

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**  
**DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SEMÍTICOS**  
**ÁREA DE ESTUDIOS HEBREOS Y ARAMEOS**



**TESIS DOCTORAL**

**EL JUEGO DEL OTRO EN LA NARRATIVA MEDIEVAL**

**Personajes que se disfrazan en la narrativa hispanohebrea y romance  
del siglo XIII**

**Por: Paulina Lorca Koch**

**Directora: Dra. Aurora Salvatierra Ossorio**

**Programa oficial de Doctorado “Lenguas, Textos y Contextos, mención  
Judaísmo Clásico y Medieval y Mundo Sefardí”**

**Granada, 2017**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autora: Paulina Lorca Koch  
ISBN: 978-84-9163-698-4  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/48839>



La doctoranda Paulina Lorca Koch y la directora de la tesis Dra. Aurora Salvatierra Ossorio:

Garantizamos al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de la directora de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Lugar y fecha: Granada 15 de mayo de 2017

Directora de la Tesis

Dra. Aurora Salvatierra Ossorio

Doctoranda

Paulina Lorca Koch

Firma



Firma

## AGRADECIMIENTOS

Sin duda alguna, esta tesis es fruto de un esfuerzo de años. No solo dejé mi trabajo como profesora de Literatura medieval en dos universidades chilenas, sino que me alejé de mi país y mi familia durante cuatro años. Del reconocimiento que empezaba a cultivar en Chile, pasé al anonimato en España. Y aunque ya traía un proyecto de trabajo, todo cambió cuando conocí la literatura hispanohebrea. Por lo mismo, esta tesis no pudo haber sido realizada sin el apoyo de tantas personas que creyeron en mí y me animaron a seguir pese a cualquier adversidad.

Quiero empezar agradeciendo a mi directora, Dra. Aurora Salvatierra Ossorio, quien sin conocerme del todo aceptó guiar mi Trabajo de Fin de Máster en el año 2012. Gracias a ella conocí la literatura hebrea y su lengua. Ella me animó para que aprovechara mis conocimientos previos sobre literatura romance y estudiara cómo esta dialoga con la literatura hispanohebrea. Sus comentarios, conversaciones académicas, correcciones y exigencias han sido un valioso aporte. Le agradezco sobre todo, el hacer de mí una mejor investigadora y persona. Espero algún día ser una digna discípula.

Agradezco también al Gobierno de Chile, específicamente a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), ya que gracias a su beca de estudios pude realizar el “Máster en Culturas Árabe y Hebrea: Pasado y Presente” en la Universidad de Granada, y luego seguir con el programa de Doctorado “Lenguas, Textos y Contextos, mención Judaísmo Clásico y Medieval y Mundo Sefardí”, en la misma universidad.

Innumerables personas han contribuido al desarrollo de esta investigación. Quiero agradecer a la Dra. Carmen Caballero Navas, por maravillarme en el área de estudios de Género. También agradezco a la Dra. Olga Ruiz Morell, por introducirme en el mundo rabínico, así como a la Dra. Lorena Miralles Maciá, por sus clases sobre mundo bíblico. Ellas, junto a la Dra. Aurora Salvatierra Ossorio, han sido cuatro pilares durante mi estancia en Granada.

También agradezco al Dr. José Ramón Ayaso Martínez y a la Dra. Lola Ferre Cano, por sus clases de lengua hebrea. Especialmente quiero agradecer al Dr. Tomás Urrutia por ayudarme en mis estudios de lengua hebrea, resolver mis dudas y compartir conmigo su vasto conocimiento y amistad.

Han sido muchos los académicos y las académicas que me han facilitado sus artículos, pero especialmente quiero mencionar a la Dra. María Cristina Azuela, al Dr. David Wacks, Dr. Albrecht Classen, Dr. Jonathan Decter y Dr. Paolo Galloni Viella, quienes han enriquecido mi investigación con sus artículos y conversaciones. También expreso mi gratitud a Margarita Leyva y el equipo de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, ya que siempre estuvieron dispuestos a ayudarme con los recursos bibliográficos requeridos.

Finalmente, quiero agradecer a mis amigos, amigas y a mi familia, porque siempre han creído en mí. Especialmente agradezco a mi madre, Patricia Koch Chaves, a mi padre, Arturo Lorca Fargher, y a mis hermanas, Patricia Lorca Koch y Carolina Lorca Koch, por enseñarme lo que es el Amor.

*“Solamente disfrazado logro ser quien soy”.*

Fernando Pessoa

*“La Literatura Comparada siempre debe cruzar las fronteras”.*

Gayatri Chakravorty Spivak

*“Por diversos que sean los sexos, se confunden. No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo solo los trajes siguen siendo varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista”.*

Virginia Woolf

## ÍNDICE

1. SIGLAS Y ABREVIATURAS .....	p. 9
2. NORMAS DE TRANSCRIPCIÓN .....	p. 10
3. PRESENTACIÓN .....	p. 11
4. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	p. 13
4.1. Personajes disfrazados en la narrativa medieval .....	p. 13
4.2. Géneros y sexualidades: Mujeres y hombres en la literatura medieval .....	p. 17
4.3. Narrativa hispanohebraica .....	p. 20
5. ENFOQUES METODOLÓGICOS .....	p. 27
6. MUJERES DISFRAZADAS .....	p. 32
6.1. Mujeres disfrazadas de varón .....	p. 33
6.1.1. <i>Ne'um Ašer ben Yehudah</i> de Šelomoh ben Sahl .....	p. 34
6.1.2. “ <i>Yašefeh u-štei ahubotaw</i> ” (“Lo que le sucedió a Yašefeh y sus dos amadas”) en el <i>Sefer ha-mešalim</i> de Ya‘aqob ben ‘El‘azar.....	p. 39
6.1.3. <i>Fabliau</i> “De Berengier au lonc cul” .....	p. 48
6.1.4. <i>Le Roman de Silence</i> .....	p. 54
6.1.5. <i>Aucassin et Nicolette</i> .....	p. 64
6.2. Mujeres que simulan ser otras mujeres.....	p. 76
6.2.1. Relato “Ha-niššu‘im” (“El matrimonio”) de Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi.....	p. 77
6.2.2. <i>Minḥat Yehudah Šone ha-Našim</i> ( <i>La ofrenda de Judá el misógino</i> ) de Yehudah ibn Šabbetai.....	p. 91
6.2.3. <i>Fabliau</i> “Du prestre et d’Alison”.....	p. 106
6.2.4. <i>Fabliau</i> “Le meunier d’Arleux”.....	p. 117
7. HOMBRES DISFRAZADOS EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XIII .....	p. 125
7.1. Hombres disfrazados de mujer .....	p. 127
7.1.1. “El relato del rey y la doncella adivina” en el <i>Sefer ha-Ša‘ašu‘im</i> ( <i>Libro de los entretenimientos</i> ) de Yosef ben Me’ir ibn Zabarrah .....	p. 130
7.1.2. “ <i>Šeḇa‘ ha-beṭuloṯ</i> ” (“Las siete vírgenes”) en el <i>Taḥkemoni</i>	

de Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi.....	p. 136
7.1.3. <i>Merauguis de Portlesgues</i> por Raoul de Houdenc.....	p. 142
7.1.4. <i>Li Romans de Witasse Le Moine</i> .....	p. 151
7.2. Varones que adoptan un disfraz masculino.....	p. 159
7.2.1. La leyenda de Tristán e Isolda .....	p. 160
7.2.1.1. “Tristán ministril” en <i>La continuation de Perceval</i> de Gerbert de Montreuil.....	p. 164
7.2.1.2. “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”.....	p. 172
7.2.2. <i>Li Romans de Witasse Le Moine</i> .....	p. 181
7.2.3. “ <i>Ha-rofe</i> ” (“El médico”) en el <i>Taḥkemoni</i> de Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi.....	p. 190
8. CONCLUSIONES .....	p. 201
9. BIBLIOGRAFÍA .....	p. 204

## 1. SIGLAS Y ABREVIATURAS

### SIGLAS

*AJS*: Association for Jewish Studies.

*Cemyr*: Centro de Estudios Medievales y Renacentistas.

*MEAH*: Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos.

*MLN*: Modern Language Notes.

*NRCF*: Nouveau recueil complet des fabliaux.

*SELGYC*: Sociedad Española de Literatura General y Comparada.

### ABREVIATURAS

cfr.	confróntese
coord. (plural coords.)	coordinador(es)
dir. (plural dirs.)	director(es)
ed. (plural eds.)	editor(es)
<i>et alii</i>	y otros
f.	folio
<i>ibid.</i>	ibídem
ms.	manuscrito
n <sup>o</sup>	número
r <sup>o</sup>	recto
s.	siglo
trad. (plural trads.)	traductor(es)
v.	véase
v <sup>o</sup>	verso
vol. (plural vols.)	volumen, volúmenes

## 2. NORMAS DE TRANSCRIPCIÓN

En la presente investigación se siguen las normas de transcripción de la revista *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (MEAH)* que publica la Universidad de Granada. Las consonantes siguen el siguiente sistema de transcripción simplificada:

’ b/b̄ g d h w z ḥ ṭ y k/k̄ l m n s ˆ p/f q ṣ r ś š t

Con respecto a los nombres y apellidos de los autores hebreos medievales, se ha seguido la propuesta de Ángel Sáez Badillos y Judit Targarona<sup>1</sup> en *Diccionario de autores judíos: Sefarad, siglos X-XV*.

---

<sup>1</sup> Ángel Sáez-Badillos y Judit Targarona, *Diccionario de autores judíos: Sefarad, siglos X-XV* (Córdoba: El Almendro, 1988).

### 3. PRESENTACIÓN

Desde nuestra primera infancia jugamos a ser otros. Nos disfrazamos e imitamos a nuestros familiares, héroes de películas animadas y diversos personajes. Pareciera ser que buscamos, aunque sea por pocos minutos, olvidar quienes somos para construirnos desde una otredad. Nos gustan el juego, el engaño y el cambio de apariencia, pues nos brindan posibilidades de vivir y representar una vida distinta.

Pero en la medida en que crecemos, pareciera que la sociedad restringe nuestras ansias lúdicas, exigiendo de nosotros una seriedad a ultranza y confinando los disfraces solamente a carnavales o celebraciones determinadas. Guardamos en el cajón nuestros vestuarios de superheroínas o héroes: ahora debemos ser adultos.

Sin embargo, hallamos refugio en la literatura, pues esta nos brinda la oportunidad de ser alguien diferente, no solo en un género como el dramático –lo que resulta evidente–, sino también en los textos narrativos. Conforme avanzamos en la lectura hallamos actores que juegan a ser lo que no son. Somos testigos de entes ficticios que buscan por diversos motivos disfrazarse, cambiando de aspecto, nombre y comportamiento. Se juega con la apariencia y la realidad, con el resto de los personajes y por supuesto, con quien lee la obra...

Habiendo establecido mi patria en el Medioevo y, específicamente, en la literatura medieval comparada, por muchos años llamó mi atención el hecho de que diversos personajes de obras narrativas medievales recurrieran al uso del disfraz. ¿Cómo se habría desarrollado la trama de *Tristán e Iseo*, si Tristán no se hubiera disfrazado para estar junto a la reina? ¿Cómo habría tenido Nicolette noticias de Aucassin, si no se hubiera disfrazado de juglar? ¿Qué hubiese sido de Silence si el rey hubiese sabido que era una niña? ¿De qué forma hubiera cambiado el tono del *Tahkemoni* si su protagonista no hubiese engañado con sus múltiples simulacros a sus interlocutores?

Todas esas preguntas me llevaron, junto a mi directora, a escoger el tema del disfraz como ese prisma desde el cual analizar las distintas narrativas del Medioevo, pretendiendo no solo plasmar el uso de ese artificio literario, sino analizar los diversos significados que estos engaños pueden tener en cuanto a las relaciones entre mujeres y hombres. ¿Qué significa que hombres y mujeres se travistan en distintos relatos medievales? ¿Pueden hallarse diferencias entre ambos géneros con respecto al

travestismo literario? ¿De qué manera los disfraces permiten retratar masculinidades y femineidades medievales distintas al canon de la época?

Junto con lo anterior, también fue un factor decisivo la idea de concebir la literatura del Medioevo como una polifonía constante que, si bien posee textos con rasgos propios, trasciende cualquier frontera lingüística, religiosa y/o cultural. En este sentido, fue fundamental mi experiencia previa en los estudios de Literatura Comparada, pues me motivó a seguir indagando en torno a la literatura de los judíos en la Península ibérica y su contacto con la literatura romance, entendiendo este contacto como un diálogo.

Si bien la Edad Media es una etapa extensa y muy fecunda en cuanto a su literatura, quise centrarme en el siglo XIII por diversos motivos. Se trata de una época en la que Barcelona y Toledo se erigen como centros culturales, a la vez que los reyes cristianos impulsan ediciones y traducciones de cuentística oriental, labores en las que los judíos participan activamente. Durante este periodo la narrativa hispanohebraica alcanza su esplendor y se constata el florecimiento de variados tipos de relatos de ficción. Por su parte, la literatura romance de los territorios cercanos a la Península sigue cultivando las novelas –como aquellas referidas a la materia de Bretaña– y los cuentos, ya sea en forma de colecciones o individuales. En general, es un periodo de confluencias e intercambio cultural que enmarca de manera idónea nuestra investigación.

Esta Tesis me ha brindado la oportunidad de responder interrogantes que me han rondado durante años: ¿Los personajes disfrazados en los textos hispanohebraicos son retratados de una manera distinta/similar a los que aparecen en los relatos en romance? ¿Los usos del disfraz son comunes en estas dos literaturas? ¿Varía la presencia femenina o masculina en torno al disfraz según tal o cual narrativa en cuestión? ¿Cumple el disfraz el mismo propósito en ambos ámbitos? Para contestar a estas preguntas, los personajes que juegan a ser otros protagonizan este trabajo.

## 4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si bien nuestra tesis gira en torno al uso del disfraz y el engaño, no debemos olvidar que este motivo nos lleva a estudiar otros temas como las representaciones literarias femeninas y masculinas en la Edad Media, así como los puntos de contacto entre la narrativa hispanohebrea y romance. Por lo mismo, esta sección se divide en tres apartados generales que pretenden cubrir esas áreas.

No pretendemos en estas páginas recoger de manera exhaustiva todos y cada uno de los trabajos dedicados a estos campos de estudio. Nuestro propósito, hasta donde ha sido posible, es el de destacar las principales líneas de investigación desarrolladas en estos ámbitos así como los autores que consideramos de mayor relevancia en la articulación de las distintas propuestas. A partir de las investigaciones que nos han parecido más significativas para el desarrollo de esta tesis, se describe el estado de la cuestión tomando como referentes los tres ejes enunciados.

### 4.1. Personajes disfrazados en la narrativa medieval

El motivo del disfraz en la literatura ha interesado a diversos intelectuales a lo largo del siglo XX, especialmente desde la década del setenta hasta hoy en día. Se hallan así innumerables trabajos sobre el uso del disfraz en textos dramáticos españoles, franceses e ingleses, destacándose los estudios sobre Tirso de Molina<sup>2</sup>, Lope de Vega<sup>3</sup>, Calderón de la Barca<sup>4</sup>, Molière<sup>5</sup> y Shakespeare<sup>6</sup>. También se pueden

---

<sup>2</sup> Rosie Seagraves, “She as He: Cross-Dressing, Theater, and ‘In-Betweens’ in Early Modern Spain”, (tesis doctoral, Universidad de Vanderbilt, 2013).

<sup>3</sup> Guillermo Carrascón, “Disfraz y técnica teatral en el primer Lope de Vega”, *Edad de Oro* 16 (1997): 121-136.

<sup>4</sup> Rosa Ana Escalorilla, *La dramaturgia del disfraz en Calderón* (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2004). Véase también María José Caamaño Rojo, “Máscara y género en el teatro calderoniano”, en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. María Luisa Lobato (Madrid: Visor, 2011), 319-332.

<sup>5</sup> Richard Parish, “Molière en Travesti: Transvestite Acting in Molière”, *Nottingham French Studies* 33, n°1 (2012): 53-58.

<sup>6</sup> Michael Shapiro, *Gender in Play on the Shakespearean Stage* (Michigan: University of Michigan Press, 1996). También v. Terri Power, *Shakespeare and Gender in Practice* (Nueva York: Palgrave, 2016).

hallar análisis sobre el disfraz en textos narrativos como *Amadís de Gaula*<sup>7</sup>, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*<sup>8</sup>, *El Lazarillo de Tormes*<sup>9</sup> y *Orlando Furioso*<sup>10</sup>, solo por mencionar algunas obras.

Sin embargo, cuando limitamos esa pesquisa a la narrativa medieval, los estudios disminuyen considerablemente. Y si seguimos acotando la búsqueda al ámbito hispanohebreo y romance, hallamos solo un par de trabajos centrados en esta cuestión. En lo que se refiere a la literatura hebrea compuesta en la Iberia Medieval, destaca la propuesta de Tova Rosen<sup>11</sup>, una obra innovadora en este ámbito de investigación en que analiza estos textos desde la perspectiva de género. Si bien su trabajo no es un monográfico sobre el uso del disfraz, en el capítulo “Clothes Reading: Cross-Dressing in the *Maqama*” se examina la presencia de personajes travestidos en la narrativa hispanohebraica. Para Rosen, el travestimiento tematiza cuestiones de género y, por lo mismo, es una herramienta eficaz para descubrir y analizar las representaciones culturales de la sexualidad<sup>12</sup>.

En el ámbito de las literaturas romances hemos centrado nuestra atención en el corpus textual francés al abordar el tema del disfraz. En este campo, destacamos el análisis de Erika Hess<sup>13</sup>, que realiza un estudio comparado entre la literatura francesa medieval y moderna, explorando las construcciones identitarias de personajes híbridos como los hombres-lobos, las mujeres-serpientes y los personajes travestidos. De especial interés han sido los capítulos dedicados a la configuración de la protagonista en el *Roman de Silence*, en los que enfatiza la construcción del género como un acto performativo, siguiendo la línea de Judith Butler<sup>14</sup>.

---

<sup>7</sup> Rafael Mérida Jiménez, “El primer antifaz de la literatura española”. *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca: Doce estudios de recepción cultural hispánica (s.XIII-s.XVII)* (Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 2013), 99-104.

<sup>8</sup> Luisa Fernanda de Aguirre, “Vestido y disfraz como recurso narrativo y argumental en el *Quijote*”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Antonio Pablo Vernat (Menorca: Universidad de las Islas Baleares, 1998), 363-374.

<sup>9</sup> Encarnación Juárez, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro* (Suffolk: Támesis, 2006).

<sup>10</sup> Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the Orlando Furioso* (Nueva York: Fordham University Press, 2012).

<sup>11</sup> Tova Rosen, *Unveiling Eve: Reading Gender in Medieval Hebrew Literature* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2003).

<sup>12</sup> Véase Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 149.

<sup>13</sup> Erika Hess, *Literary Hybrids. Cross-dressing, Shapeshifting, and Indeterminacy in Medieval and Modern French Narrative* (Nueva York-Londres: Routledge, 2004).

<sup>14</sup> Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex”* (Nueva York-Londres: Routledge, 1993). Sugerimos también su libro *Undoing Gender* (Nueva York-Londres: Routledge, 2004).

Laila Abdalla<sup>15</sup> también investiga sobre el travestismo, específicamente los casos de travestismo en la hagiografía medieval –siguiendo los trabajos de Caroline Walker Bynum<sup>16</sup>. Una de sus conclusiones más relevantes es que para las autoridades de estas épocas, las mujeres travestidas negaban su feminidad, mientras que para ellas mismas se trataba justamente de lo contrario, un modo de validar nuevas construcciones femeninas.

Vern Bullough y Bonnie Bullough<sup>17</sup> mencionan otros casos de travestismo medieval, analizando desde una perspectiva socio-histórica las consecuencias que debieron afrontar quienes vestían con ropas del género contrario al propio. Si bien su estudio abarca desde la Antigüedad hasta la Modernidad, es de especial interés el tercer capítulo llamado “Cross Dressing and Social Status in the Middle Ages”.

Sobre este mismo tema destaca el estudio de Natalie Zemon Davis<sup>18</sup>, que si bien no se centra en el Medioevo, analiza el acto de travestirse desde una perspectiva feminista, concluyendo que esta acción (ya sea en la realidad o en la literatura) bien puede implicar una forma de subvertir los roles de poder. Junto con esta aportación, ha sido un referente el trabajo de Valerie Lucas<sup>19</sup>, un artículo sobre mujeres travestidas en la literatura inglesa durante los siglos XVI y XVII. En este, postula que los personajes travestidos pudieron ser un reflejo de un fenómeno social, de una realidad que se estaba produciendo en aquellos siglos y que podría extrapolarse incluso a otras épocas. En nuestra investigación, como se verá más adelante, hacemos eco de esta propuesta.

Junto con los estudios ya mencionados, Marjorie Garber<sup>20</sup> ha realizado un minucioso análisis de la teatralidad del travestismo y la forma en que la ropa y el disfraz funcionan como una materialidad, que puede ayudar –o no– en la configuración de esta personalidad travestida. Si bien tampoco se centra en el

---

<sup>15</sup> Laila Abdalla, “Man, Woman or Monster: Some Themes of Female Masculinity and Travestism in the Middle Ages and Renaissance”, (tesis doctoral, Universidad McGill, 1996).

<sup>16</sup> Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Mediaeval Women* (Berkeley: University of California Press, 1987).

<sup>17</sup> Vern Bullough y Bonnie Bullough, *Cross Dressing, Sex, and Gender* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1993).

<sup>18</sup> Natalie Zemon Davis, “Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe”, en *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, ed. Barbara Babcock (Nueva York: Cornell University Press, 1978), 147-190.

<sup>19</sup> Valerie Lucas, “*Hic Mulier*: The Female Transvestite in Early Modern England”, *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme* 12, n°1 (1988): 65-84.

<sup>20</sup> Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety* (Nueva York-Londres: Routledge: 1992).

Medioevo, su postura nos ha llevado a pensar de qué manera la nueva personalidad que se adopta o se finge, requiere de una materialidad distinta.

Los estudios dedicados a hombres travestidos en la literatura del Medioevo son más escasos que los que analizan figuras femeninas. Quizás esta circunstancia pueda explicarse por su menor presencia en los textos, en comparación con el recurso a las mujeres travestidas, algo que volveremos a constatar a lo largo de este trabajo. A la monografía ya mencionada de Tova Rosen<sup>21</sup>, se suman las propuestas de Vern Bullough<sup>22</sup>, para quien el travestismo masculino durante el Medioevo acarrea una pérdida de status y resultaba muy peligroso para quien lo realizaba, de ahí que solo se aceptara en representaciones carnavalescas o festividades específicas.

Sobre el mismo tema, concretamente en el ámbito literario francés, trabaja Keith Busby<sup>23</sup>, quien plantea que los casos de travestismo masculino en la literatura medieval no se presentan como la manifestación de una inclinación sexual, sino más bien como un medio que facilita al autor desarrollar su trama. También de esta cuestión se ocupa el estudio de Ad Putter<sup>24</sup>. Su análisis, centrado en los caballeros travestidos en la literatura inglesa, alemana y francesa, enfatiza cómo la audiencia medieval pudo percibir este fenómeno. Sostiene que para el público de la época, la persona travestida no solo implicaba un cuestionamiento de los géneros, sino que también podía significar que otras categorías se difuminaran, entre otras, las clases sociales. Putter, Bullough y Busby coinciden en que la sociedad medieval evaluaba el travestirse como algo peligroso y quizás subversivo.

Lamentablemente, hay muy pocos estudios sobre los usos del disfraz en personajes del mismo género, es decir, mujeres que se disfrazan de otras mujeres, y hombres que suplantán o inventan ser otros varones. Esta escasez no solo se observa en los análisis sobre la literatura del siglo XIII, sino sobre la literatura medieval en general. Los reducidos trabajos que se han llevado a cabo sobre este tema suelen

---

<sup>21</sup> V. página 14 de este trabajo.

<sup>22</sup> Vern Bullough, "Transvestites in the Middle Ages", *American Journal of Sociology* 79 (1974): 1381-1394. Véase también Vern Bullough, "Cross Dressing and Gender Role Change in the Middle Ages", en *Handbook of Medieval Sexuality*, eds. Vern Bullough y James Brundage (Nueva York-Londres: Routledge, 2000), 223-242. V. además Vern Bullough, "On Being Male in the Middle Ages", en *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, ed. Clare Lees (Mineápolis: University of Minnesota Press, 1994), 31-46.

<sup>23</sup> Keith Busby, "'Plus acesmez qu'une popine'. Male cross-dressing in Medieval French Narrative", en *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, ed. Karen Taylor (Nueva York-Londres: Garland, 1998), 45-59.

<sup>24</sup> Ad Putter, "Transvestite Knights in Medieval Life and Literature", en *Becoming Male in the Middle Ages*, eds. Jeffrey Jerome Cohen y Bonnie Wheeler (Nueva York-Londres: Garland: 2000), 279-302.

centrarse en los personajes masculinos expertos en el arte del engaño. Entre ellos destaca el artículo de Cristina Azuela<sup>25</sup>, que analiza cómo este tipo de personaje puede desestabilizar el orden social mediante su astucia. Sin embargo, faltan estudios sobre personajes femeninos que simulen ser otras mujeres<sup>26</sup>. Esta tesis espera subsanar –aunque sea de manera limitada– esta carencia.

#### 4.2. Géneros y sexualidades: Mujeres y hombres en la literatura medieval

Desde la década de los noventa y en parte gracias a los estudios feministas, los trabajos sobre masculinidades en el Medioevo han tenido gran acogida<sup>27</sup>. Alguien podría cuestionar, no obstante, la necesidad de este tipo de investigaciones, puesto que los hombres han sido largamente el foco de atención en la historiografía y variadas disciplinas. Podríamos sostener incluso que lo que comúnmente llamamos “historia de la humanidad”, muchas veces no es sino una historia androcéntrica. Sin embargo, y como sostiene Thelma Fenster<sup>28</sup>, la historia que nos ha llegado de los hombres, no necesariamente representa a todos los varones, puesto que se suele retratar a los grupos poderosos, vencedores y hombres ideales, marginando al resto. Por esto la importancia de analizar las múltiples representaciones masculinas del Medioevo.

Este énfasis en las masculinidades no hegemónicas ha sido trabajado por D.M. Hadley<sup>29</sup>, para quien se debe emplear el término “masculinidades” (en plural), justamente porque así garantizamos la diversidad del campo de estudio. También sigue esta línea Jacqueline Murray<sup>30</sup>, para quien las masculinidades subordinadas o no hegemónicas del Medioevo cuestionaban a quienes detentaban el poder, generando así una crisis y poniendo en peligro el orden establecido. En el libro que

---

<sup>25</sup> Cristina Azuela, “‘Trickstán’: la construcción entrelazada del héroe y el trickster en Tristán el monje”, *Acta poética* 32, n°2 (2011): 15-54.

<sup>26</sup> En este ámbito, la atención suele focalizarse en la Celestina como la figura de la mujer que engaña por medio del simulacro. Sin embargo, como se verá a lo largo de esta investigación, hay una serie de mujeres que realizan suplantaciones y engaños y que literariamente aparecen mucho antes que *La Celestina*.

<sup>27</sup> Derek Neal, *The Masculine Self in Late Medieval England* (Chicago-Londres: University of Chicago Press, 2008), 3.

<sup>28</sup> Thelma Fenster, “Why Men?”, en *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, ed. Clare Lees (Mineápolis: University of Minnesota Press, 1994), x.

<sup>29</sup> D. M. Hadley, ed., *Masculinity in Medieval Europe* (Nueva York-Londres: Longman, 1999).

<sup>30</sup> Jacqueline Murray, “Introduction” en *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*, ed. Jacqueline Murray (Garland: Nueva York-Londres, 1999), ix-xx.

ella edita, destaca el artículo de Andrew Taylor<sup>31</sup>, que describe minuciosamente cómo los textos cortesanos, en este caso franceses e ingleses, imponían un modelo de caballero que funcionaba como discurso hegemónico, excluyendo a los demás hombres.

También Louise Mirrer<sup>32</sup> estudia los modelos masculinos, esta vez en la épica española y los cancioneros. Contrasta textualmente la manera en que los hombres cristianos son masculinizados, a diferencia de lo que sucede con los hombres musulmanes y judíos que allí aparecen. Para la autora, los hombres de las tres religiones compartían ideales similares de masculinidad, sin embargo, en los textos que ella analiza, los cristianos aparecen como los más varoniles, acaso una manera de otorgarles poder y status.

Las mujeres medievales también han sido objeto de estudio. Por una parte, la historia social y de las mentalidades ha dado un impulso desde la década de los ochenta a los trabajos sobre mujeres. Cabe destacarse *Historia de las mujeres: Edad Media* de Georges Duby<sup>33</sup>. Se trata de una colección de estudios multidisciplinarios que permiten trazar una historia cotidiana de las mujeres en el Medioevo. Si bien puede criticarse que “dibuja una historia de las mujeres a través de los discursos que sobre ella se han escrito”<sup>34</sup>, es meritorio que se recopilen diversos tipos de fuentes (literarias, pictóricas, históricas y judiciales, entre otras) y que se trate a las mujeres medievales desde las más variadas disciplinas. El texto, dividido en cinco apartados, analiza las normas de control, las relaciones familiares y sociales, las imágenes y restos materiales que nos han llegado hasta hoy en día, las voces literarias y, por último, las mujeres en la Península ibérica, que a nuestro juicio es el capítulo más logrado de la colección.

