

Mujeres disfrazadas de varón en la narrativa hispanohebra y romance del siglo XIII

Women disguised as Men in Hispano-Hebrew and Romance Fiction of the Thirteenth-Century

Paulina Lorca Koch

paulinalorca@gmail.com

Universidad de Granada - CONICYT

Recibido: 25/07/2014 | Aceptado: 27/10/2014

Resumen

En la narrativa hispanohebra y romance del siglo XIII se hallan ejemplos de mujeres que juegan a encubrir sus identidades, disfrazándose de hombres, ya sea por imposición o *motu proprio*. Es lo que ocurre en «Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas» de Ya‘aqob ben ‘El‘azar, el *fabliau* «Berengier au lonc cul», el *Libro de Silence* de Heldris de Cornuaille, y *Aucassin y Nicolette*, entre otros textos. El presente trabajo intenta dilucidar cómo se configuran estas nuevas identidades y qué implican estas *performances* en el contexto de la literatura del Medioevo.

Palabras clave: Narrativa del siglo XIII; mujeres; disfraz; carnaval; mundo al revés; inversión de papeles sociales.

Abstract

In Hispano-Hebrew and Romance Fiction from the Thirteenth-Century there are examples of women who hide their identities disguising themselves as men, either by force or by their own will. This is what occurs in «What Happened to Yašefeh and his Two Loved Ones» by Ya‘aqob ben ‘El‘azar, the *fabliau* «Berengier of the long ass», Heldris of Cornwall’s *Romance of Silence*, and *Aucassin and Nicolette*, among other texts. This paper aims to examine how these new identities are created and the implications that these performances have in the context of medieval literature.

Keywords: Thirteenth-Century Fiction; women; disguise; carnival; world upside down; reversal of social roles.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Lorca Koch, P. (2014), Mujeres disfrazadas de varón en la narrativa hispanohebra y romance del siglo XIII. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo*, 63: 131-145.

1. Introducción

Tanto la narrativa hispanohebrea como aquella escrita en romance durante la Edad Media presentan ejemplos de mujeres que juegan a ser otras. Encontramos así casos en donde mujeres feas pretenderán ser bellas, mujeres de edad serán suplantadas por jóvenes y quizás lo más llamativo es que incluso hay quienes se disfrazan de varón. Estas mujeres no solo cambiarán sus ropas, sino que actuarán como varones, forjando sus nuevas identidades mediante el uso de la palabra. Ambos, vestido y palabra, conforman un disfraz que configura nuevas personalidades, a la vez que facilita el ocultamiento de quien realmente se es. El disfraz implica así un doble movimiento de encubrir y develar, siendo parte esencial de la *performance* de estas mujeres. De hecho, pareciera ser que el disfraz facilita el hacerse con una nueva identidad, pues «identity cannot float free from materiality»¹.

Esta presencia de mujeres que actúan como hombres no es algo nuevo en la literatura, como se aprecia en las tradiciones grecolatina (con la variante del guerrero) y árabe. No obstante, es interesante observar la presencia de estos personajes en diversos textos narrativos del siglo XIII escritos en hebreo y romance. Es lo que sucede en un relato del *Sefer ha-mešalim* de Ya‘aqob ben ‘El‘azar, en el *Libro de Silence* de Heldris de Cornuälle, el *fabliau* «Berengier au lonc cul» y *Aucassin y Nicolette*. Se trata de un grupo de obras que, pese a sus diferencias estilísticas y temáticas, contienen ejemplos significativos de mujeres que emplean un disfraz masculino.

2. Mujeres disfrazadas en textos narrativos del siglo XIII

Uno de los relatos que contiene el motivo de la mujer disfrazada corresponde al capítulo séptimo del *Sefer ha-mešalim*² de Ya‘aqob ben ‘El‘azar, titulado «Yašefeh u- štei ‘ahubotav»³ y traducido como «Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas»⁴. En él se cuenta que Yašefeh, joven perteneciente a la nobleza, debe abandonar su hogar debido al caos reinante. El tiempo en el que sucede la historia permanece indeterminado, aunque se menciona una época en la que los reyes ya no ejercían el poder y los nobles se hallaban en una situación de menoscabo, pues reinaban los malvados y necios. Yašefeh emprende su viaje y recorre diversos lugares hasta llegar a una ciudad de Egipto. Allí aparecen dos jóvenes para invitarlo a un zoco en donde había atractivas muchachas. De entre todas, el narrador describe a una esclava menuda y parecida a una gacela, llamada Yefefiyah, que rompe el corazón de Yašefeh. Desde el primer momento en que se conocen, Yašefeh es retratado de manera pasiva y solo se exalta cuánto sufre por el amor

1. Crane, 2002: 6.

2. Se trata de una colección de diez relatos escritos en prosa rimada y con intercalación de versos.

3. El relato se halla en la única edición completa del *Sefer ha-mešalim*, realizada por David, 1992/1993: 56-71.

4. Para la traducción de este relato al español, cfr. Navarro Peiro, 1988: 209-228.

de Yefefiyah, mientras que esta es descrita como una mujer que toma la palabra y recita poemas, enfatizando la idea del amor como una batalla:

יְדִידֵי וְהֵלֵא עֵינַי
לְלִבּוֹת פְּרִישָׁה רִשָּׁת [...]
בְּכֹן הַרְחַק וְהִנָּהָר
וְיָשֵׁב כְּמִטְחָנֵי קִשָּׁת⁵

(Amor mío, en verdad mis ojos
tienden a los corazones una red [...]
Aléjate, hijo mío, y ponte en guardia
mantente a la distancia como de un tiro de arco)⁶.

