

2.3.1 “Cap. III Celos. Pienso en tu mirá.”

La tercera canción del álbum cuenta el inicio de la enfermedad de los celos y, narrada desde la voz masculina, funciona como una justificación para sus miedos y acciones. Tal como señala Shelton en su tesis de maestría, “la palabra celos no se menciona nunca” (21) por lo que es el título el que conecta los acontecimientos a través de una relación paratextual. La letra, si bien tiene un tema que podría considerarse amoroso, encubre elementos que describen una conducta posesiva e insegura, que pueden derivar en comportamientos violentos hacia la mujer. El argumento se basa en culpar a la protagonista por su belleza o sus encantos, como en los versos: “Me da miedo cuando sales/ sonriendo pa’ la calle,/ porque todos pueden ver/ los hoyuelitos que te salen” y “Tan bonita que amenaza,/ cuando calla’ me da’ miedo;/ tan fría como la nieve,/ cuando cae desde el cielo”. A la mujer se adjudica la responsabilidad del pensamiento celoso, afirmando que éste es fruto directo de su belleza y no de la falta de seguridad de la pareja. Esta canción abarca los capítulos 3, 4 y 5: “La cort de Borbó”, “Les sospites” y “Esclata la gelosia” del *Roman de Flamenca*.

En la obra literaria se trata el tema de los celos como una grave enfermedad que arruina las relaciones y que vuelve al celoso merecedor de un castigo, pues sus actos le hacen perder las características de caballero y de cortesía. Por ello, en el libro es muy clara la transformación del esposo, quien, siendo un buen hombre, termina convirtiéndose en alguien abominable por culpa de una enfermedad que sólo se curará cuando la situación temida ocurra. Al igual que en la canción,

³³ “I què en diria, de la meva vergonya? M’hauria esforçat com un ximple per guardar-la i servir-la. Aquí podrà venir qui vulgui, però, per Déu, no la veurà pas” (56).

los capítulos de la obra literaria referentes a las sospechas y los celos están narrados desde la perspectiva masculina. La atención que recibe la mujer por parte de los invitados a la fiesta le sirve a Archimbaud como razón suficiente para afirmar que todos los ahí presentes desean seducir a su mujer (54) y, a partir de ese momento, la salud del otrora caballero ilustre decae rápidamente, comenzando con ideas paranoicas que lo llenan de miedo y de fastidio.

El comportamiento de Archimbaud puede analizarse a partir de una comparación con la *aegritudo amoris* o el mal de amor y con lo que actualmente llamarían el “Síndrome de Otelo”. La *aegritudo amoris* o el amor hereos fue la forma en que la medicina y la filosofía designaron a la enfermedad del amor. No hacía referencia al deseo amoroso, sino al amor que no era correspondido (Lacarra 30). Este mal aquejaba únicamente a los ricos, pues llevaban una vida relajada que facilitaba “la acumulación de los restos de la digestión (aumentando) la bilis negra que causa la melancolía” (39). Sus síntomas son “la depresión, la pérdida del apetito, el insomnio, la incapacidad de concentración, la ansiedad, el malestar general, todo ello acompañado de problemas cardiorrespiratorios, fiebre, arritmia y pulso desordenado.” (41).

En la obra literaria se observa que los síntomas de Archimbaud coinciden, pues al final de la segunda corte, aunque intenta mantener normal su comportamiento, el malestar le había crecido a tal grado que se sentía morir (51). En el capítulo 5 “Esclata la gelosia”, el personaje se encontraba muy inquieto, “es retorçava les mans i va anar de poc que no es posés a plorar”³⁴ (53). Ya no valoraba su vida y se sentía solo y afligido. Toda la culpa la atribuía a sus recientes nupcias. Sin embargo, otra característica importante que menciona Lacarra respecto de la *aegritudo amoris* es que “todos estos síntomas de desequilibrio emocional, unidos a la pasividad, vulnerabilidad,

³⁴ “Se retorció las manos de dolor y faltó poco para que se pusiese a llorar” (33).

inestabilidad e inapetencia se asociaban con lo femenino” (40), derivando en una feminización del enfermo. En el caso de Archimbaud ocurre lo opuesto, pues la locura y el descuido de su persona lo llevan a comportarse más como una bestia³⁵ que como un caballero, alejándose aún más de una idea feminizada de su persona. Por último, la cura más usual para el mal de amor consistía en darle al caballero enfermo la mujer de quien estaba enamorado o, en su defecto, alguna mujer que pudiera satisfacer sus necesidades sexuales³⁶. Sin embargo, esta cura no es aplicable a la enfermedad que padece Archimbaud, pues él se enferma de celos por su esposa, a quien, de acuerdo con las costumbres de la época, podía pedirle en cualquier momento compartir la intimidad. Dentro de la obra medieval no se conservan elementos de este tipo y en algunas partes se afirma que Archimbaud descuida su imagen y se comporta violentamente con el fin de imponerse ante su pareja, pensando que de esta manera la joven se sentirá aterrorizada y jamás incurrirá en el adulterio.

Por otro lado, aunque el término no corresponde a la época, el “Síndrome de Otelo”³⁷ consiste en la paranoia o delirio de infidelidad por parte de su pareja, causando episodios de violencia crecientes basados en los celos infundados (Herrera y Llor 74). Al igual que Otelo, Archimbaud es influido negativamente por personas cercanas a él y es empujado a la locura. Aunque no es completamente ajeno a su enfermedad, se exime con el siguiente pensamiento: “[...] serien molt més gelosos que jo si cada dia veiessin davant seu una criatura tan bella com la que

³⁵ “Quan prova de cantar bela, quan sospira brama” (53).

³⁶ De acuerdo con Lacarra, el *Viaticum* de Constantino el Africano recomendaba el coito para curar este mal. Sin embargo, esta recomendación no era un eximente total ni parcial para el estupro, el rapto o la violación y era necesario solicitar el permiso de la familia de la mujer involucrada. (36-37)

³⁷ Este síndrome fue nombrado así por la obra renacentista y homónima de William Shakespeare, que narra la historia de Otelo, el moro de Venecia. Aquel, soldado distinguido en el pasado, termina asesinando a su esposa, para después darse cuenta de la manipulación a la que había sido sometido. De acuerdo con Alberto Lifshitz, “Otelo es, ciertamente, la historia de los celos, del derrumbe de una personalidad” (2).

veig jo”³⁸ (56). De acuerdo con Herrera y Llor, en la celotipia psicótica (o “Síndrome de Otelo”) existe un gran riesgo de violencia hacia la pareja y existen múltiples conductas de comprobación, en la que el celoso busca explicar cómo sus paranoias son ciertas. En estas situaciones, “los pacientes dan enrevesadas explicaciones de cómo determinados hechos confirman sus sospechas, aunque los argumentos no resistan un análisis directo” (Herrera y Llor 74). Esto se observa en las revisiones exhaustivas que hace Archimbaud a los baños donde entra Flamenca, a las paredes que mandó montar en la iglesia para cubrir a su esposa de las miradas curiosas y al espiar constantemente a la joven y a sus doncellas a través de la ventana por donde les entregaba el cocinero sus alimentos a la hora de la comida³⁹.

A lo largo de la historia de la humanidad, la concepción del amor ha ido modificándose junto con la sociedad. En la Edad Media el matrimonio era un deber y el resultado obligatorio de esa unión era procrear. Aunque la religión tuviera una fuerte influencia sobre las ideas de castidad y fidelidad, también existía la idea de buscar el “amor”, mejor entendido como la pasión sexual, fuera del matrimonio, por considerarse el placer como un elemento pecaminoso que corrompería dicha unión sagrada. Por el contrario, el amor como sentimiento sublime debía estar siempre dirigido a Dios y la unión entre hombres y mujeres debía ser solamente un “contrato socioeconómico” (Walde 22) Sin embargo, con el surgimiento de los trovadores y los diferentes movimientos poéticos y sociales (Lamberti 58), la idea del amor, aunque conservaba su aspecto social, fue generando nuevas construcciones ideológicas, proponiendo como idea de amor real, el amor libre, aquel que no es obligado por el matrimonio (58). Así, esta ideología se contrapone a la

³⁸ “[...] serían mucho más celosos que yo si todos los días vieran ante sí una criatura tan bella como la que veo yo” (36).

³⁹ “Després de dinar sortia como si anés a passejar. Però no us penseu que anava gaire lluny, sinó que es quedava ben a prop, i tornava a entrar a la cuina, i des d’allà mirava què feia la seva muller” (59).

oficial al enaltecer “el poder ennoblecedor del amor humano (...) la superioridad moral de la amada, la libre elección del objeto del amor, la entrega sexual femenina como máximo galardón y la sujeción voluntaria de los amantes” (Walde 24). Mientras el matrimonio es seguro y ofrece tranquilidad, el libre amor es hermoso, aunque “conduce casi inexorablemente a la tragedia” (24) y es peligroso para el orden social, en particular para el estamento nobiliario.

De igual manera, la concepción que se tiene sobre los celos ha ido cambiando con el paso del tiempo, así, mientras la *aegritudo amoris* es un sentimiento celoso que nace de aquel que no puede tener a la mujer amada y que se relaciona con la construcción social generada por el amor cortés, el Síndrome de Otelo conlleva la necesidad de la existencia de fidelidad dentro de la pareja, acrecentando la importancia del amor real (y ya no sólo sexual) dentro del matrimonio y reduciendo su carácter de compromiso social obligatorio. Por su parte, en el *Roman de Flamenca* no es posible encuadrar la teoría de dichas descripciones literarias de los celos, pues tiene un carácter singular, creado en este caso por la bestialidad de los celos y el empobrecimiento consecuente de la personalidad de Archimbaud.

De acuerdo con lo anterior, Archimbaud comienza con sus celos con el comentario malintencionado de la reina, después reafirma el pensamiento cuando ve que todo el mundo admira la belleza de su mujer y se convence de que será engañado al observar la alegría de la joven durante la fiesta. Para atenuar la situación en la que Archimbaud siente tantos celos, encierra a Flamenca, dejándola salir sólo a misa y, muy de vez en cuando, a unos baños termales cercanos. Durante dichas salidas, sus celos y conductas celosas aumentaban, obligándolo a revisar escrupulosamente el lugar y cerrar la puerta con una gran llave. Su paranoia puede observarse en la siguiente cita:

“No deixava de mirar cap als banys per veure si en sortia algun home, perquè no acabava de fiarse dels seus propis ulls, no fos que, amagat en algun racó, n’hi hagués un”⁴⁰ (61).

En la pieza musical, la transposición que ocurre es una translongación y, más precisamente, una concisión de la enfermedad de los celos que transmiten los capítulos previamente mencionados del *Roman de Flamenca*, representando los celos de la pareja por medio del uso de hipérbolos. El primer verso de la canción, que es, a su vez, el estribillo, habla de la idea de pertenencia que tiene la pareja: “Me da miedo cuando sales/ sonriendo pa’ la calle,/ porque todos pueden ver/ los hoyuelitos que te salen”. Al igual que en el libro, el origen de los celos proviene del miedo irracional de que otros puedan quitarle a la pareja, a quien considera como de su pertenencia, provocándole miedo y paranoia. Esta idea se exagera en los dos versos siguientes, en los que hasta los elementos naturales son un peligro para él: “Y del aire cuando pasa,/ por levantarte el cabello/ y del oro que te viste,/ por amarrarse a tu cuello/ y del cielo y de la luna,/ porque tú quieras mirarlo’/ y hasta del agua que bebes/ cuando te mojas los labios”. El siguiente verso funciona como parte de los últimos dos estribillos: “Pienso en tu mirá/ tu mirá clavá es una bala en el pecho”. Este verso habla sobre el sufrimiento de la pareja y acusa de violencia a la mirada de la protagonista, quien es la culpable de su herida. En la canción y en el libro, la herida que se genera con la mirada de la mujer es el enamoramiento primero y los celos después.

La presentación negativa de la protagonista se refuerza en la estrofa siguiente: “Tan bonita que amenaza/ cuando calla’ me da’ miedo;/ tan fría como la nieve,/ cuando cae desde el cielo”. La belleza de la mujer es peligrosa: se le considera bella, pero esa misma cualidad es algo que le genera temor a la pareja y lo llena de inseguridad: “Cuando sales por la puerta,/ pienso que no vuelves

⁴⁰ “No cesaba de mirar hacia los baños para ver si salía de ellos algún hombre, porque no acababa de fiarse de sus propios ojos, no se diese el caso que alguno se hubiera escondido en un rincón” (42).

nunca/ y si no te agarro fuerte,/ siento que será mi culpa”. Esta concepción peligrosa de la mujer ha sido auspiciada históricamente por la escritura religiosa, ya que esta se centró en la pureza de María como contraparte a la naturaleza perversa del resto de las mujeres, que son descendientes de Eva y herederas de su pecado (Mondéjar 17). Esto fue reforzado durante el papado de Gregorio VII, quien promovió una reforma en la que se imponía, entre otras cosas, el celibato eclesiástico, “que se justificó considerando a la mujer como causa de todos los males; la mujer como aliada del demonio; la mujer como puerta del infierno” (41).

Aunado a la percepción religiosa y social, literariamente se diferencia a la mujer que sigue las normas de la bella dama despiadada⁴¹ quien, estando casada, enamora y educa a un caballero, que suele ser más joven que ella (20-21). Es una mujer que “ha conseguido liberarse del enclaustramiento físico, social, religioso, etc., rompiendo los muros de la torre que la aprisiona y revelándose como un ser natural integrado en el paisaje” (23). Con las palabras “si no te agarro fuerte” se refuerza la idea de la mujer como un objeto y la pareja ejercerá poder para mantener el control, con el fin de no perder aquello que considera de su posesión. Al igual que en el libro, en la canción se usa el argumento del enamoramiento y el temor hacia la mujer para eximir al personaje celoso de la responsabilidad sobre sus actos, derivados del delirio de su enfermedad. Del mismo modo, ambas obras hablan sobre el profundo dolor de la pareja, ocurriendo aquí también una translongación, concisión; en el libro se ve a Archimbaud sufriendo de la enfermedad del alma como si fuera física: “Es va estirar sobre un banc, i es planyia com si tingués mal de costat. No preava en res la seva vida [...]”⁴² (53); mientras que en la canción se retrata el dolor en el texto del verso previo al estribillo, semejando el enamoramiento como una herida de muerte: “Pienso en tu

⁴¹ Basada en el personaje femenino de la *Belle Dame sans Mercy* del trovador Alain Chartier.

⁴² “Se tumbó sobre un banco y se lamentaba como si tuviera mal de costado. No valoraba en nada su vida [...]” (33).

mirá/ tu mirá clavá es una bala en el pecho”. Al igual que en la obra de Alain Chartier, tanto en la obra literaria como en la musical se señala la crueldad de la mujer hermosa y se resalta el dolor del enamorado, quien va enloqueciendo y se envilece por la falta de correspondencia de la mujer, a quien se le culpa por falta de nobleza y de bondad.

En esta canción ocurren primordialmente las dos concisiones señaladas, ya que la pieza musical retoma diversos elementos de gran importancia existentes en el libro, tales como los celos irracionales, el dolor profundo del personaje masculino, la belleza de la protagonista y la sensación de amenaza que esta le provoca al hombre. En la historia de ambas obras, el dolor que sufre la pareja lo volverá violento y será el causante del posterior dolor femenino. “Pienso en tu mirá” sólo tiene un elemento que funciona como una transdiegetización y, más específicamente, como una traslación temporal. Este elemento es la bala, ya que, si bien la pólvora fue creada por los chinos en el siglo X (Borja Pérez 104), la bala-cartucho fue inventada después, alrededor de 1850 (Borja Pérez 116-117), por lo que al usar esa palabra nos alejamos de la Edad Media. En esta pieza, la bala funciona como una reformulación⁴³ a la herida de amor que sufre Archimbaud, que en el libro se compara con el “mal de costat”, enfermedad asociada a dolores ocurridos entre la caja torácica⁴⁴ y el vientre. En la literatura se usaba el término de mal de costado para hacer referencia a un padecimiento relacionado con la enfermedad de amor (Beltrán 76), mismo que en la obra musical fue reemplazado con la bala. Aparte de esta palabra, no hay más elementos en esta pieza musical que puedan analizarse como una transdiegetización.