Siguiendo la línea de Georges Duby en torno a la historia de las mentalidades y representaciones, podemos hallar los estudios de José Enrique Ruiz-Domènec, quien intenta descubrir en las fuentes histórico-literarias, las formas en que se

---

<sup>31</sup> Andrew Taylor, “Chivalric Conversation and the Denial of Male Fear” en *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*, ed. Jacqueline Murray (Garland: Nueva York-Londres, 1999), 169-188.

<sup>32</sup> Louise Mirrer, “Representing ‘Other’ Men: Muslims, Jews, and Masculine Ideals in Medieval Castilian Epic and Ballad”, en *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, ed. Clare Lees (Mineápolis: University of Minnesota Press, 1994), 169-186.

<sup>33</sup> Georges Duby, dir., *Historia de las mujeres en Occidente*, eds. Georges Duby y Michelle Perrot, Edad Media, vol. II (Madrid: Taurus, 1992).

<sup>34</sup> Francisco Fuster García, “La historia de las mujeres en la historiografía española: Propuestas metodológicas desde la historia medieval”, *Revista de Historia*, nº10 (2009): 256.

desenvolvían las mujeres en el ambiente cortés, diferenciando el mundo feudal del cortesano<sup>35</sup>. Sus trabajos también se han centrado en rescatar del olvido a diversas mujeres que tuvieron un papel fundamental, ya sea en el ámbito político, literario, histórico, entre otros<sup>36</sup>.

Alejándose de la historia de las mentalidades y acercándose más a la historia social, hallamos las investigaciones de Reyna Pastor, especialmente su artículo “Para una historia de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista”<sup>37</sup>, en el que estudia no las vidas de grandes reinas o cortesanas, sino la vida cotidiana de mujeres de pueblo o pequeñas aldeas en Castilla y León entre los siglos XII y XIV, siempre a partir de fuentes históricas y literarias. También desde la perspectiva de la historia social destaca el libro de Shulamith Shahar<sup>38</sup>, que analiza diversas esferas sociales en donde las mujeres participaban. Estudia, por ejemplo, la vida de las mujeres religiosas, aquella de las mujeres casadas y cómo vivían las mujeres de los sectores rurales en la Europa medieval, entre otros aspectos.

Por otra parte, las feministas de la diferencia sexual<sup>39</sup> han impulsado importantes trabajos sobre mujeres medievales<sup>40</sup>. Destaca el quehacer de María-Milagros Rivera Garretas y específicamente, su texto *La diferencia sexual en la historia*<sup>41</sup>, en el que explica en qué consiste abordar el estudio de hombres y mujeres desde la diferencia sexual. De mucho interés ha sido el capítulo llamado “Mujeres y

---

<sup>35</sup> José Enrique Ruiz-Domènec, *La mujer que mira. Crónicas de la cultura cortés* (Barcelona: Quaderns Crema, 1986).

<sup>36</sup> Cfr. José Enrique Ruiz-Domènec, *El despertar de las mujeres* (Barcelona: Península, 1999).

<sup>37</sup> Reyna Pastor, “Para una historia de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista”, en *La condición de la mujer en la Edad Media*, coords. Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban (Madrid: Universidad Complutense, 1986), 187-214.

<sup>38</sup> Shulamith Shahar, *The Fourth Estate. A History of Women in the Middle Ages*, trad. Chaya Galai (Nueva York-Londres: Routledge, 2003).

<sup>39</sup> Entre ellas destacamos en el ámbito francés a Hélène Cixous y Luce Irigaray; en el ámbito italiano, a Carla Lonzi, Lía Cigarini y Luisa Muraro; en el ámbito español, a María-Milagros Rivera Garretas, Montserrat Cabré i Paret, Blanca Garí, Carmen Caballero-Navas y María Elisa Varela Rodríguez, entre otras. Esta corriente en España ha sido fuertemente impulsada por el Centro de Investigación de Mujeres Duoda, perteneciente a la Universidad de Barcelona. Se recomienda la lectura de Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, trads. Carolyn Burke y Gillian Gill (Nueva York: Cornell University Press, 1993). Además hay un interesante estudio que resume y contrasta las posturas del feminismo de la igualdad y de la diferencia sexual, v. Cristina Segura, “Historia de las mujeres en la Edad Media”, *Medievalismo*, n° 18 (2008): 249-272.

<sup>40</sup> Imprescindible resulta el trabajo de María-Milagros Rivera Garretas, coord., *Las relaciones en la Historia de la Europa medieval* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2006). También cfr. Ana Vargas, “Lo que está vivo puede llegarnos. Una lectura desde la diferencia sexual de los tratados escritos por hombres en favor de las mujeres”, en *De dos en dos: Las prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*, Montserrat Cabré i Paret et alii (Madrid: Horas y Horas, 2000), 81-103.

<sup>41</sup> María-Milagros Rivera Garretas, *La diferencia sexual en la historia* (Valencia: Universidad de Valencia, 2005).

hombres en la Europa feudal” en el que desarrolla las distintas teorías que de los sexos y entre los sexos se tenían en la Edad Media. El énfasis está puesto no en la historia de las mujeres en contraposición a la de los hombres, sino en cómo las voces de unas y otros dialogan a lo largo de la historia. En esta misma línea destacamos el libro editado por Sharon Farmer y Carol Braun Pasternack<sup>42</sup>, que analiza las construcciones medievales de géneros, sus relaciones y diferencias, considerando fuentes socio-literarias inglesas, francesas, egipcias y bagdadíes, por nombrar solo algunas.

También han sido de interés los textos editados por Sarah Kay y Miri Rubin<sup>43</sup>, así como los de Ruth Mazo Karras<sup>44</sup>, puesto que analizan las representaciones medievales de los géneros, incluyendo artículos sobre aquellos y aquellas que se situaban en los márgenes de la sociedad medieval. Estas investigaciones nos han llevado a pensar en cómo a veces el margen problematiza el centro y lo subvierte.

#### 4.3. Narrativa hispanohebrea<sup>45</sup>

La literatura hispanohebrea medieval no fue sino hasta el siglo XX objeto de interés preferente entre los investigadores que analizaban distintas manifestaciones de la tradición cultural judía. En opinión de Dan Pagis este hecho responde a razones de tipo “técnico”, entre otras, el desconocimiento de muchas obras y sobre todo, la ausencia de ediciones críticas de los textos y de métodos de crítica adecuados y dinámicos<sup>46</sup>. Pero señala igualmente motivos de otra índole, en concreto un

---

<sup>42</sup> Sharon Farmer y Carol Braun Pasternack, eds., *Gender and Difference in the Middle Ages* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003).

<sup>43</sup> Sarah Kay y Miri Rubin, eds., *Framing Medieval Bodies* (Manchester: Manchester University Press, 1994).

<sup>44</sup> Ruth Mazo Karras, *Unmarriages. Women, Men, and Sexual Unions in the Middle Ages* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2012). V. también Ruth Mazo Karras, *Sexuality in Medieval Europe. Doing unto Others* (Nueva York: Routledge, 2012).

<sup>45</sup> Además de todas las lecturas realizadas en el transcurso de esta investigación, queremos mencionar tres artículos que resumen lo que se ha investigado en el área de la literatura hispanohebrea hasta el momento. V. Ángel Sáenz-Badillos, “El estudio de la poesía y la prosa hispanohebrea en los últimos cincuenta años”, *MEAH*, sección Hebreo 50 (2001): 133-161. También Tova Rosen y Eli Yassif, “The Study of Hebrew Literature of the Middle Ages: Major Trends and Goals”, en *The Oxford Handbook of Jewish Studies*, ed. Martin Goodman (Oxford: Oxford University Press, 2002), 241-294. Además, v. David Wacks, “Toward a History of Hispano-Hebrew Literature in its Romance Context”, *eHumanista* 14 (2010): 178-209.

<sup>46</sup> Dan Pagis, “Trends in the Study of Medieval Hebrew Literature”, *AJS Review* 4 (1979): 141.

insuficiente interés entre los académicos por el estudio de creaciones literarias fruto de una sociedad judía no tradicional. De hecho incluso investigadores de la talla de Ezra Fleischer, que tanto contribuyó al conocimiento de esta literatura, llegan a vincular la creación de la poesía secular a Oriente, minimizando la importancia del contacto con el árabe y los modelos de al-Andalus como elemento clave en su desarrollo<sup>47</sup>.

Sea como sea, a lo largo de todo el siglo XX asistimos a un despertar de los estudios en torno a la literatura hebrea medieval. Desde el punto de vista metodológico la línea biográfica-histórica, representada de manera especial por Hayyim Schirmann<sup>48</sup>, se impone en esta disciplina durante gran parte del siglo pasado. Los poemas se convierten así en una fuente para el conocimiento de la historia, en un recurso para la historia de la lengua hebrea o en documento que permite reconstruir la vida de los poetas.

En la década del setenta comienza a observarse un distanciamiento de esta propuesta. Ezra Fleischer<sup>49</sup> y Dan Pagis<sup>50</sup>, entre otros, empiezan a introducir una perspectiva formalista, que por primera vez se centra en el texto mismo. Se van incorporando así nuevas metodologías de análisis al estudio de la poesía medieval hebrea que abren la puerta a los estudios histórico-literarios y teóricos literarios.

Paulatinamente, al-Andalus y la poesía dejan de ser centro exclusivo de atención entre los estudios. De nuevo Pagis<sup>51</sup> o Schirmann<sup>52</sup> se acercan a la literatura de los llamados reinos cristianos o abordan los textos en un contexto europeo, en especial Italia y Provenza. Al mismo tiempo, otros (Levin<sup>53</sup> o más recientemente Tobi<sup>54</sup>), afrontan el estudio de los textos en relación con los modelos árabes andalusíes, concediendo un papel central al concepto “influencia”.

---

<sup>47</sup> Citado en Tova Rosen y Eli Yassif, “The Study of Hebrew Literature of the Middle Ages”, 266.

<sup>48</sup> Entre sus numerosas publicaciones cabe destacar *Hebrew Poetry in Spain and Provence*, 4 vols. (Jerusalén-Tel Aviv: Bialik-Dvir, 1954-60), [en hebreo].

<sup>49</sup> Ezra Fleischer, *Hebrew Liturgical Poetry in the Middle Ages* (Jerusalén: Magnes Press, 1975), [en hebreo].

<sup>50</sup> Dan Pagis, *Innovation and Tradition in Secular Hebrew Poetry: Spain and Italy* (Jerusalén: Keter Israel, 1976), [en hebreo].

<sup>51</sup> Dan Pagis, “Variety in Medieval Rhymed Narratives”, en *Studies in Hebrew Narrative Art Throughout the Ages*, eds. Joseph Heinemann y Shmuel Werses (Jerusalén: Magnes Press-Universidad Hebrea, 1978, 79-98), [en hebreo].

<sup>52</sup> Entre otros, Hayyim Schirmann, “Les contes rimés de Jacob ben Eleazar”, en *Etudes d’Orientalisme dédiées à la Mémoire de Levi-Provençal* (París: Messoneuve, 1962), 285-297.

<sup>53</sup> Israel Levin, *The Embroidered Coat: The Genres of Hebrew Secular Poetry in Spain* (Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv-Hakibbutz Hameuchad, 1994), [en hebreo].

<sup>54</sup> Yosef Tobi, *Proximity and Distance: Medieval Hebrew and Arabic Poetry* (Leiden: Brill, 2004).

En las décadas de los ochenta y noventa se asiste un cambio de paradigma en el análisis de la poesía medieval hebrea, uno de cuyas claves es la sustitución del concepto de “préstamo-influencia” por el de “sistema”. Los fenómenos sociales o culturales no se conciben ahora como elementos aislados, sino como un entramado de relaciones que posibilita estudiar cómo literaturas (u otras prácticas culturales) se relacionan entre sí. Se consolida así una perspectiva de análisis que, iniciada por Dan Pagis y sus alumnos, conlleva innovaciones metodológicas muy relevantes en las propuestas de acercamiento a los textos medievales. Así, por ejemplo, investigadores como Raymond Scheindlin<sup>55</sup>, Ross Brann<sup>56</sup> o Rina Drory<sup>57</sup> han reflexionado y reformulando los conceptos de imitación, asimilación o influencia entre dos o más literaturas vecinas y trabajado desde el punto de vista del contacto cultural. Igualmente, Reuben Tsur<sup>58</sup> y Tova Rosen<sup>59</sup> o el ya citado Ross Brann han incorporado al estudio de la poesía medieval hebrea metodologías de análisis post-modernas (entre otros, los estudios de género o la de-construcción).

Si bien los trabajos en torno a los textos hebreos medievales aumentaron y se diversificaron desde mediados del siglo XX, un género específico asumió el protagonismo: la poesía, especialmente en relación con la literatura árabe y el contexto de al-Andalus<sup>60</sup> y, en menor medida, en sus puntos de contacto con la literatura romance<sup>61</sup>. Sin embargo, no sucedió lo mismo con la narrativa

---

<sup>55</sup> Raymond Scheindlin, “Fawns of the Palace and Fawns of the Field”, *Prooftexts* 6, nº3 (1986):189-203.

<sup>56</sup> Ross Brann, *The Compunctious Poet* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991).

<sup>57</sup> Rina Drory, *Models and Contacts: Arabic Literature and its Impact on Medieval Jewish Culture* (Leiden: Brill, 2000). Véase también Esperanza Alfonso, “Transmitting and Producing Knowledge. Jewish and Muslim Intellectuals”, en *Islamic Culture Through Jewish Eyes: Al-Andalus from the Tenth to Twelfth Century* (Londres-Nueva York: Routledge, 2008), 34-51.

<sup>58</sup> Reuven Tsur, *Mediaeval Hebrew Poetry in a Double Perspective: The Versatile Reader and Hebrew Poetry in Spain* (Tel Aviv: University Publishing Projects, 1987), [en hebreo].

<sup>59</sup> Tova Rosen, *Unveiling Eve*.

<sup>60</sup> V. Federico Corriente y Ángel Sáenz-Badillos, eds., *Poesía estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre poesía estrófica árabe y hebrea y sus paralelos romances* (Madrid: Universidad Complutense, 1989). También v. Arie Schippers, *Spanish Hebrew Poetry in the Arabic Literary Tradition. Arabic Themes in Hebrew Andalusian Poetry* (Leiden-Boston: Brill, 1994).

<sup>61</sup> V. Aviva Doron, “Dios, haz que el rey se apiade de mí”. Entrelazamiento de lo sacro y lo profano en la poesía hebrea-toledeana en el transfondo (sic) de la poesía cristianaespañola”, *Sefarad* 46, nº1-2 (1986): 151-160. Además v. Dan Pagis, *Hebrew poetry of the Middle Ages and the Renaissance* (Berkeley: University of California Press, 1991). Ángel Sáenz-Badillos también propone un estudio sobre poesía hispanohebrea y otras literaturas. V. Ángel Sáenz-Badillos, “La poesía hebraico española en la historia de la literatura de la España medieval”, *Revista de Filología Románica* 14, nº2 (1997): 391-406. Además v. Jonatan Decter, “A Myrtle in the Forest: Landscape and Nostalgia in Andalusian Hebrew Poetry”, *Prooftexts* 24, nº2, (2004): 135-166. También v. Jonatan Decter, *Iberian Jewish Literature. Between al-Andalus and Christian Europe* (Indianápolis: Indiana University Press, 2007). Sugerimos la lectura de Arturo Prats Oliván, “The love poetry of Shelomoh ben Reuben Bonafed: Hebrew poems and courtly love”, *Journal of Medieval Iberian Studies* 3, nº2 (2011): 149-163.

hispanohebra, tal vez porque “los escritos literarios en prosa son por lo general más recientes y menos numerosos que los estrictamente poéticos”<sup>62</sup>. Sea cual sea la explicación, este género fue percibido como “la ‘cenicienta’ de la Literatura hispanohebra”<sup>63</sup>, aunque creemos que hoy en día la situación ha cambiado.

Durante las últimas décadas del siglo XX hasta el presente, ha aumentado el interés por el estudio de la narrativa hispanohebra en su contexto híbrido y en diálogo con la literatura romance de la época. Los Estudios comparados han sido el prisma desde el cual los académicos han analizado estos textos en sus contextos, dando lugar a interesantes investigaciones que mencionamos a continuación.

Para empezar, queremos destacar dos libros que, en nuestra opinión, han contribuido en gran medida a incorporar nuevas perspectivas de análisis en el ámbito de la narrativa de ficción. El primero es *Iberian Jewish Literature. Between al-Andalus and Christian Europe* de Jonatan Decter<sup>64</sup>, cuyo tema es la literatura hispanohebra y que busca analizar cómo esta se relaciona con otras literaturas de su entorno. Su análisis, dividido por géneros, logra dar una certera perspectiva sobre la naturaleza híbrida de esta literatura. De especial interés para nuestro trabajo resulta el capítulo llamado “Context: Imagining Hebrew Fiction between Arabic and European Sources”, en el que analiza textos de Jehudah al-Harizi y Ya‘aqob ben ‘El‘azar y sus respectivas afiliaciones culturales.

El segundo es *Framing Iberia. Maqamat and Frametale Narratives in Medieval Spain* de David Wacks<sup>65</sup>. Para el autor, la Península ibérica funcionó en la Edad Media como el lugar en donde se formó un “polisistema literario”, acogiendo diversas formas de producción, transmisión y recepción narrativa se relacionaron entre sí. Tanto Wacks como Decter realizan un detallado panorama sobre la narrativa hispanohebra y sus contactos con aquella en romance.

---

Además v. Arie Schippers. “Le thème de l’amour dans la poésie strophique hébraïque au Moyen Âge en Espagne musulmane: Moïse ibn Ezra (1055-1138) et Abraham ibn Ezra (1090-1165)”, en *L’Espace Lyrique Méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, dirs. Dominique Billy et alii (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006), 201-215. Finalmente, v. Isabelle Levy, “*Sefer ha-meshalim* and the Status of Poetry in Medieval Iberia”, en *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. 2, eds. César Domínguez et alii (Ámsterdam-Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2016), 131-137.

<sup>62</sup> Ángel Sáenz-Badillos, “El estudio de la poesía y la prosa hispanohebra”, 158.

<sup>63</sup> Ángeles Navarro Peiro, “Estado actual de los estudios sobre la narrativa hispanohebra”, *MEAH*, sección Hebreo 41 (1992): 93.

<sup>64</sup> Véase nota 61.

<sup>65</sup> David Wacks, *Framing Iberia. Maqamat and Frametale Narratives in Medieval Spain* (Leiden: Brill, 2007).

También desde la óptica de los estudios comparados contamos hoy día con trabajos centrados en formas narrativas determinadas. Por ejemplo, en torno al cuento hispanohebreo, de especial interés resulta el artículo de Amparo Alba y Carlos Sainz de la Maza<sup>66</sup>, ya que desde una mirada etno y sociográfica, se estudia un corpus textual de cuentos judíos y cristianos, comparando las señas de identidad cultural en el marco del mundo hispánico medieval. Además, debemos mencionar el estudio de Amparo Alba y Ángeles Navarro Peiro<sup>67</sup>, quienes sostienen que hay motivos en las colecciones de cuentos hispanos que se encuentran en la tradición judía, ya sea en los textos talmúdico-midrásicos o en las narraciones hispanohebreas. David Wacks<sup>68</sup>, por su parte, compara un cuento del *Mešal ha-qadmoni* (“El proverbio antiguo”) de Yišḥaq ben Šelomoh abi Sahulah con uno de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, sosteniendo que habría una fuente oral común. Jonatan Decter<sup>69</sup> investiga algunos relatos del *Sefer ha-mešalim* de Ya‘aqob ben ‘El‘azar y el tópico del *locus amoenus*, presente en la tradición clásica y en la literatura europea medieval.

En el ámbito de la *maqama* o *maḥberet* hebrea destaca otro artículo de David Wacks<sup>70</sup>, en el que sostiene que el público del *Libro de buen amor* y el *Libro de las mujeres*<sup>71</sup> bien pudo tener contacto con obras hispanohebreas, como el *Taḥkemoni* de Yehudah al-Ḥarizi. Sobre este último texto, Michelle Hamilton<sup>72</sup> realiza un interesante trabajo al comparar sus rasgos paródicos con el *Libro de buen amor* y *De Vetula*. Judith Dishon<sup>73</sup> por su parte, ha estudiado cómo el protagonista del *Taḥkemoni* se une a grupos de viajeros, similar a lo que ocurre en los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. Sobre el *Taḥkemoni* y su discurso satírico ha

---

<sup>66</sup> Amparo Alba y Carlos Sainz de la Maza, “Señas de identidad judías y cristianas en la cuentística medieval: algunos ejemplos hispánicos”, *Sefarad* 72, n°1 (enero-junio 2012): 145-190.

<sup>67</sup> Amparo Alba y Ángeles Navarro Peiro, “Del cuento rabínico al cuento medieval hispano”, *MEAH*, sección Hebreo 53 (2004): 17-34.

<sup>68</sup> David Wacks, “Don Yllán and the Egyptian Sorcerer: Vernacular commonality and literary diversity in medieval Castile”, *Sefarad* 65 (2005): 413-433.

<sup>69</sup> Jonatan Decter, “Landscape and Culture in the Medieval Hebrew Rhymed Prose Narrative”, *Jewish Studies Quarterly* 14, n°3 (2007): 257-285.

<sup>70</sup> David Wacks, “Reading Jaime Roig’s *Spill* and the *Libro de buen amor* in the Iberian *maqama* tradition”, *Bulletin of Spanish Studies* LXXXIII, n° 5 (2006): 597-616.

<sup>71</sup> V. Victorio Agüera, *Un pícaro catalán del siglo XV: el ‘Spill’ de Jaime Roig y la tradición picaresca* (Barcelona: Ediciones Hispam, 1975).

<sup>72</sup> Michelle Hamilton, “Rereading the Widow: A Possible Judeo-Iberian Model for the Pseudo-Ovidian *De Vetula* and the *Libro de buen amor*”, *Speculum* 82, n°1 (enero 2007): 97-119.

<sup>73</sup> Judith Dishon, “Medieval Panorama in the *Book of Tahkemoni*”. *Proceedings of the American Academy for Jewish Research* 56 (1990): 11-27.

investigado Ayelet Oettinger<sup>74</sup>, relacionándolo con la sátira en la literatura cristiana de la Europa medieval. Para Oettinger, el afán didáctico sería el marco de estas sátiras en ambas literaturas.

También sobre al-Ḥarizi, pero esta vez sobre su texto *'Iggeret ha-musar ha-kelalit* (“Epístola general sobre ética”), investiga Aurora Salvatierra Ossorio<sup>75</sup>, destacando la contribución que la literatura sapiencial hebrea puede suponer para el estudio de este tipo de género en la producción medieval hispana. En esta línea, su edición y traducción del *Milḥemet ha-ḥokmah we-ha-'ošer* (“La batalla de la sabiduría y la riqueza”) de Yehudah ibn Šabbetai, enfatiza cómo este texto se inserta en la *disputatio* medieval<sup>76</sup>.

Con respecto a la novela, en concreto sobre *'Efer we-Dinah* de Vidal Benveniste, destacan los estudios de David Wacks<sup>77</sup>, quien sostiene que el texto pudo haber sido escrito para los festejos de *Purim* como se ha venido afirmando desde la edición del texto. Sin embargo, para él el mensaje funciona como una alegoría moral de las tentaciones que sufre el alma.

Siguiendo en el área de los estudios comparados, pero desde una perspectiva sociolingüística destaca el libro de Kirsten Fudeman<sup>78</sup>, en el que investiga la forma en que el lenguaje moldeó las relaciones y la producción literaria de judíos y cristianos en la Francia medieval.

Los Estudios de género también han impulsado novedosos análisis en torno a la narrativa hispanohebrea. Por supuesto que uno de los textos clave –como ya se mencionó<sup>79</sup>– ha sido el de Tova Rosen con su estudio sobre hombres travestidos. Pero también destacamos su interesante análisis sobre homotextualidad en la *maqama* hispanohebrea, contraponiendo el discurso masculino al silencio femenino, aspectos que compara con otras narrativas.

---

<sup>74</sup> Ayelet Oettinger, “Criticism of the estates in Judah Al-Ḥarizi’s *Book of Tahkemoni* and in European-Christian Literature of the Thirteenth Century: Affinity and Distinction”, en *Studies in Medieval Jewish Poetry. A Message upon the Garden*, eds. Alessandro Guetta y Masha Itzhaki (Leiden-Boston, 2009), 85-96.

<sup>75</sup> Aurora Salvatierra Ossorio, “Yehudah al-Ḥarizi y la literatura sapiencial hebrea (ss. XII-XIII)”, *MEAH*, sección Hebreo 59 (2010): 279-295.

<sup>76</sup> Aurora Salvatierra Ossorio, “*Milḥemet ha-ḥokmah we-ha-'ošer* de Yehudah ibn Šabbetai: Propuesta de lectura, edición y traducción”, *MEAH*, sección Hebreo 63 (2014): 243-283.

<sup>77</sup> Cfr. David Wacks, “Diaspora as Tragicomedy: Vidal Benvenist’s *Efer and Dina*”, *Double Diaspora in Sephardic Literature* (Indianápolis: Indiana University Press, 2015), 127-150. Del mismo autor v. “Vidal Benvenist’s *Efer ve-Dinah* between Hebrew and Romance”, en *A Sea of Languages*, eds. Suzanne Conklin y Karla Mallette (Toronto: University of Toronto Press, 2013), 217-231.

<sup>78</sup> Kirsten Fudeman, *Vernacular Voices: Language and Identity in Medieval French Jewish Communities* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2010).

<sup>79</sup> V. nota a pie nº11, página 14.

También trabaja desde la perspectiva de género Aurora Salvatierra<sup>80</sup>, en un novedoso artículo que sintetiza los principales estudios teóricos sobre la fealdad medieval, y propone una representación de la fealdad femenina compartida en la narrativa hispanohebraica y romance. La autora se pregunta hasta qué punto se puede realizar una lectura ética (cómo se relacionan fealdad y maldad) y lo que nos transmiten estas imágenes surgidas en contextos similares.

Jonatan Decter<sup>81</sup> por su parte, aborda las representaciones de género en su análisis sobre un relato de Ya‘aqob ben ‘El‘azar. En este, describe cómo el amor homoerótico de los protagonistas dialoga con las otras culturas que se dan cita en Toledo durante el siglo XIII.

A la luz de estas aportaciones, es innegable que se ha avanzado mucho en el esfuerzo por incluir los estudios sobre literatura hispanohebraica dentro del marco de la literatura medieval general, pero consideramos que aún queda mucho por hacer.

En nuestro trabajo pretendemos hacer confluír las tres líneas de estudio mencionadas (disfraz, género, literaturas comparadas) en un nuevo intento por explorar las posibilidades que una visión global puede ofrecer. Queremos proponer una visión de conjunto que deje entrever la polifonía literaria del Medioevo, renunciando a establecer fronteras, muchas veces imaginarias, entre textos.

---

<sup>80</sup> Aurora Salvatierra Ossorio, “‘Negra como el cuervo’: la ‘estética’ de la fealdad en textos hebreos de la Iberia Medieval”, *eHumanista* 23 (2013): 605-621.

<sup>81</sup> Jonathan Decter, “A Hebrew ‘sodomite’ tale from thirteenth-century Toledo: Jacob ben El‘azar’s story of Sapir, Shapir, and Birsha”, *Journal of Medieval Iberian Studies* 3, n°2 (2011): 187-202.

## 5. ENFOQUES METODOLÓGICOS

Para realizar esta investigación se han considerado diversos enfoques y conceptos que a continuación se explican.

En primer lugar, hemos tomado como referente metodológico el marco de la literatura comparada, entendiendo por tal la disciplina “que tiene como objeto de estudio y de escritura la red de interacciones entre distintas literaturas”<sup>82</sup>. Desde este presupuesto planteamos una red de interacciones o puntos de contacto, descartando la noción de “influencia”, porque esta última implica una relación entre dos culturas en donde una ejerce poder y modifica a la otra. En cambio, queremos hablar de dos literaturas, hispanohebraica y romance, que dialogan entre sí. En torno al concepto de diálogo, suscribimos a las palabras de Claudio Guillén: “La tarea del comparatista es de orden dialéctico. Por ello dije que lo que la caracteriza es la consciencia incesante de un problema. Pues la investigación de relaciones dialécticas conduce al enriquecimiento progresivo de nuestra percepción de sus elementos constitutivos”<sup>83</sup>. Es este dialogismo el que garantiza la polifonía intertextual y multiplicidad de lecturas que propongo abordar en los relatos analizados.

En segundo lugar, pensamos que las literaturas hispanohebraica y romance, si bien tienen contextos de producción distintos, comparten un contexto mayor que actúa como marco, dando cuenta de condiciones sociohistóricas y culturales comunes. Por lo mismo, no emplearemos acá nociones como “aculturación”<sup>84</sup> ni “apropiación”<sup>85</sup> porque estos conceptos suponen que una cultura subordinada o periférica<sup>86</sup> toma rasgos de la cultura dominante, lo que equivaldría a pensar que la literatura hispanohebraica toma el motivo del disfraz de la literatura romance, adaptándolo a su tradición.