El protagonista finalmente compra a Yefefiyah para que sea su amada y compañera, estableciéndose en un lugar cercano en donde disfrutan de su amor. Sin embargo, esta relación entre ambos enamorados genera envidia y malestar en Yemimah, una de las esclavas que no fue elegida. El narrador introduce entonces un pasaje sorprendente: Yemimah, vestida como caballero, portando armas y montando sobre un caballo, llega al lecho de Yašefeh y lo ata, llevándose lo cautivo. La fuerza empleada por este supuesto caballero contrasta con la pasividad del amado, que duerme pese a estar siendo capturado. Por contra, Yemimah disfrazada se muestra mucho más activa y fuerte que el varón, llegando a arrojar a Yašefeh del caballo, para luego golpearlo con una lanza.

Si ya es novedosa la inclusión de una mujer armada como caballero, más lo es que al día siguiente aparezca una segunda mujer disfrazada (Yefefiyah), que ha venido a liberar a Yašefeh:

וְהִנֵּה אֶחָד פָּרֵשׁ מִתְנַעֵשׁ וְרוֹעֵשׁ / וְכִיָּם נִגְרָשׁ / וְהוּא כְּאַרְיֵה מְגוֹרָיו שֶׁכָּל שְׂכָל / לֹא-יָשׁוּב מִפְּנֵי-כָל⁷

(Un caballero que se movía y temblaba como el mar agitado. Parecía una leona privada de sus cachorros, que no retrocede ante nadie)⁸.

Yefefiyah y Yemimah luchan por el mismo objetivo: su amado, imitando así las escenas de caballeros medievales peleando por una dama.

Yašefeh es presentado en esta escena de manera pasiva, como un espectador de una justa, como un personaje que se limita a observar esta lucha entre los supuestos varones. Lo más notorio es que se trata justamente de un espectador masculino. Estamos ante un caso poco frecuente en la literatura medieval, en donde son precisamente las mujeres

5. David, 1992/1993: 60.

6. Navarro Peiro, 1988: 214.

7. David, 1992/1993: 62.

8. Navarro Peiro, 1988: 217.

quienes observan a los caballeros pelear. Piénsese en este sentido la escena de *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, en el que Lanzarote momentáneamente deja de combatir contra Maleagante porque se ha dado cuenta de que Ginebra está mirándole desde las tribunas de la torre⁹.

Como diversos estudios han puesto en relieve¹⁰, hacia los siglos XIII y XIV los torneos y justas se habían convertido, no solo en una forma de mostrar la superioridad de un caballero sobre otro, sino en un espectáculo donde lo erótico y la seducción¹¹ tienen un rol importante. Basta recordar que los torneos se realizan «bajo la atenta mirada de las damas»¹², cuya presencia es determinante en el actuar de los caballeros, aunque en este relato es un hombre el que observa.

Secundario resulta también el rol del marido en el *fabliau* «Berengier au lonc cul»¹³, texto escrito durante el siglo XIII. Este relato anónimo, situado en Lombardía, da cuenta de una dama hermosa, cortés, prudente y de alto linaje, casada con un hombre de origen villano, jactancioso y perezoso. Este hombre es retratado como un embustero, puesto que diariamente se hace armar caballero para luego ir al bosque y simular un combate, cuando en realidad, los únicos que reciben sus golpes son los árboles. Desde un principio se evidencia que el relato no pretende retratar un modelo de héroe, sino más bien, un antihéroe, pues al volver del bosque «Con s'il eüst proëce fete / [...] disoit à toute la gent / Qu'il avoit .ii. chevaliers mors» (Como si hubiese realizado una proeza, [...] decía a todo el mundo que había matado a dos caballeros)¹⁴.

La mujer, decidida a desenmascarar a su marido, se dirige un día al bosque vistiendo una cota de malla, una espada y un yelmo. Cuál no sería su sorpresa al hallar al marido golpeando su propio escudo (para que así pareciese que había peleado), y no duda en recriminar su actitud y enfrentarlo, tal como haría un caballero. La mujer se muestra segura y valiente, e incluso es capaz de establecer territorialmente su dominio, para así intimidar al cobarde: «Au plus tot qu'ele pot li crie: / «Sire vassaus, qu'avez vous quis / En *mon* bois ne en *mon* porpris»» (Lo antes que puede le grita: — Señor vasallo, ¿qué habéis venido a buscar en *mi* bosque y en *mi* parque [...]?)¹⁵. Incluso, es ella quien lo anima para que luche: «Il vous covient à moi jouter, / Vous n'en poez par el passer: / Ja n'i abra longue atendue» (Os conviene justar conmigo, no podéis hacer otra cosa; ya no habrá larga espera)¹⁶.