⁴³ Al momento de modernizar un texto ocurren reformulaciones. La sustitución más frecuente, de acuerdo con Manuel Alvar, es la que se realiza de las formas arcaicas (2.1), con el fin de colocar un término actual o moderno. Si bien esto logra una actualización del texto, pueden ocurrir falsas interpretaciones o modificaciones de la idea general que, a su vez, en el caso de los romanceros antiguos, tendrá repercusiones sobre la estructura del verso.

⁴⁴ De acuerdo con el artículo de Rafael Beltrán, el dolor de costado “se encuentra asociado a los dolores torácicos, como sintomático de una congestión pulmonar, pleuresía, neumonía, gangrena pulmonar o embolia de pulmón” (76).

2.4 La violencia

De acuerdo con el *DLE*, la violencia es la “acción y efecto de violentar o violentarse” y representa una “acción violenta o contra el natural modo de proceder”. Brown, en su libro *Violence in Medieval Europe*, hace uso de la definición de violencia que aparece en la segunda edición del *Oxford English Dictionary*: “The exercise of physical force so as to inflict injury on, or cause damage to, persons or property; action or conduct characterized by this; treatment or usage tending to cause bodily injury or forcibly interfering with personal freedom” (27). De acuerdo con Gudiño y Jácome, “todo acto de violencia genera maltrato, por lo que se concibe como una conducta individual y colectiva encaminada a transgredir voluntariamente e intencionalmente una parte o la totalidad de los derechos básicos de las personas” (11).

La violencia, como acto de causarle daño a alguien más o a algo, se encuentra presente en la historia de la humanidad desde sus inicios, pero su funcionamiento y la concepción que tenemos de ella ha ido cambiando a lo largo de los años. Al ser un concepto tan amplio, en esta sección se acotará la información a la concepción de violencia hacia la mujer tanto en la época moderna como en la época medieval, específicamente del siglo XIII, por ser este un estudio de dos obras que hablan sobre la violencia contra la mujer. De acuerdo con el artículo primero de la Declaración⁴⁵ de la ONU, la violencia contra la mujer abarca cualquier acto que pueda resultar en un daño o sufrimiento físico, sexual y psicológico a la mujer, sin importar si este se produce en la vida pública o la privada. Entre los diferentes tipos señalados por dicha Declaración, se encuentran la violencia económica, la psicológica, la emocional, la física y la sexual. A este listado, Gudiño y Jácome

⁴⁵ Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer, 85ª sesión plenaria del 20 de diciembre de 1993.

añaden la patrimonial, de género, y la intrafamiliar (16-21), que pueden abarcar o ser abarcadas por las anteriores, de tal manera que la patrimonial es una especificación de la violencia económica y la intrafamiliar puede incluir la mezcla de todas las violencias señaladas en la Declaración.

En ambas obras existen diversos tipos de violencia ejercidos por la pareja de la protagonista. Al ocurrir en contra de una mujer, la violencia de género es la primera que podemos señalar. Este tipo de violencia implica un daño contra la libertad y la dignidad, recurriendo a acciones que atentan la integridad sexual, psicológica y física para reducir a la mujer a una posición subordinada (Zamora 19). Estas acciones, que comienzan de manera sutil y hasta invisible, logran aislar a la persona económicamente y socavan su capacidad para relacionarse, con el fin de que no pueda buscar ayuda cuando las agresiones se vuelvan más fuertes (72-75). En la obra literaria, Archimbaud tiene todo el poder sobre Flamenca y se encarga de aislarla y dejarla indefensa. A diferencia de la obra musical, en el libro no se plantea la posibilidad de que la protagonista busque ayuda, pues, además de estar encerrada en una torre, las costumbres de la época dictaban que la mujer le pertenecía a su marido.

En la obra musical desde “Boda” se observan algunos elementos violentos que después, en “Disputa”, se desarrollan en forma de amenaza y concluyen con el aislamiento obligado de la protagonista. Dentro de la violencia de género, al conformar los personajes en ambas obras una familia⁴⁶ y matrimonio, también está presente la violencia intrafamiliar, que lleva a su vez a otras formas de violencia. Primero, aparece la violencia psicológica, que se observa tanto en el libro como en la canción, pues ambos tienen elementos de “intimidación o amenaza que infunden miedo o temor a sufrir un mal grave e inmediato en su persona” (Gudiño y Jácome 15); segundo, la alusión

⁴⁶ “Familia puede ser considerada como un grupo definido por una relación sexual lo suficientemente precisa y duradera como para proveer la procreación y crianza de los hijos” (Gudiño y Jácome 3).

a la violencia física, con la amenaza de que será llevada a cabo, aunque en ninguna de las dos obras llega a concretarse y, finalmente, la violencia doméstica⁴⁷ y posiblemente la económica y patrimonial⁴⁸ en la obra literaria, ya que Flamenca se encuentra completamente sometida a lo que dicta Archimbaud, saliendo incluso de las costumbres de la época. En ninguna de las dos obras se observa violencia sexual.

En la Edad Media la violencia podía ser vista como buena o mala dependiendo de quién la ejercía y en qué momento (Brown 22). Eran normales las peleas, las lesiones y los homicidios (Muchembled 47), pero para considerarlos como actos legítimos debían tener testigos, pues su legitimidad dependía de que fueran actos públicos (Brown 365). De acuerdo con Robert Muchembled, en la Edad Media los hombres eran educados en un contexto cultural de violencia, por la necesidad de defender su honor. Por ello, la violencia moldeó el ideal fuerte del hombre, en contraposición con la imagen de la mujer, considerada como el segundo sexo o el sexo débil (8), que implicaba una subestimación de la mujer. Aunque existen diversos registros sobre la práctica de la violencia en la Edad Media, hay pocos de la ejercida contra la mujer en esta época. Muchembled señala que esta falta de registro puede deberse a que usualmente no se asentaban los abusos, amenazas, golpes que no dejan marca ni la violencia que ocurría dentro de la familia, por considerarse un asunto privado (31, 32). Del mismo modo, Muchembled menciona que cuando las mujeres eran golpeadas por los hombres, había cierto grado de moderación, pues los atacantes solían evitar golpear demasiado el rostro, el estómago o los órganos reproductivos (2).

⁴⁷ “Un comportamiento abusivo en cualquier relación que utiliza alguna persona, primordialmente del género masculino, para someter o controlar a su pareja” (Estudillo 4).

⁴⁸ “El hombre consolida su dominio sobre las mujeres con la apropiación y la administración de todos los recursos materiales y económicos para asegurar la permanencia de la mujer en el espacio y bajo las condiciones por él determinadas” (Gudiño y Jácome 17).

En términos generales, las mujeres tienden a evitar matarse o herirse entre sí y, desde el final de la Edad Media, las tasas de homicidios realizados por las mujeres se han mantenido en el mismo nivel, con algunas ligeras variaciones (Muchembled 1, 2), pero siempre con números muy bajos dentro de los porcentajes (40). Esta tendencia puede deberse a que a las mujeres se les inculcó una prohibición social en la que no podían usar la violencia para resolver conflictos. A diferencia de los hombres, ellas no podían llevar armas ni eran educadas en su manejo. Incluso, la mujer asesina era considerada como una anomalía en el siglo XIII (50). Las mujeres solían ser castigadas con mucha más dureza que los hombres y cuando ejercían violencia se consideraba como una situación profundamente perversa (147). El infanticidio era particularmente considerado perverso, aunque fue una práctica usual en la Edad Media, tolerada en muchas comunidades por servir como una forma de control natal (148). Sin embargo, las estadísticas y la historia colocan a la mujer como un miembro de la comunidad que no suele ejercer violencia, al contrario del hombre, que en los números funge como partícipe de gran parte de los crímenes cometidos contra individuos de su mismo género. Esta situación ocurre porque los hombres, en particular aquellos que eran nombrados caballeros, tenían la obligación de proteger y acrecentar los bienes y el territorio de los reyes o señores a quienes servían y, por otro lado, los reyes o señores tenían a su cargo siervos o campesinos, a quienes debían proteger a cambio de recibir recursos y servicio⁴⁹.

En el *Roman* se observan distintas formas de violencia ejercida por Archimbaud contra su esposa. La primera es la intención de hierirla físicamente e incluso de matarla, cuando la culpa por el dolor que él siente: “Falsa, què m’impedeix de matar-vos, o de fer-vos mal, o de destruir la vostra

⁴⁹ Antonio Rubial describe el funcionamiento de la sociedad en su artículo “Instituciones y estructuras medievales” y Axayácatl Campos, en su artículo “La tradición caballeresca medieval”, detalla el origen y la evolución de la caballería. Ambos temas, a pesar de su importancia e interés, no son descritos a profundidad en el presente trabajo al no ser parte central de su objeto de estudio.

cabellera?”⁵⁰ (55). La siguiente es la amedrentación: “Ara us heu fet una gran cua, però l’any que ve us fareu un monyo de por que no us l’arrabassi. Em sembla que no us agradarà gaire quan us la faci tallar amb unes tisores”⁵¹ (55). Y por último la humillación: “T’has deshonrat, a tu i a la teva nissaga”⁵² (55). Por otro lado, en el libro se observa la violencia usual entre los caballeros, acostumbrados a las justas y los torneos, en donde los caballeros desplegaban sus habilidades en la batalla. En el caso de la violencia ejercida por la mujer, se observa que Flamenca no había contemplado la idea de herir a Archimbaud a pesar del daño recibido y, en lugar de eso, esperaba que alguien se apiadara de ella y la apoyara. Por no recibir ayuda de nadie, cuando llega Guillem a salvarla de su dolor, decide entregarse a él sin reparos, recordando que la sociedad permitió a Archimbaud violentarla y encerrarla:

En canvi, no he de tenir cap mena d’estima pels cavallers del meu país: he estat dos anys sencers en un greu turment i ningú no ha fet veure mai que li sabés greu. I la gent d’aquesta terra que veien com hom m’enterrava viva i em feia llanguir dolorosament, no ha gosat, ni ha volgut ni s’ha dignat socórrer-me.⁵³ (127).

2.4.1 “Cap. II Boda. Que no salga la luna.”

La segunda canción del álbum musical habla, tal como lo dice su nombre, de la boda. En esta pieza, quien narra es el esposo y existen voces alternas de hombres y mujeres que describen el lujo y la

⁵⁰ “Falsa, ¿qué me impide mataros, o haceros daño, o destrozar vuestra bella cabellera?” (35).

⁵¹ “Ahora os la recogéis (la cabellera) con una gran cola, pero el año que viene os haréis un moño por miedo de que os la quite. Me parece que no os va a gustar mucho cuando os la haga cortar con unas tijeras” (35).

⁵² “Te has deshonrado, a ti misma y a tu linaje” (36).

⁵³ “No debo tener ninguna estima por los caballeros de mi país: durante dos años enteros he sufrido una cruel aflicción y nadie ha dado a entender que lo lamentaba. Y la gente de esta tierra, que veía como me enterraban viva, y me hacían languidecer dolorosamente, no se ha atrevido, ni ha querido ni se ha dignado a socorrerme” (122).

belleza y transmiten la idea de una multitud atendiendo a la fiesta. “Boda” conserva diversos elementos importantes de *Flamenca* y se puede encontrar en los capítulos 1, 2 y 3: “Les esposalles de Flamenca”, “Cort i noces a Namur” y “La cort de Borbó”. En esta canción predominan elementos de violencia y lujo.

Dentro de la segunda pieza musical ocurren varias transposiciones serias. Una de ellas es la transmoción, en donde, a través de la motivación simple se introduce un motivo negativo que no se tenía en el libro. Este motivo es la violencia, que tiene su antecedente en el presagio. Esta transmoción negativa pronostica un mal final y refuerza el elemento negativo que se presentó desde el título *El mal querer*. De tal manera que dentro del presagio se señala que, sin importar cómo se desarrolle la historia de dicho querer, va a terminar considerándosele como algo malo o dañino. Esta transmoción tiene lugar porque en los primeros tres capítulos de *Flamenca* no se observan elementos de violencia ni de peligro, pues Archimbaud aún se comporta como un caballero honorable y digno, dejando únicamente en claro que la boda es una decisión tomada por el padre con un ligero interés en la opinión de Flamenca al respecto, mientras que en la pieza musical se escucha a un hombre que afirma que su mujer estará con él hasta que se muera sin importar si quiere o no.

Esta transmoción negativa influye en la transvalorización del personaje masculino, en la que se ignorarán las virtudes que tenía el caballero en el libro y se empeorará su personalidad violenta mucho antes. Aunque es cierto que Archimbaud sufre una desvalorización profunda en el libro, esta ocurre en la corte de Borbón, después de la boda que tuvieron en Namur. En el disco, dicha transformación comienza desde la boda. Los elementos de violencia que existen en la pieza y que son parte del discurso del futuro esposo son varios: el siguiente verso hace referencia al día en que conoció al personaje femenino: “lo he señalaíto a punta de navaja,/ prima, sobre la pared”.

“Como las hojas de un cuchillo/ brillaban los sacáis suyos/ cuando le di el anillo”. En esta parte el personaje masculino describe los ojos de la joven al volverse su prometida y habla de un brillo que podría ser de admiración y alegría pero que, al compararlo con un cuchillo, parece que los ojos tienen en realidad un brillo violento y atemorizante para la percepción del hombre; la estrofa “quiera o no quiera,/ lo quiera ella o no quiera,/ va a estar conmigo ella/ hasta que se muera” tiene en sí un discurso amenazante, pues está señalando que, sin importar la situación ni el deseo de la mujer, él va a obligarla a estar a su lado. En la canción continúan los versos “sin decir na’a mí me ha jura’o/ que ella por mí se mata”, que manifiestan el deseo del esposo de sentir o creer que ella está igual de enamorada que él al prometer la propia vida, aunque esto no pueda comprobarse.

En esta pieza continúa el proceso de transdiegetización, traslación social, que comenzó en “Augurio”, con el uso de la palabra “sacáis” que, de acuerdo con Marco López, es una forma de llamar a los ojos en lengua caló y tiene “sacais” y “acáis” como variantes de su escritura (25). También se puede inferir, de la frase “a la virgencita de la Mercé”, una conexión con la comunidad gitana, de acuerdo con el análisis de estereotipos que realiza Benzal Alía, quien explica que se cree que todos los gitanos son muy religiosos (24, 25).

El lujo es una característica que se respeta en la canción y que tiene referentes muy claros en la obra medieval, pues al ser nobles, todo el proceso de emparejamiento, la boda y los festejos posteriores están llenos de muestras de riqueza impresionantes, respondiendo a su alta posición en el estamento nobiliario. Esto se debe a que el lujo era un elemento primordial en la estructura social de la corte al ser la representación del poder que ostentaban. (Elías 57) De igual forma, el esfuerzo de cuidar la decendencia y conservar el linaje al contraer matrimonio con personas del mismo estrato social, permitió la acumulación de dinero y bienes materiales en un grupo reducido de la sociedad, reafirmando el poder de unos pocos sobre la mayoría de la población y manteniendo

claras las líneas divisorias entre los estamentos existentes (96-97). En el libro, se observa con claridad el lujo y el despilfarro, reafirmando el poderío que ambas familias tenían. En el segundo capítulo “Cort i nocés a Namur”, por ejemplo, el narrador comienza describiendo una escena espléndida:

[La vigília] de Pentecosta, la cort, magnífica i concorreguda, s’aplegà al mateix Namur. Ningú no havia vist mai cap fira, ni a Lagny ni a Provins, on hi hagués tantes pellisses de vair i de pell d’esquirol i tants teixits de seda i de llana. Tots els rics homes de vuit jornades a l’entorn hi tants varvassors i tants senyors, i d’altres barons rics i nobles -tots amb ànim de guanyar renom-, que la vila se’ls va fer petita i van haver d’hostatjar-se al seu voltant, en cercle, enmig d’una bella praderia.⁵⁴ (39).