En cambio, lo que proponemos es que se trata de un fenómeno común y paralelo, que va surgiendo simultáneamente en la Península ibérica así como en la

---

<sup>82</sup> Franca Sinopoli, “La historia comparada de la literatura”, en *Introducción a la Literatura Comparada*, ed. Armando Gnisci, trad. Luigi Giuliani (Barcelona: Crítica, 2002), 23-69.

<sup>83</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)* (Barcelona: Tusquets, 2005), 39.

<sup>84</sup> V. César Domínguez *et alii*, *Introducing Comparative Literature* (Londres-Nueva York: Routledge, 2015), 64. Sobre este concepto y su relación con el término “transculturación”, se sugiere la lectura de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983).

<sup>85</sup> V. Peter Burke, *Hibridismo cultural*, trad. Sandra Chaparro Martínez (Madrid: Akal, 2010), 104.

<sup>86</sup> Sobre las relaciones entre periferia y centro, v. Itamar Even-Zohar, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, *Poetics Today* 11:1, (primavera 1990): 45-51.

Francia medieval. Estos dos espacios (que además son espacios fronterizos) funcionarían como zonas de contacto o “de intercambio”<sup>87</sup> entre las diversas culturas. Se conforman así áreas que favorecen el dinamismo y el diálogo intelectual. Incorporamos aquí la noción de “hibridismo”, definido por Peter Burke como un concepto que da cuenta de las interacciones que pueden surgir entre culturas<sup>88</sup>. Son esas interacciones y contactos las que queremos estudiar por medio de la literatura.

En tercer lugar, si bien concebimos el texto como un artefacto o sistema en sí mismo, creemos importante el estudio de este en su relación con el contexto en el que surge. Seguimos así los postulados de la Escuela de Tartu y Iuri Lotman, quienes otorgan especial importancia al texto en su contexto, considerando el “texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico”<sup>89</sup>. Para esta Escuela, la cultura cobra especial relevancia, siendo entendida como una red de signos que crea un modelo o visión del mundo<sup>90</sup>. Lo que buscamos con esta investigación es precisamente analizar qué visiones de mundo se plasman por medio del uso del disfraz, tanto en el ámbito hebreo como romance.

Por otra parte, una de las cuestiones que se plantea abordar es si acaso los usos del disfraz varían según sean adoptados por hombres o mujeres. En este sentido, creemos necesario matizar algunos aspectos. En el transcurso de este trabajo se privilegiará el concepto de “género” sobre el de “sexo”, referido este último a condiciones anatómicas de los cuerpos. Por el contrario, la noción de “género” implica una construcción y una performatividad. Como Judith Butler señala:

To be a gender, whether man, woman, or otherwise, is to be engaged in an ongoing cultural interpretation of bodies and, hence, to be dynamically positioned within a field of cultural possibilities. Gender must be understood as a modality of taking on or realizing possibilities, a process of interpreting the body, giving it cultural form. In other words, to be a woman is to become a woman; it is not a matter of acquiescing to a fixed ontological status, in which case one could be born a woman, but, rather, an active process of

---

<sup>87</sup> Cfr. Peter Burke, *Hibridismo cultural*, 118-119.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 89.

<sup>89</sup> Iuri Lotman, *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*, vol. I., trad. Desiderio Navarro, (Madrid: Cátedra, 1996), 62.

<sup>90</sup> Cfr. Fernando Gómez Redondo, *Manual de crítica literaria contemporánea* (Madrid: Castalia, 2005), 178.

appropriating, interpreting, and reinterpreting received cultural possibilities<sup>91</sup>.

Nos interesa fundamentalmente cómo los personajes construyen sus identidades mediante los actos y simulacros que realizan por medio del disfraz. Queremos investigar de qué manera estos engaños subvierten o no los roles atribuidos a cada género, sus relaciones y los estereotipos que también se pueden hallar en torno a estos.

El disfraz se erige así como el medio utilizado para analizar cómo dialogan los personajes femeninos y masculinos, y también las distintas narrativas que se estudian. Entendemos por “disfraz” los aspectos materiales –la ropa y los cambios físicos– que facilitan que un personaje simule ser otro. Este disfraz suele ir aparejado de una *performance* –una representación o actuación– con la que el personaje busca ocultar su verdadera identidad. Para que el disfraz cumpla con la función de velar la identidad real, los demás actantes no pueden percibir que se trata de un disfraz, pues deben “pensar que la representación del objeto es el objeto mismo”<sup>92</sup>.

Una vez decididos los presupuestos teóricos y el enfoque metodológico, el trabajo se ha llevado a cabo en varias fases.

En primer lugar, hubo que definir el corpus textual que habría de constituir la base del estudio. Para ello se revisó de la manera más completa posible la literatura hispanohebraica y se observó que en aquellos textos del siglo XIII –y algunos próximos a este siglo– se encontraba un número elevado de personajes que se disfrazaban. El siglo XIII, como sabemos, fue un periodo de intensa actividad cultural y dinamismo social, razones que nos llevaron a centrarnos específicamente en ese periodo, incluyendo obras algo anteriores por su importancia en el desarrollo de la literatura hispanohebraica.

Teniendo esto en cuenta, se buscaron luego otras narraciones romances del siglo XIII –o cercanos a este– en donde aparecieran usos similares del disfraz. Se privilegiaron luego aquellas que por cercanía geográfica y lingüística fueran más próximas al quehacer literario hispanohebraico. Por esto, la mayoría de los textos que

---

<sup>91</sup> Judith Butler, “Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*”, *Yale French Studies*, nº 72 (1986): 36.

<sup>92</sup> Citado en Raúl Galoppe, *Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina* (Madrid: Pliegos, 2001), 143.

forman el corpus en romance son obras en francés antiguo y variantes de la lengua de *oïl* como el anglonormando. Si bien se leyeron muchas obras que finalmente fueron descartadas por exceder los límites de la investigación, la lectura de este amplio conjunto literario resultó fundamental a la hora de plantear este estudio.

Posteriormente, se acotó el corpus buscando personajes que, ya fuera *motu proprio* o por imposición, ocultaran su identidad y simularan ser otros, pero siempre dentro de un marco racional, esto es, que no se transformaran debido a elementos sobrenaturales o mágicos. Esta precisión se realiza porque efectivamente existen relatos medievales en los que personajes se transforman gracias a una poción, un elemento mágico<sup>93</sup>, o una condición sobrenatural, entre otros muchos ejemplos. Es lo que ocurre en el *lai* “Bisclavret” de María de Francia, en donde el protagonista se transforma en lobo<sup>94</sup>. También hay casos en donde personajes cambian su género debido a la ayuda de ángeles, como es el caso de Yde en *Yde et Olive*. Además de los ejemplos anteriores, se pueden hallar lugares mágicos, como ocurre en el romance de *Claris et Laris*, en donde Calogrenant se transforma en doncella al entrar en un castillo encantado<sup>95</sup>. Este tipo de transformación mágica, si bien resultaría de interés en una futura investigación, se ha dejado al margen en esta ocasión, ya que el objeto de estudio actual son personajes que simulan, juegan, engañan o se esconden bajo un disfraz, lo que no ocurre en los relatos de *mirabilia*, en donde los personajes no aparentan, sino que son convertidos en otro.

Seguidamente, decidimos incluir en el corpus aquellas obras en donde los personajes se suplantarán unos a otros, pese a que no recurrieran al uso del disfraz. Nos pareció interesante añadir estos textos porque son simulacros distintos a los que predominan en nuestra selección y, de igual manera, se centran en los engaños identitarios.

Una vez definido el corpus, se detectaron una serie de rasgos que permitían afrontar el análisis del recurso del disfraz de manera conjunta, estudiando no solo la literatura hispanohebrea y romance, sino las representaciones de hombres y mujeres. Por lo mismo, se decidió dividir el trabajo en dos grandes secciones: mujeres disfrazadas y luego hombres disfrazados. A su vez, cada sección tendría dos

---

<sup>93</sup> Un ejemplo de esto es la capa de Alberic que utiliza Sigrfrido y que le hace invisible. Al respecto, v. Emilio Lorenzo Criado, ed. y trad., *Cantar de los Nibelungos* (Madrid: Cátedra, 2004).

<sup>94</sup> V. María de Francia, “Bisclavret”, en *Lais*, trad. Carlos Alvar (Madrid: Alianza, 2004), 77-85.

<sup>95</sup> Corinne Pierreville, ed., *Claris et Laris* (París: Champion, 2008).

apartados, teniendo en cuenta si los disfraces implicaban cambiar de género o no. Con esto en mente se empezó el análisis de cada uno de los textos.

Durante la elaboración de este trabajo ha resultado muy enriquecedor el poder exponer los avances que se fueron realizando en diversos congresos como el International Medieval Congress, organizado por la Universidad de Leeds, el Simposio de la Asociación Española de Estudios Hebreos y Judíos realizado en Mallorca, el congreso Gender and Transgression in the Middle Ages organizado por la Universidad de St. Andrews y el Simposio de Estudios Medievales, organizado por el Centro de Estudios Medievales de la Universidad Gabriela Mistral en Chile. Todos estos foros nos brindaron la oportunidad de debatir nuestras propuestas y enfoques de estudio, a la vez que nos permitieron incorporar nuevas ideas y matizar reflexiones, lo que ha sido de gran ayuda en el desarrollo de esta investigación.

## 6. MUJERES DISFRAZADAS EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XIII

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 pretenden ser bellas, mujeres de edad son suplantadas por jóvenes y quizás lo más llamativo es que incluso hay quienes se disfrazan de varón, entre otros. Estas nuevas identidades se forjan mediante el uso de la palabra, que actúa como elemento persuasivo para convencer a los otros personajes, así como también mediante el uso de una ropa distinta. Ambos, palabra y/o vestido, forman 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”<sup>96</sup>.

Estos simulacros plantean una serie de interrogantes como, por ejemplo, si se trata de un encubrimiento impuesto o voluntario, si los personajes reciben ayuda en el proceso de disfrazarse, si acaso les confiere un nuevo estatus, si se adquieren rasgos distintos a los que tenían previamente o si se enfatizan los que ya tenían, si cambian sus discursos, si se trata de disfraces permanentes o temporales y, de ser temporales, cómo se descubre la verdadera identidad. También es de interés analizar si acaso estas mujeres (por medio de sus disfraces) logran acceder a círculos que de otra manera les estarían vedados, a la vez que se discute si hay elementos que se subviertan gracias al uso del disfraz. Además, se incluyen cuestiones sobre cómo el disfraz se enmarca en el relato, si el narrador es cómplice del encubrimiento y si este simulacro cambia el tono narrativo.

En esta primera parte del capítulo se analiza la presencia de mujeres que se disfrazan de varones en obras narrativas producidas durante el siglo XIII, periodo en el que se enmarca la investigación que se propone.

---

<sup>96</sup> Susan Crane, *The Performance of Self* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2002), 6.

## 6.1. MUJERES DISFRAZADAS DE VARÓN

Uno de los factores que ha motivado este trabajo ha sido justamente la presencia de mujeres travestidas en la narrativa medieval, temática que como *rara avis* no ha estado del todo presente en los estudios de literatura comparada<sup>97</sup>, mientras que sí se ha investigado sobre mujeres medievales travestidas<sup>98</sup> o la presencia de estas fémias en la literatura del Siglo de Oro<sup>99</sup>. Quizás se deba a que varias de las obras que incluimos en esta investigación han sido editadas y/o traducidas solo en las últimas décadas. Es de esperar que en la medida en que haya una difusión del corpus textual, crezca el interés por desglosar el comportamiento de los personajes femeninos y las implicancias de sus disfraces. Esto es lo que se propone a continuación.

---

<sup>97</sup> Salvo los análisis que se han realizado en las últimas décadas sobre el *Libro de Silence* y aquellos a los que nos referiremos en este capítulo.

<sup>98</sup> V. Mariana Warner, *Joan of Arc: The Image of Female Heroism* (Oxford: Oxford University Press, 2013). También v. Larissa Taylor, *The Virgin Warrior: The Life and Death of Joan of Arc* (New Haven: Yale University Press, 2009).

<sup>99</sup> Menciono solo algunas de las investigaciones más relevantes: Rosie Seagraves, “She as He” (v. nota a pie nº1). También v. Lauren Derby, “Steel-Plated Petticoats: The Heroism of Women in *Don Quijote*”, *Plaza: Dialogues in Language and Literature* 2 (noviembre 2011): 68-74. Además, v. Matthew Wyszynski, “Mulier bona dicendi perita? Women and Rhetoric in *Don Quijote*”, *Bulletin of the Cervantes Society of America* XXX, nº2 (otoño 2010): 83-100. También v. Matthew Stroud. *Plot Twists and Critical Turns: Queer Approaches to Early Modern Spanish Theater* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2007). Además, v. Encarnación Juárez Almendros, “Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en la Sierra Morena”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 24, nº1 (2004): 39-64. Además sugerimos el texto de Anita Stoll, “Cross-dressing in Tirso’s *El amor médico* and *El Aquiles*”, en *Gender, Identity and Representation in Spain’s Golden Age*, eds. Anita Stoll y Dawn Smith (Londres: Bucknell University Press, 2000), 86-108.

### 6.1.1. *Ne'um Ašer ben Yehudah* de Šelomoh ben Sahl

El primer relato que se analizará es el *Ne'um Ašer ben Yehudah*<sup>100</sup> atribuido a Šelomoh ben Sahl (también conocido como a Ibn Šaqbel)<sup>101</sup>, texto escrito en prosa rimada con intercalación de poemas. Si bien la obra sería anterior al siglo XIII<sup>102</sup>, se ha optado por incluirla dentro del corpus de este trabajo debido varios motivos. Primero, por la relevancia que tiene el uso del disfraz dentro de la misma y, segundo, porque es la obra narrativa hispanohebrea más antigua que se ha conservado, dejando su huella en la literatura posterior.

En esta *maḥberet*<sup>103</sup> el protagonista, Ašer, describe sus aventuras de juventud mediante un *racconto*, mencionando que en una oportunidad salió de casa con sus amigos y que mientras paseaban por un lugar cercano a su ciudad, rodeado de palomas y acequias, se enamoró de unos ojos que le guiñaban:

כּוֹכֵב מְשִׁיחָה מִן הַחַלּוֹנוֹת וּמְצִיץ מִן הַפְּנּוֹת, קוֹרֵץ אֵלַי בְּעֵינַי וּמוֹלֵל בְּיָמֵינוּ. הַתְּאַפְּקֵתִי לְעֵינֵיהֶם <sup>104</sup> .	De pronto, una estrella que mira a través de las ventanas, atisba desde los torreones, me guiña los ojos y me hace señas con la mano. Aguanté sus rayos <sup>105</sup> .
---	--

<sup>100</sup> Šelomoh ben Sahl, *Ne'um Ašer ben Yehudah*, ed. Hayyim Schirmann en *Hebrew Poetry in Spain and Provence*, vol. I (Jerusalén-Tel Aviv: The Bialik Institute and Dvir Co., 1954-1960), 556-565, [en hebreo]. Para la traducción al español se utiliza Ángeles Navarro Peiro, “La maqama *Ne'um Ašer ben Yehudah*”, *Sefarad* 36 (1976): 339-351. Además, se ha consultado la traducción al inglés realizada por Raymond Scheindlin, “Asher in the Harem”, en *Rabbinic Fantasies*, eds. David Stern y Mark Jay Mirsky (New Haven: Yale University Press, 1998), 253-267. Para evitar confusiones, cada vez que se este texto en hebreo se mencionará en la nota a pie al editor, mientras que para la cita en español emplearemos la referencia a la traductora.

<sup>101</sup> Se trataría de la misma persona, cfr. Ángel Sáenz-Badillos, “Notas sobre poemas y poetas hispanohebreos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 30 (1981): 218.

<sup>102</sup> Según Raymond Scheindlin la obra habría sido escrita en la primera mitad del siglo XII. Véase Raymond Scheindlin, “Asher in the Harem”, 253. No obstante, también hay quienes sostienen que sería posterior. Cfr. Ángeles Navarro Peiro, “La maqama *Ne'um Ašer ben Yehudah*”, 339.

<sup>103</sup> El término *maḥberet* equivale a la palabra *maqama* en árabe. Este género en sus orígenes se distinguió por ser “una colección de relatos independientes con el único nexo de sus dos protagonistas, el narrador, generalmente identificado con el autor, y un pícaro e ilustrado vagabundo, amigo entrañable del anterior. Los temas tratados en estos relatos presentaban una gran variedad: aventuras y bromas del pícaro héroe, disertaciones sobre temas filosóficos, crítica literaria, debates o disputas, cuestiones de la vida cotidiana, crítica social, etc”. Cfr. Ángeles Navarro Peiro, “Estado actual de los estudios sobre narrativa hispanohebrea”, 94. A este género pertenecería el relato de Sahl, aunque luego las obras narrativas hebreas no siguieran el modelo clásico. Diversas opiniones sobre este género literario y su uso en la clasificación de la narrativa hispanohebrea pueden encontrarse también en Ángeles Navarro Peiro, *Literatura hispanohebrea* (Madrid: Laberinto, 2006), 146, así como en Jonathan Decker, *Iberian Jewish Literature*, 119.

<sup>104</sup> Hayyim Schirmann, *Hebrew Poetry in Spain and Provence*, 557.

<sup>105</sup> Ángeles Navarro Peiro, “La maqama *Ne'um Ašer ben Yehudah*”, 342.

A través de esos versos notamos que se le otorga importancia al sentido de la visión en el enamoramiento, motivo que no es exclusivo de la prosa hispanohebrea, sino que recorre la literatura medieval en general. Lo menciona, por ejemplo, Andreas Capellanus (siglo XII) en su tratado amatorio, una de las obras más difundidas en la Edad Media, señalando que: “El amor es una pasión innata que nace de la visión de la belleza del otro sexo y de su desmedida obsesión por la misma”<sup>106</sup>.

También recurrente en la tradición romance es la imagen de la amada como una estrella<sup>107</sup>. Se trata de motivo empleado para resaltar la luminosidad (belleza) de la persona amada, aunque también evidencia la distancia y lejanía entre los amantes.

Tras la descripción de la dama, Ašer se muestra como un hombre jactancioso, que se vanagloria de la atracción que ejerce en las mujeres. De hecho, cuando recibe una manzana con un mensaje amatorio<sup>108</sup> –que supuestamente le envía la enamorada–, se describe a sí mismo como un varón capaz de hacer enloquecer de pasión a las muchachas. Sin embargo, su altivez da paso al sufrimiento amoroso, en donde queda en evidencia que el protagonista se siente una víctima del amor<sup>109</sup>, pues su corazón <sup>110</sup>“וַפְתֹּת אוֹתוֹ פְתִים” (se rompió en pedazos)<sup>111</sup>. Incluso, llega a llorar por amor arrepintiéndose de no haber dado inmediata respuesta a quien le envió la manzana.

---

<sup>106</sup> Andreas Capellanus, *Libro del amor cortés*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián (Madrid: Alianza, 2006), 29. Esta idea también la comparte Giacomo da Lentini (siglo XIII), cuando escribe: “ma quell’ amor che stringe con furore / da la vista de li occhi ha nascimento” (Pero el amor que aprieta con más fuerza / es el que nace de la vista de los ojos). Véase Carlos Alvar y José Manuel Lucía, *Antología de la lírica primitiva italiana* (Madrid: Contrapunto-Sial, 2008), 50-51. También Guido Cavalcanti, poeta italiano del siglo XIII, escribe: “Voi che per li occhi mi passaste ’l core” (Vuestra vista me pasó el corazón). Carlos Alvar, *El Dolce Stil Novo. 47 sonetos y 3 canciones. Antología*, edición bilingüe (Madrid: Visor, 1984), 60-61. No solo en el ámbito romance se aprecia la predominancia de este sentido, sino también en la literatura hispanoárabe. Esto queda de manifiesto cuando Ibn Hazm (994-1064) propone que de todos los sentidos, es la visión el más importante. Véase Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, ed. Jaime Sánchez Ratia (Madrid: Hiperión, 2009), 73.

<sup>107</sup> Por ejemplo, Guido Guinizelli (1230-1276), poeta *stilnovista* dice: “donna a guisa di stella lo ’nnamora” (la dama lo enamora como si fuera una estrella). V. Carlos Alvar, *El Dolce Stil Novo*, 14-15. A su vez, Dino Frescobaldi (1276-1316), también *stilnovista* señala: “Un’alta stella di nova bellezza [...] m’innamora de la sua chiarezza” (Una alta estrella de nueva belleza [...] me enamora con su claridad). V. Carlos Alvar, *El Dolce Stil Novo*, 112-113. Incluso se halla en la poesía de los goliardos: “Sidus clarum, / puellarum, flos et decus omnium” (Oh doncella, clara estrella, sobre todas refulgente). V. Miguel Requena, trad., *Poesía goliárdica* (Barcelona: Acontilado, 2003), 230-231.

<sup>108</sup> Esta fruta dada con un mensaje recuerda las prendas dadas por las damas a los caballeros en los torneos. Al respecto, v. Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, trad. Alejandro Rodríguez (Madrid: Alianza: 2004), 107.

<sup>109</sup> Este es un tópico recurrente en la poesía de al-Andalus y en la poesía de trovadores y troveros.

<sup>110</sup> Hayyim Schirmann, *Hebrew Poetry in Spain and Provence*, 557.

<sup>111</sup> Ángeles Navarro Peiro, “La maqama *Ne’um Ašer ben Yehudah*”, 343.

La victimización del protagonista se acentúa cuando, decidido a volver a ver a su amada, regresa al lugar donde la encontró, se desmaya y es llevado por varias de las criadas de su enamorada a la cámara alta. Este comportamiento deja entrever que se están cuestionando los roles comúnmente asignados a hombres y mujeres, puesto que su forma de actuar está lejos de los héroes épicos o de los caballeros que realizan grandes empresas en romances artúricos. Acá se trata de un hombre que al principio se muestra orgulloso, pero después aparece extremadamente vulnerable y pasivo.

Ya en el palacio, el protagonista se muestra ansioso por ver a su idealizada dama, en medio de un ambiente en donde hay mujeres que recitan poemas y tocan el laúd. Sin embargo, esta idílica atmósfera se ve amenazada cuando irrumpe en escena el supuesto señor de la casa, que en realidad es una muchacha.

Notamos que el simulacro de esta joven viene dado tanto por la ropa que luce como por el discurso que pronuncia. Por una parte, actúa como un hombre celoso, que lleva un turbante de lino, espada desenvainada y un rostro encolerizado. Por otra, se muestra desafiante en sus palabras, reprochando a Ašer su deseo y traición, dejando poco espacio para que este responda. Así, este supuesto dueño toma el absoluto control de la escena, ya que mientras el protagonista llora de espanto y apenas logra balbucear, él lo amenaza y le da a entender que morirá: **”חַי נַפְשִׁי, כִּי**”<sup>112</sup> **בְּיָמֵי הַיּוֹם הַזֶּה בָּא עִתְדָךְ / וְאַרְאֶה בְּמִפְתָּדְךָ**”<sup>113</sup> (Por vida mía, que reo de muerte eres. Este es el día de tu hora final en que voy a contemplar tu cadáver)<sup>113</sup>.

Este simulacro tiene una breve duración, pues es tal la desesperación de Ašer que ella revela voluntariamente el engaño. Procede así a quitarse el turbante y confiesa que es una de las criadas de la casa<sup>114</sup> utilizando la metáfora del cervatillo que caza a los varones **”אֲנִי עֶפְרַיִם בְּעֶפְעָפִיּוֹ יִצְוֹדָד / אֲנֹשׁ חֵיל וְיִפֹּל בְּתַבְּלָיו**”<sup>115</sup> (Yo soy el cervatillo que con sus párpados da caza / al varón fuerte, el cual cae en sus lazos)<sup>116</sup>. Esta imagen es una metáfora tanto del amante que caza (como se ha visto en el ejemplo anterior), como del amado que cae en las redes del amor. De hecho, al principio del relato el protagonista se identifica como un ciervo que ha caído en una

---

<sup>112</sup> Hayyim Schirmann, *Hebrew Poetry in Spain and Provence*, 563.

<sup>113</sup> Ángeles Navarro Peiro, “La maqama *Ne’um Ašer ben Yehudah*”, 348.

<sup>114</sup> Es interesante que no se dé a conocer su verdadero nombre, así como tampoco el nombre ficticio mientras hacía de señor de la casa. Quizás se deba a la brevedad del simulacro.

<sup>115</sup> Hayyim Schirmann, *Hebrew Poetry in Spain and Provence*, 563.

<sup>116</sup> Ángeles Navarro Peiro, “La maqama *Ne’um Ašer ben Yehudah*”, 349.

red: <sup>117</sup>“נִפְּשִׁי בְּפַח צְבִיָּה כְּצִבִּי אֲשֶׁר נִשְׁבָּה, / דְּרָכָה קִשְׁתָּהּ בְּאֵיתָן וְלֹא שָׁבָה” (Mi alma cayó en trampa tendida por una gacela y está cual ciervo capturado)<sup>118</sup>.

Estas asociaciones del amante/amado con el ciervo no son algo nuevo en la literatura medieval<sup>119</sup>, basta pensar que ya Ovidio (siglo I a.e.c.) –uno de los autores más difundidos en el Medioevo– se refiere al amante como un cazador que debe saber cómo conquistar a la amada: “Scit bene venator, cervis ubi retia tendat” (El cazador sabe bien dónde poner las redes a los ciervos)<sup>120</sup>.

En el texto de Šelomoh ben Sahl, Ašer no entiende las palabras de la amada/cervatillo y tampoco da crédito a su confesión, puesto que sigue llamando a la joven como “señor”. Sin embargo, esto ocurre para resaltar cuán obnubilado está ante la luminosidad de la bella mujer: “הַתְּבוּנָתִי וְהִנֵּה אֹר בְּהִיר / וְלַחֵי כֹהֵר”<sup>121</sup> (Puse atención y me encontré con una luz brillante, una mejilla que relucía como el resplandor del firmamento)<sup>122</sup>.

Se trata de una descripción común en la literatura medieval en la que se insiste en la asociación rostro-luz<sup>123</sup>. En el relato de Šelomoh ben Sahl, esta imagen de la dama resplandeciente da pie para que Ašer piense que la joven es esa mujer de la cual se enamoró días atrás, aunque ella se encargará de mostrarle su error. Pero la presencia de esta mujer travestida es la antesala de un engaño mayor: la supuesta

---

<sup>117</sup> Hayyim Schirmann, *Hebrew Poetry in Spain and Provence*, 560.

<sup>118</sup> Ángeles Navarro Peiro, “La maqama *Ne’um Ašer ben Yehudah*”, 345.

<sup>119</sup> Se trata de una imagen común en la poesía de los trovadores, como queda de manifiesto en los versos de Rigaut de Berbezilh (s. XII): “Ar torn a vos doloros e plorans; / Aissi co-l sers, que, cant a faig son cors, / Torna morir al crit dels cassadors, / Aissi torn eu, domn’, en vostra merce”. (Ahora vuelvo a vos doliente y llorando. / Como el ciervo, que, cuando ha hecho su carrera, vuelve a morir al grito de los cazadores, / así vuelvo yo, señora, a vuestra merced). V. Martín de Riquer e Isabel de Riquer, *La poesía de los trovadores*, edición bilingüe (Madrid: Espasa Calpe, 2002), 49-51. Lo mismo ocurre en las nueve cantigas del *Cancionero* de Pero Meogo (s. XIII), en donde se suceden las alusiones a los cazadores y ciervos: “Tal vay o meu amigo / con amor que lh’eu dey, / como cervo ferido / de monteyro d’el rey”. V. Armando López Castro, “El *Cancionero* de Pero Meogo: Poética y tradición”, *Revista de poética medieval*, n°3 (1999): 91. También sugerimos la lectura de Marcelle Thiébaux, *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature* (Nueva York: Cornell University Press, 1974).

<sup>120</sup> Ovidio, *Ars Amatoria* (Roma: Vivarium Novum, 2010), 11. (La traducción es mía).

<sup>121</sup> Hayyim Schirmann, *Hebrew Poetry in Spain and Provence*, 563.

<sup>122</sup> Ángeles Navarro Peiro, “La maqama *Ne’um Ašer ben Yehudah*”, 349.

<sup>123</sup> Así queda demostrado en la lírica goliárdica: “Frons tua clara nimis: si sol pacietur eclipsin, / restaurare diem fronte tua poteris” (Es clara tanto tu frente que, si el sol sufre un eclipse, / pudieras restaurar con ella el día). V. Miguel Requena, trad., *Poesía goliárdica*, 242-243. También se aprecian estas imágenes en los versos de al-Mu‘tamid (siglo XI): “Por la luz de tu cara no hacen falta lámparas”. Cfr. Manuel Francisco Reina, ed., *Poesía andalusí* (Madrid: Edaf, 2007), 297. En el *Libro de Alexandre* (siglo XIII) también aparece una imagen similar cuando se describe a la reina de las Amazonas, Talestris: “La fruent’ avié muy blanca, alegre e serena, / plus clara que la luna quando es diüodena”. V. Jesús Cañas, ed., *Libro de Alexandre* (Madrid: Cátedra, 2007), 455.

enamorada será en verdad uno de sus amigos disfrazados que ha querido gastarle una broma.