9. Troyes, 1998: 87.

10. Barker, 2003: 84-111; Ruiz Domenec, 1994: 31-43; Solterer, 1991: 522-554; Stanesco, 1988: 71-78.

11. Huizinga, 2004: 104.

12. Guenée, 2003: 184.

13. Si bien este *fabliau* posee dos versiones, se ha optado por la versión más extendida y estudiada, que aparece en Montaiglon, Anatole y Gaston Raynaud, 1872-1890: 57-66. Esta versión, junto con su traducción al español se recoge en López Alcaraz, 2003: 256-262, edición que se utilizará a lo largo de esta investigación. Para un estudio sobre este *fabliau*, cfr. Perfetti, 2006: 17-31; Bloch, 1986: 101-12; Johnson, 1983: 298-307.

14. López Alcaraz, 2003: 257.

15. López Alcaraz, 2003: 259.

16. López Alcaraz, 2003: 259.

Inmovilizado por el pánico, el marido no es capaz de defenderse. Al ver cómo quien engañaba a todos resulta el engañado, la dama/caballero accede a perdonarle la vida, pero solo si este le besa el trasero «Si vous covient mon cul besier / Ne poez garir autrement» (Os conviene besar mi culo: no podéis salvaros de otra manera)¹⁷. Se aprecia cuán ingeniosa es la dama, que se muestra mucho más activa que su marido y que incluso es capaz de humillarlo. Es más, cuando el esposo besa el trasero del caballero (ignorando en todo momento que se trata no solo de una mujer, sino además de su mujer), concluye: «Onques mais, se Dieus li aït, / Ce dist, ausi lonc cul ne vit» (Nunca más, que Dios le ayude, dice, había visto un culo tan largo)¹⁸. Esto da lugar a que la dama/caballero invente su nombre, diciéndole a su marido que se llama Berengier «el del culo largo» y que tiene por objetivo avergonzar a todos los cobardes.

Lo interesante de esta escena es que no solo el marido no reconoce a su esposa, sino que además parece desconocer las diferencias anatómicas entre un hombre y una mujer¹⁹, lo que corona la descripción poco favorable que se hace de él. Incluso, se ha llegado a señalar que la incapacidad del esposo de reconocer el cuerpo de su mujer es directamente proporcional a su incapacidad para controlarla sexualmente²⁰, ya que la esposa pone fin al simulacro, para luego volver a casa y reunirse con su amante²¹.

Otro caso de mujer disfrazada de varón ocurre en el *Libro de Silence*²², escrito posiblemente durante la segunda mitad del siglo XIII²³. La obra pertenecería a un tal Heldris de Cornuälle, aunque lo único que se conoce de él es su mención al principio del texto. El narrador nos sitúa en el reino de Ebain de Inglaterra, en donde el monarca ha prohibido que las mujeres sean herederas²⁴. Ante este nuevo edicto, los recién casados Eufemie y Cador deciden criar a su hija como si fuese hombre —incluso la llaman Silentius—, para que así pueda tener derecho a heredar el reino de Cornuälle. De inmediato notamos que se trata de un simulacro distinto al que advertíamos en los textos revisados anteriormente, ya que este es un simulacro impuesto, en este caso por los padres (al menos hasta que ella tiene uso de razón y decide seguir con la farsa).

Además, es el único ejemplo de entre las obras analizadas en donde el disfraz se usa prácticamente desde el nacimiento del personaje, pues ya al momento de ser bau-

17. López Alcaraz, 2003: 260.

18. López Alcaraz, 2003: 260. Estas palabras también dan cuenta del tenor del lenguaje empleado para hablar sobre las anatomías femeninas en los *fabliaux*. Al respecto, cfr. Baldwin, 1994: 41.

19. Burns, 1993: 40.

20. Cfr. Kay, 2008: 175.

21. Sobre el tema de la infidelidad en los *fabliaux*, cfr. Evans, 2010: 76.

22. En esta investigación se trabaja con las ediciones en francés antiguo y moderno de Roche-Mahdi, 1992 y con la traducción al español de Lasry, 1986. También se ha consultado una de las primeras ediciones del texto realizada por Thorpe, 1972. Para una consulta general sobre el texto, cfr. Bouchet, 1999: 137-144; Krueger, 1993: 101-127; Gaunt, 1990: 202-216.

23. Thorpe, 1972: 1.

24. Para Sturges esta prohibición podría estar relacionada con la primogenitura que se desarrolló en Francia durante los siglos XII y XIII y que prohibía a los hijos menores heredar. Al respecto, cfr. Sturges, 2002: 37-49. Para un estudio sobre la primogenitura y su impacto social en Francia, cfr. Bloch, 2002: 218-219.

tizada le ponen una tela «dont ot envelopé ses rains»²⁵ (con que le habían envuelto los riñones)²⁶. Este es el primer atavío que viste para ocultar su naturaleza, aunque a diferencia de los otros textos, se trata de un disfraz que irá cambiando, puesto que cuando Silence crece «Por se nature refuser / L'ont tres bien vestu a fuer d'ome / A sa mesure, c'est la some»²⁷ (La vistieron de forma que negara su naturaleza: con ropa de hombre hecha a medida)²⁸.