El pasaje continúa hablando sobre la cantidad de productos disponibles al alcance de quien lo deseara, sobre todos los hombres adinerados que asistieron a ambas cortes, la cantidad de tiendas y pabellones que se montaron alrededor del castillo señorial y todos los juglares y músicos que asistieron y encontraron excelente trabajo y dieron buen divertimento.

En la canción de “Boda”, el esposo afirma haberle dado un anillo y hay un estribillo hablado por Rosalía en el que parece que una amiga de la futura novia le pide ver la joya: “¡Cómo brilla!/ ¡Madre mía, qué guapo!/ Diamantes, ahora sí que.../ con diamantes me gusta”. Aquí se destaca que la joya otorgada por el pretendiente es muy hermosa. Sin embargo, en *Flamenca* hay otros elementos que retratan la riqueza de la unión, como cuando, de acuerdo con las costumbres, el

⁵⁴ “La vigília de Pentecostés, la corte, magnífica y fastuosa, se reunió en Namur. Nadie había visto nunca una feria, ni en Lagny ni en Provins, en la que hubiera tantas pieles de marta cebellina y de petigrís, y tantos tejidos de seda y de lana. Todos los ricos hombres de ocho jornadas a la redonda acudieron con ganas de rivalizar entre ellos. Había tantos condes y vizcondes, tantos infanzones y tantos señores, y aun otros barones, poderosos y nobles -todos con ánimo de obtener fama-, que la población se quedó pequeña y tuvieron que alojarse en sus alrededores, en medio de una hermosa pradería” (17).

padre lleva a Archimbaud a la habitación de Flamenca, en donde la entrega a su futuro esposo acompañada de regalos muy valiosos. Otro elemento podría ser que las fiestas que tuvieron lugar en Namur fueron muy largas y las que ocurrieron en la corte de Borbón fueron aún mejores. En cambio, en “Boda” la descripción de la riqueza se enfoca en lo que adorna a la novia, que está “Coroná de brillantes/ ay, con perlas y oro” y en la forma en que dichas joyas realzan su belleza: “¡Ay qué bonita está mi novia/ que se merece un trono! ¡Reina!”. Dicho verso también podría relacionarse con la obra medieval de dos maneras distintas. La primera es el estatus social de Flamenca, quien pudo haberse casado con un rey, como se observa al inicio de la obra, cuando el padre está decidiendo a quién entregar a su hija. La segunda manera se relaciona con el énfasis que se hace en el libro sobre la belleza de la mujer, quien es descrita en todo momento como alguien de excesiva belleza. Por el contrario, en esta pieza musical el personaje femenino es casi invisible. La vemos como un objeto hermoso y elogiado, pero no como un individuo dichoso. En “Boda”, a través de una transposición seria de expurgación se borra cualquier rastro de la voz femenina. En la obra medieval se observa el enamoramiento del futuro esposo y su deseo intenso: “Però així que va veure Flamenca, se li va encendre el cor en el cos d’un foc d’amor”⁵⁵ (37). Mientras que, en sentido contrario, es claro para el lector que Flamenca no está enamorada ni profundamente interesada y que su actitud podría acercarse más a la resignación y aceptación del juicio de su padre. Esto ocurre cuando su padre lleva a Archimbaud a verla y le dice que puede tomarla si le place, a lo que el futuro esposo responde que le encantaría, siempre y cuando Flamenca no se oponga. Sin contestar directamente al hombre, la joven le dice a su padre lo siguiente: “Senyor, bé mostreu que

⁵⁵ “Pero así que vio a Flamenca, se le encendió el corazón dentro del cuerpo de un fuego de amor” (16).

em teniu al vostre poder, ja que em doneu tan fàcilment. Però, ja que ho desitgeu, jo i consento”⁵⁶ (40). Así, mientras que en el libro reconocemos a una Flamenca resignada, en la canción no sabemos nada del parecer del personaje femenino. Esta carencia, ocurrida a través del proceso de expurgación previamente señalado, refuerza la percepción de que el personaje femenino se encuentra en esta situación de compromiso sin ninguna voluntad.

De lo anterior se observa que las transposiciones serias empleadas en la segunda pieza son las siguientes: la transmotivación que refuerza la idea de la violencia; la transvalorización del personaje masculino que empeora su personalidad agresiva; la transdiegetización, traslación social que nos ubica dentro de la comunidad gitana española y; la expurgación de la voz femenina que elimina su presencia en la pieza musical. Estas transposiciones establecen un inicio sombrío en la supuesta historia de amor, en donde incluso se plantea que se espera que no haya quien convenza a la novia de escapar: “Si hay alguien que aquí se oponga,/ que no levante la voz./ (Que no lo escuche la novia.)/ (Que no salga la luna, que no tiene pa’qué,/ no tiene pa’qué, no tiene pa’qué.)”.

2.4.2 “Cap. IV Disputa. De aquí no sales.”

En esta pieza musical se da cuenta de las consecuencias directas que ha tenido lo ocurrido en la tercera canción, que retrató los celos del marido. Así, el hombre enfermo culpa a la pareja de su enfermedad, aumentando el nivel de violencia para tener el control de la situación y para hacerla sufrir, como pago por su propio padecer. Los versos de la canción son frases que se utilizan con frecuencia cuando existe una relación abusiva o de violencia intrafamiliar o de pareja, con el objetivo de justificar las acciones del celoso y responsabilizar de todo lo negativo a la víctima.

⁵⁶ “Señor, bien mostráis que os pertenezco, si me entregáis tan fácilmente. Pero, ya que así lo deseáis, consiento en ello” (18-19).

Aunque tienen diferencias, la pieza musical retrata lo sufrido por el personaje femenino en el libro, el cual, a su vez, posee descripciones de la violencia ejercida por el victimario, quien la increpa, le grita, la regaña y la amenaza: “Va entrar a cercar el seu cinturó, i va fer l’ullet a la seva dona, que estava molt enutjada i va dir: ‘Estic boig i desvariejo! Ningú no ha tingut mai una dona com aquesta! I dius que no saps com l’has de tenir ni en quines condicions? No ho saps? -O i tant! – I doncs? -Pega-la!’”⁵⁷ (57). La cuarta pieza, narrada desde la perspectiva masculina, tiene su fundamento principalmente en el capítulo 5, “Esclata la gelosia”.

En el *Roman de Flamenca*, la violencia empieza cuando apenas se están marchando los últimos invitados de la boda. Archimbaud está convencido de que Flamenca lo engaña y está desesperado porque la gente no se marcha, pues quiere encontrar a solas a su mujer. Sin embargo, la falta de oportunidad lo desespera, lo violenta aún más y su comportamiento se asemeja al de los animales. El libro otorga un amplio espacio para describir la condición del celoso, retratándolo en múltiples párrafos: “Contra si mateix s’aïra fortament: s’estira els cabells, s’arrenca els péls de la barba, es mossega els llavis, fa cruixir les dents, tremola i s’estremeix, es crema i s’encén, i mira Flamenca amb molt mals ulls”⁵⁸ (53). Sin embargo, la narración de las acciones del celoso no le regalan la simpatía del lector, pues el objetivo es detallar la bestialidad de su comportamiento.

En esta parte del libro se observa que el personaje pasa a considerarse de caballero a un hombre violento que busca el sufrimiento de su esposa, quien hasta ese momento se le ha visto inocente de toda la culpa que se le adjudica. En la pieza musical, en cambio, ocurre una

⁵⁷ “Entró a buscar su cinturón, y miró de través a su mujer, que estaba muy consternada, y dijo: ‘¡Estoy loco, y desvarío! ¡Nadie tuvo jamás una mujer así! ¿Y dices que no sabes cómo debes tenerla ni en qué condiciones? No lo sé. ¡Claro que sí! ¿Y pues? ¡Pégale!’” (38).

⁵⁸ “Vuelve contra sí su propia cólera, se mesa los cabellos, se arranca los pelos de la barba, se muerde los labios, cruje los dientes, tiembla y se estremece, arde y se abrasa y mira a Flamenca con muy malos ojos” (35).

transvalorización o, más específicamente, desvalorización desde un inicio, pues, tal como se observó desde la primera pieza musical del álbum, a la pareja nunca se le ha tenido en un buen concepto. Este tipo de transposición sería hace que los sucesos y las características que rodean al personaje se empeoren. Así, mientras en el libro conocemos al hombre como un caballero al inicio de la historia, en la obra musical se identifica a la pareja como alguien relacionado con un mal presagio, celoso y violento, que utiliza todo el discurso típico que existe en una relación abusiva, con el objetivo de afectar su valor general.

Por motivo de los celos excesivos, Archimbaud decide encerrarla, pues es la solución que le parece más coherente: “Jo, però, seguiré aquest determini: la guardaré de massa sol, de massa fred i de la fam. Maleït sigui jo, que tant l’estimo, si no la protegeixo de tothom”⁵⁹ (57). Es en este momento de la historia en que Archimbaud sella la cárcel de Flamenca y termina por perder todo rastro de cordura. La obra musical realiza una concisión de este suceso en la última oración de la primera estrofa: “tú de aquí no sales”. Estas palabras hacen referencia directa al momento en que el hombre encierra a la mujer. La motivación detrás de esta transposición sería podría ser el interés de enfocar la atención en el dolor femenino y no tanto en las acciones violentas de la pareja, las cuales sufrieron otra concisión, como se verá más adelante.

En el *Roman de Flamenca* no hay un castigo legal para el marido, pues tiene permitido controlar a su mujer, ya que se le considera de su pertenencia. Para la sociedad medieval, el marido tiene la libertad de decidir sobre su mujer, por lo que encerrarla en una torre no resulta castigable. Como señala Mondéjar Manzanares en su tesis doctoral, “el matrimonio representaba una estructura de poder patriarcal de dominación absoluta del hombre, que se veía legitimada por las

⁵⁹ “En cuanto a mí, tomaré esta decisión: la guardaré del exceso de sol, del exceso de frío y del hambre. Maldito sea yo, que tanto la quiero, si no la protejo frente a todos” (38).

autoridades eclesiásticas y laicas” (78-79). El matrimonio monógamo no sólo aseguraba el dominio del hombre, sino también “el incremento patrimonial, así como la transmisión de linaje y herencia” (Walde 22) produciendo en consecuencia que la honestidad y la lealtad sexual de la mujer fuera muy importante para el honor masculino y el de la sociedad en general (22). Así, la mujer real sufrió una “custodia permanente por parte del hombre desde su nacimiento”, mientras que la mujer literaria se apartó de los modelos sociales (Mondéjar 19). La dama del amor cortés es un ideal femenino que innova la perspectiva de la mujer (20) en quien encontramos a una mujer que logra liberarse del enclaustramiento al que ha sido sometida (23). No sólo cambia el papel femenino, sino que el hombre deja de verla como un ser inferior y despreciable, sino que cambia a una relación de vasallaje en la que “debe servir, humildemente, a la amada” (Walde 22). En la obra literaria se observa una mezcla de lo real y lo imaginario, en donde se sabe que no se castigará al celoso de forma legal, pero que, a través del juego de amor será reprendido con lo que más temía, el adulterio de su esposa. Socialmente hay un rechazo, ya que hasta sus amigos señalan sus acciones, los celos exacerbados, la paranoia e incluso la opresión que ejerce contra Flamenca. En el mismo sentido, dentro del libro no hay comentarios negativos en referencia a la relación entre la protagonista y Guillem, pues los celos envilecieron drásticamente a Archimbaud, alejándolo de su inicial caballería. Espadaler trata el tema de los celos dentro de su prólogo a la versión catalana, señalando que Archimbaud posee una construcción psicológica altamente compuesta, en la que se puede ver cómo el personaje “es turmenta enmig d’un procés depressiu agut” (10). Sin embargo, aunque se afirme que Archimbaud está enfermo, no se justifica en el libro su violencia.

La pieza musical consta de tres estrofas que transmiten, desde la voz de la pareja celosa, la violencia que está ocurriendo en la relación. La primera estrofa es la justificación del encierro: “Yo que tanto te camelo/ y tú me la vienes haciendo,/ que tú de aquí no sales”. De acuerdo con el *DLE*,

“camelar” proviene de la palabra caló homónima que significa querer o enamorar. Coloquialmente se utiliza para referirse al acto de galantear (1); seducir o engañar adulando (2); desear (3) y, acechar (4). A pesar de manifestar un sentimiento amoroso, también posee una connotación negativa, pues se le relaciona con el engaño o con una actitud interesada, ya que galantear puede significar tratar bien a alguien con el fin de obtener algo de esa persona. Por su parte, la expresión “me la vienes haciendo” puede reformularse con la palabra “hacerla” que a su vez significa que “alguien faltó a lo que debía, a sus obligaciones o al concepto que se tenía de él” (*DLE*). Como el marido se dedica a galantear a la mujer y ella aun así no le proporciona lo que él espera, en el último verso se externa la sentencia: “tú de aquí no sales”. Como se vio previamente, en el *Roman de Flamenca* ocurre un proceso semejante. El marido le ha llenado de riquezas para seducirla (durante la celebración de las bodas) pero Flamenca, sin saber que esto ofenderá a su marido, llama la atención de todos los invitados con su belleza y simpatía. En ese sentido, Archimbaud espera de su joven esposa una fidelidad absoluta que raya en lo insólito, pues para él sería adecuado que no se relacionara ni se dejara ver por nadie.

En el primer verso de la segunda estrofa: “Mucho más a mí me duele/ de lo que a ti te está doliendo”, es lo que diría el esposo celoso como una manera de reducir su culpabilidad, adoptando un discurso en el que el dolor del victimario es más grave e importante que el dolor que se le provoca a la víctima. De la mano con este verso viene: “Conmigo no te equivoques:/ con el revés de la mano/ yo te lo dejo bien claro” que es la reafirmación de su fuerza. Mientras que el verso anterior busca un entendimiento “empático” del supuesto sufrimiento del marido celoso, en el segundo se insinúa que, si la esposa no ha comprendido el mensaje, los golpes serán suficientes para que haga lo que el hombre desea. Los versos de la tercera estrofa reafirman el mensaje anterior:

“Amargas penas te vendo,/ caramelos también tengo”⁶⁰. Esto quiere decir que la actitud del marido dependerá del comportamiento de la mujer, haciéndola responsable y culpable de la violencia que se ejerce contra ella. Los versos anteriores realizan una translongación, específicamente una concisión del discurso de un agresor. Mientras que en el libro se observa al hombre desesperado, actuando irracionalmente y amenazando a su mujer cuando tiene oportunidad, en la pieza musical se hace un compendio de las amenazas y chantajes emocionales que son usados con frecuencia en una relación abusiva de pareja. Esta concisión da lugar a una transdiegetización, al modernizar el discurso de violencia del marido. Además, para que ocurriera esta concisión, la obra literaria tuvo que sufrir una escisión masiva de su historia, con el fin de conservar la expresión del abuso del marido, aun cuando no se use una sola palabra del texto original.

Además de las ya mencionadas, en esta pieza hay otras transposiciones serias. Al igual que en “Boda”, en la cuarta canción también ocurre una transposición diegética para ubicarnos en la comunidad gitana española, al existir una traslación geográfica con el uso de la palabra proveniente del caló “camelar” y la alusión al cantaor flamenco Gabriel Macandé con la palabra “caramelos” en referencia al pregón que utilizaba para vender su producto en las calles.

2.5 Conclusiones parciales

Como se observa en la primera parte del análisis, en ambas obras incide el machismo. En la obra musical usando un estereotipo de los gitanos y en el libro por la posición que ocupa la mujer en la época medieval, carente de derechos y considerada como pertenencia del marido. Además, en

⁶⁰ El segundo verso hace referencia a Gabriel Macandé, quien fue un cantaor flamenco y vendedor de caramelos ambulante de Cádiz (Cobo Guzmán).

ambas obras el hilo que unifica la historia es una relación tóxica y violenta, en donde se culpa a la mujer de los males que padece. Por otro lado, existen diversos elementos transtextuales que construyen a *El mal querer* como hipertexto de *Flamenca*. La relación más frecuente es la transformación temática o transdiegetización, que genera un movimiento de traslación social que nos lleva de un grupo de la aristocracia del s. XIII a la comunidad gitana andaluza y una traslación temporal que nos lleva, posiblemente, a la época moderna con el uso de la bala. Por otro lado, ocurre una translongación o concisión de los celos, del dolor de la pareja, del encierro al que somete a su esposa y del discurso del agresor para reducir el enfoque en las emociones del personaje masculino. La transmotivación o motivación simple negativa y la transvalorización del personaje masculino establecen que la historia va a salir mal y empeora la personalidad violenta de la pareja desde el principio, para después enfocar la atención en el dolor femenino.