Si bien se trata de un texto muy breve que carece de mayores detalles sobre los simulacros que se llevan a cabo, es un relato en donde el protagonista se muestra avergonzado y atemorizado –recordemos que incluso se desmaya de amor–. Para Tova Rosen, los hombres enamorados “admitting their total subjection to the lady, are figuratively rendered as feminized, while the ladies who fight and resist them are virilized”<sup>124</sup>. Las mujeres de la cámara por su parte, no solo recitan acompañadas de un laúd y rabel, sino que son capaces de mostrarse más valientes que los propios hombres.

---

<sup>124</sup> Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 29.

### 6.1.2. “*Yašefeh u-štei ahuboṭaw*” (“Yašefeh y sus dos amadas”) en el *Sefer ha-mešalim* de Ya‘aqob ben ‘El‘azar

La configuración de los personajes femeninos y masculinos que se analizó en el apartado anterior es semejante a la que realiza Ya‘aqob ben ‘El‘azar, gramático, traductor y poeta, que habría vivido durante el último tercio del siglo XII hasta la primera mitad del siglo XIII<sup>125</sup>. Habitó tanto en Toledo<sup>126</sup> como en Provenza, dedicando sus obras a personalidades de ambos lugares<sup>127</sup>. No obstante, “there is no evidence that the poet was an itinerant artist”<sup>128</sup>. Con respecto a su producción literaria, que incluye obras de gramática, traducción y lexicografía hebrea, nos interesa su colección de cuentos llamada *Sefer ha-mešalim*, un título de difícil traducción a pesar de su aparente simplicidad y para el que se ha propuesto la traducción de *Libro de cuentos*<sup>129</sup> o *Libro de los ejemplos*<sup>130</sup>. El texto, que habría sido escrito durante la primera mitad del siglo XIII, contiene diez relatos escritos en prosa rimada y con intercalación de versos. Debido a estos elementos formales algunos han sostenido que cada cuento corresponde a una *maqama*<sup>131</sup>, sin embargo, discrepamos de esta idea ya que la prosa rimada es “una forma de expresión común y no un elemento decisivo para definir un determinado género narrativo”<sup>132</sup>. Esto no impide que el autor conociera la tradición de *maqamas* (hispanohebreas y/o árabes) y que a su vez, estuviera familiarizado con la literatura romance coetánea<sup>133</sup>.

De los diez relatos que conforman la colección, nos interesa el séptimo, llamado “*Yašefeh u-štei ahuboṭaw*”<sup>134</sup> (y que en la edición española lleva el título “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”). Mientras que el *Ne‘um Ašer ben*

---

<sup>125</sup> V. Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebrea* (Córdoba: El Almendro, 1988), 57.

<sup>126</sup> V. Ángel Sáenz-Badillos, *Literatura hebrea en la España medieval* (Madrid: Fundación Amigos de Sefarad, 1991), 207.

<sup>127</sup> Jonathan Decter, *Iberian Jewish Literature*, 137.

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebrea*, 58.

<sup>130</sup> Josep María Millás Villacrosa, *Literatura hebraicoespañola* (Barcelona: Labor, 1986), 157.

<sup>131</sup> Naoya Katsumata, “The style of *maqama*: Arabic, Persian, Hebrew and Syriac, *Middle Eastern Literatures: incorporating Edebiyat* 5, n°2 (2002): 117-137.

<sup>132</sup> Ángeles Navarro Peiro, “Estado actual de los estudios sobre la narrativa hispanohebrea”, 95.

<sup>133</sup> Véase David Wacks, “Toward a History of Hispano-Hebrew literature in its Romance context”, 190.

<sup>134</sup> Se usa la edición de Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar (1170-1233?). Critical edition with introduction and commentary* (Tel Aviv: Ramot Publishing-Tel Aviv University, 1992/1993), 56-71, [en hebreo]. Para la traducción al español se utiliza la versión de Ángeles Navarro Peiro, “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”, *Narrativa hispanohebrea* (Córdoba: El Almendro, 1988), 209-228.

*Yehudah* comenzaba con el protagonista volviendo al hogar, acá ocurre lo contrario: 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. Recorre diversos lugares hasta llegar a una ciudad de Egipto cuya belleza le sorprende.

Es en esta atmósfera cuando aparecen dos jóvenes para invitarlo **”עַד שׁוֹק”**<sup>135</sup> (a un zoco de atractivas muchachas cuyos ojos enamoraban y cuyos párpados robaban el corazón)<sup>136</sup>. Nuevamente se destaca la vista como el sentido más importante en el enamoramiento, como se vio en las páginas anteriores. De entre todas las muchachas, el narrador describe a una joven menuda parecida a una gacela que rompe el corazón de Yašefeh.

Esta asociación con la gacela no es recurrente en la poesía escrita en romance, aunque sí en la poesía hispanoárabe e hispanohebrea en donde la persona amada se representa como “una inocente gacela, pero en realidad es un peligroso león, o, en otros casos, un cazador implacable”<sup>137</sup>. Por ejemplo, *Yehudah ha-Levi* (s. XI-XII) dice: **”צְבִית חַן שְׁבִיתִנִּי בְּצַבְיָךְ / וּפְרָךְ הָעֶבְדִּיתִנִּי בְּשִׁבְיָךְ”** (Gacela grácil, me cautivaste con tu belleza, / cruelmente me esclavizaste en tu prisión)<sup>138</sup>. A su vez, Ibn Hazm señala: “La gacela cautiva se ha hecho leona”<sup>139</sup> mientras que el poeta y rey sevillano al-Mu‘tamid (s. XI) dice: “Eres la gacela que prende al león feroz”<sup>140</sup>, solo por citar algunos ejemplos.

La amada en el relato de ‘El‘azar también posee una belleza luminosa:<sup>141</sup> **”לְבָבוֹת תִּמְשְׁכָה מִשָּׁד / וְאוֹר מְלַחֲיָה נִבְקַע / לְאוֹרָה יִלְכוּ חֻשָּׁד”** (Con su atractivo arrastra los corazones, / pues una luz de sus mejillas brota / y hacia tal luz en la

<sup>135</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar*, 58.

<sup>136</sup> Ángeles Navarro Peiro, “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”, 212.

<sup>137</sup> Tova Rosen, “Representaciones de mujeres en la poesía hispano-hebrea”, en *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía*, coords. Ricardo Izquierdo Benito y Ángel Sáenz-Badillos (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998), 128. También hallamos esta imagen en Ibn Zaydun, *Casidas selectas*, trad. Mahmud Sobh (Madrid: Cátedra, 2005), 132, por dar algunos ejemplos.

<sup>138</sup> María José Cano, “Poesía en hebreo”, en *Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica*, eds. Carlos Alvar y Jenaro Talens (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009), 196-197.

<sup>139</sup> Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 135.

<sup>140</sup> Manuel Francisco Reina, *Poesía andalusí*, 297.

<sup>141</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar (1170-1233?)*, 58.

oscuridad ellos caminan)<sup>142</sup>, imagen que como se vio previamente inunda la poesía medieval. Lo interesante es que acá la acción no se sitúa en un palacio como en el cuento de Sahl, sino en un mercado de esclavas<sup>143</sup>. Según Decter, el mercado de esclavas aquí retratado es una reminiscencia de los escenarios que se pueden encontrar en *Las mil y una noches*<sup>144</sup>.

Por otra parte, en el contexto del siglo XIII, “el comercio de esclavos se ha fortalecido y circulan no pocas historias sobre costosas sirvientas, con preferencia muy jóvenes, que se han convertido en símbolo de una alta posición social”<sup>145</sup>. La referencia a ellas no es inusual, sobre todo si consideramos que las esclavas ocuparán un rol especial en la literatura escrita en romance. Es el caso de *Floire et Blancheflor*<sup>146</sup> (relato anónimo del siglo XII en donde Blancheflor es vendida por unos mercaderes al emir egipcio) y *Aucassin et Nicolette*<sup>147</sup> (relato anónimo del siglo XIII en donde Nicolette es supuestamente una esclava traída de tierra extranjera que ve cómo otros impiden su relación amorosa con Aucassin).

La esclava en “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”, es finalmente comprada por el protagonista, convirtiéndose en su compañera y revelando su nombre: Yefefiyah (“Muy hermosa”). Mientras Yašefeh es retratado como una víctima del amor, el narrador describe a su amada como una mujer que toma la palabra y recita poemas, enfatizando la idea del amor como una batalla:

<p style="text-align: center;">         ?דידי והלא עיני          ללבבות פּרָשָׁה רֶשֶׁת [...] רֶשֶׁת          בְּכֵן הַרְחַק וְהִזְהֵר          וְשֵׁב כְּמִטְחָוִי קִשֶּׁת<sup>148</sup>.       </p>	<p>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<sup>149</sup>.</p>
---	--

Sin embargo, al transcurrir el relato Yefefiyah deja de ser representada como la dama que causa tormento en el amante, para mostrar una simetría en donde ambos

<sup>142</sup> Ángeles Navarro Peiro, “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”, 212.

<sup>143</sup> Jonathan Decter, *Iberian Jewish Literature*, 200.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> Aurora Salvatierra, “Doncellas guerreras: Un relato de amor de Ya’acob ben Eleazar”, 8. [En prensa].

<sup>146</sup> Miguel García Peinado y Manuel Marcos Aldón, eds. y trads., *Floire et Blancheflor* (Córdoba: Universidad, 2006).

<sup>147</sup> Álvaro Galmés de Fuentes, ed. y trad., *Aucassin y Nicolette* (Madrid: Gredos, 1998).

<sup>148</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar*, 60.

<sup>149</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebraica*, 214.

disfrutaban el uno del otro de manera alegre: וַיֵּשְׁתּוּ יַיִן וַיֵּאָכְלוּ מִפְּרֵי / וְנָשְׁקוּ שִׁפְתֵיהֶם / וְקָרָץ אֶהְבְּתָם / וַיְהִי הַשְּׂנִים / בְּהִחְזִיק אֲזִנָּים / וְלִקְחַת לְחַיִּים / בְּעֵינָיִם / וּלְהִלָּחַם בְּעַפְעָפִים וְשִׁלּוֹת יָדִים / וּמַעַן שְׂדִים / וַיִּשְׁכְּבוּ [אֵת] מִשְׁכַּב<sup>150</sup> (Bebieron del vino de sus amores y del fruto de su cariño comieron. Estuvieron ambos pellizcándose las orejas, acariciándose las mejillas, besándose en los labios, guiñándose los ojos, batiéndose con los párpados, tendiéndose las manos, palpándose el pecho, hasta que se acostaron para dormir la siesta del mediodía)<sup>151</sup>.

Llegados a este punto del relato, “la dame n’est plus une coquette hautaine et cruelle, una véritable ‘Belle Dame sans merci’, qui jouit des tourments dont elle afflige ses adorateurs. Au contraire, Jacob ben Eléazar nous présente plusieurs cas d’amour réciproque”<sup>152</sup>. Esta reciprocidad amorosa es difícil de hallar en la narrativa hispanohebraica o en la poesía de los trovadores, en donde el amante suele sufrir por la supuesta indiferencia de la enamorada. Sin embargo, sí encontramos esta reciprocidad amorosa en algunos *lais* de María de Francia (s. XII), como el caso del *lai* “Bisclavret”, en donde el protagonista ama a su dama y viceversa, y también en *Floire et Blancheflor*, en donde ambos ofrecen su vida por salvar la del otro.

Mas el amor entre Yašefeh y Yefefiyah genera envidia y malestar en una de las esclavas que no fue elegida, propiciando el giro narrativo más interesante en el cuento de ‘El‘azar: la aparición de mujeres vestidas de caballeros.

Se trata de una de las esclavas del zoco, Yemimah (“Paloma”), que al no ser elegida por Yašefeh, decide vengarse. Su disfraz es el de un caballero: va montada sobre un caballo, con vestidos de brocado y armas, siendo el encargado de las esclavas quien ha comprado lo necesario con dinero que ella ha robado. Pero su disfraz no solo se construye mediante estos elementos, sino que ella también adopta una nueva actitud, ya que sin proferir palabra alguna, llega al lecho de Yašefeh y lo ata, para luego cogerlo con todas sus fuerzas y llevárselo en su caballo lejos de la ciudad. La fuerza empleada por este supuesto caballero contrasta con la pasividad del amado, que no despierta. En este sentido, Yemimah disfrazada se muestra mucho más activa y fuerte que el verdadero varón, y su protagonismo se ve reforzado cuando arroja a Yašefeh del caballo, aprovechando para golpearlo con la lanza.

<sup>150</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar*, 61.

<sup>151</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebraica*, 215.

<sup>152</sup> Hayyim Schirmann, “Les contes rimés de Jacob ben Eleazar”, en *Etudes d’ Orientalisme dédiées à la Mémoire de Levi-Provençal* (Paris: Messoneuve, 1962), 295.

Mientras que el narrador comparte la naturaleza de este simulacro con los lectores, Yašefeh no se da cuenta de que el caballero es una mujer: **”הַגִּבּוֹר אַתָּה”**<sup>153</sup> “(¿Eres tú acaso un guerrero y a guerreros / conduces al cautiverio con tu espada?)<sup>154</sup>. Así como tampoco sospecha cuando al día siguiente aparece en escena un segundo caballero armado –Yefefiyah– que lo ha venido a liberar.

Si ya es novedosa la inclusión de una mujer armada como caballero, más lo es que sean dos las mujeres travestidas que luchan por el mismo objetivo: su amado, imitando las escenas de caballeros medievales peleando por una dama. Nuevamente, al igual que en el caso del simulacro de Yemimah, lo que se destaca primero del caballero no son sus palabras, sino la forma de moverse: **”וְהָיָה אֶחָד פָּרַשׁ מִתְגַּעֵשׁ”**<sup>155</sup> “(un caballero que se movía y temblaba como el mar agitado. Parecía una leona privada de sus cachorros, que no retrocede ante nadie)<sup>156</sup>.

Seguidamente se describe su ropa ya que la identidad que se simula requiere de una materialidad y, en este caso, se concreta en la armadura, insignias, estandarte y lanza que lleva Yefefiyah encubierta. Ambos caballeros (Yefefiyah y Yemimah) combaten entre sí, mientras que Yašefeh se limita a observar: **”וּבְכֹל-זֹאת הִשָּׁבֵם”**<sup>157</sup> “(con todo esto, Yašefeh pensaba que se trataba de hombres, ¡y eran mujeres!)<sup>158</sup>.

Yašefeh es representado de manera pasiva y, quizás lo más importante, como un espectador de una justa. Lo más notorio es que se trata precisamente de un espectador masculino, un caso poco frecuente en la literatura medieval, en donde son las mujeres quienes observan a los caballeros pelear. Por ejemplo, conocida es la escena de *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, en donde Lanzarote momentáneamente deja de combatir contra Maleagante porque se ha dado cuenta de que Ginebra está mirándole desde las tribunas de la torre<sup>159</sup>.

<sup>153</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar (1170-1233?)*, 62.

<sup>154</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebraica*, 216.

<sup>155</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar*, 62.

<sup>156</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebraica*, 217.

<sup>157</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar*, 62.

<sup>158</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebraica*, 217.

<sup>159</sup> Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, trads. Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual (Madrid: Alianza, 1998), 87.

En este sentido, algunos críticos señalan que los torneos y justas se habían convertido hacia los siglos XIII y XIV, no solo en una forma de mostrar la superioridad de un caballero por sobre otro, sino que ahora funcionaban como espectáculo<sup>160</sup>, una forma de enseñar rangos sociales y también, de galantear. De ahí que se mencione que los torneos tenían “un sello intensamente erótico”<sup>161</sup>, ya que incorporaban la seducción tanto del espectador como del caballero. Basta recordar que los torneos se realizaban “bajo la atenta mirada de las damas”<sup>162</sup>, cuya presencia era determinante en el actuar de los caballeros. Estos se sentían inspirados por las damas para realizar “greater feasts of arm”<sup>163</sup>. Los torneos se convirtieron en un espacio propicio para los juegos de seducción, de ahí que algunos caballeros incluso llevaran consigo una prenda de su dama mientras combatían (prenda que debía ser vista por ella) o esperasen alguna señal de su enamorada para combatir.

Pese a este rol de las mujeres como espectadoras (que en algunos textos literarios cobra mayor o menor relevancia), esta presencia se circunscribe al actuar masculino. Es decir, si tal o cual dama ensalza la actuación de un caballero en la justa, es porque el autor busca alabar y engrandecer el retrato del héroe, pues su rol es justamente ese: “to watch admiringly as the knights showed off their manly skills”<sup>164</sup>. ¿Qué sucede entonces cuando son mujeres guerreras las que luchan y el espectador es un hombre, como en el relato de 'El'azar? Quizás la respuesta a lo anterior se halla en la vergüenza que siente Yašefeh al saber que es una mujer la que lo ha raptado. A continuación relatamos el suceso, para luego analizarlo.

Mientras se increpan duramente, Yemimah hiere a Yefefiyyah, quien se desploma en la tierra, lo que provoca que se caigan su turbante y velo, quedando al descubierto. Es solo entonces cuando Yašefeh la reconoce como su amada y, para vengarla, hiere al otro caballero (Yemimah). Cuando esta cae, ocurre lo mismo que con Yefefiyyah: su cabeza queda al descubierto y se ven sus cabellos. Las identidades de ambas son reveladas: **וַיִּרְא כִּי הִיא אִשָּׁה / וַתִּכְסֶהוּ בּוּשָׁה לוֹ כִּי אָמַר**”

<sup>160</sup> Cfr. Helen Solterer, “Figures of female militancy”, *Signs* 16, n°3 (primavera 1991): 526.

<sup>161</sup> Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, trad. Alejandro Rodríguez de la Peña (Madrid: Alianza, 2004), 104.

<sup>162</sup> Bernard Guenée, “Corte”, en *Diccionario razonado del Occidente medieval*, eds. Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (Madrid: Akal, 2003), 184.

<sup>163</sup> Juliet Barker, “The Tournament as Spectacle”, *The Tournament in England. 1100-1400* (Nueva York: Boydell, 2003), 102.

<sup>164</sup> Constance Bouchard, “Tournaments”, en *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, ed. Margaret Schaus (Nueva York: Routledge, 2006), 797.

165“עָתָה יֹאמְרוּ: הִיא רַמְתָּהּ / וַיִּן-יֹאמְרוּ לוֹ: אִשָּׁה גָּבַתְתָּהּ”<sup>165</sup> (Comprendió que se trataba de una mujer y avergonzado se llenó de enojo, pues se dijo: –Ahora dirán: ella lo engañó)<sup>166</sup>. Su enojo es tal que recita un poema, refiriéndose a lo astutas que pueden ser las mujeres y las artimañas que utilizan para engañar a los hombres.

Esta vergüenza que siente el protagonista puede dar la clave para interpretar este episodio y entender, además, qué puede significar que ahora el espectador de la lucha sea un hombre y no una mujer. El episodio podría interpretarse como una parodia, pero ¿a quién se parodia o qué? Quizás se trate de una imitación burlesca de la actitud del protagonista, quien ha actuado pasivamente a lo largo del relato. De ahí que su humillación se origine al darse cuenta de “his own feminized position”<sup>167</sup>. No solo ha sido un espectador del combate, como lo eran las mujeres en los torneos medievales, sino que también ha actuado de manera secundaria y casi accesorio a lo largo del relato.

Podría argumentarse que la aparición de estas mujeres disfrazadas (y que además luchan), no es una subversión realmente, puesto que de igual forma, “women continue to be subject to the scrutiny of men”<sup>168</sup>. Es decir, el hecho de que ya no sean espectadoras, sino que protagonicen el combate, no implicaría un cambio efectivo, pues ahora son el objeto observado y deseado desde el lente masculino, en este caso, el de Yašefeh.

Según nuestro parecer, no estamos solo ante una parodia, así como tampoco creemos que las mujeres actantes sean un mero objeto erótico del hombre. Es verdad que estas mujeres están bajo la mirada masculina, pero su aparición como varones y sobre todo, varones guerreros, da cuenta de una percepción distinta en donde los roles asignados a hombres y mujeres se desdibujan y no resultan tan definidos. El disfraz permite a los personajes femeninos aspirar a espacios que de otra forma estarían vedados, como es el caso de Yemimah y Yefefiyah, quienes han transitado desde un espacio opresivo (siendo esclavas en un zoco) a un espacio abierto, lo que les permite jugar a ser otras y defender lo que quieren: el amor de un hombre. Ingresar en este espacio bélico les permite mostrarse, por ejemplo, tanto o más valientes, astutas y decididas que su contraparte masculina.

---

<sup>165</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar (1170-1233?)*, 63.

<sup>166</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebraica*, 219.

<sup>167</sup> Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 162.

<sup>168</sup> Helen Solterer, “Figures of female militancy”, 526.

Pese a que sus disfraces no han durado más que unas horas y que accidentalmente se revelan sus identidades, estas mujeres no dudan en mostrarse decididas y dispuestas a afrontar las consecuencias del engaño, sobre todo en el caso de la raptora Yemimah, que pide sinceras disculpas a Yašefeh y asume su culpa. Por medio de un poema relata cómo se convirtió en prisionera del amor:

<p>תָּחֹן עָלַי אֲמָה אֲשֶׁר  נִפְשָׁה בְּיָדְךָ נְתָנָה  וּבְכוּר שְׂבִי הָאֵהָבָה  כַּמָּה פְּעָמִים נִבְחַנָּה<sup>169</sup>.</p>	<p>Ten compasión de la esclava que  en tus manos entregó el alma,  y que en la cárcel de amor cautiva  tantas veces fue probada<sup>170</sup>.</p>
--	--

La paradoja está en que ella fue quien raptó al amado, no obstante, terminó siendo la cautiva de amor<sup>171</sup>. Estas imágenes plasman las vicisitudes amorosas y cómo la pasión es capaz de doblegar la voluntad del amante.

Al igual que ocurre cuando Yefefiyah y Yašefeh describen su amor, Yemimah, utiliza la metáfora del amor como una batalla:

<p>וְעֵינַי לְחַמּוֹ אֶל-דָּוִד  וְתַמִּיד הוֹלְכִים בְּקָרֵב  וְדוֹד יֹאמֵר לְהִלָּחֵם  אֲלֵיהֶם הַחֵרֵב נֶחָרֵב<sup>172</sup>.</p>	<p>Mis ojos combaten al enamorado  siempre caminan dispuestos a luchar.  Enamorado que se les enfrente  será sin lugar a dudas vencido<sup>173</sup>.</p>
--	---

De nuevo la vista destaca sobre otros sentidos. Pese a que Yašefeh se siente burlado, ella es capaz de cautivarlo, no solo utilizando la belleza de su cuerpo, sino

<sup>169</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar (1170-1233?)*, 65.

<sup>170</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebraica*, 220-221.

<sup>171</sup> Esta metáfora de la cárcel de amor es frecuente en la poesía medieval, como se observa en los versos de Yehudah ha-Levi: “גָּבִיִת חַן שְׂבִיתִנִי בְּצַבְיָךְ / וּפְרָךְ הָעֶבְדִּיתִנִי בְּשִׁבְיָךְ” (gacela grácil, me cautivaste con tu belleza, / cruelmente me esclavizaste en tu prisión). V. María José Cano, “Poesía en hebreo”, 196-197. Los versos de Fernán Rodríguez de Calheiros (primer cuarto del siglo XIII) nos remiten a la misma imagen: “E faz mi-a mercee viir / d’ Amor, com’ ome preso ven” (Y me hace ir a merced / de Amor, como va el hombre que está preso). V. Carlos Alvar *et alii*, “Poesía en galaico-portugués”, en *Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica*, 332-333.

<sup>172</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar (1170-1233?)*, 66.

<sup>173</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebraica*, 222.

mostrando que puede construir versos bellos. Posteriormente, las dos se sientan ante él, quien se deleita observándolas, para luego besarse y abrazarse 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. Además, tanto en la literatura hispanohebraica como aquella escrita en romance, la mayoría de las veces el amor culmina de manera convencional, es decir, en un matrimonio<sup>174</sup>. Esto no ocurre el relato, en donde ambas mujeres comparten el amor de Yašefeh.

Esta situación quizás se deba a una reminiscencia medieval de la vida musulmana en la Península ibérica, en 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”<sup>175</sup>. Para Rosen, lo retratado por 'El'azar podría estar reflejando lo que sucedía en la época: algunos judíos de los reinos cristianos efectivamente hicieron de sus esclavas musulmanas, concubinas<sup>176</sup>. Más allá de establecer la precisión histórica de esto, lo que sí nos interesa es que plantear el tema ya supone un tipo de contacto (imaginado o real) con espacios culturales o literarios en donde el concubinato sí ocurría. En este sentido, el texto de 'El'azar dialoga con su entorno, dando cuenta de un entramado en donde coexisten diversas tradiciones, de ahí también la pluralidad de interpretaciones que se pueden realizar sobre el relato.

---

<sup>174</sup> Nos atrevemos a añadir que cuando los amantes no pueden contraer matrimonio ni estar juntos, lo más representado es la muerte de uno de ellos y/o la de ambos. Es lo que sucede en el caso de los amantes Tristán e Isolda.

<sup>175</sup> Renée Levine Melammed, “The Jewish Woman in Medieval Iberia”, en *The Jew in Medieval Iberia*, ed. Jonathan Ray (Boston: Academic Studies Press, 2012), 269.

<sup>176</sup> Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 164. Sobre la bigamia y la población judía en los reinos cristianos, v. Avraham Grossman, “Polygamy in Spain”, en *Pious and Rebellious. Jewish Women in Medieval Europe*, trad. Jonathan Chipman (Hanover: Brandeis University Press, 2004), 78-87. Sobre el concubinato, sugerimos la lectura de David Nirenberg, “Love between Muslim and Jew in Medieval Spain: A Triangular Affair”, en *Jews, Muslims and Christians In and Around the Crown of Aragon*, ed. Harvey James (Leiden: Brill, 2004), 127-155.

### 6.1.3. *Fabliau* “De Berengier au lonc cul”

Pero no solo en la prosa hispanohebraica se hallan ejemplos de mujeres disfrazadas de varones, sino también en la narrativa francesa, específicamente, en un tipo de relato llamado *fabliau*<sup>177</sup>. Este género que se empezó a escribir en las regiones del norte de Francia desde finales del siglo XII, alcanzó su esplendor en el siglo XIII, gozando de una amplia aceptación y popularidad “a juzgar por el número de manuscritos que los han conservado, aunque siempre de forma dispersa y fragmentaria”<sup>178</sup>.

En la tradición literaria se ha debatido largamente sobre la posible función didáctica y moral del *fabliau*, aunque pareciera ser que se trata de un género más cercano a la parodia y que incluso presentaría ciertos aspectos “destined to violate certain social conventions”<sup>179</sup>. Estas ironías se basan en el “espíritu libre, picaresco y desenfadado”<sup>180</sup> que posee el *fabliau*. De hecho, son relatos que frecuentemente aluden a encuentros sexuales, burlas y engaños, utilizando para esto no solo un lenguaje literario, sino también “a vocabulary of vulgarisms from the spoken vernacular”<sup>181</sup>.

Además del erotismo subyacente en gran parte de los relatos, hallamos que también aparecen “conflicts between rivals— rich and poor, cleric and layperson, man and woman, even between unintegrated parts of the self”<sup>182</sup>. Estos problemas se evidencian, por ejemplo, al analizar los numerosos casos de *fabliaux* en donde aparece el motivo de la malcasada: generalmente se trata de un matrimonio arreglado entre la hija de un aristócrata arruinado y un burgués o campesino. Es lo que sucede, por ejemplo, en “De la burgoise d’Orliens”<sup>183</sup>, “La Saineresse”<sup>184</sup> y “De Berengier au

---

<sup>177</sup> Esta palabra es usada como un diminutivo “de la palabra *fable*, fábula, tomada en el sentido amplio de cuento o narración breve”. Véase Felicia de Casas, trad. y ed., *Fabliaux. Cuentos franceses medievales*, edición bilingüe (Madrid: Cátedra, 1994), 39-40. La palabra *fabliaux* designa entonces la colección de estos relatos escritos en verso.

<sup>178</sup> Felicia de Casas, trad. y ed., *Fabliaux. Cuentos franceses medievales*, 9.

<sup>179</sup> Mary Jane Stearns Schenck, *The Fabliaux: Tales of wit and deception* (Filadelfia: John Benjamins, 1987), 21.

<sup>180</sup> Josefa López Alcaraz, trad. y ed., *Los “Fabliaux”*, edición bilingüe (Murcia: Universidad, 1990), 11.

<sup>181</sup> Sarah Melhado White, “Sexual Language and Human Conflict in Old French Fabliaux”, *Comparative Studies in Society and History* 24, n°2 (abril 1982): 185.

<sup>182</sup> Sarah Melhado White, “Sexual Language and Human Conflict in Old French Fabliaux”, 185.

<sup>183</sup> V. Anatole Montaiglon y Gaston Raynaud, eds., “De la burgoise d’Orliens”. *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*, tomo I (París: Libraire des Bibliophiles, 1872-1890), 117-125.