En contraste con los otros textos, en este sí se deja entrever una opinión sobre el hecho de travestirse, puesto que aparecen en escena Naturaleza y Educación, como si fuesen personajes que debaten sobre el engaño de Silence. Naturaleza se muestra enfadada por el simulacro de la protagonista, exigiéndole que deje de ir a las justas y que mejor empiece a coser: «“Tol toi de chi!” cho dist Nature. / “Va en la cambre a la costure”»²⁹ (¡Desiste de todo esto! ¡Vete a tu habitación y ponte a coser!)³⁰. Silence se muestra escindida, ya que por una parte, sabe que «Car por fief, ne por iretage / Ne doit mene rus si salvage»³¹ (Ni por feudo ni por herencia, debía cultivar una manera de ser tan salvaje)³², aunque por otra, admitir que es una mujer causaría la deshonra de su familia por haber mentido al rey.

Al igual que Yefefiyah, Yemimah y Berengier, Silence también aparece disfrazada de caballero, aunque –a diferencia de estas–, ella no se viste por iniciativa propia, sino que es el rey de Francia quien la arma caballero. Su *performance* como hidalgo es ensalzada: se muestra incluso más valiente y fuerte que los hombres que la rodean. Un ejemplo de su coraje en el campo de batalla queda de manifiesto en la siguiente cita:

Et si vos puet on dire bien
 Si per ne valent a lui rien.
 Ses los torne le lor a blasme,
 Que tant en est bone la fame,
 C'on ne parole tant ne quant
 Des alters fors de cel enfant.
 Par les novieles qui en sunt,
 Dont si ami joiols s'en funt,
 Sont moult dolant si enemi³³.

25. Roche-Mahdi, 1992: 100.

26. Lasry, 1986: 46.

27. Roche-Mahdi, 1992: 110.

28. Lasry, 1986: 50.

29. Roche-Mahdi, 1992: 118.

30. Sobre el rol de Naturaleza y Educación, cfr. Tolmie, 2009: 15.

31. Roche-Mahdi, 1992: 118.

32. Lasry, 1986: 54.

33. Roche-Mahdi, 1992: 240.

(Puedo decirlos que sus compañeros no eran nada en comparación con él: su mérito los rebajaba a la vergüenza. Su reputación era tal que nadie hablaba de otros, sino exclusivamente de él. Las noticias de su éxito alegraban a sus amigos y afligían a sus enemigos)³⁴.

Pero Silence, preocupada por aprender algún oficio del que poder vivir en caso de que se sepa la verdad, idea otro engaño, una especie de *mise en abyme* que da cuenta de un doble simulacro textual: simulará ser un juglar³⁵ para aprender a cantar y tocar diversos instrumentos. Esta nueva identidad como artista necesita una fisonomía diferente, de ahí que recurra a cambiar su apariencia (apariciencia que ya estaba disfrazada):

D'une herbe qu'ens el bos a prise
Desconoist sa face et deguise.
Ki bien l'esgarde viers le chiere
Bien sanble de pobre riviere³⁶.

(Con una hierba que encontró en el bosque, se tiñó la cara y se disfrazó: quien le mirara bien el rostro pensaría sin temor a equivocarse que era de origen humilde)³⁷.

Silence no solo cambia su imagen, sino que al igual que la esposa en el *fabliau* «Berengier au lon cul», se asigna un nuevo nombre, en este caso: «Malduit» («mal enseñado»). Los nombres de Silence, como son «Silentius» y «Malduit», sirven como catalizadores de la nueva personalidad que se está tratando de adquirir; la protagonista es consciente así de la importancia del nombre, de la palabra como configuradora de realidades. Por ello dice que si bien es distinta a como era antes, su nombre actual es Silentius y, por ende, ya no puede ser otra persona: «Silencius ai non [...] / Donques sui jo Scilentius / Cho m'est avis, u jo sui nus»³⁸ (Silentius es mi nombre [...] Por lo tanto o soy Silentius —tal como yo creo— o no soy nadie)³⁹.

Junto con cambiar su apariencia y nombre, Silence también requiere de una *performance*, en este caso, de juglar. De ahí que se esfuerce en aprender a tocar magistralmente la vihuela y el laúd, llegando a ser incluso el favorito del duque de Borgoña. Se enfatiza así la idea del disfraz como una constante que permite a la protagonista diversas

34. Lasry, 1986: 106.

35. Resulta de interés notar que los juglares habían sido desterrados de los dominios del rey Ebain, de ahí que Silence (en su condición de mujer) y la nueva figura del juglar respondan a lo mismo: ambos han sido marginados socialmente, en el ámbito legal (en el caso de las mujeres) o en el ámbito profesional (en el caso de los juglares). Hay quien señala que en los dos casos se trataría de una marginación económica. Al respecto, cfr. Sturges, 2002: 45.

36. Roche-Mahdi, 1992: 136.

37. Lasry, 1986: 61.

38. Roche-Mahdi, 1992:118.

39. Lasry, 1986: 54.

actividades. En primer lugar, le permite desenvolverse en espacios y realizar trabajos que de otra forma tendría prohibidos. En segundo lugar, puede descubrir características de ella que desconocía, como el hecho de ser alabada por su voz y la pasión con la que cantaba, así como también por su perfección al tocar los instrumentos.

También de juglar se disfraza la protagonista en *Aucassin y Nicolette*⁴⁰, una *chante-fable* de autor desconocido, escrita probablemente en la región de Picardía⁴¹ durante el siglo XIII. La trama es protagonizada por Aucassin (hijo del conde Garin de Biaucaire) y Nicolette⁴² (esclava que fue raptada en su niñez y prohijada por el vizconde, aunque realmente es hija del rey de Cartagena). Nicolette y Aucassin se aman desde pequeños, pero los condes desapruueban esta relación debido a la condición social de Nicolette. Además, el amor hace que Aucassin olvide sus responsabilidades sociales, lo que genera inquietud y molestia entre sus cercanos. Por todo lo anterior, los amantes son separados y deben sortear una serie de pruebas y peligrosas aventuras.