Así, las cuatro primeras canciones de la obra musical dan la idea general de que la relación existente entre los personajes no acabará bien e informan cuál es la motivación de este desenlace negativo. De acuerdo con la construcción de la historia realizada en la obra de Rosalía, son los celos y sus orígenes los que van a desencadenar otra serie de sucesos negativos, tales como el dolor, el adulterio y el asesinato. El segundo capítulo demuestra y detalla cómo se construyó el mal que aqueja al personaje femenino de la obra musical, que fue hecho a semejanza de la imagen de *Flamenca* y que, a través de una transposición seria de expurgación, fue borrada con el fin de darle voz posteriormente. Ambos personajes femeninos se relacionan por estar en medio de una relación dolorosa que merma su calidad de vida de diferente manera, llenándolas de miedo y, poco a poco, de hartazgo.

3. El dolor como principio liberador

En este capítulo se trabaja con los elementos transtextuales presentes en las últimas siete canciones de la obra musical. Siguiendo la hipótesis, en esta parte del trabajo se abordará el tema del dolor y sus consecuencias, tales como el adulterio y el posible asesinato. Así como en el capítulo anterior, las canciones se analizarán en orden temático y se expondrán los conceptos de dolor, adulterio y asesinato. Con el fin de abordar estos conceptos de manera concreta, las definiciones buscarán enfocarse en el dolor femenino, el adulterio y el asesinato cometidos por la mujer.

3.1 El dolor

El dolor es el tema angular para el estudio de estas dos obras y es el elemento que une los celos y la violencia con el adulterio y el asesinato. El dolor ha acompañado a la humanidad desde su nacimiento y se le ha intentado combatir de cualquier manera posible. En el neolítico, por ejemplo, se “atacaba el dolor desde el aspecto físico con plantas, sangre de animales [y] frío y calor. Desde el punto de vista psíquico, mediante ritos mágicos, hechizos y comunicación con dioses” (Pérez-Cajaraville et al. 373). En la Edad Media, por su parte, se ocuparon durante casi 300 años esponjas soporíferas, que estaban empapadas con mandrágora y opio y producían un profundo sopor, ayudando a que el paciente estuviera dormido mientras le realizaban intervenciones médicas o quirúrgicas (376). Así, mientras el humano avanzaba, desarrolló muchas técnicas y realizó impresionantes descubrimientos para lograr extraer ese mal, tales como el uso de la coca y el opio y la sintetización de los mismos para conseguir la morfina y la cocaína, logrando, posteriormente, anestesiarse el cuerpo.

De acuerdo con el *DLE*, el dolor es una “sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior” y un “sentimiento de pena y congoja”. Sin embargo, su concepción era distinta dependiendo del lugar y la época. En el Periodo Mesopotámico, el Antiguo Egipto (374) y el cristianismo (Riutort 269), el dolor fue visto como un castigo divino o impuesto por Dios, mientras que el budismo del siglo V a.C. de la India planteaba que el dolor era “una frustración de los deseos” que residía en el alma y los antiguos chinos lo definían como una “pérdida del equilibrio del ying y el yang” asentando el mal en el corazón (Pérez-Cajaraville et al. 375). Actualmente se siguen definiendo diversas formas de dolor, entre las que destacan el dolor físico, que ocurre cuando se padece alguna enfermedad o al tener un accidente, y el dolor psíquico, que nombra el dolor de la psique y que no requiere ninguna herida visible. De acuerdo con Méndez, “puede existir dolor psíquico sin dolor físico, pero no dolor físico sin dolor psíquico, pues este siempre se acompaña de aquel” (176). Al dolor psíquico se le puede relacionar con los términos de “dolor mental o dolor emocional” (177) y se le puede conceptualizar “como una respuesta a un estímulo nocivo psicológico” (177). Además, el dolor psíquico y el sufrimiento son “una forma de vacío debido a una pérdida del sentido de la vida y que puede ser modulado solo a través de una adaptación de valores que le den sentido” (177). Esto se observa claramente en *Flamenca*, ya que ella pierde su libertad, el contacto con sus familiares y amigos y sufre la constante presión y actos violentos del marido.

A partir de los celos y la violencia ejercidos por Archimbaud, Flamenca conoce el dolor físico y psíquico. De acuerdo con Vallejo, “las emociones más directamente relacionadas con el dolor son el miedo y la tristeza y llevan a un conjunto de cambios fisiológicos, cognitivos y conductuales que pueden caracterizarse clínicamente con los rótulos de ansiedad y depresión” (4). Además, “la depresión [...] se caracteriza por una disminución general de la actividad del paciente,

por una sumisión al dolor y a sus efectos” (5). En el caso de Flamenca, ella se queja, llora y admite haber sido derrotada por el dolor que vive, como se ve en las siguientes citas: “Se sentia afligida i se’n lamentava; se sentia trista i adolorida; amb l’aigua del cor mullava els ulls: demostraven el seu gran dolor. Mai no havia estat tan desgraciada!”⁶¹ (105, 106) y “Els sanglots, els sospirs, els patiments, les lamentacions, els rigors i el plor, la tristesa en el cor i l’amargor són els meus veïns i els meus millors amics”⁶² (106).

En la obra musical se observa que el dolor toma un camino diferente, ya que, mientras Flamenca accede a tener un amante para curarse de la tristeza, la protagonista de *El mal querer* decide vengarse, lo que podría explicarse con la siguiente afirmación de Vallejo: “otra emoción que suele estar asociada a la valoración cognitiva del dolor [...] es la ira” (4). Así, mientras Flamenca descubre que existe otro camino por medio del cual puede encontrar la felicidad y obtiene la fuerza suficiente para satisfacer sus deseos, la protagonista de la obra musical elige obtener su liberación por medio del asesinato.

Bueno Serrano define el “dolor de las dueñas” como “el sufrimiento físico o moral que soportan aquellas por la violencia de la que son víctimas” (357). El dolor de Flamenca podría entenderse a partir de esa definición, ya que “dueñas” es un amplio concepto que contempla la situación de las mujeres casadas. Como las dos obras analizadas hacen énfasis en el dolor padecido por la mujer, se entenderá en el presente trabajo por dolor femenino al sufrimiento generado en ella a causa del abuso de poder que ejerce el hombre, muchas veces de manera violenta. A pesar de que ambas sufren, las obras abordan el tema del dolor de formas distintas. En la obra musical, las

⁶¹ “Se sentía afligida, y se quejaba; se sentía triste y dolorida; con el agua del corazón mojaba los ojos, que demostraban su gran dolor. Nunca se había sentido tan desgraciada” (97).

⁶² “Los sollozos, los suspiros, los sufrimientos, las lamentaciones, los rigores y el llanto, la tristeza en el corazón y la amargura son mis vecinos y mis mejores amigos” (98).

primeras canciones describen a la pareja violenta y sus acciones, pero las siguientes canciones pondrán el foco de la narración en el personaje femenino. En cambio, en la obra literaria se describe a detalle el sentir de los personajes masculinos. Dicha situación se puede observar claramente en la extendida descripción que se realiza de Guillem, el amante. Como se verá en el apartado de adulterio, mientras en la obra literaria hay capítulos que hablan de Guillem, en la obra musical el amante pasa casi desapercibido. La descripción más amplia del sufrimiento de la protagonista se puede escuchar en las canciones “Cap. V Lamento. Reniego”, “Cap. VI Clausura. Preso”, “Cap. VII Liturgia. Bagdad” y “Cap. IX Concepción. Nana”. En el álbum se realiza una descripción amplia de los sentimientos de la mujer, mientras que en el libro es más breve.

3.1.1 “Cap. V Lamento. Reniego.”

La quinta canción trata sobre el dolor que la enfermedad del marido le ha causado a la protagonista y es en donde la observamos sufrir lo más hondo de su pena. En la obra literaria, el capítulo que sustenta esta canción es el 5, “Esclata la gelosia”, ya que a partir de la violencia que ejerce el marido, Flamenca comienza a sufrir. La idea del dolor de la obra musical es muy apegada al padecimiento de la protagonista del libro, pues ambas deben sufrir en silencio y no encuentran el remedio de su pena, como se observa en la siguiente cita:

La bona criatura no sabia què fer. Havia de comportar l’altivesa i les amenaces constants del gelós.

La seva vida valia menys que la mort. Si el dia el passava malament, pitjor passava la nit, perquè

no tenia altra cosa que malestar. En la seva tristesa, en el seu anar morint, no trobava res que la confortés.⁶³ (58).

Dicho fragmento se vuelve fundamento en la obra musical de las primeras dos estrofas de la canción: “Ay, yo río por fuera/ y lloro por dentro./ Yo río por fuera/ y lloro por dentro./ Y por más ducas,/ por más duquelas,/ de esta pena mía/ remedio no encuentro”. A través de una translongación, concisión, la protagonista narra lo mal que se siente y el camino sin salida en el que se encuentra, pero limitando la descripción de su malestar a lo que se puede inferir a través de las letras y de la música.

Por otro lado, en esta canción la voz narrativa es de la protagonista y, a partir de aquí, la perspectiva en la obra musical ya no regresará a enfocarse en el esposo o pareja ni en ningún otro hombre⁶⁴. Esto ocurre a través de una translongación, escisión, expurgación, pues, aunque el fin no es moralizante, sí borra eventos y características existentes en el libro con el objetivo de centrarse en la mujer.

De acuerdo con el *DLE*, “reniego” es una blasfemia contra Dios, la Virgen o los santos o una maldición o dicho injurioso contra alguien. En este sentido, el título podría emplear ambos significados, ya que Flamenca, a pesar de haber sido una persona muy religiosa, pudo haber sentido rechazo por el destino impuesto, que sólo le produjo dolor. Esto se puede reforzar en los versos “¡Oh, reniego!/ Reniego de mi sino”, como una queja contra lo que Dios ha establecido como su ventura. El segundo significado se puede observar en los versos “Como el reniego de la horita/ en

⁶³ “La inocente criatura no sabía qué hacer. Debía soportar la altivez y las amenazas constantes del celoso. La vida le era menos valiosa que la muerte. Si pasaba mal el día, peor pasaba la noche, porque no conocía otra cosa que la adversidad. En su desazón, en su agonía, no hallaba nada que la consolara” (39).

⁶⁴ En la canción “Di mi nombre” se habla sobre la relación con un amante, pero la perspectiva y la voz narrativa continúan siendo la femenina, marcando una gran diferencia con el libro, que se verá en el apartado de adulterio.

que te he conocido”, que maldicen el momento en que esa persona apareció en su vida. De acuerdo con Marco-López, la canción “juega con la forma sustantiva y verbal, (por lo que 'sino' puede entenderse) como 'la maldición de mi destino' o como 'yo maldigo mi destino'” (14).

Siguiendo el contexto en el que se habían desarrollado las canciones anteriores, en esta también ocurre una transdiegetización. En particular, “Lamento” se usan las palabras en caló “ducas” y “duquelas”, con el fin de mantener la traslación geográfica que ubica la historia dentro de la comunidad gitana andaluza. De acuerdo con el *DLE*, “ducas” significa “tribulaciones”, “penas” y “trabajos”, mientras que “duquelas” significa "preocupaciones". De los primeros versos se infiere que la mujer se encuentra atrapada en una situación que le causa un mal muy grande y que la orilla a fingir constantemente.

Esta canción, como se mencionó previamente, mueve la focalización al personaje femenino, realzando sus dolores, su incertidumbre y su miedo. De igual forma, en esta pieza se refleja el arrepentimiento que tiene la protagonista de los pasos que ha tomado para llegar hasta ahí y, aunque ya el sufrimiento que experimenta dentro de su relación de pareja es notorio, no le es posible alejarse. En la obra literaria, como se vio previamente, Flamenca termina casada con Archimbaud porque su padre así lo desea y no porque ella hubiera cometido un error al escoger a su pareja. Flamenca se resigna a sufrir las consecuencias del matrimonio arreglado, pero es consciente de que por sí sola no puede salir y de que ni siquiera su propio padre⁶⁵ ni alguien externo ha venido a socorrerla, a excepción de Guillem: “I la gent d’aquesta terra que veien com hom m’enterrava viva i em feia llanguir dolorosament, no ha gosat, ni ha volgut ni s’ha dignat socórrer-

⁶⁵ Esto se observa cuando el marido se cura y el padre por fin va a ver a su hija: “El pare de Flamenca, així que va saber del cert que Archimbaud s’havia guarit i havia deixat de ser gelós, anà de seguida a veure-la” (155).

me”⁶⁶ (127). Esto justifica su adulterio con la falta de apoyo recibido por la sociedad. En un proceso de modernización, realizado por las constantes transposiciones diegéticas temporales y sociales que se han observado a lo largo del trabajo, la obra musical puede ser interpretada como la narración de la historia de una relación tóxica, causante de apegos enfermizos. Como se verá en la siguiente canción, estos apegos construirán una cárcel emocional, de la que la protagonista se verá imposibilitada de escapar.

3.1.2 “Cap. VI Clausura. Preso.”

Esta pieza musical es la más corta del álbum y narra, en voz del personaje femenino, el momento en que se percata de lo mal que se encuentra por haber amado a la persona incorrecta. El dolor se asemeja a la oscuridad que surge en el corazón de las personas. La violencia llevó a la protagonista hasta el infierno y, sólo cuando ya se han traspasado límites inimaginables, se da cuenta del sitio en el que está parada. La canción es una narración recitada por Rossy de Palma y en los coros, cantados por Rosalía, se escucha sólo la palabra “duele”. Esta canción también tiene su fundamento en el capítulo 5 “Esclata la gelosia” y, específicamente, en los siguientes párrafos: “Jo, però, seguiré aquest determini: la guardaré de massa sol, de massa fred y de la fam”⁶⁷ (57), cuando Archimbaud decide llevar a Flamenca a una torre para que no la vuelva a ver nunca nadie más: “Ningú no s’enfilarà tan amunt per parlar-li sense que jo hi sigui, fins i tot si venia, per ma fe, el seu pare el

⁶⁶ “Y la gente de esta tierra, que veía cómo me enterraban viva y me hacían languidecer dolorosamente, no se ha atrevido, ni ha querido ni se ha dignado a socorrerme” (122).

⁶⁷ “Y en cuanto a mí, tomaré esta decisión: la guardaré del exceso de sol, del exceso de frío y del hambre” (38).

comte o la seva mare, o la seva germana o el seu germà Jauselí”⁶⁸ (56). Mientras que en la obra literaria la cárcel es física, en la obra musical la prisión es emocional.

Por otro lado, al no existir letras oficiales, unos versos de la primera estrofa pueden interpretarse de dos formas distintas. La primera, siguiendo la letra sugerida por Marco-López, lleva a pensar que la protagonista tuvo dos hijos: “Eso sí, como subí con dos ángeles, pues no me arrepiento de haber bajado”. La segunda interpretación es que la protagonista experimentó una elevación al paraíso, que podría ser una experiencia espiritual o hacer referencia a que la mujer disfrutó o amó de una manera tan intensa que se sintió cercana al cielo: “Eso sí, como subí con los ángeles, pues no me arrepiento de haber bajado”. Ambas interpretaciones funcionan hasta cierto punto y ambas tienen una contradicción. La primera interpretación, que expone Marco-López, afirma que los dos ángeles son sus hijos, quienes representan para la protagonista un motivo de alegría en medio de la relación violenta que vive. Sin embargo, dentro de la obra literaria no hay ningún indicio de que Flamenca haya tenido hijos e, incluso, hay un fragmento que afirma que durante los primeros años de su matrimonio esto no ocurrió: “Se sentia trista y dolguda: però en això Deu li havia fet un gran favor, perquè en no estimar no havia tingut cap fill”⁶⁹ (59). Sin embargo, la posibilidad de que la protagonista se haya embarazado posteriormente queda como una incógnita ante la pérdida del texto literario. Es posible que en esta pieza se haya hecho una reinterpretación parecida a lo ocurrido con la primera canción “Cap. I Augurio. Malamente”, debido a los vacíos de la obra literaria. Además, la idea de los hijos se puede sustentar con la canción “Cap. IX Concepción. Nana”, tal como se verá más adelante. Por otro lado, la segunda

⁶⁸ “Nadie llegará tan lejos como para hablar con ella sin estar yo presente, incluso si viniera su padre, el conde, o su madre, o su hermana, o su hermano Jaucelin” (37).