<sup>184</sup> Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “La Saineresse”, en *Los “Fabliaux”*, 126-133.

lonc cul”<sup>185</sup> en donde los tres maridos comparten el hecho de no pertenecer a la aristocracia y actuar de manera poco cortés.

Específicamente, en “De Berengier au lonc cul”<sup>186</sup> hallamos una mujer que se disfraza de caballero para escarmentar a su marido. El relato, situado en Lombardía, da cuenta de una dama hermosa, cortés, prudente y de alto linaje, casada con un hombre de origen villano<sup>187</sup>: “Et si ert pereceus et vains / et vanterres après mengier” (y por ello era perezoso y vano, y jactancioso después de comer)<sup>188</sup>. El marido 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 notamos 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)<sup>189</sup>.

La jactancia de los maridos es algo común en los *fabliaux*; así, por ejemplo, en “La Chastelaine de Sant Gille” se dice: “A tan tez li vilains qui vient, / Qui moult avoit le cors poli” (En esto he aquí que llega el villano, que era muy arrogante)<sup>190</sup>, o en “La Saineresse” se señala: “D’un borgois vous acout la vie, / Qui se vanta de grant folie” (La vida se os cuenta de un burgués que se vanagloriaba locamente)<sup>191</sup>. Esta arrogancia resulta primordial al considerarse una falta de cortesía que evidencia la diferencia de clases o *mésalliance*<sup>192</sup> entre ellas y ellos.

---

<sup>185</sup> Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “Berengier au lonc cul”, en *Los “Fabliaux” (III)*, edición bilingüe (Murcia: Universidad, 2003), 256-262.

<sup>186</sup> Si bien este *fabliau* posee dos versiones, se ha optado por la versión más extendida y estudiada, que aparece en Anatole Montaiglon y Gaston Raynaud, eds., “Berengier au lonc cul”, en *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*, tomo IV (París: Libraire des Bibliophiles, 1872-1890), 57-66. Esta versión se halla traducida por Josefa López Alcaraz, v. nota a pie nº185, y es la que se usará en este trabajo. La segunda versión de este *fabliau* se puede hallar en Anatole Montaiglon y Gaston Raynaud, eds., “Berengier au lonc cul”, en *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles imprimés ou inédits*, tomo III (París: Libraire des Bibliophiles, 1872-1890), 152-161. Si bien la acción es similar en ambas versiones, lo que varía es el acento que se pone en torno a la diferencia de las clases sociales. Para un estudio sobre esto, v. Simon Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature* (Nueva York: Cambridge University Press, 1995), 277.

<sup>187</sup> También entendido como campesino.

<sup>188</sup> Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “Berengier au lonc cul”, 256.

<sup>189</sup> *Ibid.*, 257.

<sup>190</sup> Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “La Chastelaine de Sant Gille” en *Los “Fabliaux”*, edición bilingüe (Murcia: Universidad, 1990), 18-19.

<sup>191</sup> Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “La Saineresse” en *Los “Fabliaux”*, 126-127.

<sup>192</sup> Véase John Baldwin, *The Language of Sex. Five Voices from Northern France around 1220* (Chicago: Chicago University Press, 1994), 57.

En el caso de “De Berengier au lonc cul”, la noble dama sospecha de la supuesta valentía de su marido cuando este regresa de un torneo diciendo que ha vencido a cuatro caballeros y que otros tres han huido de él. Ella se da cuenta de sus artimañas:

La dame n'est mie à apprendre:  
Maintenant sot et aperçut  
Comment son seignor le deçut;  
Bien sot que onques en sa vie  
Ne fist par sa chevalerie  
Ne prouesce ne hardement<sup>193</sup>.

La dama no tiene nada que aprender; ahora sabe y se da cuenta de cómo la engaña su marido. Bien sabía que nunca en su vida hizo por caballeridad ni proeza ni heroicidad<sup>194</sup>.

A partir de este momento la dama (de quien no se menciona nombre alguno, pero que es calificada como astuta) planea averiguar qué es lo que hace su marido cada vez que dice salir al bosque, pues quiere desenmascararlo. Al igual que en el texto de Šelomoh ben Sahl, no se describe de qué manera consigue el atuendo masculino ni si alguien la ayuda, sino que solo se describe lo que utiliza. En este caso, se trata de una cota de malla, una espada y un yelmo. Vestida de esa forma y montando un caballo va al bosque buscando a su marido, y cuál no sería su sorpresa al encontrarlo golpeando su propio escudo (para que así las magulladuras dieran cuenta del supuesto enfrentamiento).

Resulta interesante que apenas la mujer contempla a su marido, no duda en recriminar su actitud y hacerle frente, tal como lo haría un caballero. Al igual en los textos analizados previamente, el simulacro se realiza no solo por medio de un disfraz, sino también a través de las palabras. La mujer se muestra segura y valiente, e incluso es capaz de establecer territorialmente su dominio, para así intimidar al caballero 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 [...])<sup>195</sup>.

Pero ella no solo aparece como la dueña del espacio en que se hallan, sino que también domina la conversación, pues el marido se mantiene en silencio debido

---

<sup>193</sup> Josefa López Alcaraz, “Berengier au lonc cul”, 257.

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Ibid.*, 259. El énfasis es nuestro.

al pavor. 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 attendue” (Os conviene justar conmigo, no podéis hacer otra cosa; ya no habrá larga espera)<sup>196</sup> y “Or tost, vassaus, joustez à mi” (¡Vamos enseguida, vasayo [sic], justad conmigo!)<sup>197</sup>.

Además, ella inicia la acción, pues le asesta un golpe en el yelmo al marido, provocando la hipocondría de este, que se lanza al suelo a causa del miedo (actitud que está lejos de la valentía propia de los héroes retratados en la literatura medieval). Su comportamiento y discurso constituyen una *performance*, entendiendo que este concepto “is not just about speech acts. It is also about bodily acts”<sup>198</sup>. Así, la esposa construye una identidad masculina no solo por medio de sus enunciados, sino también por cómo habla y las acciones que realiza.

Al igual que Ašer en *Ne’um Ašer ben Yehudah*, el hombre se muestra de forma pasiva y ante el golpe recibido, se limita a suplicar para que se apiaden de él. Inmovilizado por el pánico, 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)<sup>199</sup>.

Se aprecia cuán ingeniosa es la dama, que se muestra mucho más activa que su marido y que incluso es capaz de humillarlo. Esta imagen concuerda en general con varias mujeres retratadas en los *fabliaux*, en donde la mujer no aparece “altiva ni se muestra como una débil criatura conforme a la idea aristotélica, un ser fisiológica y físicamente inferior, sino enérgica y decidida. Activa e ingeniosa”<sup>200</sup>. 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), dice: “Onques mais, se Dieus li aĩt, / Ce dist, ausi lonc cul ne vit” (Nunca más, que Dios le ayude, dice, había visto un culo tan largo)<sup>201</sup>. Esto propicia que la dama/caballero invente su nombre,

---

<sup>196</sup> Josefa López Alcaraz, “Berengier au lonc cul”, 259.

<sup>197</sup> *Ibid.*, 260.

<sup>198</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, 198.

<sup>199</sup> Josefa López Alcaraz, “Berengier au lonc cul”, 260.

<sup>200</sup> Felicia de Casas, *Fabliaux. Cuentos franceses medievales*, 50.

<sup>201</sup> Josefa López Alcaraz, “Berengier au lonc cul”, 260. Estas palabras también dan cuenta del tenor del lenguaje empleado para hablar sobre las anatomías femeninas en los *fabliaux*. Véase John Baldwin, *The Language of Sex*, 41.

diciéndole a su marido que se llama “Berengier au lonc cul” (Berengier el del culo largo) y que tiene por objetivo avergonzar a todos los cobardes<sup>202</sup>.

Lo interesante de esta escena es que no solo no reconoce a su mujer, sino que además “he seems unaware of the most fundamental anatomical difference between women and men”<sup>203</sup>, lo que corona la descripción poco favorable que se hace del marido. Incluso, se ha llegado a señalar que la incapacidad del marido de reconocer el cuerpo de su mujer es directamente proporcional a su incapacidad para controlarla sexualmente<sup>204</sup>, ya que la esposa pone fin al engaño, para luego volver a casa y reunirse con su amante<sup>205</sup>.

La trama da un giro que rompe las expectativas del lector, puesto que cuando el marido los descubre juntos, se recuerda el episodio del disfraz: la mujer intimida a su esposo y le ordena que se calle, pues si él sigue con sus amenazas llamará al señor Berengier el del largo culo, “qui a grant poissance” (que es muy poderoso)<sup>206</sup>. Es decir, la dama ya no es solo cortés y hermosa como se vio al principio del *fabliau*, sino que además el disfraz la hace tener el control de la situación<sup>207</sup>. Este empoderamiento de la mujer ocurre no solo porque se viste como un caballero, sino que además actúa como tal, especialmente al considerar que es la mujer en este relato la que se adueña del discurso en el final.

También cabe destacarse que tras el uso del disfraz y la humillación conferida a su marido, la actitud de la mujer es otra con respecto a su postura inicial. Si en un principio se mostraba a la esposa de forma pasiva (mientras esperaba que su esposo llegara de los torneos), al final del relato es ella quien toma protagonismo<sup>208</sup> y asume una libertad que antes el narrador no enunció: ahora es libre para hacer lo que le plazca, incluso serle infiel a su marido en su casa y frente a él.

---

<sup>202</sup> Sobre la interpretación dada a este episodio, v. Sarah Kay, “Genre, parody and spectacle in *Aucassin et Nicolette* and other short comic tales”, en *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*, eds. Simon Gaunt y Sarah Kay (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 175.

<sup>203</sup> Jane Burns, “A Close Look at Female Orifices in Farse and Fabliau”, en *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1993), 40.

<sup>204</sup> Sarah Kay, “Genre, parody and spectacle”, 175.

<sup>205</sup> Sobre el tema de la infidelidad en los *fabliaux*, v. Meagan Evans, “You’re Putting Me On: The Old French Fabliaux as Carnival Cross-Dressing”, *New Medieval Literatures*, n°12 (2010): 76.

<sup>206</sup> Josefa López Alcaraz, “Berengier au lonc cul”, 261.

<sup>207</sup> 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”. Lesley Johnson, “Women on Top: Antifeminism in the Fabliaux?”, *The Modern Language Review* 78, n°2 (abril 1983): 299.

<sup>208</sup> Este protagonismo es similar al de otras esposas en los *fabliaux* que usan su inteligencia y astucia para engañar a los maridos. Al respecto, v. Tracy Adams, “The Cunningly Intelligent Characters of BNffr 19152”, *MLN* 120, n°4 (septiembre 2005): 896-924.

A diferencia de los relatos de Sahl y 'El'azar en donde las mujeres dan a conocer sus verdaderas identidades, en este *fabliau* no se revela al varón 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. El disfraz funciona en este caso como un castigo en varios niveles. Lo más evidente es que se castiga la arrogancia del marido<sup>209</sup>, pero también hay 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 masculino<sup>210</sup>.

Los motivos por los cuales se disfrazan las mujeres en los textos estudiados varían considerablemente, pese a que la forma del simulacro es similar. En un extremo hallamos a Yemimah y Yefefiyah quienes se disfrazan para rescatar al amado, mientras que en el otro extremo se encuentra la esposa del *fabliau*, quien anhela desenmascarar a su esposo y avergonzarlo. De hecho, esta última se viste de hombre precisamente para mostrar cuán poco hombre es el suyo. Y entre esos dos extremos hallamos a la muchacha en *Ne'um Ašer ben Yehudah*, quien presumiblemente se disfraza para hacerle una broma al protagonista.

Pese a que los motivos varían, lo interesante es que las cuatro mujeres estudiadas utilizan la misma estrategia para conseguir sus objetivos: convertirse en varones de manera temporal y, específicamente en el caso de Berengier, Yemimah y Yefefiyah, convertirse en caballeros.

---

<sup>209</sup> Lisa Perfetti, "The Lewd and the Ludic: Female Pleasure in the Fabliaux", en *Comic Provocations: Exposing the Corpus of Old French Fabliaux*, ed. Holly Crocker (Nueva York: Palgrave, 2006), 20.

<sup>210</sup> Simon Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, 279.

#### 6.1.4. *Le Roman de Silence*

Otro caso de mujer disfrazada de varón ocurre en *Le Roman de Silence*<sup>211</sup>, texto escrito en francés antiguo posiblemente durante la segunda mitad del siglo XIII<sup>212</sup>. La obra pertenecería a un tal Heldris de Cornuälle, aunque lo único que se sabe del él es su mención al principio de la obra: “[M]aistres Heldris de Cornuälle / Escrist ces viers trestolt a talle”<sup>213</sup> (Maese Heldris de Cornualles ha escrito estos versos según las reglas)<sup>214</sup>.

El texto comienza con una descripción sobre la sociedad, señalando cuánto se han perdido los valores y cómo los hombres solo buscan la avaricia y no el honor, lo que nos recuerda el ambiente descrito por 'El'azar en su relato. De hecho, a diferencia de los otros textos analizados en este capítulo, en este el narrador exhorta a los receptores:

Que cil quis abra ains les arge  
Que il a tels gens le esparge  
Que, quant il oënt un bon conte,  
Ne sevent preu a quoi il monte.  
Ne violt qu'espars soiënt par gent  
Qui proisent mains honor d'argent<sup>215</sup>.

Pide y ruega a los que están presentes  
que los destruyan antes que difundirlos  
entre tales que cuando oyen un buen  
cuento ignoran su valor. Tampoco quiere  
difundirlos entre hombres que aprecian  
más el dinero que el honor<sup>216</sup>.

Después de su advertencia al público, el autor nos sitúa en el reino de Ebain de Inglaterra, en donde el monarca ha prohibido que las mujeres sean herederas<sup>217</sup>.

---

<sup>211</sup> La primera edición del texto la realizó Lewis Thorpe, ed., *Le roman de Silence* (Cambridge: Heffer, 1972). El manuscrito se conserva en la Universidad de Nottingham, conocido como el ms. Mi.LM.6, también llamado manuscrito “Laval-Middleton”. Para este estudio hemos consultado la edición de Thorpe, aunque nos basaremos en una edición más reciente y que contiene el texto en francés antiguo y en inglés. Véase Sarah Roche-Mahdi, ed., *Silence*, edición bilingüe (Michigan: Colleagues Press, 1992). Para la traducción al español se emplea Carlos Alvar, ed. y trad., *El Libro de Silence* (Madrid: Siruela, 1986).

<sup>212</sup> Lewis Thorpe, *Le roman de Silence*, 1.

<sup>213</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 2.

<sup>214</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 3.

<sup>215</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 2.

<sup>216</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 3.

<sup>217</sup> Para Robert 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. En torno a esto, véase Robert Sturges, “The Crossdresser and the ‘Juventus’: Category Crisis in ‘Silence’”, *Arthuriana* 12, nº1 (primavera 2002): 37-49. Para un estudio sobre la primogenitura y su impacto social en Francia, sugerimos la lectura de Marc Bloch, *La sociedad feudal* (Madrid: Akal, 2002), 218-219.

Ante este nuevo edicto, los recién casados Eufemie y Cador, deciden que si tienen una hija la criarán como un hombre para que así pueda tener derecho a heredar el reino de Cornuälle. Efectivamente, tienen una hija, a la que llaman Silence, “Sel faisons apieler Scilense / El non de Sainte Paciense”<sup>218</sup> (Llamémosla Silence, el nombre de la Santa Paciencia), para que al bautizarla como niño sea llamada “Scilenscius” (Silentius). Los padres consideran que este nombre es apropiado ya que si alguna vez se llega a saber su verdadera naturaleza, habría que cambiar solo la terminación “-us” por “-a” (Silentia)<sup>219</sup>. Lo más relevante es que el nombre asignado simboliza lo que Silence tendrá que ocultar y callar: su sexo<sup>220</sup>.

De inmediato notamos que se trata de un simulacro distinto al que veíamos en los textos revisados anteriormente. Esta vez se trata de 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 bautizada le ponen una tela “dont ot envelopé ses rains”<sup>221</sup> (con que le habían envuelto los riñones)<sup>222</sup>. Este es el primer disfraz que se usa para ocultar su naturaleza y, a diferencia de los otros textos, irá cambiando a medida que Silence crece: “Por se nature refuser / L’ont tres bien vestu a fuer d’ome / A sa mesure, c’est la some”<sup>223</sup> (La vistieron de forma que negara su naturaleza: con ropa de hombre hecha a medida)<sup>224</sup>.

Pero no es solo la ropa lo que constituye la identidad de Silentius, sino también la educación que recibe. Ella es criada por un senescal en el bosque quien la instruye en “various chivalric arts”<sup>225</sup>, actividades que culturalmente se asociaban a los hombres, como la cetrería y la caballería. Este comportamiento varonil se destaca también cuando el narrador ensalza la destreza de la joven quien “quant il joent a le

---

<sup>218</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 96.

<sup>219</sup> Sobre los alcances lingüísticos del nombre asignado, véase Peter Allen, “The Ambiguity of Silence; Gender, Writing, and the *Roman de Silence*” en *Sign, Sentence, Discourse: Language in Medieval Thought and Literature*, eds. Julian Wasserman y Lois Roney (Syracusa: Syracuse University Press, 1989), 105.

<sup>220</sup> Katherine Terrell, “Competing Gender Ideologies and the Limitations of Language in *Le Roman de Silence*”, *Romance Quarterly* 55, n°1 (invierno 2008): 40.

<sup>221</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 100.

<sup>222</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 46.

<sup>223</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 110.

<sup>224</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 50.

<sup>225</sup> Vern Bullough y Bonnie Bullough, *Cross Dressing, Sex and Gender* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1993), 58.

palaistre, / A bohorder, n'a l'escremir, / Il seus fait tols ses pers fremir"<sup>226</sup> (cuando practicaban ejercicios, él solo hacía temblar a sus compañeros en las justas y escaramuzas)<sup>227</sup>.

El disfraz en esta obra no es solo un juego –como ocurría, por ejemplo, en el *Ne'um Ašer ben Yehudah*– sino un recurso que debe permitir a la protagonista mantener el estatus socioeconómico de su familia. De hecho, el padre declara abiertamente que su plan va contra la naturaleza, aunque se presenta como la única solución para dar a su hija la libertad social y económica que necesitaría en caso de que él falleciera. En este sentido, el disfraz de Silence aparece más bien como una estrategia impuesta a la protagonista, sin que ella pueda realmente elegir, al menos en un primer momento, si llevarla a cabo o no<sup>228</sup>.

A diferencia de los otros textos revisados, en esta obra se deja entrever una opinión sobre el travestirse, cuando 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:

Il ont en mon desdaing cho fait  
Quanses que moils valt Noreture  
Que face m'uevre, dist Nature.  
Par Deu! par Deu! or monte bien!  
Il n'a en tiere nule rien,  
Ki par nature ait a durer,  
Ki puist al loing desnaturer<sup>229</sup>.

Me han insultado –dijo Naturaleza–, y se han comportado como si la obra de Educación fuese superior a la mía. ¡Por Dios, por Dios! Ahora, acordaos de mis palabras: no hay nada en este mundo que la Naturaleza haya creado, que pueda ser desnaturalizado durante mucho tiempo<sup>230</sup>.

A su vez, Educación se defiende, señalando que Silence es su ahijado y que será capaz de deshacer todo el trabajo que ha realizado Naturaleza. Pero, entre estos dos oponentes, es Naturaleza quien resulta más convincente, siendo incluso

---

<sup>226</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 116.

<sup>227</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 53.

<sup>228</sup> Erika Hess, "Inheritance Law and Gender Identity in the *Roman de Silence*", en *Law and Sovereignty in the Middle Ages and the Renaissance*, ed. Robert Sturges (Turnhout: Brepols, 2011), 228.

<sup>229</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 106.

<sup>230</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 48-49.

defendida por el narrador y presagiando el final del relato: “Car nus hom tel pooir n’aroit / Qu’il peüst vaintre et engignier / Nature al loig, ne forlignier”<sup>231</sup> (Ningún hombre tiene el poder –a la larga- de vencer y burlar a Naturaleza)<sup>232</sup>.

También es de interés que la protagonista reflexione sobre su engaño<sup>233</sup> y se cuestione si acaso debe seguir o no con él, situación que no había ocurrido en los otros textos y que aquí se explica por dos causas. Primero, estamos ante un simulacro de mayor extensión que en las otras obras (basta pensar que Silence está disfrazada por más de quince años) y luego, porque Naturaleza la increpa a lo largo del relato. Por ejemplo, le exige que deje de ir a las justas y que empiece a coser: “‘Tol toi de chi!’ cho dist Nature. / ‘Va en la cambre a la costure’”<sup>234</sup> (¡Desiste de todo esto! ¡Vete a tu habitación y ponte a coser!)<sup>235</sup>. Silence se muestra escindida. Por una parte sabe que “car por fief, ne por iretage / Ne doit mene rus si salvage”<sup>236</sup> (ni por feudo ni por herencia, debía cultivar una manera de ser tan salvaje)<sup>237</sup>; por otra reconoce que si admitiera ser una mujer, causaría la deshonra de su familia (por haber mentido al rey). Y si sigue adelante con el engaño es, precisamente, para aprender algún oficio que le sea útil si alguna vez se llega a saber la verdad.

Lo interesante es que para aprender un oficio, Silence ideará a otro engaño, una especie de *mise en abyme* que da cuenta de un doble simulacro textual: Silentius simulará ser un juglar<sup>238</sup> para aprender a cantar y tocar diversos instrumentos. Esta nueva identidad como artista necesita una corporalidad diferente, de ahí que recurra a cambiar su apariencia (apariencia que ya estaba disfrazada):

D’une herbe qu’ens el bos a prise

Con una hierba que encontró en el

<sup>231</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 108.

<sup>232</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 53.

<sup>233</sup> Al final del texto y tras atrapar a Merlín, la protagonista vuelve a reflexionar sobre su engaño y señala que pese a que trató de engañar a Merlín, finalmente se ha terminado por engañar a sí misma. Véase Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 302.

<sup>234</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 118.

<sup>235</sup> Sobre el rol de Naturaleza y Educación, sugerimos los comentarios de Jane Tolmie, “Silence in the Sewing Chamber: *Le Roman de Silence*”, *French Studies* 63, n°1 (2009): 15.

<sup>236</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 118.

<sup>237</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 54.

<sup>238</sup> También de juglar se disfraza Nicolette en la chantefable *Aucassin y Nicolette*, como se verá en el desarrollo de este trabajo. 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 caso de los juglares, en el ámbito profesional. Hay quien señala que en los dos casos se trataría de una marginación económica. Al respecto, cfr. Robert Sturges, “The Crossdresser and the ‘Juventus’”, 45.

Desconoist sa face et deguise.  
Ki bien l'esgarde viers le chiere  
Bien sanble de pobre riviere<sup>239</sup>.

bosque, se tiñó la cara y se disfrazó:  
quien le mirara bien el rostro pensaría sin  
temor a equivocarse que era de origen  
humilde<sup>240</sup>.

Pero 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, “Silentius” y “Malduit”, sirven como catalizadores de la nueva personalidad que se está tratando de adquirir. Y la protagonista es consciente 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, por ende, ya no puede ser otra persona: “Silencius ai non [...] / Donques sui jo Scilentius / Cho m'est avis, u jo sui nus”<sup>241</sup> (Silentius es mi nombre [...] Por lo tanto o soy Silentius –tal como yo creo– o no soy nadie)<sup>242</sup>.

Además de cambiar su apariencia y nombre, Silence también requiere de una actuación, 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 herramienta constante que permite a la protagonista no solo desenvolverse en espacios y actividades que de otra forma tendría prohibidas sino, además, descubrir características de ella que no había descubierto como el hecho de ser alabada por su voz y la pasión con la que cantaba o por su perfección al tocar los instrumentos.

Al igual que sucede en el *Ne'um Ašer ben Yehudah* (en donde la joven travestida se apiada de su interlocutor y confiesa su verdadera identidad), Silence (ahora como el juglar Malduit), siente compasión ante su padre y le revela la verdad: son solo la ropa, el semblante y el color moreno los que le dan esa apariencia masculina. Pero, a diferencia de los otros relatos analizados en este capítulo, aquí hay una anagnórisis por señal congénita<sup>243</sup>: se trata de una marca de nacimiento que Silence lleva en su hombro derecho. Esta seña confirma lo dicho por Silence,

<sup>239</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 136.

<sup>240</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 61.

<sup>241</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 118.

<sup>242</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 54.

<sup>243</sup> Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yledra (Madrid: Gredos, 1974), 183.

propiciando un reconocimiento parcial y uno total. El reconocimiento parcial ocurre cuando la corte evidencia que el juglar Malduit es en verdad Silentius (aunque esta es una identidad falsa). De ahí que el único reconocimiento total lo hagan los padres de ella que saben que Malduit no es Silentius, sino Silence.

Resulta también de interés señalar que la identidad de Silence se pone a prueba cuando la reina, esposa del rey Ebain, se enamora de ella disfrazada de Silentius. Silence la rechaza, pues no quiere revelar “de san ature verité, / Qu’il perdroit donques s’ireté”<sup>244</sup> (la verdad acerca de su naturaleza, pues entonces perdería su herencia)<sup>245</sup>. La reina culpa a Silence de haber querido ultrajarla; sin embargo, Silence se muestra fiel al rey, como un verdadero vasallo, ocultando que ha sido todo un ardid de la reina. Aquí Katherine Terrell sostiene que la protagonista encara el problema de conciliar su *performance* masculina con su cuerpo femenino<sup>246</sup>. Y es que, como se ha visto, Silence sabe que ella es mujer pero se comporta de manera masculina, lo que enfatiza la idea de que la identidad se construye a partir de los actos del individuo<sup>247</sup>.

Silence no solo guarda silencio sobre su verdadera naturaleza, sino que asume las consecuencias de la calumnia de la reina y obedece el mandato del rey Ebain: debe ir ante el rey de Francia y esperar lo que este dictamine para ella. En ningún momento maldice al rey por su dictamen, sino que se muestra obediente. Se observa que al igual que en los otros relatos, la valentía es uno de los motores que impulsa el actuar de estas mujeres travestidas. Por eso ella abandonó antes su hogar en el bosque y se fue con los juglares, así como ahora se embarca hacia un incierto destino.

Al igual que Yefefiyah, Yemimah y Berengier, Silence también aparece disfrazado de caballero, solo que –a diferencia de estas– ella no se viste por iniciativa propia, sino que es el rey de Francia quien la arma caballero. Esta presencia de doncellas guerreras es lo que comúnmente se ha llamado *virgo bellatrix*, concepto definido como “la doncella que por circunstancias diversas viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo, practica accidentalmente la caballería”<sup>248</sup>. Si bien la tradición afirma que hay una relación entre la doncella guerrera y las

---

<sup>244</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 182.

<sup>245</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 81-82.

<sup>246</sup> Katherine Terrell, “Competing Gender”, 35.

<sup>247</sup> Susan Crane, *The Performance of Self*, 103.

<sup>248</sup> María Carmen Marín Pina, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón* 45 (1989): 82.

amazonas, puesto que ambas participan del ámbito masculino de la guerra<sup>249</sup>, existen diferencias importantes entre ambas que a continuación precisamos.

Primero, las Amazonas pertenecen al ámbito de la mitología, mientras que una mujer travestida no forma parte de esa deshumanización y “mitologización”, estrategias que sirven para silenciar literariamente a las mujeres<sup>250</sup>.

Segundo, si bien ambas participan de lo bélico como ya se mencionó, la Amazona lo hace sin emplear un disfraz que la oculte o convierta en hombre, es decir, sin ocultar su identidad o género<sup>251</sup>; en cambio, la *virgo bellatrix* construye una identidad distinta, precisamente porque no solo actúa como un guerrero (algo compartido con la Amazona), sino porque también viste como uno. Es el caso de Yēfēyyah y Yēmimah y la dama del *fabliau* anónimo “Berengier au lonc cul”. Todas estas mujeres comparten el hecho de vestirse como caballeros y actuar como tales empleando las armas<sup>252</sup>, ya sea para luchar en contra o por el amado, así como también para obtener algún beneficio.

Ahora bien, Amazonas y jóvenes travestidas no son algo inusual en la Edad Media, ya sea en los registros históricos o literarios:

Desde las legendarias Amazonas griegas, hasta la histórica figura de la reina bretona Boudica, se transmitieron potentes imágenes que infundieron poder a las mujeres europeas de las generaciones siguientes. Pues, al margen de si en realidad las mujeres deseaban o no luchar físicamente, la simple mención de una mujer legendaria que así lo había hecho establecía una tradición de fuerza y competencia en el ámbito esencialmente masculino de la guerra<sup>253</sup>.

---

<sup>249</sup> Bonnie Anderson y Judith Zinsser, “Tradiciones que confieren poder a las mujeres” en *Historia de las mujeres*, vol. 1 (Barcelona: Crítica, 1991), 79.

<sup>250</sup> Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 27.

<sup>251</sup> Aquí empleamos la noción de género entendido como un concepto performativo, construido social y culturalmente. Véase Peggy McCracken, “The Boy Who Was a Girl: Reading Gender in the *Roman de Silence*”, *Romanic Review* 85, n°4 (noviembre 1994): 517.