Hacia el final del relato, y ante la inminencia de un matrimonio concertado, Nicolette logra escapar y viajar a Biaucaire, donde se halla su amado Aucassin. Para realizar esta empresa se disfraza de juglar: «si prist une herbe, si en oinst son cieff et son visage, si qu'ele fu tote noire et tainte. Et ele fist faire cote et mantel et cemisse et braies, si s'atorna a guise de jogleor» (cogió unas hierbas, se untó la cabeza y rostro hasta que estuvo completamente negra y teñida. Se hizo hacer una túnica, capa, camisa y bragas⁴³ y se vistió a guisa de juglar)⁴⁴.

Como hemos visto en el resto de los relatos, no solo es necesario el disfraz de varón, sino una actuación masculina. En este caso, Nicolette, apenas se apodera de las ropas de hombre, es capaz de convencer a un marinero del puerto para que le lleve a Provenza, asumiendo así «un papel explícitamente masculino»⁴⁵. Es bajo esta nueva apariencia que la joven cruza todo el país hasta llegar a la corte en Biaucaire, sitio de donde anteriormente se le había desterrado.

Al llegar allí omite su nombre⁴⁶ y actúa frente a la corte y Aucassin, cantando la historia de los dos enamorados:

40. En esta investigación se trabaja con la edición en francés antiguo y traducción al español realizada por Cirlot, 1983.

41. García, 2003: 152.

42. Sobre los nombres «Aucassin» y «Nicolette», cfr. Mickel, 2008: 1-21.

43. La palabra usada en el manuscrito es *braies*, que tanto en francés antiguo como en el español antiguo era una prenda masculina, «una especie de calzón ancho usado por los campesinos». Cfr. Galmés de Fuentes, 1998: 85.

44. Cirlot, 1983: 90-91.

45. Rolland, 1994: 344.

46. En este caso la protagonista no adopta un nuevo nombre, tal como ocurre con Yemimah y Yefefiyah cuando se disfrazan de caballeros.

Escoutés moi, franc baron
cil d’aval et cil d’amont;
plairoit vos oïr un son
d’Aucassin, un franc baron,
de Nicholette la prous?

(Escuchadme, nobles señores,
los de arriba y los de abajo;
¿os placera oír una canción
de Aucassin, noble barón,
y de Nicolette las esforzada?)⁴⁷.

Nicolette, ya disfrazada de juglar, narra cómo se descubrió que la amada de Aucassin era la hija del rey de Cartagena y que, pese a que habían querido casarla, esta se mantenía fiel a su enamorado. Sus palabras son tan vehementes que Aucassin le pide que vaya a buscarla e incluso, le trata de «Biax dous amis» (Buen dulce amigo)⁴⁸. En este sentido, nuevamente se observa que el uso de la palabra, es decir, el discurso de estas mujeres travestidas, juega un papel fundamental en la apropiación de las nuevas personalidades e identidades. No solo basta con cambiar el aspecto físico para ser otro, sino que también se requiere de actos que estén ligados a esta nueva personalidad que se intenta crear. Solo así la *performance* resulta verosímil.

Posteriormente, Nicolette confiesa su verdadera identidad a la vizcondesa, quien cumplirá el papel de ayudante en este punto del relato. Llama la atención que se reciba ayuda no ya para realizar el simulacro, sino justamente para terminar con este. Y al igual que en «Berengier au lonc cul», donde al final del relato el marido desconoce la verdadera identidad de Berengier, en esta *chantefable* tampoco se revela al enamorado que el juglar era realmente Nicolette.

3. Simulacros femeninos y reacciones

En general, podemos establecer que los motivos por los cuales se disfrazan las mujeres en los textos mencionados varían considerablemente, pese a que la forma del simulacro es parecida. En un extremo hallamos a Yemimah, Yefefiyah y Nicolette, quienes se disfrazan para rescatar y encontrar al amado, mientras que en el otro se encuentra la esposa del *fabliau*, quien, por el contrario, anhela desenmascarar a su esposo y avergonzarlo. De hecho, esta última se viste de hombre precisamente para mostrar cuán poco hombre es el suyo, mientras que en el caso de Silence, lo hace para poder reclamar algún día la herencia que le pertenece.