⁶⁹ “Se sentía triste y dolida; no obstante, Dios le había hecho un gran favor, porque al no amar no había tenido hijos” (40).

interpretación va encaminada a la idea del disfrute o el placer, pudiendo ser este emocional o físico. Los dos tipos de disfrute se observan en la obra literaria, ya que no sólo la salud física de Flamenca mejora considerablemente, sino que también se encuentra de mejor humor y más animada para vivir. En la obra musical predomina el disfrute físico, que se observa específicamente en la pieza “Di mi nombre”. Aunque la lectura de subir con los ángeles por el goce no fue mencionada en los estudios y análisis que conforman el estado de la cuestión del trabajo, es pertinente señalarla por la relación que tiene con la canción mencionada, ya que habla claramente sobre una relación adúltera y el placer sexual.

Ya sea que la felicidad fue provocada por los hijos o el placer emocional o físico, la canción describe el momento posterior a la alegría, cuando la protagonista se percató por completo de la situación en la que se encuentra. En esta canción, que además es la pieza que divide en dos el álbum conceptual, ocurre una translongación, condensación, pues realiza una contracción del texto y de la historia, hablando en pasado del momento en que sufrió y también gozó y trasladándose en el siguiente verso al momento en el futuro donde observa en retrospectiva todo lo ocurrido. Lo narrado en los últimos versos: “Te atrapa sin que te des cuenta./ Te das cuenta cuando sales./ Piensas: ¿cómo he llegado hasta aquí?” es similar a lo que ocurre con la primera canción, pues es, nuevamente, una interpretación del texto perdido del *Roman*. Cabe mencionar que en esta pieza no existen elementos que generen una transposición diegética espaciotemporal, ya que al suprimirlos la canción se vuelve aplicable a cualquier relación amorosa y a cualquier época y lugar.

3.1.3 “Cap. VII Liturgia. Bagdad.”

La séptima canción encuentra su fundamento en el capítulo 5 “Esclata la gelosia” y en el 8 “A missa”. Como una concesión en favor de Flamenca, Archimbaud le permitía asistir a misa bajo sus

condiciones y, “ja que a l’església la feia estar en un racó molt fosc”⁷⁰ (59), lograba que no fuera observada ni por los asistentes ni por los curas y monaguillos. Una discreción similar se escucha en la pieza musical en el siguiente verso: “solita en el infierno,/ en el infierno está atrapa”. De lo anterior se puede inferir que la protagonista de ambas obras está encerrada en una situación desfavorable y, obligada a estar en la oscuridad, nadie se acerca a prestarle ayuda, ya sea por desinterés o por miedo. La soledad y el abandono social a los que fue sometida se observan en ambas obras: “Ya no hay nadie más por ahí” y “Pasaban, la miraban,/ la miraban sin ver na” en la pieza musical y, “he estat dos anys sencers en un greu turment y ningú no ha fet veure mai que li sabés greu”⁷¹ (127), en la obra literaria. Aquí ocurre una translongación, concisión, pues la obra musical conserva el fondo de la idea que plasma el *Roman*.

La pieza está narrada por una tercera persona que, como si fuese un narrador omnisciente, le cuenta al oyente lo que está sintiendo: “Sentaíta,/ al cielo quie’ rezarle,/ prendaíta de sus males/ que Dios tendrá que cobrarle” y también transmite su opinión sobre lo que le ocurrirá si permanece en donde está: “Y se va a quemar si sigue ahí,/ las llamas van al cielo a morir”. Esta narración y la focalización en el personaje femenino continúa con la translongación, escisión, expurgación de la perspectiva del personaje que la hiere, mencionada en el análisis de canciones anteriores.

Por otro lado, a través de una transdiegetización, traslación geográfica, la canción nos ubica en un bar de Barcelona llamado Bagdad, que es, de acuerdo con Shelton, el lugar donde se conocen los amantes (22). Esta pieza contrapone la idea religiosa, vista claramente en el *Roman de Flamenca* con la fuerte presencia de elementos y escenarios católicos, con la idea del pecado. Esto se observa desde el título de la canción, en donde el nombre del capítulo permanece como

⁷⁰ “[...] ya que la obligaba a estar en la iglesia en un rincón muy oscuro” (40).

⁷¹ “Durante dos años enteros he sufrido una cruel aflicción y nadie ha dado a entender que lo lamentaba” (122).

“Liturgia”, mientras que el otro nombre nos traslada al bar señalado⁷². La transdiegetización, traslación geográfica, que lleva a la comunidad gitana andaluza se refuerza con el uso de palabras como “bulerías”, que, de acuerdo con el Dr. Juan Vadillo, son un palo de flamenco que llevan la cadencia andaluza y un compás polimétrico de 6/8 y 3/4.

Mientras Flamenca debe sufrir en silencio para mantener la dignidad, hay alguien que nota su sufrimiento. En el libro es Guillem, un extranjero que ha escuchado hablar de ella y se enamora perdidamente de su belleza narrada. En la obra musical no se determina con precisión quién es, pues sólo hay un verso en esta canción que podría hacer alusión a él: “De las luces/ sale un ángel que cayó/ tiene una marca en el alma,/ pero ella no se la vio”. En un sentido positivo, este verso podría significar que el ángel es alguien que viene a salvarla. Sin embargo, el hablar de un ángel caído que tiene una marca en el alma posee connotaciones religiosas negativas, haciendo referencia directa al pecado. Si el ángel es el amante que viene a salvarla de la violencia que sufre la protagonista, es posible que también la esté induciendo a actuar de manera errónea, ya que el adulterio es mal visto en la actualidad, representa el pecado desde un punto de vista religioso y, en la Edad Media, podía implicarle a la mujer el terminar muriendo en la hoguera⁷³ o a manos de su marido. En Flamenca, hay un fragmento que hace alusión al posible engaño que realizaba Guillem: “Així predica Isengrí, però si el capellà hagués estat més viu, hauria pogut dir com Renard: ‘Que

⁷² Cabe mencionar que esta comparación también se realiza en el video musical, ya que se observa una purificación de la protagonista por medio del dolor, que por su intensidad la excusa de sus pecados anteriores. Al inicio, la joven está vestida de rojo y usa una peluca rubia mientras trabaja como bailarina del bar y, después de inundar el baño con sus propias lágrimas, toda su imagen se modifica. Tiene un traje blanco con listones del mismo color que flotan a su alrededor, su pelo se vuelve castaño y tiene las manos juntas en rezo, mientras que en su rostro hay unas lágrimas petrificadas similares a las representaciones de las vírgenes dolientes.

⁷³ “La Por em renya i m’amença, i em diu que no faci res, que amb el meu marit no valen bromes, i que arribat el cas m’enviaria a la foguera” (131).

Belí vigili pertot arreu”⁷⁴ (98). De acuerdo con Espadaler en las notas a su edición en español, este fragmento habla sobre los personajes del *Roman de Renart*, en donde “el carnero Belin debía estar atento [...] porque el lobo Isengrin se ha disfrazado con piel de cordero” (186). Guillem es entonces el lobo disfrazado que, entrando a la iglesia, ha engañado hasta al cura y se ha introducido como alguien noble y honrado con el propósito de cortejar a la esposa del señor de aquella zona.

Sin embargo, al ser una obra de amor cortés que justifica el adulterio y el pecado, el lector puede empatizar con los personajes de la obra literaria, entrando en el juego galante en el cual el caballero cortés puede estar con la dama del señor. La idea del amor romántico, el cortejo y la conquista es lejana al deber, la herencia y los tratos familiares, volviéndose la primera situación la deseada por la gente. Por otro lado, como ya se vio, en *Flamenca* hay una acusación que no se expresa de manera evidente hacia la sociedad, que pasó por alto el sufrimiento de la protagonista, pero que también aceptó el castigo que se le dio al celoso, considerándolo una reprimenda justa ante los maltratos cometidos. De manera similar, el dolor padecido por la protagonista en la obra musical produce empatía en el oyente, quien, escuchándolo a partir de lo que vive en la época actual, considera inadmisibles la violencia cometida por la pareja y puede comprender, e incluso perdonar, el asesinato cometido.

3.1.4 “Cap. IX Concepción. Nana.”

La novena canción del álbum musical no tiene muchos referentes en la obra literaria, ya que, al igual que la primera canción, es una interpretación del vacío de *Flamenca*. Narrada en tercera persona, habla sobre la pérdida de los hijos y del transcurrir de los sueños. Las referencias hacia el

⁷⁴ “Así predica Isengrin, aunque si el cura hubiese sido más despierto, habría podido decir como Renart: ‘¡Que Belin vigile por todos lados!’” (87).

embarazo de la protagonista se encuentran en toda la canción, en los títulos, “Concepción” y “Nana⁷⁵” y en el artwork de Filip Custic en donde se observa a una Rosalía embarazada y con lágrimas en los ojos. Como señala Shelton, esta pieza está constituida por citas de otras canciones, tales como “A la puerta del cielo” que es una nana popular española y “Duérmete niño chico”, nana flamenca de Encarnación Marín la Sallago (63). Esta pieza es un pastiche que reitera la transdiegetización ya definida y está realizada de manera similar a la construcción lírico-musical de *Los Ángeles*. Además de esta, en la canción ocurren otras dos transformaciones.

La primera es una transformación semántica sobre los hijos ya que, mientras en el *Roman de Flamenca* la joven no se embaraza, en la obra musical se puede intuir con los versos “en la puerta del cielo/ venden zapatos/ pa’ los angelitos/ que están descalzos” un posible aborto, al pensar que un niño no nacido nunca ha sido calzado y llega al cielo desnudo. La pérdida del embarazo podría ser una transmotivación simple, ya que introduce “un motivo en donde el hipotexto no mostraba ninguno” (Genette 410). Lo anterior es una motivación adicional para que la mujer busque una liberación definitiva e incluso venganza. Esto se refuerza con el proceso de transdiegetización que ha ocurrido en las canciones previas, ya que, mientras que en la Edad Media no era común lamentarse profundamente por la pérdida de un hijo⁷⁶, actualmente sí se genera un mayor vínculo emocional con el embarazo deseado, por lo que un fuerte sentimiento de dolor en la madre que pierde a su hijo podría ser un detonante mayor para la mujer contemporánea.

⁷⁵ Canto para arrullar a los niños, de acuerdo con el *DLE*.

⁷⁶ “La alta mortalidad infantil en la Edad Media junto con una alta tasa de fertilidad, hace que una mujer, para proteger su integridad mental, no se ligue emocionalmente con los hijos pequeños, (ya que) pueden morir en cualquier momento y la forma de superar psicológicamente ese trauma es rompiendo los lazos emocionales que pueda haber con ellos” (Riutort 298).

La segunda trata sobre los sueños, pues en la obra literaria se le dedica mucho espacio a la narración de los momentos oníricos de Guillem, en donde el joven habla con Amor y con Flamenca y descubre la manera en la que podrá encontrarse en secreto con su amada. En cambio, en la canción se alude a los sueños, pero de manera muy diferente, haciendo uso de la segunda persona para hablarle quizás al personaje femenino: “nadie a ti te ha conta’o/ que ningún sueño/ sabe de horas o tiempo,/ ni tiene dueño./ Y cae la lluvia triste/ para mirarte./ Detrás de cada gota/ te mira un ángel”. Si lo unimos con la lectura del aborto de los versos anteriores, podría interpretarse que los niños que aún no han nacido son sueños y ellos no pueden ser reclamados a la tierra porque todavía no son de este mundo y, además, una vez que fallecen, se vuelven ángeles. Si tomamos esta interpretación como correcta, se podría decir que ocurre una transformación semántica, transmotivación de sustitución completa, en donde primero se realiza una desmotivación al eliminar los sueños de Guillem y luego una remotivación al convertir a los sueños en ángeles. Esta transposición reitera la focalización en lo que puede sentir o pensar el personaje femenino y la expurgación que ocurre en canciones anteriores de los personajes masculinos, tanto del amante como del esposo o pareja.

3.2 El amor o el adulterio

En el *DLE* definen adulterio como una “relación sexual voluntaria entre una persona casada y otra que no es su cónyuge”. De acuerdo con Ruiz Sastre, la infidelidad conyugal es la falta más grave a los deberes maritales. Es un pecado contra el sacramento del matrimonio y un vicio equiparable al hurto en la ley (Párrafo 1 y 2). A lo largo de la historia se ha castigado con mayor severidad a las esposas adúlteras que a los esposos, pues el adulterio de los varones fue “tolerado y sólo

vagamente censurado” (Párrafo 3). En cambio, se ha considerado como una falta especialmente grave para la mujer porque de su conducta dependía la reputación del varón, por lo que fue muy común acusar al sexo femenino como único responsable de la transgresión (Párrafo 4). Además, como ya se mencionó en el capítulo anterior, el matrimonio no era un lugar para el amor. Usualmente era un acuerdo realizado entre familias por convenir así a su economía y legado, importando muy poco la opinión de los integrantes de la nueva pareja. Tomando en cuenta que el cambio en la concepción del matrimonio y el amor es algo ocurrido recientemente, era común la existencia del adulterio, pues era posible que los individuos buscaran satisfacer sus necesidades de manera externa, aunque eso significara un delito y un pecado. Particularmente, cuando las mujeres engañaban a sus esposos era en la búsqueda de “satisfacer sentimientos no cubiertos en el matrimonio” o cuando se encontraban en la necesidad de recursos o protección (Párrafo 6). En el caso de Flamenca, como se ha visto a lo largo del trabajo, su adulterio buscaba curar su dolor, causado por su matrimonio violento.

El adulterio fue perseguido desde la época medieval como un delito. *Las Siete Partidas* alfonsíes detallan los castigos del adulterio y lo catalogan como uno de los mayores errores de los hombres. Sin embargo, tal como observan López y Cabrera, la ley tenía una clara diferencia en cuanto al género, pues si lo hacía el varón, no deshonoraba a su pareja, mientras que, cuando lo hacía la mujer, incurría en un gran daño por la posibilidad de dar a luz a un hijo que no conservara el linaje del hombre (389). De ahí que la mujer podía ser castigada y herida públicamente con azotes y encerrada en un monasterio, perdiendo cualquier derecho de libertad o posesión de bienes materiales. En esta situación, tenía la posibilidad de recibir el perdón de su marido después de dos años. Sin embargo, si no era perdonada o si el marido fallecía antes de que se cumplieran los dos años, debía recibir el hábito y servir a Dios por el resto de su vida (389). En el peor de los casos, la

mujer podía ser asesinada por el marido agraviado, sin importar si la esposa era menor de edad o si había sufrido violencia de género (400). Aunado a lo anterior, la mujer sólo era vista como un bien del marido, pues podía denunciar y reclamarla como se haría con cualquier robo material. De acuerdo con lo anterior, las mujeres tenían la obligación de ser fieles a sus maridos, cuidando que ningún hombre las tocara y evitando ser vistas de manera indecorosa, haciendo que el número de adulterios cometidos por ellas fuera menor. El hombre noble, cumpliendo su deber de buen esposo, estaba obligado a honrar a su mujer evitando dañarla con golpes o pellizcos (Roussel 158, 159), pero no era tan observada su fidelidad.