<sup>252</sup> “Arms and armor were deployed to construct, define, and signify gendered identities throughout the Middle Ages. Shield, sword, and spear were recognizable symbols of men and masculinity”. David Hay, “Arms and Armor”, 36.

<sup>253</sup> Bonnie Anderson y Judith Zinsser, “Tradiciones que confieren poder a las mujeres”, 78-79. Se piensa además que las Amazonas y mujeres travestidas representarían las fantasías masculinas sobre la caballería femenina. Al respecto, cfr. Lorraine Kochanske Stock, “Amazons”, en *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, ed. Margaret Schaus (Nueva York: Routledge, 2006), 16-17.

Así, se destaca la destreza de la amazona Tamiris en *La Ciudad de las Damas*<sup>254</sup> y la de Talestris y su ejército en el *Libro de Alexandre*<sup>255</sup>. Las imágenes de amazonas expertas en el ámbito de lo bélico, hallan su paralelo en la descripción de las hazañas que Silence realiza en Francia. Es allí donde se ensalza la valentía de la protagonista, mostrándose incluso más fuerte que los hombres que le rodean. Por esto se sostiene que “the most extreme aspect of Silence's gender-bending is her extremely successful appropriation of the typical activities and demeanor of the male warrior”<sup>256</sup>. Un ejemplo de su coraje en el campo de batalla queda de manifiesto en los siguientes versos:

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 enemi<sup>257</sup>.

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<sup>258</sup>.

Pero Silence no solo destaca por su dominio en lo bélico, sino que es capaz de engañar y atrapar al mago Merlín –tal como le había ordenado el rey Ebain–, usando para esto su inteligencia y astucia. Sin embargo, tal como ocurre con la mujer en *Ne'um Ašer ben Yehudah*, *Yefefiyah*, *Yemimah* y *Berengier*, el disfraz y el ocultamiento de la identidad llegan a su fin. En este sentido, en todos los relatos que hemos analizado, el disfraz forma parte de algo temporal. Pero a diferencia de los

<sup>254</sup> Cristina de Pizán, *La ciudad de las damas*, ed. y trad. Marie-José Lemarchand (Madrid: Siruela, 2013), 59-60.

<sup>255</sup> Texto anónimo del siglo XIII que narra las aventuras de Alejandro Magno, desde su nacimiento hasta que fallece. Véase Jesús Cañas, ed., *Libro de Alexandre*, 453.

<sup>256</sup> Lorraine Kochanske Stock, “Arms and the (Wo)man in Medieval Romance: The Gendered Arming of Female Warriors in the *Roman d'Eneas* and *Heldris's Roman de Silence*”, *Arthuriana* 5, n°4 (invierno 1995): 69.

<sup>257</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 240.

<sup>258</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 106.

otros textos, en donde son las mujeres disfrazadas quienes deciden poner fin al simulacro, en *Silence* es Merlín<sup>259</sup> quien revela la identidad de la mujer disfrazada:

Silences ra moi escarni  
En wallés dras, c'est vertés fine,  
Si est desos les dras meschine.  
La vesteüre, ele est de malle<sup>260</sup>.

Silence me ha engañado con sus vestiduras de muchacho, cuando la verdad es que, bajo la ropa, es doncella: sólo su ropa es masculina<sup>261</sup>.

Para comprobar lo expuesto por Merlín, el rey le pide a Silence que se desnude. Al igual que en el texto de El'azar y el *Ne'um Ašer ben Yehudah*, es al quitar la ropa masculina cuando se revela el cuerpo femenino y la protagonista vuelve a la condición inicial: ya no estamos ante Silentius, sino ante Silence y Naturaleza<sup>262</sup> será la encargada de pulir el cuerpo de la protagonista, suavizando su piel y quitando su aspecto moreno: “Remariã lués en son vis / Assisement le roze al lis”<sup>263</sup> (en su tez en su tez volvió a casar armoniosamente la rosa y el lirio)<sup>264</sup>.

Estas imágenes del rostro femenino con la rosa y el lirio son frecuentes en la literatura medieval debido, principalmente, a los colores: el rojo de la rosa representa el rubor y la pasión, mientras que el blanco del lirio representa la inocencia y juventud de la dama. Solo a modo de ejemplo, podemos hallar estas imágenes en el “Cancionero de Ripoll”<sup>265</sup> en donde el hablante se dirige a su doncella: “rosa ueris, / quae uideris / clarior quam lilium” (rosa primaveral / que apareces / más brillante que el lirio)<sup>266</sup>.

Pese a que Silence ha engañado al rey, este se muestra comprensivo y termina elogiando su actuar, así como también alaba a las mujeres virtuosas:

---

<sup>259</sup> La leyenda cuenta que Merlín solo podía ser atrapado mediante la astucia de una mujer. Véase Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 272.

<sup>260</sup> *Ibid.*, 306.

<sup>261</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 135.

<sup>262</sup> Naturaleza es finalmente quien gana el debate sostenido con Educación. Al respecto, v. Jane Tolmie, “Silence in the Sewing Chamber”, 19.

<sup>263</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 312.

<sup>264</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 138.

<sup>265</sup> Se trata de un conjunto de poemas que se conservan en el ms. 74 del Monasterio de Ripoll, y que hoy en día se encuentra en el Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona. Véase José Luis Moralejo, trad., *Cancionero de Ripoll*, edición bilingüe (Barcelona: Bosch, 1986).

<sup>266</sup> Carlos Alvar y Jenaro Talens, eds., “Poesía en latín”, en *Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009), 45-97.

Silence, moult estes loials.  
Miols valt certes ta loialtés  
Que ne face ma roialtés.  
Il n'est si preciose gemme,  
Ne tels tresors com bone feme<sup>267</sup>.

Silence, eres muy leal. Tu lealtad es más valiosa que mi realeza, pues no hay joya más preciosa ni mayor tesoro que una buena mujer<sup>268</sup>.

Incluso, el rey decide castigar a la reina (que lo engañaba) y pedir a Silence en matrimonio. Pero el simulacro de Silence se termina efectivamente cuando ésta adquiere el nombre femenino “Silentia”.

Resulta paradójico, no obstante, que Silence, la protagonista del texto, deje de hablar en la obra apenas recibe el nuevo nombre. Es como si de alguna manera su protagonismo hubiese terminado al pasar a tener un nuevo status (el de reina) o al darse a conocer como lo que era: una mujer.

En resumen y pese a este silencio final, el disfraz de Silence le ha permitido descubrir facetas de sí y cualidades que de otra manera no habría descubierto, brindándole también la posibilidad de educarse, de interactuar con otras clases sociales, de vivir y relacionarse con juglares y soldados o de integrarse en la corte del rey. En este sentido, se podría pensar que el disfraz en este texto ha permitido una especie de movilidad social, algo poco común si pensamos en las clases sociales del Medioevo y, más aún, en la condición de la mujer en este periodo.

---

<sup>267</sup> Sarah Roche-Mahdi, *Silence*, 310.

<sup>268</sup> Carlos Alvar, *El Libro de Silence*, 137.

### 6.1.5. *Aucassin et Nicolette*

Otro texto literario en donde aparece una mujer disfrazada de varón es *Aucassin et Nicolette*<sup>269</sup>, obra anónima escrita probablemente en la región de Picardía<sup>270</sup> durante el siglo XIII. Se trata según el autor de una *chantefable*, esto es, una narración que utiliza tiradas para ser cantadas y que intercala la prosa que es recitada<sup>271</sup>. Claramente, el escritor debió ser un conocedor de la literatura de la época, puesto que hallamos en este relato alusiones al amor cortés, épica y novelas bizantinas, ente otros aspectos<sup>272</sup>.

La trama es protagonizada por Aucassin (hijo del conde Garin de Biaucaire) y Nicolette<sup>273</sup> (esclava que fue raptada en su niñez y prohijada por el vizconde, aunque realmente es hija del rey de Cartagena). Siguiendo con la retórica medieval y las descripciones de damas que se han visto a lo largo de esta investigación, lo que más se destaca es la hermosura del rostro de la protagonista:

Ele avoit blonde la crigne,  
et bien faite la sorcille,  
la face clere et traitice;  
ainc plus bele ne veïstes.

Rubia era su cabellera,  
bien hechas las cejas,  
el rostro claro y alargado,  
nunca visteis uno más hermoso<sup>274</sup>.

También se le compara con las flores: “Nicolette, flors de lis, / douce amie o le cler vis” (Nicolette, flor de lis, / dulce amiga de rostro claro)<sup>275</sup> y “lé levretes vremelletes plus que n’est cerisse ne rose el tans d’estre” (los labios más rojos que la cereza o la rosa en tiempo de verano)<sup>276</sup>.

---

<sup>269</sup> La obra se conserva en un solo manuscrito, el ms. francés 2168 de la Biblioteca Nacional de París, folios 70 rº-80 vº. Se ha trabajado con la versión bilingüe de Victoria Cirlot, ed. y trad., *Aucassin et Nicolette* (Barcelona: El Festín de Esopo, 1983).

<sup>270</sup> Ramón García Pradas, “*Aucassin y Nicolette* o la inversión en el rol de géneros”, *EPOS* XIX (2003): 152.

<sup>271</sup> Sobre la estructura del texto, v. Evelyn Birge Vitz, “Variegated Performance of *Aucassin et Nicolette*”, en *Cultural Performances in Medieval France*, eds. Eglal Doss-Quinby, Roberta Krueger y Jane Burns (Cambridge: Brewer, 2007), 235-245.

<sup>272</sup> Álvaro Galmés de Fuentes, ed. y trad., “Introducción” en *Aucassin y Nicolette* (Madrid: Gredos, 1998), 7-34.

<sup>273</sup> Sobre los nombres “Aucassin” y “Nicolette”, v. Emanuel Mickel, “The Satirical Tradition in *Aucassin et Nicolette*”, *Romance Philology*, 62, nº1 (2008): 1-21.

<sup>274</sup> Victoria Cirlot, ed. y trad., *Aucassin et Nicolette*, 34-35.

<sup>275</sup> *Ibid.*, 48-49.

<sup>276</sup> *Ibid.*, 50-51.

Tanto Nicolette como Aucassin se crían prácticamente juntos y desde pequeños están enamorados. El problema reside en que los condes desaprueban esta relación, debido a la condición social de Nicolette. Además, el amor hace que Aucassin olvide sus responsabilidades sociales<sup>277</sup>, 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, los padres de Aucassin fallecen, por lo que este es coronado como rey de Biaucaire. Mientras, Nicolette llega a Cartagena, sitio que le resulta familiar, probándose que es nada más ni nada menos que la hija del rey que había sido raptada por unos cristianos años atrás. En Cartagena, intentan persuadir a Nicolette de que se case con un rey, mas ella sigue siendo fiel al amor que siente por Aucassin. Y al igual que la dama en el *fabliau* “Berengier au lonc cul”, idea una estrategia, no para vengarse del amado como en el *fabliau* mencionado, sino para encontrar al suyo. Pide así una viola y se fuga de noche al puerto.

Al igual que Yemimah, Yefefiyah, y la esposa en el *fabliau*, Nicolette se disfraza de varón, solo que no se viste de guerrero como hacen ellas, sino que –tal como Silence– lo hace 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 chemise 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 bragas<sup>278</sup> y se vistió a guisa de juglar)<sup>279</sup>.

Como hemos visto en los otros relatos, no solo es necesario el disfraz de varón, sino una *performance* masculina y, en este caso, Nicolette apenas se apodera de las ropas masculinas, es capaz de convencer a un marinero en el puerto para que le lleve a Provenza, asumiendo así “un papel explícitamente masculino”<sup>280</sup>. Es bajo esta nueva apariencia como la joven cruza todo el país hasta llegar a la corte en Biaucaire, sitio donde anteriormente se le había desterrado.

---

<sup>277</sup> Nótese la relación con Tristán, quien también se olvida del quehacer caballeresco por el amor hacia Iseo. Véase Tomás de Inglaterra *et alii. Tristán e Iseo*, ed. Isabel de Riquer (Madrid: Siruela, 2001).

<sup>278</sup> 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”. Véase Álvaro Galmés de Fuentes, *Aucassin y Nicolette*, 85.

<sup>279</sup> Victoria Cirlot, ed. y trad., *Aucassin et Nicolette*, 90-91.

<sup>280</sup> Mercedes Rolland, “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, 1994), 344.

Al llegar allí omite su nombre<sup>281</sup> y actúa frente a la corte y Aucassin, cantando la historia de los dos enamorados:

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 la esforzada?<sup>282</sup>.

Narra cómo se descubrió que Nicolette era la hija del rey de Cartagena y cómo, pese a que habían querido casarla, ella 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)<sup>283</sup>. Nuevamente se observa que el uso de la palabra, es decir, el discurso de estas mujeres travestidas, juega un rol 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 farsa resulta verosímil.

Otro aspecto interesante es la función que cumple el simulacro en este relato, ya que no se trata de una especie de burla como ocurre con la mujer disfrazada en *Ne’um Ašer ben Yehudah*, ni tampoco un disfraz que pretende un rescate del amado (como sucede en “Lo que sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”), ni menos una estrategia para desenmascarar a un hombre (“Berengier au lonc cul”). Acá el disfraz permite a la protagonista acercarse un territorio prohibido, analizar si las condiciones son favorables para revelar su verdadera identidad y devolverle la esperanza al abatido joven.

Como ya se ha visto en la mayoría de los textos analizados anteriormente, todos los simulacros tienen una duración determinada y el engaño termina por descubrirse. Aquí Nicolette –aún como juglar– revela voluntariamente su identidad, tal como lo hizo la joven disfrazada en *Ne’um Ašer ben Yehudah*. Esta vez la protagonista confiesa su verdadera identidad a la vizcondesa, quien cumplirá el rol de

---

<sup>281</sup> Al contrario de Silence, que se hacía llamar “Malduit el juglar”, acá la protagonista no adopta un nuevo nombre, tal como ocurre con Yemimah y Yefefiyah cuando se disfrazan de caballeros.

<sup>282</sup> Victoria Cirlot, ed. y trad., *Aucassin et Nicolette*, 92-93.

<sup>283</sup> *Ibid.*

ayudante en este momento del relato. Llama la atención que se reciba ayuda no ya para realizar el simulacro, sino justamente para terminar con este: la vizcondesa quita el disfraz, pero también inicia una serie de pasos para devolver a Nicolette su belleza, lo que recuerda los actos de Naturaleza sobre el cuerpo de Silence hacia el final del relato. No solo se lava el cuerpo de Nicolette, sino que se le proporciona un descanso de ocho días, además del uso de una hierba rejuvenecedora: “Si prist une herbe qui avoit non esclaire, si s’en oinst, si fu ausi bele qu’ele avoit onques esté a nul jor” (Entonces cogió una hierba llamada celidonia, se la untó y estuvo más hermosa que nunca)<sup>284</sup>. Cuando ya se ha mejorado el aspecto de la protagonista, la vizcondesa la viste de seda y adorna con joyas.

Al igual que en “Berengier au lonc cul”, en donde al final del relato el marido desconoce la verdadera identidad de Berengier, en esta *chante-fable* tampoco se revela al enamorado que el juglar era realmente Nicolette. Notamos además que al igual que sucede en el relato de Heldris de Cornuälle, acá también hay un matrimonio final, transformándose tanto Silence como Nicolette en reinas.

Otra reina que aparece en *Aucassin et Nicolette* es aquella de Torelore<sup>285</sup>, a “topsy-turvy kingdom”<sup>286</sup>, lugar al que llegan Aucassin y Nicolette en su travesía. Cuando Aucassin pregunta por ella, “on li dist qu’ele est en l’ost et si i avoit mené tox ciax du país” (le dicen que ella estaba en la hueste y que se había llevado allí a todos los del país)<sup>287</sup>. Lo interesante es que mientras ella se encuentra en el campo de batalla, el rey está en cama debido a los males de sobrepeso<sup>288</sup>. Pese a que no se describe el aspecto de la reina, ni sabemos si acaso lucha encubriendo su identidad ante el enemigo, lo único que conocemos es que se encarga de labores que en la época estaban destinadas al hombre: la guerra. Ahora bien, tampoco se trata de una guerra como la entenderíamos comúnmente, sino que se trata de una parodia, puesto que la batalla campal incluye “des fromages fres assés, / et puns de bos waumonés / et grans canpegneus canpés” (muchos quesos frescos / y manzanas salvajes pochadas / y

---

<sup>284</sup> Victoria Cirlot, ed. y trad., *Aucassin et Nicolette*, 94-95.

<sup>285</sup> Hay quien sostiene que Torelore podría tratarse de una región de Provenza, “pues junto a Aigues Mortes existió un lugar, hoy deshabitado, denominado *Turelure*”. Álvaro Galmés de Fuentes, *Aucassin y Nicolette*, 76.

<sup>286</sup> Sarah Kay, “Genre, parody and spectacle in *Aucassin et Nicolette*”, 168.

<sup>287</sup> Victoria Cirlot, ed. y trad., *Aucassin et Nicolette*, 80-81.

<sup>288</sup> Se trataría de la *covada*, “rito practicado en algunos pueblos primitivos, que consistía en el hecho de que las mujeres, inmediatamente después de haber dado a luz, cedían el lecho a los maridos para que ocuparan su lugar y cuidaran a sus hijos”. Véase Álvaro Galmés de Fuentes, *Aucassin y Nicolette*, 77.

grandes champiñones de campo)<sup>289</sup>, lo que causa primero la perplejidad de Aucassin y, posteriormente, su risa.

Esta escena ha llevado a pensar que la visita al reino de Torelore funciona como un “un mundo al revés en el que hombres y mujeres parecen tener papeles invertidos: los unos sumidos en su sufrimiento y las otras al frente de la guerra, como luchadoras heroicas”<sup>290</sup>. Si bien podemos asumir que se trata de un mundo al revés, lo interesante es que este reino actúa como un espejo de lo que ocurre con Aucassin y Nicolette, puesto que la joven se muestra acá mucho más activa y viril que el propio Aucassin, como queda demostrado cuando ella escapa de la alta torre donde está cautiva y va a visitar a Aucassin (también en cautiverio) o cuando construye una cabaña de hierbas y flores en el bosque para esperarlo o cuando decide viajar a Biaucaire disfrazada de juglar, como ya se vio.

Pese a que en esta narración la reina guerrera solo aparece mencionada y no se entregan detalles sobre su edad ni vestimenta (si acaso lucha con vestidos de hombre o mujer), la sola mención de una reina que participa del espacio bélico refleja el rol activo otorgado en este texto francés a las mujeres. Por contra, el rey se encuentra en cama aquejado de dolores de parto. Esta pasividad halla su paralelo en Aucassin, quien desde el inicio de la *chante-fable* se queja de amor, llora y se niega a pelear. Pareciera ser que el amor infunde en el joven una especie de letargo, mientras que en la protagonista (acaso la única verdadera protagonista de toda la obra), ocurre lo contrario, mostrándose incluso más valiente, activa y decidida.

A partir de todos los casos de mujeres travestidas que se han analizado en el desarrollo de este capítulo, surgen varias consideraciones.

En primer lugar, la presencia de mujeres que se disfrazan de varones en la narrativa del siglo XIII tanto hispanohebraica como romance, ya nos da cuenta de un fenómeno literario común. Esto implicaría que quizás los contextos literarios de aquel entonces eran mucho más permeables de lo que se cree. Si consideramos que en algunas narraciones francesas se mencionan lugares de la Península ibérica (como se vio en *Aucassin et Nicolette*) y que algunos autores hispanohebreos habrían viajado e incluso vivido en regiones como Provenza (como sucede con Ya‘aqob ben

---

<sup>289</sup> Victoria Cirlot, ed. y trad., *Aucassin et Nicolette*, 82-83.

<sup>290</sup> Ramón García Pradas, “*Aucassin y Nicolette* o la inversión en el rol de géneros”, 157.

'El'azar), no es de extrañar que aparezcan personajes que recurren al mismo tipo de simulacro (disfrazarse temporalmente de varón). *Grosso modo*, esto nos lleva a pensar que quizás existió un fenómeno social, histórico y/o cultural en la época que propició las múltiples referencias a mujeres travestidas en los textos literarios estudiados, pese a que históricamente, travestirse era condenado.

Es sabido que 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”<sup>291</sup>. Sin embargo, en la Edad Media son conocidos los relatos hagiográficos en donde se narran casos de mujeres santas que vistieron “as men in order to escape a marriage or join a religious community”<sup>292</sup>, llegando incluso a vivir y trabajar como hombres. Se trata de una situación que, al menos en la creencia popular, habría sido admirada y rara vez castigada<sup>293</sup>, un castigo que podía ir desde el pago de una multa hasta la ejecución<sup>294</sup>. Perviven los ejemplos de santas como Marina quien adopta el nombre de Marino (Martín) y se disfraza de varón para ingresar a un convento junto a su padre; el caso de santa Margarita, que se corta el cabello y también disfraza de varón (ahora con el nombre Pelayo) para huir de la imposición del matrimonio; santa Eufrosina (Eufrosia), quien pide a un fraile que la ayude a vestir de varón, apodándose Ezmardo; la famosa historia de Pelagia, que se viste de ermitaño y pasa a ser conocida como el fraile Pelayo; y la leyenda de Eugenia, quien se disfraza de varón y termina siendo abad de un convento, solo por mencionar algunos ejemplos<sup>295</sup>.

También es de conocimiento general que las mujeres medievales no podían participar de la guerra, sin embargo, “las nobles, en situaciones verdaderamente

---

<sup>291</sup> Dt 22,5. Incluso se afirma que esta sentencia bíblica persistió “as an axiom in all medieval religions”. Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 150.

<sup>292</sup> Peggy McCracken, “The Boy Who Was a Girl”, 520.

<sup>293</sup> Vern Bullough, “Transvestites in the Middle Ages”, *American Journal of Sociology* 79, n°6 (mayo 1974): 1383. Por supuesto que hay matices en esta afirmación, ya que es bien conocido el caso de Juana de Arco.

<sup>294</sup> David Hay, “Arms and Armor”, 36-37.

<sup>295</sup> Véase Carlos Alberto Vega, *El transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval* (Madrid: Pliegos, 2008), 58-81. Resulta de interés que es justamente con el disfraz de varón como estas mujeres adquieren la oportunidad de ser lo que realmente quieren. Al respecto, v. Layla Abdalla, “Man, Woman or Monster”, 72.

excepcionales, se podían ver compelidas a participar en ella”<sup>296</sup>. Hay que recordar además que las mujeres se unieron a los caballeros en las Cruzadas para emprender acciones bélicas (se recuerda que el Papa en el año 1210 concedió un permiso legal para que las mujeres pudieran ir a las Cruzadas)<sup>297</sup>.

Pero, ¿es suficiente pensar que los relatos hagiográficos y la participación de algunas mujeres en la guerra pudieron influir en que aparecieran mujeres travestidas en las obras narrativas del siglo XIII? Al parecer, hay otras variables a considerar.

Una de estas variables es lo que Marjorie Garber establece como *category crisis*: “a borderline that becomes permeable, that permits of border crossings from one (apparently distinct) category to another”<sup>298</sup>. La persona travestida representaría así un elemento que desestabilizaría los binarios y que daría cuenta de una crisis, no solamente en lo que a género respecta, sino en cualquier aspecto de una sociedad y su cultura<sup>299</sup>, abarcando incluso la ideología y política<sup>300</sup>. El personaje travestido representaría así “the displacement of anxieties about other categories as well, and about how a culture organized and perceives them”<sup>301</sup>. Se sostiene además que una de las funciones culturales de la persona travestida es mostrar una inquietud sociocultural, que puede estar relacionada con el género, pero también con la clase, raza y/o religión<sup>302</sup>. Esto implicaría volver la atención hacia las fronteras entre los géneros femenino y masculino, pero también hacia las distintas clases sociales<sup>303</sup>. Para algunos teóricos, la subversión social puede llegar a ser igual o incluso más importante que transgredir la norma del género<sup>304</sup>. Si consideramos los personajes estudiados, tanto Yemimah, Silence como Nicolette cambian su estatus social gracias al disfraz, lo que les permite ver otras realidades e interactuar con personajes que de otra manera no habrían podido conocer.

---

<sup>296</sup> María Eugenia Lacarra, “Los paradigmas de hombre y de mujer en la literatura épico-legendaria medieval castellana”, en *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*, María Eugenia Lacarra, Isabel Torrente *et alii* (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1990), 10.

<sup>297</sup> Helen Solterer, “Figures of female militancy”, 535.

<sup>298</sup> Marjorie Garber, *Vested Interests*, 14.

<sup>299</sup> Esto es lo que Garber plantea como “category crisis elsewhere”. Marjorie Garber, *Vested Interests*, 17.

<sup>300</sup> Robert Clark, “Queering Gender and Naturalizing Class in the *Roman de Silence*”, *Arthuriana* 12, n°1 (primavera 2002): 61.

<sup>301</sup> Robert Sturges, “The Crossdresser and the ‘Juventus’”, 37.

<sup>302</sup> Marjorie Garber, *Vested Interests*, 36-37.

<sup>303</sup> “What has less often been noticed is the frequency with which crossdressing is not just a transgender but also, as we shall see, a transstatus or transracial masquerade or sartorial event”. Robert Clark, “Queering Gender and Naturalizing Class in the *Roman de Silence*”, 59.

<sup>304</sup> Robert Clark y Claire Sponsler, “Queer Play: The Cultural Work of Crossdressing in Medieval Drama”, *New Literary History* 28, n°2 (primavera, 1997): 321.

Si nos detenemos en ciertos eventos históricos del siglo XIII y en cómo repercutieron socialmente, observamos que los cambios económicos con respecto al sistema de primogenitura, modificaron la nobleza y crearon “an entirely new class category of noble but penniless younger sons”<sup>305</sup>. Este cambio social de la clase nobiliaria bien pudo plasmarse en la literatura. Por ejemplo, se sostiene que la prohibición de que las mujeres heredaran en el *Roman de Silence* y que desencadena el simulacro de la protagonista, podría estar dando cuenta de la crisis que sufrió la nobleza en aquella época<sup>306</sup>.

Además de lo ya expuesto, cabe plantearse si acaso el hecho de que sean mujeres disfrazadas de varón acentúa el poder masculino –intensificando la estructura patriarcal– o si acaso entra en escena el poder femenino. Si recordamos a Silence, Yefefiyah, Yemimah, Nicolette, por ejemplo, ¿diríamos que su protagonismo como mujeres no es tal, ya que aparecen disfrazadas de varones y emulando el actuar masculino? Para algunos investigadores como Vern Bullough<sup>307</sup> y Erika Hess<sup>308</sup>, el que la mujer se disfrazara de varón refleja el orden patriarcal de una sociedad que miraba con buenos ojos que las mujeres quisieran ser como los hombres, idea admitida y difundida incluso por San Jerónimo<sup>309</sup>.

Para otros académicos, como Valerie Hotchkiss, en la literatura medieval existía “absence of language and context for portraying female heroism”<sup>310</sup>, ya que el heroísmo se circunscribía al ámbito de lo masculino. Entonces, para retratar a mujeres heroicas y virtuosas se tuvo que recurrir a masculinizarlas mediante el uso del disfraz.

En nuestra opinión, si se considera el contexto en el que se inscriben estos relatos, ya es una subversión que aparezcan estas mujeres disfrazadas de varones y que sean capaces de mostrar un nuevo tipo de liderazgo y acción, transformándose en las verdaderas protagonistas de estas narraciones. Estas mujeres travestidas anticipan

---

<sup>305</sup> Robert Sturges, “The Crossdresser and the ‘Juventus’: Category Crisis in ‘Silence’”, 38.

<sup>306</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>307</sup> Vern Bullough, “Transvestites in the Middle Ages”, 1381-1394.

<sup>308</sup> Erika Hess, *Literary Hybrids*, 42-43.

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> Valerie Hotchkiss, *Clothes Make the Man: Female Cross Dressing in Medieval Europe* (Londres: Garland, 1996), 104.

una presencia que será incluso más notoria en el desarrollo de la literatura durante el Renacimiento y Barroco<sup>311</sup>.

Sin embargo, pese a que hay un cuestionamiento de los roles que se asignaban en esa época a hombres y mujeres, el final de las obras tampoco permite interpretar una subversión definitiva (salvo “Berengier au lonc cul”), pues las mujeres travestidas dejan sus disfraces y terminan ya sea casadas, como Aucassin y Nicolette, Silencia<sup>312</sup> y Ebain, o conviviendo con el varón, como sucede en el caso de Yefefiyyah y Yemimah con Yašefeh. En este sentido, el matrimonio o el enlace final es importante ya que muestra que estos personajes están “integrated into an aristocratic society whose stability is maintained through marriage and reproduction”<sup>313</sup>. Después de todo, pareciera que el orden social termina por imponerse<sup>314</sup>.

Por tanto, si bien se pueden cuestionar en estos textos los atributos y roles dados a los géneros femenino y masculino, no se pretende crear un nuevo género<sup>315</sup>. La presencia de mujeres travestidas no implica tanto la propuesta de un nuevo género que rompa definitivamente la dicotomía entre lo femenino y lo masculino<sup>316</sup>, sino la evidencia del potencial de las mujeres, mostrando que ellas también son capaces de liderar un grupo, ser valientes, leales, virtuosas, sabias y decididas, aspectos que en aquella época se asociaban comúnmente a los hombres.