47. Cirlot, 1983: 92-93.

48. Cirlot, 1983: 92-93.

También es llamativo el hecho de que todas se disfracen, aunque de manera temporal. El simulacro de Silence llega a su fin cuando el mago Merlín⁴⁹ revela la verdadera naturaleza de la protagonista mientras que en el texto de 'El'azar, ocurre cuando las protagonistas caen de sus caballos y sus cabellos quedan al descubierto. Se observa que tanto en el *fabliau* como en la *chantefable*, las mujeres deciden voluntariamente poner fin a su engaño. Las reacciones ante los simulacros de estas féminas varían. Por ejemplo, el protagonista del relato de 'El'azar, Yašefeh, se siente avergonzado y enojado al descubrir la verdad, recitando luego un poema sobre lo astutas que pueden ser las damas y las artimañas que utilizan para engañar a los hombres. En el caso de Silence, el rey se muestra comprensivo, elogia su modo de actuar y alaba a las mujeres virtuosas. Distinto es lo que sucede en «Berengier au lonc cul», ya que no se revela al marido quién es Berengier. En este sentido, el narrador y los receptores son cómplices de este simulacro, mientras que el marido ni siquiera es capaz de descubrir el engaño. De hecho, cuando el marido regresa a casa y descubre a su mujer con un amante, ella le ordena que se calle, pues si él sigue con sus amenazas llamará al señor Berengier. Es decir, la dama ya no es solo cortés y hermosa como se vio al principio del *fabliau*, sino que además tiene el control de la situación⁵⁰.

Este empoderamiento de la esposa ocurre no solamente porque se viste como un caballero, sino porque además actúa como tal, especialmente al considerar que en este relato es la mujer la que se adueña del discurso en el final. También cabe destacar que, tras el uso del disfraz y la humillación conferida a su marido, la actitud de la mujer es otra con respecto a su actitud inicial: ahora es libre para hacer lo que le plazca, incluso serle infiel a su esposo en su casa y frente a él. El disfraz funciona aquí como un castigo en varios niveles. Lo más evidente es que se castiga la arrogancia del marido⁵¹, pero también se lanza una crítica hacia su falta de cortesía, pereza, su falta de conocimiento anatómico/sexual y además, su condición social. Es decir, se reivindica la jerarquía de clases, mientras que se subvierte el poder conferido al género masculino⁵².

Sin embargo, si el final del *fabliau* desestabiliza el papel del matrimonio, no sucede lo mismo en *Aucassin y Nicolette* y el *Libro de Silence*, ya que las protagonistas se casan con un conde y un rey, respectivamente. Estos matrimonios o enlaces finales son importantes, pues estarían mostrando que los personajes están insertos en una sociedad aristocrática, cuya estabilidad se mantiene por medio del matrimonio y la reproducción⁵³. Después de todo, parece que el orden social termina por imponerse⁵⁴.

49. Sobre este personaje en el *Libro de Silence*, cfr. Roche-Mahdi, 2002: 6-21 y Stock, 2002: 22-36.

50. Con respecto al adulterio se señala que: «In many fabliaux where the lover escapes any repercussions of his adultery, the credit is most often due to the quick-thinking wit of the wife who prevents her husband from discovering her lover», cfr. Johnson, 1983: 299.

51. Cfr. Perfetti, 2006: 20.

52. Cfr. Gaunt, 1995: 279.

53. Cfr. McCracken, 1994: 520.

54. El único texto que plantea una subversión algo más definitiva es el *fabliau* que se estudió, en donde la mujer deja el disfraz, pero luego consigue una mayor libertad.

Por su parte, en el texto de 'El'azar, Yašefeh perdona a la mujer caballero que lo había raptado y posteriormente besa a Yemimah y Yefefiyah. Ellas comparten el amor del protagonista y, hacia el final del relato, forman un hogar en donde viven los tres. Este giro narrativo resulta bastante llamativo, puesto que al menos en la literatura escrita en romance, es muy difícil encontrar que el amor pueda ser compartido libre y armónicamente entre tres amantes. Generalmente, aparecen dos hombres luchando por una amada y, en el caso de dos mujeres enamoradas del mismo hombre, usualmente es una la que obtiene el amor de este.

Esta situación quizás se deba a una reminiscencia medieval de la vida musulmana en la Península ibérica, donde las relaciones amorosas con más de una mujer eran «without a doubt, part and parcel of the Islamic lifestyle, and Jewish men were clearly influenced by this phenomenon»⁵⁵. Este tema supone un tipo de contacto (imaginado o real) con espacios culturales o literarios en donde el concubinato pudo existir.

4. Presencias femeninas travestidas: consideraciones finales

Tras esta presentación y breve análisis de los textos, cabría preguntarse qué motiva la presencia de estos personajes femeninos en estos relatos. Sabemos que si bien en *La Biblia* travestirse se juzga como un acto de ignominia («La mujer no vestirá traje de varón ni el varón se pondrá vestido de mujer, pues cualquiera que hace esas cosas se convierte en una abominación para el Señor, tu Dios») ⁵⁶, en la Edad Media abundan los relatos hagiográficos en los que se narran casos de mujeres santas que vistieron como hombres para escapar de un matrimonio arreglado o para unirse a una comunidad religiosa ⁵⁷, llegando incluso a vivir y trabajar como hombres.

Igualmente es un hecho conocido que las mujeres medievales no podían participar de la guerra; sin embargo, «las nobles, en situaciones verdaderamente excepcionales, se podían ver compelidas a participar en ella» ⁵⁸. Hay que mencionar además que algunas damas se unieron a los caballeros en las Cruzadas para emprender acciones bélicas; recuérdese en este sentido que en el año 1210, el Papa concedió un permiso legal para que las mujeres pudieran ir a las Cruzadas ⁵⁹.