Por el contrario, en algunas manifestaciones literarias el adulterio se justificó y surgió una literatura enfocada al juego del amor, predominado por la importancia de la cortesía y esbozando un ideal del verdadero amor, con características como la constancia, la sinceridad, la espontaneidad, la reciprocidad, el desinterés y la capacidad de sufrimiento (Schnell 400), pero que, por su complejidad y variedad, posee características disímiles e incluso contradictorias (321). Así, en un plano paralelo a la realidad social, el amor cortés funciona como un juego entre el hombre y la mujer, en donde ambos tienen la posibilidad de buscar aquello que les agrada y les da placer y felicidad. Dentro de este juego, “el amante se esfuerza por ablandar a la dama insistiendo en la sinceridad de su amor y anticipándose a las eventuales objeciones. Alabará su belleza y creará un clima propicio al nacimiento del amor” (Roussel 168). Por su parte, “la dama debe saber responder con gracia a esas declaraciones encendidas. Permanecer en silencio y oponer un rechazo grosero no es una actitud cortés. [...] [Sin embargo] una dama siempre debe comenzar por expresar un rechazo, para no correr el riesgo de pasar por una mujer fácil y perder así su valor” (168). A este juego se le nombró “amor cortés”.

Moore plantea que dicho término fue creado por Gaston Paris en 1883, cuando publicó un artículo con la expresión *amour courtois* para describir la relación de Lancelot y Ginebra en la obra de Chrétien de Troyes, *El cuento de la carreta* (254). Dicha frase casi no aparece en los textos medievales (Burnley 220) y engloba tantas características que existen muchos tipos de amor cortés. De acuerdo con Schnell, este término puede abarcar, entre otros, los siguientes elementos: amor recíproco, dama inaccesible, amor unilateral e inacabado, adulterio, amor conyugal, el objeto es la mujer casada, el estatus de la dama no debe definirse, tiene carácter platónico y ascético, tiene pulsiones de sensualidad y erotismo (322). Sin embargo, así como Schnell menciona su carácter ascético, Roussel señala que “este amor de elección, necesariamente adúltero y por ello condenado al secreto, no es de ningún modo platónico” (Roussel 174).

En *Flamenca*, el amor cortés tratado es adúltero y todos, tanto la dama cortejada como el amante y el cornudo, son personas que pertenecen a la corte. Para la sociedad medieval, el vestirse bien y estar limpios es clave para ser queridos por sus mujeres y para ser estimados por la gente en general (Roussel 149), por lo que Archimbaud, debido a la enfermedad de los celos que lo tiene atrapado, se vuelve un caso contrario de cortesía, ya que se conserva sucio y descuidado con el propósito de atemorizar a su pareja. A aquellos que se alejen del modelo cortés son nombrados detractores por Roussel (18), refiriéndose también a los maridos que son celosos y lisonjeros. Así, Archimbaud se convierte en un detractor del amor cortés y eso le hace perder el respeto de su mujer. Por otro lado, podría realizarse una segunda lectura sobre el envilecimiento de Archimbaud, viéndolo como una consecuencia directa de la fuerza del amor. De acuerdo con Thomasin Von Zirklare, citado por Schnell en su artículo, “Él (el amor) vuelve más sabio al hombre sabio y más loco al loco. Es la costumbre del amor” (392). Así, puede ser que la excelencia de carácter que demostraba Archimbaud no fuera tan real ni estuviera tan cimentada en su personalidad, por lo que,

al encontrarse ante el amor, fue llevado a cometer malas acciones. En sentido opuesto, Guillem, quien es presentado como un hombre noble y cortés, aprovecha los beneficios del amor, pues tiene la suficiente fuerza moral para resistir su asalto⁷⁷.

A diferencia de Archimbaud, Guillem cumple con la definición de cortesía que cita Claude Roussel de *Les Enseignements Trebor*: “saber montar a caballo a la perfección y lanzar el corcel al galope, saber componer con soltura versos sin estribillo, [...] hablar de una manera agradable, pero con calma y concisión; quien tenga todos esos talentos será mejor considerado en todo lugar” (128). De igual forma, el amante cumple con cuatro de las cinco cualidades enlistadas por Roussel: lealtad, discreción, solicitud y cortesía (143). Guillem no mantiene la castidad con Flamenca, pues, tal como lo menciona Schnell, “el servicio obliga a quien es servido a recompensar al servidor. [...] En una relación amorosa cortés, se exige a menudo que el servicio de una dama sea recompensado: la que no recompensa comete un pecado” (393).

En la obra literaria, dicha recompensa tiene lugar en los baños, los cuales son un sitio clave para los encuentros amorosos entre Guillem y Flamenca. De acuerdo con Roussel, el baño tiene una carga simbólica de la intimidad femenina, haciendo referencia a una vida indolente y fácil. Además, testimonia coquetería y frivolidad (148). En el caso de Flamenca, los baños son el único lugar en el que se encuentra libre de violencia y lejos de su marido. A pesar de que Archimbaud revisa con esmero que no haya aperturas donde pueda entrar ningún hombre, conserva cierto grado de decencia y respeta la privacidad de las mujeres, respetándose así la intimidad del cuerpo

⁷⁷ Schnell cita la obra de Hartmann von Aue, *Erec* (adaptación del *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes), resumiendo la moraleja de la historia de la siguiente manera: “quien no tiene suficiente fuerza moral para resistir al asalto del amor y poder aprovechar sus beneficios se verá llevado por diu kreftige minne (la fuerza del amor) a cometer varios missetât[en] (malas acciones)” (392).

femenino. Además, Guillem emplea la existencia de los baños como un camino hacia sus aposentos, donde yace con Flamenca en repetidas ocasiones, consumando el amor que se tienen.

Flamenca, enferma por el maltrato recibido, va recuperando la salud en brazos de su amante, obteniendo, a través del amor, una recompensa por su sufrimiento pasado: “Flamenca es trobava tan bé, tan alegre, tan graciosa i tan confiada que no es preocupava gens per Archimbaud”⁷⁸ (151). Literariamente se excusa el comportamiento de Flamenca ante la existencia de los celos irracionales de su marido, pero es posible que, de haber sido un caso real, la joven hubiera terminado encerrada por el resto de su vida en un convento o siendo asesinada por su marido, contando este con la aprobación legal y social⁷⁹. Por su parte, en el disco se toma el amorío como parte del proceso de liberación que vive el personaje femenino. Al buscar su libertad se encuentra con un amante, pero no es ahí donde termina su historia.

3.2.1 “Cap. VIII Éxtasis. Di mi nombre.”

La octava canción habla sobre el adulterio cometido por la protagonista y está dirigida hacia una segunda persona que no tiene voz en la obra musical. Encuentra su fundamento principalmente en los capítulos 10 “Els primers passos”, 12 “Breus mots, llargs neguits”, 13 “Diàlegs d’amor en el temple”, 14 “Dies decisius”, 15 “Als banys” y 16 “Jocs d’amor i galania”. Como se infiere por la cantidad de capítulos literarios que sustentan la canción, en la obra musical ocurre una translongación, concisión y expurgación de elementos de la relación amorosa que existe entre

⁷⁸ “Flamenca se encontraba tan bien, tan alegre, tan graciosa y confiada que no se preocupaba lo más mínimo de Archambaut” (149).

⁷⁹ De acuerdo con Tojal, “las mujeres ‘eran castigadas con la muerte y con las penas del infierno’” (8). Además, el homicidio de una mujer se atenuaba por el adulterio y justificaba “el haber cometido un asesinato que de otra forma no tendría perdón” (Córdoba 372).

Guillem y Flamenca. Mientras que en la obra literaria se detalla cada frase que los enamorados intercambiaron durante semanas dentro de la iglesia, en la obra musical sólo se conserva el amor y el deseo entre la pareja y la idea del placer del acto consumado. Así, se realiza primero una expurgación del cortejo, del acercamiento de Guillem y de las tribulaciones de Flamenca para aceptar la propuesta y después ocurre una concisión de sus encuentros secretos.

Además, se refuerza la translongación, escisión expurgación, que había ocurrido con los personajes masculinos, ya que el *Roman de Flamenca* dedica los capítulos del 6 al 9 a describir con gran detalle a Guillem, enfocándose en describir su amor cortés y retratándolo como un perfecto caballero que cumple con todos los requisitos para ser quien rescatará a la dueña dolorida. De acuerdo con Bueno Serrano, el dolor de las dueñas “afecta la actividad del caballero, quien asume su defensa” (357). Esta ayuda otorgada por el hombre ajeno al matrimonio era voluntaria y en algunas ocasiones le podía otorgar recompensas. Así, la dueña pasaba por tres etapas. En la primera sufría y necesitaba ayuda; en la segunda era tomada bajo el cuidado de algún caballero y, en la tercera, recibía la ayuda y se sentía agradecida (358).

Estas tres etapas se pueden observar en *Flamenca*, ya que primero se narra el dolor de la joven causado por la violencia de Archimbaud⁸⁰, luego se observa cómo Guillem decide acercarse a ella y enamorarla⁸¹ y, en los últimos fragmentos que se conservan de la obra literaria, encontramos a Flamenca agradecida y curada del gran dolor que la afligía⁸². Además, Guillem fue buscado por

⁸⁰ Tal como se observa en el capítulo 5 “Esclata la gelosia”, en donde, como se ha mencionado previamente en este trabajo, Flamenca se encontraba desolada por la enfermedad repentina de su marido.

⁸¹ Situación que va desde que Guillem se entera de la historia de Flamenca, en el capítulo 6 “Guillem de Nevers” hasta el capítulo 14 “Dies decisius”, en el que Guillem la corteja, intenta convencerla de estar con él y busca la manera de burlar al marido celoso.

⁸² Que ocurre desde que Flamenca acepta estar con Guillem y termina hasta el capítulo 16 “Jocs d’amor i galania”, en donde la protagonista se siente agradecida y vuelve a la vida a causa del caballero.

Amor con insistencia para acercarse a la dama: “[...] però encara no saps res del gran plaer que t’he reservat en una torre, on hom el té tancat precisament per a tu. Un foll gelós té tancada i amagada la dona més bella del món, i la millor en les coses de l’amor”⁸³ (65), haciendo hincapié en que tendría una “aventura magnífica i profitosa”⁸⁴(65) y que sólo él podría liberar a la joven. Sin embargo, en la obra musical esto no se observa, ya que la historia narrada en el disco elimina casi por completo la presencia del caballero salvador. Sí es un paso importante para que la protagonista avance hacia su liberación, pero en lugar de enfocarse en la bonanza del caballero, en la descripción de sus múltiples virtudes y en la cortesía y magnificencia que emplea para enamorarla, se le da preferencia a la voz del personaje femenino y a su actuar.

La obra musical no sólo realiza la expurgación de Guillem. También hace un resumen de los celos y la violencia del marido, omitiendo todo el razonamiento que realiza Archimbaud para justificar sus acciones. En el libro se observa en las siguientes dos citas:

[...] un home assenyat ha de prendre mesures abans que passi el mal. Què passaria si un truà, fingint-se cortès en els afers amorosos, però sense saber de què es tracta, li feia perdre el cap? [...] I què en diria, de la meva vergonya? M’hauria esforçat com un ximple per guardar-la i servir-la.⁸⁵

Aquí se entiende que, a pesar de su paranoia, él sabe que Flamenca no le ha sido infiel, pero necesita mantenerla a salvo de los caballeros; y en “I no hi ha fortalesa ni torre que continguin un cor atiat

⁸³ “[...] todavía no sabes nada del gran placer que te he reservado en una torre, donde hay quien lo tiene encerrado precisamente para ti. Un loco celoso mantiene encerrada y escondida a la mujer más bella del mundo, y la más dotada para las cosas del amor” (48).

⁸⁴ “Aventura formidable y provechosa” (48).

⁸⁵ “[...] un hombre sensato debe tomar medidas antes de que se produzca el daño. ¿Qué pasaría si un truhán, fingiendo ser cortés en los asuntos amorosos, pero sin saber qué es el amor, le hiciera perder la cabeza? [...] ¿Y qué decir del deshonor que me supondría? Me habría esforzado como un tonto por guardarla y servirla” (36-37).

per Amor que tard o d’hora no acabi fent la seva voluntat, a despit de qui el guardi”⁸⁶ (57) reconoce que, si llegan a enamorarla, ninguna prisión resultará suficiente para evitar que lo engañe. En las citas mencionadas se observa que Archimbaud pronosticó lo que ocurriría en el futuro, pero su afán por evitar el daño fue también su origen. Como se mencionó previamente, este razonamiento es omitido en la obra musical, lo que conlleva a una falta de justificación de la violencia ejercida por el personaje masculino.

Una transposición que se repite en esta pieza musical es la transdiegetización, traslación temporal, geográfica y social aproximante al utilizar como base musical de los coros los tangos de la Repompa de Málaga con el uso de “Ay, Ali, Ali, Ali, Ali, Ali, Ali, Ali ya”⁸⁷ que refuerza la ubicación de la diégesis en la comunidad gitana andaluza. Por otro lado, ocurre una translongación, concisión, de la necesidad de los amantes de conservar en secreto su aventura en los siguientes versos: “Di mi nombre/ cuando no haya nadie cerca” y “Que las cosas que hoy me dices,/ no salgan por esa puerta”. En el libro, el secreto se observa primero en el cuidado que tenían los amantes de reunirse en los baños para llegar a la habitación y después en la manera en que fingían ante otras personas que no se conocían⁸⁸. En este mismo aspecto ocurre una translongación, escisión expurgación, del jugueteo romántico que tienen los amantes en la corte, que en el libro se observa en la siguiente cita: “Quan el rei va callar, Flamenca va besar el seu amic, i va xiuxiuejar-li: ‘També

⁸⁶ “Y no existe fortaleza ni torre que puedan contener un corazón estimulado por Amor, ya que tarde o temprano acabará cumpliendo con su voluntad, a pesar de quien lo vigile” (38).

⁸⁷ En la publicación del 30 de octubre del 2018 a las 10:53 a.m., Rosalía publicó en su red social Twitter que fueron los Tangos de la Repompa de Málaga los que inspiran los coros de “Di mi nombre”. <https://twitter.com/rosalia/status/1057314644849815553>

⁸⁸ Cuando Guillem regresa a Borbón, el Rey le presenta a Flamenca y él contesta: “Senyor, n’he sentit parlar molt, però em sembla que supera totes les lloances que n’he sentit dir” (163).

pesca qui només n'agafa un, però un bes fet en plena cort val molt més que molts besos en privat”⁸⁹ (163) y en la canción sólo se observa a la pareja dentro de la habitación, donde pueden ser completamente libres.

Además, en esta pieza musical se hace una comparación de la prisión dañina a la que está sometida la protagonista por su pareja, con las ataduras suaves del amor: “Y átame con tu cabello/ a la esquina de tu cama,/ que, aunque el cabello se rompa,/ haré ver que estoy atada”. Esta idea encuentra su fundamento en la obra literaria, en las palabras que le da Flamenca a su amigo cuando se encuentran a solas: “Amb aquest desig fem un llac amb el qual lliguem els nostres cors. I no hem de témer que es trenqui mentre no el corrompi un altre desig”⁹⁰ (164). También cabe mencionar que la canción juega con la idea de lo correcto y lo prohibido en los siguientes versos: “Di mi nombre,/ pon tu cuerpo contra el mío/ y haz que lo malo sea bueno/ e impuro lo bendecido”. En el libro esto se observa en la creencia que tienen Flamenca y sus damas de que Guillem fue una salvación enviada por Dios, omitiendo la idea del pecado del adulterio que están cometiendo: “Déu us l’ha enviat expressament per alliberar-vos de la presó”⁹¹ (108). Tanto la atadura de amor como el juego entre lo correcto y lo prohibido funcionan en la obra musical como una translongación, concisión de lo expresado en la obra literaria.

⁸⁹ “Cuando el rey calló, Flamenca besó a su amigo y le cuchicheó con discreción: ‘Más vale pájaro en mano... Un beso en plena corte vale mucho más que muchos besos en privado’” (163).

⁹⁰ “Y con este deseo formamos un lazo con el que enlazamos nuestros corazones. No debemos temer que se rompa, mientras no lo corrompa otro deseo” (164).

⁹¹ “Dios os lo ha enviado expresamente para libraros de la cárcel” (99).