También hay quien ha querido ver en esta presencia femenina travestida un reflejo 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”<sup>317</sup>. Como es sabido, durante el Medioevo se sucedieron diversas manifestaciones de carácter

---

<sup>311</sup> Véase Bradamante y Marfisa en *Orlando furioso* de Ariosto, Britomarte en *The Faerie Queen* de Spenser, Viola en *Twelfth Night* de Shakespeare, Dorotea en *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* de Cervantes, Lelia en *Comedia de los engañados* de Lope de Rueda, Clavela en *La Francesilla* y Belisa en *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega, Felixmena en *Diana* de Jorge de Montemayor, Rosaura en *La vida es sueño* de Calderón, Petronila en *La huerta de Juan Fernández*, doña Jerónima en *El amor médico* de Tirso de Molina, y la joven del romance anónimo “La doncella guerrera”, solo por nombrar algunos ejemplos.

<sup>312</sup> Para Sharon Kinoshita, el final del *Roman de Silence* enfatiza el rol secundario que las mujeres tenían en el modelo patriarcal medieval. Sharon Kinoshita, “Roman de Silence”, en *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, ed. Margaret Schaus (Nueva York: Routledge, 2006), 714.

<sup>313</sup> Peggy McCracken, “The Boy Who Was a Girl”, 520.

<sup>314</sup> El único texto que plantea una subversión algo más definitiva es el *fabliau* “Berengier au lonc cul”, en donde la mujer deja el disfraz, pero luego consigue una mayor libertad.

<sup>315</sup> Peggy McCracken, “The Boy Who Was a Girl”, 520.

<sup>316</sup> Karen Lurkhur, “Medieval Silence and Modern Transsexuality”, *Studies in Gender and Sexuality* 11 (2010): 222.

<sup>317</sup> Julio Caro Baroja, *El Carnaval* (Madrid: Alianza, 2006), 102.

popular en donde se alteraban las jerarquías y “la inversión del orden normal de las cosas tenía un papel primordial”<sup>318</sup>. Si bien no en todas las festividades carnalescas había un cambio de género, sí se menciona que en algunas ocasiones “women were allowed to dominate and bully their husbands. On February 5<sup>th</sup>, the Feast of Santa Agueda (Saint Agatha) in Spain, women gave the orders and men obeyed”<sup>319</sup>. 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 jugar<sup>320</sup> a ser lo que no eran, al menos por un día. De ahí que lo carnalesco entrañe otros rasgos, como la risa y parodia<sup>321</sup>.

Pero lo carnalesco no solo se presentaba en festividades, rituales o espectáculos de la época, pues como señala Mijail Bajtin, también se hallaba en formas de vocabulario (como pueden ser algunos juramentos y lemas populares) y en obras cómicas verbales, ya fuesen orales o escritas, y tanto en latín como en lengua vulgar<sup>322</sup>. Por ejemplo, Bajtin señala que *Aucassin et Nicolette* es una novela de caballería paródica, gestada en el ambiente de lo carnalesco<sup>323</sup>. Esta *chantefable* presentaría por medio de la risa, un mundo en donde se invierten los roles, es decir, el motivo del “mundo al revés”. Como ya se vio en el análisis de esta obra, Aucassin no se muestra como un héroe caballesco, sino que rehúsa el combate mientras que su amada Nicolette encarna la valentía que a él le falta. Además, la reina de Torelore es quien lidera al ejército en una batalla en donde las armas son vegetales y comida. Ciertamente, el texto aludido presenta de manera cómica una inversión de roles y el tópico del mundo al revés parece predominar en gran parte del relato.

No hay que olvidar que este motivo tuvo gran difusión en la Edad Media y, sobre todo, cuando esa inversión tenía relación con los géneros femenino y masculino, lo que se evidencia en la cultura material que ha pervivido:

wood carvings, ivory carvings, paintings, embroideries, manuscript  
illustrations, ceramics, woodcuts, and even stained glass windows

---

<sup>318</sup> Julio Caro Baroja, *El Carnaval* (Madrid: Alianza, 2006), 51.

<sup>319</sup> Valerie Lucas, “*Hic Mulier*: The Female Transvestite in Early Modern England”, 66.

<sup>320</sup> Sobre el carnaval como un proceso lúdico, v. Raúl Ernesto García Rodríguez, “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”, *Athena Digital* 13, n°2 (julio 2013): 122.

<sup>321</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trads. Julio Forcat y César Conroy (Barcelona: Barral, 1974), 16.

<sup>322</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>323</sup> *Ibid.*, 16.

depict the theme of women dominating men. Often they are shown beating men with a rod or a pot as the men squirm beneath them; sometimes, the dominated men are shown cooking dinner or spinning yarn, activities associated with women<sup>324</sup>.

Pero, pese a la profusión del mundo al revés como motivo literario y cultural en el Medioevo, ¿es correcto afirmar que todas las obras analizadas a lo largo de este capítulo son una parodia, que tienen como fin ridiculizar? En nuestra opinión, sí hay un caso de parodia en *Aucassin et Nicolette*, donde, por ejemplo, los protagonistas ríen al ver la inversión en Torelore. Sin embargo, no podríamos sostener que *Le Roman de Silence* o “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas” son obras cómicas, puesto que el disfraz y el posterior desengaño no provocan risa en los personajes, sino sorpresa, preocupación e indignación.

En este sentido, si se quiere explicar la presencia de mujeres travestidas en los relatos estudiados, no basta –según nuestro entender– con el argumento de que se está representando un mundo al revés. Evidentemente, el disfraz de estas mujeres implica una desestabilización de lo normativo y del poder conferido a los hombres, pero no parece que ridiculizar una situación sea lo más importante en los textos analizados, precisamente por las reacciones de los otros personajes al descubrir los simulacros y también por los desenlaces que presentan las historias.

En síntesis, a lo largo del capítulo se ha evidenciado la presencia de mujeres travestidas en obras narrativas del siglo XIII como *Ne'um Ašer ben Yehudah*, “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”, “De Berengier au lonc cul”, *Le Roman de Silence* y *Aucassin et Nicolette*. Estos personajes presentan actitudes y modos de actuar asociados al varón que aquí, sin embargo, son la base para su liderazgo y protagonismo. Más allá de las posibles causas que pudieron provocar esta aparición de personajes travestidos, como el hecho de que históricamente algunas mujeres pudieran participar del ámbito bélico, se difundieran relatos de santas travestidas y/o se extendiera la idea del carnaval y el mundo al revés como formas de juego en la sociedad medieval, en estas mujeres disfrazadas de varón la idea de las fronteras

---

<sup>324</sup> Sandy Bardsley, *Women's roles in the Middle Ages* (Connecticut: Greenwood Press, 2007), 177-178.

entre lo masculino y femenino puede estar siendo cuestionada, al igual que otras categorías sociales. Esto último se verá detalladamente en el próximo capítulo en el que se estudiarán mujeres que simulan ser otras.

## **6.2. MUJERES QUE SIMULAN SER OTRAS MUJERES**

Como se vio en el capítulo anterior, hay personajes femeninos en la narrativa hispanohebraica y romance del siglo XIII que se disfrazan de hombres y simulan una identidad varonil. Sin embargo, no son los únicos casos: también hallamos mujeres que encubren sus identidades y pretenden ser otras mujeres. Pese a que se trata de engaños femeninos, a quien se pretende engañar es precisamente a los hombres, lo que también nos permitirá abordar cuestiones de género y la manera en que hombres y mujeres se relacionan en la literatura medieval.

Se estudiará de qué manera las damas fingen ser aquello que no son, ya sea mediante el engaño realizado por una intermediaria o por sí mismas, a la vez que se analizan las motivaciones que cada personaje tiene para realizar cada simulacro. Las nuevas tramas propician la aparición de otros estereotipos, como mujeres feas y viejas, así como de circunstancias que estaban ausentes en los textos anteriores, por ejemplo el castigo por el simulacro llevado a cabo en el relato. El análisis de todos estos elementos permitirá ahondar en la configuración de las protagonistas femeninas y discutir su significado.

### 6.2.1. Relato “*Ha-nišsu ‘im*” (“El matrimonio”) de Yehudah ben Šelomoh al- Harizi

El primer texto que se analizará en este capítulo es un relato del *Taḥkemoni*<sup>325</sup>, compuesto por Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi (1170-1230). Aunque se desconoce “si procedía de la España musulmana o cristiana”<sup>326</sup>, habría viajado por diversas ciudades de la Península ibérica y la Provenza<sup>327</sup> y realizado –por encargo de varios mecenas– labores de traducción. Tradujo, entre otras, varias obras de Mošeh ibn ‘Ezra’ (1055-1135) y Mošeh ben Maimon (1135-1204). Conocedor de la cultura y la lengua árabe, aceptó el encargo de traducir las *maqamat*<sup>328</sup> de al-Ḥariri<sup>329</sup> al hebreo, a las que dio el nombre de *Mah̄barot Itti’el*<sup>330</sup>. El autor hispanohebreo explicita la influencia que recibió del autor árabe en el prólogo del *Taḥkemoni*:

וְהַעֲנִינוּ אֲשֶׁר קָרָאֲנִי לְחַבֵּר הַסֵּפֶר הַזֶּה כִּי אִישׁ חָכָם מִבְּיַן חֵידוֹת וּמִשְׁפָּלִים / מִחֻכְמֵי יִשְׁמַעְיָאֵלִים לְשׁוֹנוֹ בְּמַלְיוֹצוֹתָיו נִמְרָץ / וְעַל כִּי חֲזִינוּן הַשִּׁיר נִפְרָץ וְנִדְעָ שְׁמוֹ אֶלְחָרִירִי	La razón que movió mi espíritu a com- poner este libro fue un hombre sabio, de los sabios árabes, uno de los más selectos intelectuales. Su lengua en la poesía ára-
---	---

<sup>325</sup> Texto escrito probablemente en la segunda década del siglo XIII. La obra ha tenido al menos ocho ediciones, aunque para esta investigación se utilizará principalmente Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi, *Taḥkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, eds. Yosef Yahalom y Naoya Katsumata (Jerusalén: Ben-Zvi Institute for the Study of Jewish Communities in the East Yad Izhak Ben-Zvi, 2010), [en hebreo]. También se trabajará con Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi, *The Book of Taḥkemoni*, ed. y trad. David Simha (Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2003) y, además, se consultará Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi, *Las asambleas de los sabios (Taḥkemoni)*, ed. Carlos del Valle Rodríguez (Murcia: Universidad, 1988). A partir de ahora, se empleará el título y la página en cada nota, omitiendo al autor que es igual en todos los casos y entendiendo que los datos completos ya se han enunciado.

<sup>326</sup> Ángel Sáez-Badillos y Judit Targarona, *Diccionario de autores judíos*, 133. Sobre las diversas teorías sobre su origen, v. Jonathan Decker, *Iberian Jewish Literature*, 126.

<sup>327</sup> Sobre la vida de al-Ḥarizi y sus viajes, v. Adena Tanenbaum, *Contemplative Soul: Hebrew Poetry and Philosophical Theory in Medieval Spain* (Leiden: Brill, 2002), 195-200.

<sup>328</sup> La *maqama* es un género árabe que nace con al-Hamaḍani (967-1007), al que hoy se considera el padre de este tipo de composición. Este género surge en la región actual de Irán y luego se desarrolla en al-Andalus, los reinos cristianos de la Península ibérica e incluso, Provenza.

<sup>329</sup> Al-Qasim ben ‘Ali al-Ḥariri (1054-1122), escritor de Basora y una de las figuras más importantes de la literatura árabe clásica. Seguidor de al-Hamadani, escribió su obra *Maqamat* siguiendo el modelo de la *maqama* clásica: utiliza la prosa rimada con intercalación de versos, el personaje principal es un pícaro que relata sus aventuras y, además, hay un narrador personaje que es amigo del pícaro y que funciona como testigo. Al respecto, véase Mahmud Sobh, *Historia de la literatura árabe clásica* (Madrid: Cátedra, 2002), 712. También v. Jonathan Decker, *Iberian Jewish Literature*, 108-109. En torno al género de la *maqama* y su recepción en la Península ibérica durante el Medioevo, v. Rina Drory, “The Maqama”, en *The Literature of Al-Andalus*, ed. María Rosa Menocal (Nueva York: Cambridge University Press, 2000), 190-210.

<sup>330</sup> No solo traduce, sino que también adapta algunos elementos. Por ejemplo, omite los nombres árabes del protagonista y el narrador personaje, cambiándolos por nombres bíblicos. Véase *Las asambleas de los sabios (Taḥkemoni)*, 18.

<p>וְכָל אֲבֵי מְלִיצוֹת זִוְלָתוֹ הוֹלֵךְ עֲרִירִי /  עָשָׂה בְּלָשׁוֹן עֲרַב סֵפֶר<sup>331</sup>.</p>	<p>be es incisiva. Por su boca se ha propagado la visión de la poesía. Su nombre es conocido, Al-Hariri. Todos los autores de poesía excepto él andan solitarios. Él compuso en lengua árabe un libro<sup>332</sup>.</p>
---	--

Pero al-Ḥarizi no solo destacó como traductor, ya que también escribió poemas en hebreo y árabe. Incluso, viajó a Oriente<sup>333</sup> en donde tuvo contacto con las comunidades judías, lo que pudo propiciar –según Rina Drory<sup>334</sup>– el deseo de fomentar que lengua hebrea fuera un vehículo de expresión de la literatura secular. Al respecto, el autor hispanohebreo comenta que la mayoría de los judíos despreciaba la lengua santa porque sus temas les resultaban ajenos y extraños, a la vez que criticaban el hebreo por no ser lo suficientemente poético. Esto sin duda impulsó a al-Ḥarizi a escribir en hebreo su colección de cincuenta *maḥberot* y que lleva el nombre de *Taḥkemoni*<sup>335</sup>, escrita probablemente en la segunda década del siglo XIII y considerada como “la más importante muestra del género en la literatura hispanohebreo”<sup>336</sup>.

Siguiendo con la corriente literaria medieval, al-Ḥarizi se propone educar y entretener (*docere et delectare*), tal como lo hacen Gonzalo de Berceo o Juan Ruiz<sup>337</sup>. Por una parte, quiere educar a sus lectores y promover la grandeza de la lengua de su pueblo (el hebreo), lo que queda de manifiesto cuando señala:

<p>וְעַל כֵּן חִבַּרְתִּי הַסֵּפֶר הַזֶּה לְהִרְאוֹת כַּח  לְשׁוֹן הַקֹּדֶשׁ / לְעַם הַקֹּדֶשׁ אֲשֶׁר טַח  מִרְאוֹת עֵינֵיהֶם / מִהַשְׁכִּיל רְעִיּוֹנֵיהֶם [...]</p>	<p>Por esto compuse este libro, para mostrar la fuerza de la lengua santa al pueblo santo que se ha embadurnado sin que</p>
---	---

<sup>331</sup> *Taḥkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahite*, 73.

<sup>332</sup> *Las asambleas de los sabios (Taḥkemoni)*, 39-40.

<sup>333</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>334</sup> Citado en Michelle Hamilton, *Representing Others in Medieval Iberian Literature* (Nueva York: Palgrave, 2007), 53.

<sup>335</sup> El título de la obra alude al nombre de un guardaespaldas del rey David, que habría matado a ochocientos hombres (2 Sam. 23:8). El texto sería así una espada que permite defender la lengua hebrea. De igual manera se debe considerar que en algunos manuscritos solo se titula la obra como “Macamas de al-Ḥarizi”, véase *Las asambleas de los sabios*, 22.

<sup>336</sup> Ángel Sáenz-Badillos, *Literatura hebrea en la España medieval*, 206.

<sup>337</sup> Gonzalo de Berceo, “Introducción”, *Milagros de Nuestra Señora* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 2006, 20-31). También v. Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua (Madrid: Cátedra: 2012), 6-14.

כְּמָה יוֹעִיל הַסֵּפֶר לְאֲנָשֵׁי כָּל מְדִינָה /  
 אֲשֶׁר מִמְצָרִים וְעַד עֲדִינָה אֲשֶׁר לְשׁוֹנָם  
 בְּדַבְרֵי לְשׁוֹן הַקֹּדֶשׁ צוֹלְעָה / וּקְרִיאָתָם  
 גְּרוּעָה וְרָעָה כִּי בְּסֵפֶר הַזֶּה דַּבְּרִיהֶם  
 יִתְיַשְׂרוּ.<sup>338</sup>

puedan ver sus ojos y entender sus pensamientos [...] ¡Cuánto ayudará este libro a los hombres de todos los estados, desde Egipto a Bagdad, cuya inmensa mayoría cojea en su hablar cuando habla la lengua hebrea y cuya pronunciación es defectiva y mala! Porque con este libro podrán enderezar sus caminos y hablar correctamente<sup>339</sup>.

Por otra parte, el autor se propone entretener y divertir a sus lectores. Con este fin, entre otros recursos, utiliza en su obra toda clase de discursos: elogios amorosos, enigmas, canciones, poemas, oraciones, instrucciones y súplicas, así como descripciones de batallas, casamientos, penitencias, historias de viajes, borracheras, ardides y engaños, proezas de reyes y actos de necios, entre otras.

Al-Ḥarizi sigue en el *Taḥkemoni* el modelo de *maqama* árabe, siendo uno de los pocos textos hispanohebreos que corresponde cabalmente con los elementos de este género, a saber: los relatos se escriben en prosa rimada con versos intercalados, tienen como protagonista a un pícaro —que en este caso se llama Ḥeber el quenita— que asombra al lector por su conocimiento y sagacidad, a la vez que deambula por diversos lugares. También aparece en la *maqama* clásica un narrador personaje que es amigo del pícaro, en este caso, llamado Heman el esrajita<sup>340</sup>.

Por lo general, en cada *maḥberet* del *Taḥkemoni* aparece Heman relatando una situación en la que interviene Ḥeber, ducho en el arte del disfraz y el engaño, de manera encubierta. Este último, suele participar en la acción principal, ya sea que ocurra en el momento de la *narratio* o mediante un *racconto* que tiene como fin introducir algún relato enmarcado. Heman desempeña así el rol de espectador y destinatario del mensaje, tal como los lectores de la obra. Finalmente, Heman y Ḥeber suelen separarse al final de cada relato, no sin antes comentar la situación.

En el texto de al-Ḥarizi aparecen reiteradamente reflexiones sobre la sociedad, descripciones “acerca de usos y costumbres, determinados oficios o profesiones,

<sup>338</sup> *Taḥkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 75-77.

<sup>339</sup> *Las asambleas de los sabios (Taḥkemoni)*, 40-41.

<sup>340</sup> Sobre la figura de un tal Heman en la Biblia, v. Michelle Hamilton, *Representing Others*, 72.

e incluso personajes de su época”<sup>341</sup>, lo que es plasmado en los cuentos con un tono humorístico y un lenguaje lleno de intertextualidades y juegos de palabras. De ahí que se diga que la obra es una comedia acerca de las costumbres y una sátira social<sup>342</sup>.

Pese a que el *Tahkemoni* sigue la forma de la *maqama* árabe, de igual manera aparecen aspectos que hallamos en los textos medievales escritos en romance. En este sentido, no debemos olvidar que el escritor mencionado “was not necessarily impervious to the literary trends of Christian Iberia and France”<sup>343</sup>. Uno de estos elementos y que también hallamos en los textos en romance, es la presencia de mujeres que aparentan ser lo que no son mediante el engaño, como sucede en la sexta *maḥberet* del *Tahkemoni*, llamada “*Ha-nišú ‘im*” (“El matrimonio”).

El relato comienza cuando Heman se halla en Tebes<sup>344</sup>, en donde se encuentra con Heber, que pese a su cansancio está planeando un nuevo viaje. El narrador le dice que descanse, que debería asentarse en el lugar y tomar una esposa. A lo que el protagonista responde que ha prometido nunca más volver a caer <sup>345</sup>“בַּפֶּחַ אִשָּׁה” (en las redes de la mujer)<sup>346</sup>, dando inicio a la historia.

Heber relata que deambulaba por la ciudad pensando en que debería dejar la soltería y conseguir una esposa. Mientras meditaba sobre esto conoce a una mujer vieja, horrible y perversa, a la que compara con el avestruz<sup>347</sup>, llamándola incluso <sup>348</sup>“שְׂטֵנָה” (satanesa)<sup>349</sup>. Sin embargo, el aspecto que más destaca de esta mujer es su manera de hablar, tanto así que el protagonista señala que “הַצִּוּוֹת בְּלִשׁוֹנָה / וְהַסֵּם בְּגִרְוֹנָה”<sup>350</sup> (el néctar se albergaba en su lengua y el veneno [...] se escondía en su garganta)<sup>351</sup>.

---

<sup>341</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebraica*, 38.

<sup>342</sup> Ross Brann, *Power in the Portrayal: Representations of Jews and Muslims in Eleventh- and Twelfth-Century Islamic Spain* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 2002), 141. Sobre la sociedad medieval y su reflejo en la obra, v. Judith Dishon, “Medieval Panorama in the Book of Tahkemoni”.

<sup>343</sup> Jonathan Decter, *Iberian Jewish Literature*, 130.

<sup>344</sup> Lugar mencionado en la Biblia, cercano a Siquem (Jue 9,50).

<sup>345</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 357.

<sup>346</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 86.

<sup>347</sup> Se considera al avestruz un animal sucio y despreocupado, incluso se dice que Dios le privó de cualquier conocimiento. Véase Ronald Isaacs, “Ostrich” en *Animals in Jewish Thought and Tradition* (Nueva Jersey: Aronson, 2000), 27-28.

<sup>348</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 358.

<sup>349</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 87.

<sup>350</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 358.

<sup>351</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 87.

Esta mujer –que nunca revela su nombre– representa la figura de la alcahueta, caracterizada por sus habilidades comunicativas, su astucia, seguridad y la influencia que ejerce en el protagonista, a quien adula y finalmente convence para que elija una mujer y forme una familia. Ella se muestra en todo momento dispuesta conseguir una esposa para Heber, siempre y cuando él pague dos mil argenteos. Esta figura de la alcahueta, que aparece en fuentes medievales también llamada como “*alcayota, cobigera* o camarera”<sup>352</sup>, no solo aflora en el texto de al-Ḥarizi y en *el Minḥat Yehudah* de Ibn Šabettay, como se verá más adelante, sino también en obras medievales como el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz en donde se describe la actividad de estas mujeres: “andan de casa en casa vendiendo muchas donas; / non se reguardan d’ellas, están con las personas / fazen con mucho viento andar las atahonas”<sup>353</sup>. Otro texto en donde tienen protagonismo las alcahuetas es el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho*<sup>354</sup> de Alfonso Martínez de Toledo (1398-1468), en donde se señala que estas son: “viejas matronas, malditas de Dios e de sus santos, enemigas de la Virgen Santa María [...] toman ofiçio de alcayuetas, fechizeras e adivinadoras por fazer perder las otras como ellas [...] malditas descomulgadas, disfamadoras, traidoras, alevosas”<sup>355</sup>.

La alcahueta de “El matrimonio” es hábil con sus palabras y describe a la futura novia siguiendo las convenciones medievales que aparecen en tratados retóricos como el *Ars Versificatoria* de Mateo de Vendôme<sup>356</sup>: la descripción física sigue un orden de la cabeza a los pies<sup>357</sup>, a la usanza latina. Además, se emplean figuras que son recurrentes en la literatura del Medioevo. Por ejemplo, se señala que la joven tiene ojos de gacela<sup>358</sup>, que sus dientes son como zafiros<sup>359</sup> y que irradia luz de su cuerpo<sup>360</sup>, solo por nombrar algunos aspectos.

---

<sup>352</sup> Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (Barcelona: Anthropos, 1993), 75.

<sup>353</sup> Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 174.

<sup>354</sup> Tratado didáctico que pretende hablar del verdadero amor y los vicios de los amantes. Se ha considerado como una obra misógina por la forma en que se habla de las mujeres y sus supuestos defectos.

<sup>355</sup> Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Michael Gerli (Madrid: Cátedra, 2011), 197.

<sup>356</sup> Poeta francés del siglo XII.

<sup>357</sup> Al respecto, véase Aurora Salvatierra Ossorio, “‘Negra como el cuervo’: la ‘estética’ de la fealdad en textos hebreos de la Iberia Medieval”, 607. Para ahondar en las descripciones sobre las mujeres bellas en la literatura medieval, v. Jan Ziolkowski, “Avatars of Ugliness in Medieval Literature”, *The Modern Language Review* 79, nº1 (enero 1984): 1-20.

<sup>358</sup> En torno a esto, al-Sarif al Taliq (961-1009), poeta omeya de al-Andalus, dirá: “Hechiza el parpadeo de esta nivea gacela”, v. Manuel Francisco Reina, ed., *Poesía andalusí*, 130. También v. la página 40 de este trabajo.

Con la semblanza que se hace de la prometida, Heber se enamora y acepta la propuesta de la anciana: <sup>361</sup>“וּכְשֶׁמְעִי אֶמְרֶיהָ / נִמְשַׁךְ לְבִי בְּחֵלֶק דְּבָרֶיהָ” (se dejó arrastrar mi corazón por la dulzura de su discurso, quedó prendido por los lazos de su conjuro)<sup>362</sup>. De esta cita rescatamos dos ideas. La primera es que el hablar de la anciana funciona como un conjuro/magia que seduce a Heber, mostrándolo como una víctima del discurso persuasivo de la mujer, algo que se verá también en el próximo relato analizado. La segunda idea es que aparece el motivo del enamoramiento de oídas, rasgo descrito en tratados amatorios medievales como *El collar de la paloma*:

Una de las más raras gestaciones de la pasión amorosa es que el amor acaezca por la mera descripción del amado, sin haberlo visto nunca [...] Sin embargo, a mí se me hace que un amor así es construcción endeble, que carece de cimientos, ya que quien gasta su mente en amar a quien no vio nunca fuerza será que, cuando se queda a solas con sus pensamientos, se represente del amado una imagen ilusoria e imaginaria<sup>363</sup>.

A diferencia de los relatos analizados en el primer capítulo, en donde las mujeres se disfrazaban de hombres, en esta narración del *Tahkemoni* hay un simulacro distinto: no estamos ante una mujer que se disfraza usando un vestido para aparentar otra identidad, sino que el engaño se formula precisamente a partir de la palabra. Aquí no hay una presencia física, no hay disfraces ni armaduras, no hay una corporalidad tangible, sino que la identidad de la supuesta novia se va creando a partir de idealizaciones, falsos retratos y expectativas.

Como ya se recordó previamente, el *Tahkemoni* retrata costumbres y usos sociales, de ahí que se narre cómo al día siguiente el protagonista firma el contrato matrimonial (*ketubbah*) con los testigos de la mujer, en este caso el padre de ella y sus familiares. La *ketubbah* es un acuerdo económico en el que el marido se com-

---

<sup>359</sup> La imagen del zafiro asociado a los dientes es algo más inusual, ya que para esto se tiende a emplear la imagen de las perlas, aunque de igual manera se transmite la idea de que la sonrisa descrita brilla.

<sup>360</sup> A modo de ejemplo, Dante Alighieri señala en un poema: “de la mia donna si move / un lume sí gentil che, dove appare / si veggion cose ch’uom non pò ritrare” (de mi dama procede / tan noble luz que cuando aparece / se ven cosas que nadie contaría)”, v. Carlos Alvar, *El Dolce Stil Novo*, 72-73.

<sup>361</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezraite*, 359.

<sup>362</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 87.

<sup>363</sup> Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 67.

promete a brindar protección y sustento a la mujer, a la vez que se precisa la dote que él entregará y lo que ella también aportará. Este documento procura la protección de la mujer en el matrimonio, ya que en caso de divorcio o viudez queda establecido lo que le correspondería a ella.

Al igual que en los textos estudiados en el capítulo anterior, todo simulacro llega a su fin. Esto sucede en el texto de al-Ḥarizi cuando ha terminado la celebración y Heber puede finalmente ver a su esposa que lleva un velo<sup>364</sup>. Al quitárselo, se da cuenta de que se trata de una mujer vieja y que todo ha sido un engaño. Es decir, se da una simultaneidad entre el descubrimiento que hace el protagonista y el lector, quien solo en ese momento sabe lo del simulacro. Al igual que sucedía en los otros relatos, el engaño tiene una duración determinada. En este caso, solo dura un par de días, desde que la anciana habla de la supuesta novia hasta que él la puede ver.

La descripción que se hace de la mujer llama la atención por alejarse del canon de belleza convencional y poner énfasis en su pelo encanecido, sus facciones avinagradas y ojos de escorpión, destacándose en especial su piel negra y sus mejillas hechas de carbón, tanto que el protagonista le dice: <sup>365</sup>“וְצוֹרְתָהּ כְּמִנְיָהּ שְׁחוֹרָה” (tu figura es negra como tu fortuna)<sup>366</sup>. Así, el autor hispanohebreo asocia la negrura a la fealdad, siendo “uno de los atributos que con mayor reiteración se encuentran en la descripción de este tipo de personajes ya sea en obras escritas en árabe, hebreo o en cualesquiera de las lenguas románicas”<sup>367</sup>, pues forma parte de la corriente misógina de la época. A modo de ejemplo, encontramos imágenes similares en el poema latino anónimo “De fraudulenta muliere” (anterior al siglo XIII): “Femina, res fragilis, res atra, misérrima, vilis, / Semper deludens homines et fallere prudens” (La mujer, ser frágil, ser negro, el más mísero y despreciable, se burla siempre de los hombres y es sabia para engañar)<sup>368</sup>.