Sin embargo, estas circunstancias no nos parecen suficientes para explicar el fenómeno literario de las mujeres travestidas. Así, entre otros elementos que pueden considerarse, destaca la idea del carnaval, ya que «la más clásica inversión propia del Carnaval es la del hombre que se disfraza de mujer y la de mujer que se viste de hombre» ⁶⁰. No hay que olvidar que durante el Medioevo se sucedieron diversas manifestaciones de

55. Levine, 2012: 269.

56. De 22,5. Incluso se afirma que esta sentencia bíblica persistió «as an axiom in all medieval religions», cfr. Rosen, 2003: 150.

57. McCracken, 1994: 520.

58. Lacarra, 1990: 10.

59. Solterer, 1991: 535.

60. Caro Baroja, 2006: 102.

carácter popular en las que se alteraban las jerarquías y «la inversión del orden normal de las cosas tenía un papel primordial»⁶¹. Si bien no en todas las festividades carnavalescas había un cambio de género, sí se menciona que en algunas ocasiones se permitía a las mujeres dominar a sus maridos.

Precisamente el carnaval alteraba el orden establecido y permitía a los marginados (ya fuere por condición social, género, enfermedad y/o edad), acceder a un espacio que les permitía jugar⁶² a ser lo que no eran, al menos por un día. De ahí que lo carnavalesco entrañe otros motivos, como aquel del mundo al revés, que tanta difusión tuvo en la Edad Media.

En este sentido, los simulacros permiten a las mujeres analizadas interactuar con otras clases sociales, como el hecho de vivir y relacionarse con soldados, la corte del rey e incluso, optar a ser libres, como ocurre con Yemimah en el texto hispanohebreo. El disfraz permite una especie de movilidad social, algo poco común si consideramos cómo eran las clases sociales del Medioevo y, más aún, la condición de la mujer en este periodo.

Junto con los fenómenos ya descritos, cabría plantearse si el hecho de que haya mujeres disfrazadas de varón acentúa el poder masculino —intensificando la estructura patriarcal— o si entra en escena el poder femenino. Si recordamos a los personajes analizados, ¿diríamos que su protagonismo como mujeres no es tal, al aparecer disfrazadas de varones y emulando el modo de actuar masculino?

Hay quien sostiene que el hecho de que la mujer se disfrazara de varón se debía al orden patriarcal de la sociedad⁶³, en el que se miraba con buenos ojos que las mujeres quisieran ser como los hombres, idea admitida y difundida incluso por San Jerónimo⁶⁴.

Para otros, en la literatura medieval no existía ni el contexto ni la forma para retratar el heroísmo femenino⁶⁵, ya que el heroísmo se circunscribía al ámbito de lo masculino. Entonces, para retratar a mujeres heroicas y virtuosas se tuvo que recurrir a masculinizadas, mediante el uso del disfraz.

En nuestra opinión, y considerando el contexto en el que se inscriben estos relatos, estas mujeres travestidas evidencian —gracias al simulacro— comportamientos y características que de otro modo habrían permanecido ocultos. Ellas muestran que también son capaces, por ejemplo, de liderar un grupo y de ser valientes, leales, inteligentes, virtuosas, sabias y decididas, aspectos que en aquella época se asociaban comúnmente a los hombres. Además, logran adaptarse a las circunstancias y superar adversidades, restando protagonismo incluso a sus contrapartes masculinas y comportándose como

61. Caro Baroja, 2006: 51.

62. Sobre el carnaval como un proceso lúdico, cfr. García Rodríguez, 2013: 122.

63. Hess, 2004: 42-43.

64. Reconocido exégeta, falleció en Belén en el año 420. Alabado por sus saberes de latín, hebreo y griego, sus trabajos fueron ampliamente divulgados en la Edad Media.

65. Hotchkiss, 1996: 104.

las verdaderas heroínas de los relatos. De esta manera, se cuestionan los roles convencionalmente atribuidos a los géneros femenino y masculino.

En resumen, durante el siglo XIII hallamos un fenómeno literario común en algunos relatos hispanohebreos y romances: mujeres disfrazadas de varón. Esto implicaría que en dicha época, quizás se estuviese dando un cuestionamiento y reconfiguración de los límites existentes entre hombres y mujeres, y que tal vez los contextos literarios de aquel entonces fuesen mucho más permeables de lo que hasta ahora se cree.

5. Referencias

- BALDWIN, J. (1994), *The Language of Sex. Five Voices from Northern France around 1220*. Chicago: Chicago University Press.
- BARKER, J. (2003), The Tournament as Spectacle. En *The Tournament in England. 1100-1400*. Nueva York: Boydell: 84-111.
- BLOCH, H. (1986), The Fabliaux, Fetichism and the Joke. *The Scandal of the Fabliaux*. Chicago: Chicago University Press: 101-127.
- BLOCH, M. (2002), *La sociedad feudal*. Madrid: Akal.
- BOUCHET, F. (1999), Le silence de la travestie: *Le roman de Silence* (XIII^e siècle). *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, 10: 137-144.
- BURNS, J. (1993), A Close Look at Female Orifices in Farse and Fabliau. *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press: 31-70.
- CARO BAROJA, J. (2006), *El Carnaval*. Madrid: Alianza.
- CIRLOT, V. (Ed. y trad.) (1983), *Aucassin y Nicolette*. Edición bilingüe. Barcelona: El Festín de Esopo.
- CRANE, S. (2002), *The Performance of Self*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- DAVID, Y. (1992/1993), *The love stories of Jacob ben Eleazar (1170-1233?)*. *Critical edition with introduction and commentary*. Tel Aviv: Ramot Publishing-Tel Aviv University: 56-71 [En hebreo].
- EVANS, M. (2010), You're Putting Me On: The Old French Fabliaux as Carnival Cross-Dressing. *New Medieval Literatures*, 12: 69-88.
- GALMÉS DE FUENTES, Á. (Trad.) (1998), *Aucassin y Nicolette*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA PRADAS, R. (2003), *Aucassin y Nicolette* o la inversión en el rol de géneros. *epos*, 19: 151-164.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, R. (2013), La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital*, 13.2: 121-130.
- GAUNT, S. (1995), *Gender and Genre in Medieval French Literature*. Nueva York: Cambridge University Press.
- , 1990, The significance of Silence. *Paragraph*, 13.2: 202-216.
- GUENÉE, B. (2003), Corte. En Le Goff, J. - Schmitt, J. (Eds.), *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid: Akal: 180-188.