3.3 La liberación

El final de la obra musical es, al igual que el inicio, una interpretación y creación de las partes faltantes de la obra literaria. Así, mientras que la historia queda inconclusa en el libro cuando Guillem y Archimbaud ya se conocen y van a participar juntos en un torneo, en el álbum la historia termina hasta que la protagonista consigue su libertad, que ocurre cuando logra matar a aquel que la ha herido por tanto tiempo. En la época medieval y contemporánea es poco usual que las mujeres maten y hay pocos registros de mujeres protagonizando casos de homicidio y de agresión a terceros.

Era más usual que el marido asesinara a su mujer y mucho más común que asesinara a sus semejantes. De acuerdo con Robert Muchembled, esto último ha sido un problema constante en la historia de la humanidad: “Homicide has retained one sociological characteristic almost unchanged since the thirteenth century, that is, it is overwhelmingly the act of adolescent or recently married males, whose victims are usually their peers” (301). Sin embargo, aunque sea en menor medida, las mujeres también asesinan. Tal como señalan Arango y Guerrero, “las mujeres son las responsables de la mayoría de los homicidios de lactantes y niños [...] y cometen aproximadamente la mitad de las agresiones contra las parejas” (párrafo 7). En la actualidad, estadísticamente, “las mujeres cometen solo el 15% de todos los crímenes violentos y un 28% de todos los crímenes” (Arango y Guerrero párrafo 19), siendo su crimen más usual el robo. Aunque a un grado tan bajo que, de acuerdo con Ricardo Córdoba, es incluso más perceptible su papel de mediadoras en disputas (368).

Dentro del núcleo familiar es donde hay más actos de violencia, tanto hacia la mujer como el hombre. Estos tienen una estrecha relación con el adulterio, a tal grado que a finales de la Edad Media este fue el motivo más frecuente del homicidio de una mujer (371). Además, hay un registro

mucho más alto de malos tratos, violaciones, estupro y homicidio del que las mujeres fueron víctimas y, aunque “los golpes ocasionales pudieran ser en parte justificados” (373). El resto de los actos violentos eran tan inadmisibles como ahora. Así, mientras hay una disculpa social por el adulterio de Flamenca, la obra musical también alude, sino al perdón, al menos a la comprensión del asesinato que comete la mujer. Sin embargo, la protagonista no queda impune del asesinato, pues lo lleva marcado en la piel y está consciente de que cualquier acción cometida, sin importar el castigo dado por los humanos, sólo podrá ser juzgada por Dios. De manera similar, ni en el libro ni en el disco se conoce el juicio que podrían haber padecido las protagonistas, sea social o legal. Esto ocurre de manera involuntaria en el libro por la pérdida de información y de manera directa en la obra musical, posiblemente porque lo importante de la historia no radica en las consecuencias, sino en la liberación del dolor de la protagonista.

3.3.1 “Cap. X Cordura. Maldición.”

La penúltima canción de la obra musical está narrada en primera persona y se enfoca completamente en la perspectiva del personaje femenino. Tiene su fundamento en el capítulo 17 “El seny i las seves conseqüències”, en donde “seny” puede traducirse como sensatez o cordura. La canción habla sobre la necesidad de escapar de donde se encuentra, por ser demasiada la pena. Por otro lado, en el libro, Flamenca confronta a Archimbaud y le propone un trato para modificar su relación:

-Estimat senyor, qui ens va unir, a vós i a mi, va cometre un greu error, perquè des que sóc vostra, el vostre mèrit no ha fet més que davallar, quan vós éreu tan noble que tot el món en parlava, i Déu i la gent us estimaven. Però d’un temps ençà us heu tornat tan gelós que heu portat la mort a vós i a mi. Tanmateix, estic disposada a proposar-vos un pacte beneficiós per a vós: per la meva fe, juraria

ara mateix sobre les relíquies, en presència de les meves donzelles, que sempre més em vigilaré com vós m'heu vigilat aquí dins fins ara. Si hi esteu d'acord, vinga la mà⁹². (151).

Luego de esta conversación, que tuvo lugar años después del inicio de su matrimonio y del desarrollo de la enfermedad de los celos, Archimbaud se recupera, vuelve a ser un caballero y libera a Flamenca de su encierro. Como un castigo hacia el celoso, es en esta misma etapa en la que el amante cortés se presenta ante el marido engañado y se hace su amigo y compañero de armas, compitiendo a su lado en los torneos y visitando su casa, mientras que el cornudo no se percata de que ha dejado entrar a aquel por quien antes se había vuelto loco sin motivo.

En la obra literaria, Flamenca fue curada de la gran pena que la afligía, el celoso castigado y el orden de la corte restablecido, pero en la obra musical ocurre algo completamente distinto. El amor que encuentra la protagonista no es suficiente y, alimentada por la pérdida de un hijo (como se vio en “Nana”), decide tomar la vida de su carcelero. Esta situación tan sólo se intuye de los siguientes versos: “Me han dicho que no hay sali’a/ por esta calle que voy,/ me han dicho que no hay sali’a./ Yo la tengo que encontrar,/ aunque me cueste la vi’a/ o aunque tenga que matar” en donde se hace evidente su desesperación y, posteriormente, en: “He dejado un reguero/ de sangre por el suelo./ He dejado un reguero/ que me lleva al primer día/ que te dije que te quiero,/ pa’ saber lo que decía” que ocurre después del sonido metálico de una espada en movimiento y que puede apreciarse en el minuto 1:34 primero y que se reafirma en el 2:23 con el sonido de la sangre cayendo. En los últimos versos de la canción, se narra un profundo arrepentimiento de la mujer por

⁹² “Querido señor, quien nos unió cometió un grave error, porque desde que soy vuestra, vuestra fama no ha hecho más que decaer, cuando vos erais tan noble que todo el mundo hablaba de vos, y Dios y los hombres os querían. Pero os habéis vuelto tan celoso que habéis traído la muerte a vos y a mí. A pesar de todo, estoy dispuesta a ofrecer os un buen pacto. Juraría ahora mismo sobre las reliquias, en presencia de mis doncellas, que desde ahora me vigilaré yo misma como vos me habéis vigilado aquí dentro. Si estás de acuerdo, venga esa mano” (149).

la relación que ha tenido. Ahora que ha vuelto la cordura y el amor enfermizo se ha marchado, la protagonista hubiera preferido no querer en absoluto: “¡Ay, el querer!/ que en un momento quisiera/ estar loca y no querer,/ porque el querer causa pena,/ pena que no tiene fin/ y el loco vive sin ella”.

Nuevamente en esta canción hay una translongación, escisión expurgación de los personajes masculinos, borrando por completo su presencia. En la obra literaria se realza la voz de Flamenca y la vemos tomando decisiones y hablando con Archimbaud y Guillem, pero en la pieza musical sólo permanece la voz de la mujer. Además, a partir de la transmotivación ocurrida en “Nana”, ocurre una translongación, aumento, amplificación del dolor y de la desesperación que sufre el personaje femenino que la induce a buscar una salida extrema que en la obra literaria no ocurre. Por último, cabe mencionar que, al igual que en “Nana” se realiza un pastiche de otras canciones para realizar una transposición diegética a la comunidad gitana andaluza, con el uso de las obras “Me han dicho que no hay salida”, que es un fandango de Canalejas de Puerto Real y “A mí me daba un sentimiento”, que es una malagueña de Antonio Mairena (Shelton 64-66).

3.3.2 “Cap. XI Poder. A ningún hombre.”

La décima canción habla sobre la determinación que perdura en el personaje femenino, ya que ha dejado el arrepentimiento atrás y no le rinde ya cuentas a los hombres. Esta pieza no tiene fundamento literario específico y, al igual que “Malamente” está construida a partir de los vacíos que existen en el manuscrito del *Roman de Flamenca*, ya que en el libro no tenemos posibilidad de saber qué ocurre después de los torneos.

“Poder” está narrada por la voz del personaje femenino y se centra completamente en su perspectiva, lo que continúa con la translongación, escisión expurgación de los personajes masculinos, ya que no se vuelve a escuchar nada desde su perspectiva ni sabemos qué ocurrió con

la pareja ni con el amante. Al igual que las canciones previas, el capítulo 11 tampoco tiene elementos para hablar de una traslación geográfica a la comunidad gitana andaluza y, ante la ausencia de esta información, la canción puede ser interpretada de manera generalizada, pudiendo ubicarse en cualquier contexto histórico, geográfico o social. Por otro lado, ocurre una translongación, concisión, de la voluntad que tiene Flamenca al terminar su relación romántica con Guillem y de la entereza que muestra al hablar con Archimbaud, como se vio en la canción anterior. A diferencia de la obra literaria, *El mal querer* plantea, con la onceava canción, una liberación definitiva ya que, aunque este final no borra lo que ha ocurrido, representa la oportunidad del personaje femenino de volver a comenzar.

3.4 Conclusiones parciales

En la segunda parte del análisis es posible observar que el dolor es el elemento que incita a las protagonistas de ambas historias a actuar. A través de una translongación, concisión, se conservan elementos de la obra literaria, tales como el abandono que sufrieron las protagonistas por parte de la sociedad, la soledad que enfrentan, el tener que sufrir en silencio y la dificultad de encontrar una salida o solución fácil para sus problemas. En la obra literaria, Flamenca encuentra consuelo gracias al funcionamiento del amor cortés, ya que convierte en un detractor a Archimbaud y en el hombre perfecto a Guillem; sobre todo, permite que la joven, a través del amor, obtenga una recompensa por su sufrimiento pasado. En la obra musical, el final está construido a partir de los vacíos de la obra literaria y, por medio de diversas transposiciones serias, termina liberando a la protagonista por medio del asesinato.

Estas transposiciones ocurren a lo largo de las canciones; una de ellas es la translongación, concisión del sufrimiento, la presencia y voluntad de Flamenca; otra es la transformación semántica o transmotivación simple al introducir hijos y, por último, está la translongación, aumento, amplificación del dolor por medio del aborto planteado en la obra musical. Lo anterior provoca que en las siete canciones siguientes se coloque el foco de la narración en el personaje femenino.

Esta focalización se reitera a través de una translongación, escisión, expurgación del sentir y actuar de los personajes masculinos, ya que, a pesar de que en el libro Flamenca sea la protagonista y tenga una fuerte presencia, al dar tan amplio lugar a Archimbaud y a Guillem, se utiliza a la mujer como un medio para obtener la satisfacción del hombre, situación que no se observa en la obra musical.

Por último, cabe mencionar que en las canciones V, VII, VIII, IX y X se encuentran transdiegetizaciones, mientras que en las letras de las canciones VI y XI no las hay. Lo anterior podría deberse a que la diégesis ya había sido establecida en las otras canciones.

4. Conclusiones

En esta tesis se mostró la relación que mantienen *El mal querer* y el *Roman de Flamenca* a través de la descripción del dolor, sus desencadenantes y sus consecuencias. Por lo analizado a lo largo del trabajo, es posible demostrar que ambas obras utilizan el dolor femenino como una guía de la narrativa y, a pesar de que la obra literaria tuvo que sufrir una transposición mediática o transformación intermedial (Rajewsky 51), se conservó ese elemento clave como base para la creación de una nueva obra. En el proceso de investigación y análisis, se identificó que los desencadenantes del dolor fueron los celos y la violencia y que estos se presentan en ambas obras de formas muy similares. Al igual que en la obra literaria, el disco presenta la situación de los celos cuando apenas ocurrió la boda; se narran desde la voz masculina y argumentan que la responsabilidad de la existencia de este sentimiento dañino en el hombre es de la mujer. El personaje masculino es muy agresivo en ambas obras y desde la misma voz se narran las amenazas y los eventos de violencia entre la pareja. En *El mal querer*, se desarrollan los elementos violentos del personaje masculino a menor escala y con menos detalle, debido por una parte al espacio que tiene la obra musical para narrar esta situación y por el otro a la importancia que tiene para la obra enfocarse en lo que siente y vive el personaje femenino y no en la descripción de las emociones del hombre. Por último, se identificó que las consecuencias del dolor fueron el amor o el adulterio y la liberación o el asesinato. Es importante señalar que el discurrir de las obras en momentos históricos distintos y los múltiples vacíos literarios provocaron que la segunda parte de la historia narrada por el disco sufriera más cambios que los sufridos por la primera. El amor o el adulterio es la consecuencia que concuerda con la obra literaria, pues conserva gran parte de la historia del

Roman, pero comienza a eliminar la presencia de los personajes masculinos por medio de expurgaciones con el fin de enfocar la historia en la protagonista. A tal grado que, llegando al final de la obra musical, la interpretación de los vacíos literarios se comprende como la modernización del libro y le da al disco el estatuto de obra nueva, capaz de diferenciarse en este punto de su obra fuente.

Por otro lado, la transformación intermedial ocurrida provocó gran parte de las concisiones en la obra musical, ya que, por el cambio de formato, se limitó el espacio disponible para la narración a once canciones, restricción no padecida por el libro. Estas concisiones, al igual que otros cambios ocurridos en la transformación de esta obra, fueron identificadas gracias a la teoría de Genette, por su detallado inventario de transposiciones serias. Dentro de las relaciones transtextuales descritas a lo largo del trabajo, hay varias que producen un enfoque en el personaje femenino, situación que destaca su protagonismo e importancia para la construcción de la historia que narra la obra musical. Así, ocurre un enfoque progresivo en la voz femenina, que empieza con una expurgación total de la opinión de la mujer, va eliminando la voz masculina y termina poniendo en el foco de la atención el pensar y sentir de la protagonista. En la obra literaria es probable que no ocurriera así, por la época y porque una gran parte de la historia no llegó hasta nuestros días. Como ya se mencionó, en las últimas canciones ocurren concisiones del sufrimiento, presencia y voluntad de Flamenca y, además, en la canción XI ya no ocurren transdiegetizaciones. Esta conjunción de factores permite al oyente interpretar la experiencia de la protagonista de forma no limitativa y colocar su historia en casi cualquier lugar del mundo, para contar la historia de cualquier mujer en una situación de violencia intrafamiliar o de pareja.

En ese sentido, resulta interesante cómo, a pesar de existir varios siglos de diferencia y no se les apruebe en la sociedad, las situaciones de violencia siguen ocurriendo y representan un freno

para el género femenino, colocándolas en situaciones de desventaja dentro del ámbito familiar. Así como el libro fue en su momento una amonestación para los celosos, la obra musical deja el mensaje de que la violencia dentro de la pareja o familia no puede ni debe ser tolerada, apuntando a un análisis social de la forma en la que nos relacionamos actualmente y abriendo quizás el diálogo para nuevas soluciones que puedan alejarse de la violencia ejercida por ambas partes de la relación. Aunque en la obra musical es clara la definición de una pareja heterosexual, sería interesante un análisis más neutral, permitiendo hablar también de violencias ocurridas en cualquier tipo de pareja. Esto podría resultar pertinente por la concisión de la información que da sobre la mujer y por la expurgación de ciertas perspectivas, dando lugar en la segunda mitad de la obra a nuevas interpretaciones.

Cabe señalar que la producción de esta obra intermedial e intertextual permitió el acercamiento de nuevos lectores al *Roman de Flamenca*, pues, además de tomar como fuente principal dicha obra literaria, *El mal querer* es una obra musical que mezcla varios géneros musicales muy populares en la actualidad, que pocas veces convergen con obras literarias. En este sentido sería productivo algún estudio que compare la recepción de *El mal querer* con otra obra intertextual o intermedial de talante similar que también tenga como efecto secundario el impulso de obras literarias a la popularidad y cuáles son los medios que utilizan para acercar al público no lector a la narrativa.

Aunque ya existe el popular estudio musical realizado por Jaime Altozano, sería interesante un análisis mucho más amplio y no limitado por el tiempo de las fuentes musicales que utiliza y las tonalidades que dan pie a la melancolía, tristeza o miedo reflejadas en la música, que, por no pertenecer a mi campo de experiencia ni al área de estudio permitida, no pudieron ser incluidas ni analizadas en el presente trabajo. De igual forma, dentro del estado de la cuestión se encontró que

sólo existe un estudio sobre una canción del disco que abarca los elementos audiovisuales como los videos y el arte visual del disco, pero resultaría interesante un trabajo que analizara todos los elementos de las once canciones y las interrelacionara. Desde esa perspectiva, es posible encontrar también elementos del dolor femenino relacionados con sus orígenes y consecuencias, pero también se encuentran más elementos que permitirían hablar de una transdiegetización que moderniza la narración, como las imágenes de toreros y toros, por dar un ejemplo.

Por último, pero no menos importante, se podría realizar un análisis que englobe la manera en que Rosalía juega con las fuentes en los tres discos que ha publicado hasta el momento. Como se mencionó brevemente en el trabajo, en su primer álbum de 2017, *Los Ángeles*, la cantautora comienza con el uso de posibles pastiches, conservando con bastante claridad los hipotextos de cada pieza; luego, en *El mal querer*, de 2018, crea una obra independiente a través de la hipertextualidad y, finalmente, en *Motomami*, que es su más reciente trabajo publicado en 2022, realiza pastiches que no resultan evidentes, tanto en la lírica como en la música, creando una nueva obra diversa, innovadora y hasta confusa a falta de mayor información. Al igual que con su segundo disco, Jaime Altozano también realiza un video y una entrevista para analizar el disco desde el punto de vista musical. Sin embargo, podría también resultar interesante un análisis sobre el proceso de intertextualidad que ha generado Rosalía con sus obras y lo que esto ha implicado para los oyentes. En este sentido también podría resultar productivo algún estudio que profundice sobre la recepción que ha tenido *El mal querer* y cómo ha influido para la lectura de *El roman de Flamenca* entre los jóvenes que no están familiarizados con la literatura, pues desde el ámbito de la academia podemos aprovechar el éxito de las diversas obras artísticas actuales para la difusión de valiosas obras literarias como la que se estudia en el presente trabajo.

De acuerdo con lo anterior, aún no se extinguen las posibilidades de estudio de la relación que existe entre la obra musical y la literaria. Ya sea a través de la teoría de la intertextualidad, la intermedialidad u otras, la producción de *El mal querer* ha generado múltiples interpretaciones y lecturas tan diversas como el número de lectores u oyentes que se acercan a estas obras. La riqueza de esta red intertextual se refleja entonces no sólo en las creaciones artísticas, sino también en todos los estudios y análisis críticos que se realizan sobre ellos. De igual forma, desde otras áreas del conocimiento también existen diversas posibilidades de estudio, como realizar un análisis y una comparación lírica y musical de *Los Ángeles*, *El mal querer* y *Motomami*, observando sus semejanzas y detallando los elementos que los relacionan entre sí.

5. Referencias bibliográficas

“Noche de San Juan”. Cultura popular, Ayuntamiento de Barcelona, Òmnium Cultural, <https://www.barcelona.cat/culturapopular/es/fiestas-y-tradiciones/noche-de-san-juan>

Rosalía: lo que nadie está diciendo sobre El Mal Querer. Dirigido por Jaime Altozano, YouTube, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=NgHXFTgaVT0>

Allen, Graham. *Intertextuality*. Routledge, Taylor & Francis, 2006.

Alonso Ponga, José Luis. “Contribución al estudio de las fiestas de San Juan en la provincia de León”. *Revista de Folklore*, tomo 1ª, número 6, 1981, pp. 20-28. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/contribucion-al-estudio-de-las-fiestas-de-san-juan-en-la-provincia-de-leon/>

Alvar, Manuel. “Transmisión lingüística en los romanceros antiguos”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/transmision-lingstica-en-los-romanceros-antiguos-0/html/00fa332a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_14.html#I_0

Arango Agualimpia, Sandra Milena y Andrea Guerrero Zapata. “Aproximación al perfil de la mujer asesina en serie”. *Ponencia presentada en el V Congreso de Psicología Jurídica y Forense del Caribe*. Psicología Jurídica, 2009, <https://psicologiajuridica.org/archives/1301>

Baixauli, Raquel y Esther González. “Rosalía y el discurso visual de *El Mal Querer*. Arte y folclore para un empoderamiento femenino”. *Cuadernos de Etnomusicología*, número 14, SIBE, Sociedad de Etnomusicología, 2019, pp. 18-43, http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-14_1.pdf#page=18

- Beltrán Llavador, Rafael. “La muerte del Tirant: elementos para una autopsia”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2003, pp. 75-93. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-muerte-del-tirant---elementos-para-una-autopsia-0/html/ffb96788-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_0
- Benzal Alía, María Guadalupe. “Análisis intercultural del álbum musical de Rosalía Vila, *El Mal Querer* y el consecuente rechazo de la comunidad gitana española”. Trabajo de fin de grado, Universidad Pontificia Comillas, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, 2019, <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/31643?show=full>
- Borja Pérez, José Nicolás. “La historia y el Museo de Armas”. *MILITARIA. Revista de cultura militar*, número 9, 1997, pp.103-119. <https://revistas.ucm.es/index.php/MILT/article/download/MILT9797120103A/3404>
- Brown, Warren C. *Violence in Medieval Europe*. Routledge, 2014.
- Bueno Serrano, Ana Carmen. “Los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516): ‘El dolor de las dueñas’”. *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Editado por Armando López y María L. Cuesta. Vol. I, Universidad de León, 2007, pp. 357-365.
- Burnley, David. “*Fine amor*: su significado y contexto”. *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Compilado por Ana Basarte y editado por María Dumas. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 219-251.
- Burnley, J.D. “*Fine amor*: su significado y su contexto”. *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Compilado por Ana Basarte y editado por María Dumas. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 219-251.

Campos, Axayácatl. “La tradición caballerescas medieval”. *Introducción a la cultura medieval*.

Editado por Aurelio González y María Teresa Miaja. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 51-65.

Cartelet, Pénélope. ‘Fágotte de tanto sabidor’ *La construcción del motivo profético en la literatura medieval hispánica (siglos XIII-XV)*. e-Spania Books, 2016.

<https://books.openedition.org/esb/951?lang=es>

Cobo Guzmán, Eugenio. “Francisco Gabriel Díaz Fernández”. *Diccionario Biográfico*, Real Academia de la Historia, 2018. [https://dbe.rah.es/biografias/122606/francisco-gabriel-diaz-](https://dbe.rah.es/biografias/122606/francisco-gabriel-diaz-fernandez)

[fernandez](https://dbe.rah.es/biografias/122606/francisco-gabriel-diaz-fernandez)

Córdoba de la Llave, Ricardo. “El homicidio en Andalucía a fines de la Edad Media”. *Clío y Crimen*. Centro de Historia del Crimen de Durango, 2005,

https://www.researchgate.net/publication/28099797_El_homicidio_en_Andalucia_a_fines_de_la_Edad_Media_primera_parte_estudio

Costa, Nazaré y Romariz da Silva Barros. “Celos: un ejercicio de interpretación desde la perspectiva del análisis de la conducta”. *Revista Diversitas, perspectivas en psicología*, volumen 4, número 1, 2008, pp. 139-147.

Duby, George. “El modelo Cortés”. *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*.

Compilado por Ana Basarte y editado por María Dumas. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 11-34.

Elias, Norbert. *La sociedad cortesana*. Fondo de Cultura Económica, 1982.

Espindula, Iago y Kall Barroso. “Entre *Flamenca* e *El Mal Querer* de Rosalía: Tradução intersemiótica da personagem feminina”. *Revista Areia*, número 3, 2020, pp. 133-149,

<https://www.seer.ufal.br/index.php/rea/article/view/10263>

- Estudillo Zabalza, José Bardomiano. “Violencia doméstica en mujeres derechohabientes adscritas a la U.M.F. No. 66, IMSS”. Tesis, Universidad Veracruzana, 2014.
<https://www.uv.mx/blogs/favem2014/2014/06/14/autor-jose-bardomiano-estudillo-zabalza/>
- Fernández Merino, María del Carmen. “El tratamiento de los celos en tres tragedias de Lope de Vega y Calderón de la Barca”. Trabajo de fin de grado, Universidad de Valladolid, 2020,
<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/45500>
- Gala Pellicer, Susana. “El agujero en la obra narrativa de Diego de San Pedro”. *Revista de poética medieval*, número 16, 2006, pp. 123-146.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Gudiño Mejía, Carla Belén y Silvia Lorena Jácome Pinto. “La violencia intrafamiliar en el rendimiento escolar de los estudiantes del octavo año de educación básica de los paralelos A, B, C y D del Colegio Técnico Nacional ‘Víctor Manuel Guzmán’ de la Ciudad de Ibarra en el año lectivo 2009-2010”. Trabajo de fin de grado, Universidad Técnica del Norte, 2013.
<http://repositorio.utn.edu.ec/handle/123456789/2223>
- Herrera Giménez, María y Carmen Llor Moreno. “Celopatía o síndrome de Otelo: a propósito de un caso”. *Norte de salud mental*, número 62, 2020, pp. 72-76.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Traducción de José Martín Arancibia, 2da ed., Fundamentos, 1981.
- Lamberti, Mariapia. “La invención del amor”. *Revista de la Universidad de México*, febrero 2019, p.p. 54-60.
- Lifshitz, Alberto. “Otelo. Metáfora del diagnóstico erróneo”. *Medicina Interna México*, número 33, 2017, pp. 1-3.

- López Cordero, Juan Antonio y Manuel Cabrera Espinosa. “Mujeres adúlteras y ladronas en el siglo XVI” *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres (15 al 31 de octubre de 2017)*. Archivo Histórico Diocesano de Jaen, 2017, pp. 389-400.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6202354>
- Marco-López, María. “Del *Roman de Flamenca* al disco de *El Mal Querer* de Rosalía”. Trabajo de fin de grado, Universidad de Navarra, 2020, <https://dadun.unav.edu/handle/10171/59070>
- Marco-López, María. “Del *Roman de Flamenca* al disco de *El Mal Querer* de Rosalía”. Trabajo de fin de grado, Universidad de Navarra, 2020, <https://dadun.unav.edu/handle/10171/59070>
- Marco-López, María. “Del *Roman de Flamenca* al disco de *El Mal Querer* de Rosalía”. Trabajo de fin de grado, Universidad de Navarra, 2020, <https://dadun.unav.edu/handle/10171/59070>
- Martínez Corona, Graciela. “Álbumes conceptuales”. *Revista de la Universidad de México*, Éxodos, Crítica, 2018, pp.155-159.
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/d5cf67a7-546c-445b-9ea4-1be300c901e4/albumes-conceptuales>
- Méndez V., Juan Carlos. “Dolor psíquico: una mirada a su condición actual”. *Revista chilena de neuro-psiquiatría*. Sociedad de Neurología, Psiquiatría y Neurocirugía, 2019, pp. 176-182.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-92272019000200176
- Mondéjar Manzanares, María Rosario. “Estudio arquetípico y mitocrítico sobre la mujer en la literatura medieval francesa (siglos XII-XV)”. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2020, <http://hdl.handle.net/10366/144164>
- Montes Doncel, Rosa y José Rebollo Ávalos. “La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico”. *Alfinge*, número 18, Universidad de Extremadura, 2006, pp. 157-180.

- Moore, John. “*Amor cortés: un problema de terminología*”. *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Compilado por Ana Basarte y editado por María Dumas. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 253-274.
- Moral de Rubia, José y Sandra Ramos Basurto. “Machismo, victimización y perpetración en mujeres y hombres mexicanos”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, volumen 22, número 43, 2016, pp. 37-66.
- Morales Gálvez, Carlos. “*El Mal Querer* (2018) de Rosalía: semiótica del videoclip ‘*Di mi nombre* (Cap. VIII: *Éxtasis*)’”. *Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica*, volumen 2, número 1, Gestión del repositorio documental de la Universidad de Salamanca, 2020, pp. 5-23, <https://gredos.usal.es/handle/10366/142955>
- Muchembled, Robert. *A history of Violence*. Polity Press, 2012.
- Navarro, Fernando. “Por qué *El mal querer* de Rosalía es una obra maestra”. *El país*, 2018, https://elpais.com/cultura/2018/11/11/ruta_norteamericana/1541964281_790670.html
- Pérez-Cajaraville, J. et al. “El dolor y su tratamiento a través de la historia”. *Revista de la Sociedad Española del Dolor*. Inspira Network Group, S.L., 2005, pp. 373-384. https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1134-80462005000600007
- Rajewsky, Irina O. “Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality”. *Intermedialités*, número 6, 2005, pp. 43-64.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 23^a ed., (versión 23.4 en línea), 2020, <https://dle.rae.es/>

- Reidl Martínez, Lucy, Gisela Sierra Otero e Hilda Fernández de Ortega Bárcenas. “Diferencias entre celos románticos y celos relacionales”. *Revista Iberoamericana de Diagnóstico y Evaluación – e Avaliação Psicológica*, volumen 2, número 20, 2005, pp. 133-148.
- Riutort i Riutort, Macià. “Algunas reflexiones sobre el dolor en la literatura escandinava medieval”. *Futhark*. Editado por la Universidad de Sevilla, 2009, pp. 269-310.
- Rosalía: lo que nadie está diciendo sobre El Mal Querer*. Dirigido por Jaime Altozano, YouTube, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=NgHXFTgaVT0>
- Roussel, Claude. “El legado de la rosa: modelos y preceptos de sociabilidad medieval”. *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Compilado por Ana Basarte y editado por María Dumas. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 97-216.
- Rubial, Antonio. “Instituciones y estructuras medievales”. *Introducción a la cultura medieval*. Editado por Aurelio González y María Teresa Miaja. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 7-17.
- Ruiz Sastre, Marta. “La traición conyugal. El adulterio en los tiempos modernos”. *Proyecto Imagen e Identidad de Andalucía en la Edad Moderna*. Editado por la Universidad de Almería, Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidades, 2016, <http://www2.ual.es/ideimand/la-traicion-conyugal-el-adulterio-en-los-tiempos-modernos/>
- Schnell, Rüdiger. “El amor cortés como discurso cortés sobre el amor”. *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Compilado por Ana Basarte y editado por María Dumas. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 321-424.

- Shelton, Susan Elizabeth. “La transtextualidad en *El mal querer* de Rosalía”. Tesis de Maestría en Estudios Hispánicos, Stephen F. Austin State University, 2021, <https://scholarworks.sfasu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1424&context=etds>
- Tojal Rojo, Axel. “La mujer en la Edad Media: religiosidad y cultura”. Grado en historia, Universidad del País Vasco, 2016-2017, <https://addi.ehu.es/handle/10810/23673>
- Vallejo Pareja, M.A. “Emociones y dolor”. *Revista de la Sociedad Española del Dolor*. 2000, 7, pp. 3-5. http://revista.sedolor.es/pdf/2000_01_02.pdf
- Vila Tobella, Rosalía. *Sobre EMQ 1*. Instagram, 2018, <https://www.instagram.com/stories/highlights/17996732104073075/>
- Vila Tobella, Rosalía. *Sobre EMQ 2*. Instagram, 2018, <https://www.instagram.com/stories/highlights/17995507030073571/>
- Vila Tobella, Rosalía. *Rosalía '18 #001 – Nuevo proyecto (parte 1)*. Dirigido por Bárbara Farré y Lucas Casanovas, YouTube, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=5juaAzOR59s>
- Vila Tobella, Rosalía. *Rosalía '18 #002 – Nuevo proyecto (parte 2)*. Dirigido por Bárbara Farré y Lucas Casanovas, YouTube, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=7njoaUqWitM>
- Vila Tobella, Rosalía. *Rosalía '18 #003 – Nuevo proyecto (parte 3)*. Dirigido por Bárbara Farré y Lucas Casanovas, YouTube, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=YQm6RuoKkk4>
- Villaescusa Lage, Carmen. “El buen hacer de *El Mal Querer*. Construcción de marca a través del discurso audiovisual”. Trabajo de fin de grado, Universitat Jaume I, 2019, <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/184990>
- Villaescusa Lage, Carmen. “El buen hacer de *El Mal Querer*. Construcción de marca a través del discurso audiovisual”. Trabajo de fin de grado, Universitat Jaume I, 2019, <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/184990>

Walde Moheno, Lillian von der. “Amor cortés y cultura oficial en Juan de Flores”. *Heterodoxia y ortodoxia medieval*. Editado por C. Abellán et. al. Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 21-28.

Zink, Michel. “Un nuevo arte de amar”. *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Compilado por Ana Basarte y editado por María Dumas. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 275-319.