- HESS, E. (2004), *Literary Hybrids. Cross-dressing, Shapeshifting, and Indeterminacy in Medieval and Modern French Narrative*. Nueva York: Routledge.
- HOTCHKISS, V. (1996), *Clothes Make the Man: Female Cross Dressing in Medieval Europe*. Londres: Garland.
- HUIZINGA, J. (2004), *El otoño de la Edad Media*. Rodríguez de la Peña, A. (Trad.). Madrid: Alianza.
- JOHNSON, L. (1983), Women on Top: Antifeminism in the Fabliaux?. *The Modern Language Review*, 78.2: 298-307.
- KAY, S. (2008), Genre, parody and spectacle in *Aucassin et Nicolette* and other short comic tales. En Gaunt, S. - Kay, S. (Eds.), *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*. Cambridge: Cambridge University Press: 167-180.
- KRUEGER, R. (1993), *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LACARRA, M. (1990), Los paradigmas de hombre y de mujer en la literatura épico-legendaria medieval castellana. En Lacarra, M - Torrente, I. et alii. *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga: 7-34.
- LASRY, A. (Trad.) (1986), *El Libro de Silence*. Madrid: Siruela.
- LEVINE MELAMMED, R. (2012), The Jewish Woman in Medieval Iberia. En Ray, J. (Ed.), *The Jew in Medieval Iberia*. Boston: Academic Studies Press: 257-285.
- LÓPEZ ALCARAZ, J. (Trad. y ed.) (2003), Berengier au lonc cul. *Los «Fabliaux» (iii)*. Edición bilingüe. Murcia: Universidad: 256-262.
- MCCRACKEN, P. (1994), The Boy Who Was a Girl: Reading Gender in the *Roman de Silence*. *Romanic Review*, 85.4: 517-536.
- MICKEL, E. (2008), The Satirical Tradition in *Aucassin et Nicolette*. *Romance Philology*, 62.1: 1-21.
- MONTAIGLON, A. - RAYNAUD, G. (1872-1890), Berengier au lonc cul. *Recueil général et complet des fabliaux des xiii^e et xiv^e siècles*. Tomo IV. París: Libraire des Bibliophiles: 57-66.
- NAVARRO PEIRO, Á. (1988), Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas. *Narrativa hispanohebrea*. Córdoba: El Almendro: 209-228).
- PERFETTI, L. (2006), The Lewd and the Ludic: Female Pleasure in the Fabliaux. En Crocker, H. (Ed.), *Comic Provocations: Exposing the Corpus of Old French Fabliaux*. Nueva York: Palgrave: 17-31.
- ROCHE-MAHDI, S. (Ed. y trad.) (1992), *Silence*. East-Lansing: Colleagues Press.
- (2002), A reappraisal of the role of Merlin in the *Roman de Silence*. *Arthuriana*, 12.1: 6-21.
- ROLLAND, M. (1994), Ni elogio ni vituperio: Algunas figuras femeninas atípicas en la novela francesa del siglo XIII. *Actas del ix Simposio de la Sociedad española de literatura general y comparada*. Tomo I. Zaragoza: Universidad: 339-345.
- ROSEN, T. (2003), *Unveiling Eve: Reading Gender in Medieval Hebrew Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

- RUIZ DOMENEC, J. (1994), Reflexiones sobre la fiesta en la Edad Media. *Sémata. Ciencias Sociales e Humanidades*, 6: 31-43.
- SOLTERER, H. (1991), Figures of female militancy. *Signs*, 16.3: 522-554.
- STANESCO, M. (1988), La passion du tournoi et ses interdits. *Jeux d'errance du chevalier médiéval*. Leiden: Brill: 71-78),
- STOCK, L. (2002), Civilization and its discontents: cultural primitivism and Merlin as a wild man in the *Roman de Silence*. *Arthuriana*, 12.1: 22-36.
- STURGES, R. (2002), The Crossdresser and the Juventus: Category Crisis in *Silence*. *Arthuriana*, 12.1: 37-49.
- THORPE, L. (Ed.) (1972), *Le roman de Silence*. Cambridge: Heffer.
- TOLMIE, J. (2009), Silence in the Sewing Chamber: *Le Roman de Silence*. *French Studies*, 63.1: 14-26.
- TROYES, C. (1998), *El caballero de la carreta*. Cuenca, L. - García Gual, C. (Trans.). Madrid: Alianza.