Pero no solo se asocia la mujer a lo negro y la fealdad, sino que al-Ḥarizi va más allá: la mujer es además mala y demoníaca, imagen recurrente en textos litera-

---

<sup>364</sup> Sobre el uso del velo en las nupcias judías, v. Abraham P. Bloch, *The Biblical and Historical Background of Jewish Customs and Ceremonies* (Nueva York: KTAV Publishing House, 1980), 31.

<sup>365</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahite*, 364

<sup>366</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 91.

<sup>367</sup> Aurora Salvatierra Ossorio, “‘Negra como el cuervo’: la ‘estética’ de la fealdad en textos hebreos de la Iberia Medieval”, 615.

<sup>368</sup> Mercè Puig Rodríguez-Escalona, *Poesía misógina en la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*, edición bilingüe (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1995), 114-115.

rios y sermones medievales<sup>369</sup>. Esto queda plasmado cuando el protagonista dice sobre su esposa: / כָּאֵלוֹ הַשָּׁטָן הַשְּׁחִיר פְּנֵיהָ וּבְדִיוֹ הֵטִיחָם / וְלִחְיֶיהָ [...] וְנָס לָחֶם”<sup>370</sup> (de sus mejillas había huido la frescura, parecía como si el mismísimo Satanás las hubiera tiznado con la negrura y las hubiera trabajado con carbones. Llegué hasta a pensar que era una hija del infierno)<sup>371</sup>. Lo anterior se refuerza cuando señala: <sup>372</sup>“הַמְשֻׁדִּים וְזִיקִים אֶתְּ גִזְוֹרָה” ([Acaso] de demonios y brasas has sido forjada)<sup>373</sup>.

Esta asociación de la fealdad con la falta de virtudes y maldad fue ampliamente compartida en el Medioevo, pues como señala Huizinga “los medievales convertían inmediatamente el sentimiento de lo bello en un sentido de comunión con lo divino”<sup>374</sup>. Es decir, lo bello era entendido como un valor, como algo bueno y verdadero, mientras que lo feo era percibido como una corrupción de la Naturaleza y, por ende, era defectuoso, malo e incluso, demoníaco.

Este binomio de la mujer negra-demoníaca es frecuente en la literatura medieval<sup>375</sup>, como se halla en el *Corbacho*: “Fallan las gentes que Fulana es fermosa. ¡Oh Señor, y qué cosa es favor! Non la han visto desnuda como yo el otro día en el baño: más negra es que un diablo, [...] sus cabellos negros como la pez”<sup>376</sup>.

Una imagen similar se encuentra en el poema “La vida de los monjes” de Roger de Caen<sup>377</sup>:

<p>Femina, <i>dulce malum</i>, mentem roburque virile Frangit blanditiis insidiosa suis. Femina, <i>fax Sathane</i>, gemmis radiantibus, auro,</p>	<p>La mujer, <i>dulce mal</i>, con sus lisonjas destruye, pÉrfida, la mente y la fuerza viril. La mujer, <i>tea de Sata-</i></p>
--	--

<sup>369</sup> Al respecto se señala: “Like the devil, women were perceived as masking their perniciousness in attractive guises, and it was part of the exemplum’s purpose to unveil their subtleties and sorceries in order to underscore the need for vigilance against them”, v. Joan Young Gregg, *Devils, Women and Jews. Reflections of the Other in Medieval Sermon Stories* (Albany: State University of New York Press, 1997), 85.

<sup>370</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahite*, 362.

<sup>371</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 89.

<sup>372</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahite*, 363.

<sup>373</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 90.

<sup>374</sup> Citado en Umberto Eco, *Arte y belleza en la Estética medieval*, trad. Helena Lozano Miralles (Barcelona: Lumen, 1999), 24.

<sup>375</sup> Es más, se encuentra también en el arte. Basta apreciar imágenes como un detalle de la “Tebaide” (cuya fecha aproximada es 1343), en donde el diablo adquiere la imagen de una joven peregrina. Véase Chiara Frugoni, “La mujer en las imágenes, la mujer imaginada”, en *Historia de las mujeres*, vol. 4, eds. Georges Duby y Michelle Perrot, trads. Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich (Madrid: Taurus, 1992), 34-83.

<sup>376</sup> Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, 161.

<sup>377</sup> Poeta y monje del siglo XI.

Vestibus, ut possit perdere, compta venit.

nás, para perdernos llega adornada  
con radiantes gemas, oro y vesti-  
dos<sup>378</sup>.

También demoníaca es la descripción de la cuarta serrana en el *Libro de buen amor*:

En [e]l Apocalipsi Sant Johan Evangelista  
non vido tal figura nin de tan mala vista;  
a grand hato daría lucha e grand conquista:  
non sé de quá diablo es tal fantasma quista<sup>379</sup>.

Los ejemplos antes citados representan la figura de la mujer-demonio que engaña y seduce a los hombres, pero en el caso de “El matrimonio”, la esposa paga por algo que ella no ha cometido: recordemos que quien ha mentido sobre cómo es la novia es precisamente la alcahueta y, como lectores, no estamos al tanto de si hubo un acuerdo entre la alcahueta y la novia, pues se omite esa información. En todo caso, Heber proyecta en su esposa toda la rabia que siente por el engaño. A esto hay que sumar el hecho de que su mujer, además de no ser bella, es pobre: solo posee unos paños raídos, unos trozos de utensilios y un par de platos, entre otras cosas. Esto provoca que Heber maldiga su mujer en una de las invectivas más violentas del *Tahkemoni* y, en nuestra opinión, de la literatura medieval en general: “וְאַשְׁרֵי יוֹלְדָךָ / לוֹ מִתְּ בְּלִדְתְּךָ / וְיָמֵי יִתְנוּ תְּהִי אִמְךָ עֶקְרָה”<sup>380</sup> (Felices serían los que te engendraron / si hubieran muerto antes de darte la vida. / ¡Ojalá tu madre hubiera sido estéril!)<sup>381</sup>.

En su ataque, el protagonista equipara a su mujer con un monstruo<sup>382</sup> utilizando imágenes de animales: sus labios son “שִׁפְתֶיךָ כְּמוֹ שִׁפְתֵי שֹׁרִים” (como los belfos de un buey)<sup>384</sup>, sus brazos son “וְיָדַיךָ כְּיָדַי הַקּוֹף שְׁעָרוֹת” (peludos como los de un mono)<sup>386</sup> y además, se refiere a la suciedad de su boca al increparla: “שִׁנְיָךָ”

<sup>378</sup> Mercè Puig Rodríguez-Escalona, *Poesía misógina*, 54-55. El énfasis es propio.

<sup>379</sup> Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 250.

<sup>380</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 363.

<sup>381</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 90.

<sup>382</sup> Sobre el binomio “woman-monster”, v. Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 12.

<sup>383</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 363.

<sup>384</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 90.

<sup>385</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 364.

<sup>386</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 91.

<sup>387</sup>“כְּשֵׁנֵי דוֹב זְהוּמוֹת” (tus dientes son como inmundos dientes de osa)<sup>388</sup>. Este recurso de asociar lo bestial a este tipo de mujeres se halla también en el *Libro de buen amor*, cuando el protagonista describe a la serrana Alda: “mayor es que de osa la patada do pisa [...] / las orejas mayores que de añal burrico [...] / las sobrecejas anchas e más negras que tordos”<sup>389</sup> o cuando don Amor aconseja cómo elegir a una mujer: “Guár[da]te que non sea bellosa ni barbuda: / ¡atal media pecada el huerco la saguda!”<sup>390</sup>.

Como se observa en los ejemplos anteriores, tanto en al-Ḥarizi como en Juan Ruiz las mujeres feas son velludas, relación que fue frecuente en la literatura medieval<sup>391</sup>. Estos retratos de mujeres velludas y que tanto se extendieron durante el Medioevo, quieren dar la idea de que estas mujeres se han masculinizado, restándoles feminidad. Es lo que ocurre, por ejemplo, en los relatos hagiográficos medievales en donde a determinadas santas –como Wilgefortis<sup>392</sup> y Paula de Ávila<sup>393</sup>– les crece la barba y/o vellos por todo el cuerpo, como una forma de adoptar una identidad masculina que les permita no casarse y proteger su virginidad, entre otros factores<sup>394</sup>. Pero también es lo que se observa en “El matrimonio” y los ejemplos antes citados, solo que esta pilosidad y rasgos masculinos van de la mano de otras nociones como la fealdad y monstruosidad.

<sup>387</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahite*, 363.

<sup>388</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 90.

<sup>389</sup> Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 250-251.

<sup>390</sup> *Ibid.*, 119.

<sup>391</sup> Por ejemplo, el poeta Ausiàs March (poeta valenciano del siglo XV) escribe: “E no cuideu filla us hagués jaquida, / vós alletant aquella ab vostra llet, / car vostre cos és de verí replet, / e mostren-ho vostres pèls fora mida; / car si us jaquiú vostra barba criada / e la us toleu, puis ab los pèls dels braços / poran-se fer avantajosos llaços, / prenints perdius, tortra, o cogullada”. (Y no penséis que él os hubiera dejado una hija para que le dierais de mamar vuestra leche, pues vuestro cuerpo está repleto de veneno y lo muestran vuestros pelos desmedidos, porque si os dejáis crecer vuestra barba y os la cortáis, juntándola con los pelos de los brazos se podrían hacer espléndidas redes para atrapar perdices, tórtola o cogujada). Robert Archer e Isabel de Riquer, *Contra las mujeres: Poemas medievales de rechazo y vituperio* (Barcelona: Quaderns Crema, 1998), 226-227.

<sup>392</sup> La leyenda cuenta que Wilgefortis era una princesa convertida al cristianismo. Como su padre quería casarla a la fuerza, ella optó por rezar y ayunar prolongadamente hasta que un día le creció una larga barba. Como castigo, el padre decidió crucificarla. Para ahondar en torno a esta figura, véase Lewis Wallace, “Bearded Woman, Female Christ: Gendered Transformations in the Legends and Cult of Saint Wilgefortis”, *Journal of Feminist Studies in Religion* 30, n°1 (primavera 2014): 43-63.

<sup>393</sup> Con respecto a Paula de Ávila, la historia popular cuenta que se trataba de una hermosa y piadosa muchacha que era perseguida por un joven galán. Un día la halló sola en una ermita, y ella –al ver que podría perder su honor– rezó a San Lorenzo para que la protegiera. Cuál no sería su sorpresa cuando una barba comenzó a crecerle, lo que alejó al hombre que la perseguía. Para ahondar en esta leyenda, v. María de los Ángeles Valencia, *Simbólica femenina y producción de contextos culturales. El caso de Santa Barbada* (Ávila: Diputación de Ávila, 2004).

<sup>394</sup> Con respecto a las santas velludas y barbudas, recomiendo el estudio de Carlos Alberto Vega, *El transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval* (Madrid: Pliegos, 2008).

Al-Ḥarizi también relaciona a la mujer con elementos destructivos: sus ojos son un horno humeante, su boca es un sepulcro desde donde sale un viento huracanado, sus dientes son una trituradora y en su vientre transforma la comida en ponzoña. Esta mujer resulta entonces peligrosa para el hombre, quien la ve como una amenaza. La fealdad de la esposa, su piel negra y bestialidad, así como su relación con lo destructivo, lo malo y demoníaco, configuran un tipo de mujer que Ḥeber no está dispuesto a soportar. En este sentido, concordamos con Patrizia Bettella cuando sostiene que la mujer fea, al no formar parte del canon de belleza, escapa del control y desafía el orden social<sup>395</sup>. Se trata de un tipo de mujer que desestabiliza el orden imperante y, por ende, resulta peligrosa. De ahí que sea excluida o castigada, como se ve a continuación.

Si antes habíamos presenciado la violencia verbal del protagonista, hacia el fin del relato aparece la violencia física: **”וְלִקְחֹתַי שְׁלֹשָׁה שִׁבְטִים בְּכַפַּי וְקִמַּתִּי אֵלֵיהֶּ”**  
**חֲצוֹת לַיְלָה / וְחִסַּמְתִּי בִּיהֶּ בַּשִּׁמְלָה וְתִקְעֹתִי הַשִּׁבְטִים עַל גְּבִיהֶּ / עַד זָרְקָה עַל פִּיהֶּ דָּם**  
**לָבָה וְקִרְעֵתִי כָּל בְּעֻלְיָה”**<sup>396</sup> (Cogí entonces tres bastones en mis manos en plena noche, amordacé su boca con el vestido y rompí los tres bastones sobre sus espaldas, hasta que borbotó sangre por su boca. Desgarré todas sus carnes)<sup>397</sup>.

Este tipo de imágenes no debió sorprender al público medieval, habituado a las escenas de violencia de género, específicamente por parte de los maridos hacia sus esposas. Basta recordar el triste episodio de las hijas del Cid siendo golpeadas y abusadas por sus maridos en el robledal de Corpes. Escenas similares hallamos, por ejemplo, en la octava jornada de *El Decamerón*, en donde Calandrino golpea a su mujer hasta que “no le dejó cabello en la cabeza, ni hueso que no le doliese, sin que le valiera, a la desdichada, con los brazos cruzados pedirle clemencia”<sup>398</sup>. Lo mismo sucede en los *Cuentos de Canterbury*, en donde la comadre de Bath<sup>399</sup> relata que su marido la golpea: “de un brinco se revolvió, cual salvaje león, y me propinó tal manotazo en la cabeza, que me desplomé como muerta en el suelo”<sup>400</sup>. Incluso, aparece

<sup>395</sup> Patrizia Bettella, *The Ugly Woman* (Toronto: University of Toronto Press, 2005), 3.

<sup>396</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahite*, 364.

<sup>397</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 91.

<sup>398</sup> Giovanni Boccaccio, *El Decamerón*, trad. Marcial Olivar (Barcelona: Planeta: 1982), 442.

<sup>399</sup> Un interesante análisis sobre la violencia en este relato puede hallarse en Mary Elizabeth Leech, “The Rhetoric of the Body: A Study of Body Imagery and Rhetorical Structure in Medieval Literature”, (tesis doctoral, Universidad de Cincinnati, 2002).

<sup>400</sup> Geoffrey Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, ed. y trad. Pedro Guardia Massó (Madrid: Cátedra: 2011), 217.

como una descripción de lo que ocurría a las mujeres en la Edad Media, tal como relata Derechura a la protagonista en *La ciudad de las damas*:

¡A cuántas mujeres podemos ver, y tú conoces algunas, querida Cristina que por culpa de la crueldad de un marido desgastan sus vidas en la desgracia [...] ¡Dios mío, cómo les pegan, a todas horas y sin razón! ¡Cuántas humillaciones, ataques, ofensas, injurias tienen que aguantar unas mujeres leales, sin gritar siquiera para pedir ayuda! Piensa en todas esas mujeres que pasan hambre y se mueren de pena en unas casas llenas de hijos, mientras sus maridos se enfrascan y andan vagando por todos los burdeles y tabernas de la ciudad. Y todavía, cuando ellos vuelven, ellas pueden recibir como cena unos buenos golpes<sup>401</sup>.

Las mujeres ante este tipo de violencia bastante poco podían hacer, ya que en el Medioevo se consentía que los maridos quisieran someter y disciplinar<sup>402</sup> a sus mujeres, aun cuando esto conllevaba una agresión física<sup>403</sup>. Para Judith Bennett, esto se relaciona con el carácter jerárquico y estamental de la sociedad medieval, en donde el esposo era visto como un señor feudal: “Medieval people thought of conjugality as a hierarchy headed by a husband who not only controlled his wife's financial assets and public behavior, but also freely enforced his will through physical violence”<sup>404</sup>. Este poder casi absoluto que tenía el marido estaba en concordancia con las doctrinas y textos religiosos, lo que dificultaba que la mujer pudiese salir de esos

---

<sup>401</sup> Cristina de Pizán, *La ciudad de las damas*, 123.

<sup>402</sup> Sobre este tema, v. Sara Butler, *The Language of Abuse. Marital Violence in Later Medieval England* (Leiden: Brill, 2007), 2.

<sup>403</sup> Si bien no nos detendremos extensamente en torno a la violencia ejercida por los hombres hacia las mujeres en el Medioevo, sugerimos algunas lecturas que nos parecen indispensables. Véase S. D. Goitein, *A Mediterranean Society. The Family*, vol. III (Berkeley: University of California Press, 1978). También v. Cristina Segura, “La violencia sobre las mujeres en la Edad Media”, *Clio & Crimen*, nº5 (2008): 24-38. Además, v. María Carmen Pallares, “Conciencia y resistencia. La denuncia de la agresión masculina en la Edad Media” en *Investigaciones actuales de las mujeres y del género*, coord. Rita Radl Phillipp (Universidad de Santiago de Compostela: Universidad, 2010), 177-198. Otro interesante artículo sobre el tema es el de María Dolores Bollo-Panadero, “El soporte ideológico de la violencia de género en la narrativa medieval ibérica”, *Confluencia* 23, nº1 (otoño 2007): 2-9.

<sup>404</sup> Citado en Sara Butler, “Runaway Wives: Husband Desertion in Medieval England”, *Journal of Social History* 40:2 (invierno, 2006): 337.

círculos de violencia<sup>405</sup>. Junto con los textos, varias autoridades religiosas de la época asumieron que el marido podía golpear a la mujer para “corregirla”. Al respecto se sostiene: “Many rabbis, like their Christian counterparts, assumed that it was a man's right and responsibility to beat his wife in order to correct her”<sup>406</sup>. Por ejemplo, el rabino Šelomoh ben Adrat (Rashba)<sup>407</sup> consentía que el hombre golpeará y castigara a su mujer en caso de que esta lo agrediera<sup>408</sup>. Palabras similares hallamos en Maimónides<sup>409</sup>: “Toda aquella mujer que intente no hacer alguno de los trabajos a los que está obligada, se le obliga incluso golpeándola con un látigo”<sup>410</sup>.

Los casos de violencia de género tienen que haber sido numerosos, pues ya en la Baja Edad Media se empiezan a observar ciertas regulaciones al respecto. Por ejemplo, algunos tribunales judíos en los reinos cristianos de la Península ibérica sugirieron que si una mujer era golpeada constantemente y huía a casa de su padre, esta no podría ser considerada rebelde y además, “would not need to forfeit her *ketubbah*”<sup>411</sup>, aunque no hay certeza de que esto se aplicara de manera oficial. Pese a que no había una ley en cada territorio que condenara la violencia hacia las esposas, en algunos casos sí se consideró la excesiva crueldad del maltrato como una forma de garantizarle a la mujer el divorcio<sup>412</sup>.

Sin embargo, y más allá de la comunidad religiosa en que estos hechos sucedieran, se puede inferir que la violencia física hacia las esposas era mucho más habitual que los casos que se conservan de la época, pues no todas las mujeres maltratadas denunciaban lo ocurrido<sup>413</sup>, optando voluntariamente –o no– por el silencio. Este silencio es el que se observa al final del relato “El matrimonio”, pues tras el ataque del marido, no se sabe más de su mujer. El protagonista se va

---

<sup>405</sup> Albrecht Classen, “Introduction”, en *Violence in Medieval Courtly literature*, ed. Albrecht Classen (Nueva York: Routledge, 2004), 17.

<sup>406</sup> Emily Taitz *et alii*, *JPS Guide to Jewish Women* (Filadelfia: The Jewish Publication Society, 2003), 123.

<sup>407</sup> Rabino español del siglo XIII.

<sup>408</sup> Avraham Grossman, “Medieval Rabbinic Views on Wife-Beating, 800-1300”, *Jewish History* 5, n°1 (primavera 1991): 57.

<sup>409</sup> Ilustre médico y filósofo de al-Andalus, s. XII.

<sup>410</sup> Maimónides, *Leyes sobre el matrimonio (Hilkot Ishut) del Mishné Torá*, trads. Olga Ruiz Morell y Aurora Salvatierra Ossorio (Pamplona: Editorial Verbo Divino, 2010), 250.

<sup>411</sup> Emily Taitz *et alii*, *JPS Guide to Jewish Women*, 96.

<sup>412</sup> Emma Hawkes, “The ‘Reasonable’ Laws of Domestic Violence in Late Medieval England”, en *Domestic Violence in Medieval Texts*, eds. Eve Salisbury *et alii*, 57-58. Florida: University Press of Florida, 2002.

<sup>413</sup> Al respecto se señala que “Los casos que llegaban a los tribunales eran los realmente graves, pues cuando se trataba de pegar en un arrebato de ira, no se llevaba al marido a los tribunales y, por tanto, no se conoce esa clase de maltrato”. María Jesús Fuente, *Velos y desvelos: Cristianas, musulmanas y judías en la España medieval* (Madrid: La esfera de los libros, 2006), 174.

lejos de la ciudad y es en ese momento cuando se encuentra con el narrador, volviendo al inicio del relato.

Sin duda, uno de los aspectos más llamativos es la reacción de Heman tras escuchar el relato del protagonista: **”וּכְשָׁמְעִי תַעֲתוּיָי חֵבֶר הַקֵּינִי וְאַמְרוּ / צַחֲקֹתַי עַל**<sup>414</sup>**”** **הַבְּלִי וְשִׁקְרִי / וְתַמְהַתִּי עַל הַלּוּמוֹתַי וְעַל דְּבָרָיו**<sup>415</sup> (Cuando vi los desengaños de Héber el quenita, me reí de sus embustes y patrañas quedando sorprendido de sus ensueños y de sus palabras)<sup>415</sup>. ¿Se trata de restarle importancia a la violencia contra la esposa? Para Ross Brann, por ejemplo, se trataría de una estrategia textual para aliviar la brutalidad y el horror del cuento<sup>416</sup>. Si bien esta opinión resulta bastante plausible, la violencia tanto física como verbal sigue estando presente en el relato, más allá de que se sugiera que ha sido todo parte de una fantasía. Además, aunque se pueda pensar que hay ciertos aspectos paródicos, como la forma en que se enamora el protagonista y su premura por casarse con quien nunca ha visto, no pareciera ser un relato que en su conjunto pretenda ridiculizar a hombres y/o mujeres. Antes bien, debió resultar al menos inquietante para un público medieval que veía la amenaza de las mujeres feas y de los maridos violentos como algo próximo y cercano.

En síntesis, este relato da cuenta de un personaje femenino, la esposa, cuyo disfraz se construye a partir del discurso, aspecto que no había aparecido en los textos analizados previamente. Además, a diferencia de otros personajes como Silence, Yefefiyah y Yemimah, que se unen a los amados cuando ya han finalizado sus simulacros, acá ocurre al revés: la mujer primero se casa con Héber y luego este descubre su identidad. También hay que destacar que ella recibe un castigo inmerecido, pues la esposa no es quien ha ocultado su identidad y engañado a Héber, sino la alcahueta. Al igual que en *Le Roman de Silence*, la voz de la protagonista es silenciada hacia el final del relato, solo que en este caso, ese silencio proviene de la violencia física de la que ha sido víctima. Pareciera que la alcahueta es la única que se beneficia del simulacro.

---

<sup>414</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 365.

<sup>415</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 91.

<sup>416</sup> Ross Brann, *Power in the portrayal*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 2002, 151-152.

6.2.2. *Minḥat Yehudah šone ha-Našim* (La ofrenda de Judá el misógino)<sup>417</sup> de Yehudah ibn Šabbetai

Otro autor que juega con el disfraz y el engaño femenino es Yehudah ibn Šabbetai (1168–principios del siglo XIII). Contemporáneo de al-Ḥarizi, habría vivido en la España cristiana, aunque existen discrepancias entre los investigadores sobre las ciudades en que habitó<sup>418</sup>. Entre sus obras se cuentan *Milḥemet ha-ḥokmah we-ha-’ošer*<sup>419</sup> (*Disputa de la sabiduría y la riqueza*), dedicada a “la exposición de las ventajas y cualidades de la sabiduría y la riqueza respectivamente y al debate correspondiente entre los paladines de cada una de ellas”<sup>420</sup> y *Dibre ha-’alah we-ha-nidduy* (*Palabras de maldición y anatema*)<sup>421</sup>, texto en el que increpa a cinco personajes de Zaragoza que habrían quemado un libro compuesto por él.

Pero sin duda su obra más conocida es *Minḥat Yehudah šone ha-Našim*<sup>422</sup> (*La ofrenda de Judá el misógino*), que se habría compuesto en Toledo alrededor del año 1208<sup>423</sup>. Este relato, escrito en prosa rimada con poemas intercalados, debió ser muy popular y difundido en la época, como se puede desprender de los veintisiete manuscritos que hasta hoy se han conservado<sup>424</sup>. El *Minḥat Yehudah* al parecer no dejó in-

---

<sup>417</sup> Si bien en otros casos se ha optado por transliterar el nombre hebreo, en este caso se ha optado por la traducción al español “Judá”, puesto que así aparece en la traducción de la obra y es como se conoce el texto.

<sup>418</sup> Según Á. Sáenz-Badillos y M. Huss, probablemente vivió en Toledo, Burgos y Zaragoza, aunque H. Schirmann, E. Fleischer y A. Navarro Peiro desestiman que haya vivido en Burgos. Al respecto, cfr. Ángel Sáenz-Badillos, *Literatura hebrea en la España medieval*, 207. También v. Mati Huss, “Critical Editions of *Minḥat Yehudah*, *Ezrat Hanashim* and *’Ein Mishpat* with Prefaces, Variants, Sources and Annotations”, vol. I, (tesis doctoral, Universidad Hebrea de Jerusalén, 1991), 184, [en hebreo]. Además, véase Ángeles Navarro Peiro. *Narrativa hispanohebrea*, 51.

<sup>419</sup> V. Aurora Salvatierra Ossorio, “*Milḥemet ha-ḥokmah we-ha-’ošer* de Yehudah ibn Šabbetai: Propuesta de lectura, edición y traducción”, *MEAH*, sección Hebreo 63 (2014): 243-283.

<sup>420</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Literatura hispanohebrea* (Madrid: Laberinto, 2006), 162.

<sup>421</sup> Editado por Israel Davidson. *Ha-Eskol*, n°6 (1909): 165-175.

<sup>422</sup> Para esta investigación se trabajará con la edición del texto realizada por Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 1-35. Para la traducción al español se emplea Yehudah ibn Šabbetai, *La ofrenda de Judá*, trad. Ángeles Navarro Peiro (Granada: Universidad, 2006). También se han consultado algunos fragmentos que han sido traducidos al inglés por Raymond Scheindlin, “The Misogynist by Judah Ibn Shabbetai”, en *Rabbinic Fantasies: Imaginative Narratives from Classical Hebrew Literature*, eds. David Stern y Mark Mirsky (New Haven: Yale University Press, 1990), 269-294. Debemos mencionar que si bien existen dos versiones del *Minḥat Yehudah šone ha-Našim* (puesto que el propio autor habría editado su obra), hemos optado por analizar la primera versión, que es la que más se ajusta al propósito de nuestra investigación. Ambas versiones se recogen en la tesis de Mati Huss y han sido traducidas al español por Ángeles Navarro Peiro en las referencias ya mencionadas en esta nota.

<sup>423</sup> La obra habría tenido dos ediciones realizadas por el mismo Ibn Šabbetai. Una edición sería la del año 1208 y la otra, del año 1225-1228. Al respecto, v. Mati Huss, “Critical Editions”, vol. I, 207-220.

<sup>424</sup> El listado de los manuscritos se halla en Mati Huss, “Critical Editions”, vol. I, 190-207. Una lista más acotada de estos manuscritos se encuentra en Yehudah ibn Šabbetai, *La ofrenda de Judá*, trad. Ángeles Navarro Peiro, 41-44.

diferentes a sus lectores, puesto que en el año 1210 se escribieron dos obras como respuesta al texto de Ibn Šabbetai, a saber: ‘*Ezrat ha-našim* (*En defensa de las mujeres*) y ‘*Ein mišpat* (*La fuente de la Ley*), ambas atribuidas a un tal Isaac<sup>425</sup>.

El *Minhat Yehudah*,<sup>426</sup> “אִישׁ / אֶשֶׁר נָפְשׁוֹ בְּפַח אִשָּׁה לְכַוְדָּהּ”<sup>427</sup> (narra la historia de un hombre / cuya alma en trampa de mujer fue capturada)<sup>427</sup>. Siguiendo con la tradición medieval, el autor se propone instruir “לְבַל יִאָּחֲזוּ אָנוּשׁ”<sup>428</sup> “דְּרָךְ מְעוֹקֵל”<sup>429</sup> (para que ningún hombre tome el camino erróneo)<sup>429</sup>, aunque la seriedad de su intención se ve matizada al señalar que su libro es a la vez “לְמַשָּׁל”<sup>430</sup> “וְלִשְׁנִינָה וְחִידָה”<sup>431</sup> (ejemplo, broma y alegoría)<sup>431</sup>.

En este sentido, el autor se propone instruir y deleitar, dos funciones literarias comunes en la literatura del Medioevo<sup>432</sup> y que, a su vez, recogían los planteamientos de retóricos como Horacio en su *Epístola a los Pisones* (*Arte poética*): “Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iuncunda et idónea dicere uitaie” (Tres fines se proponen los poetas: ser útiles, dar placer o tratar, a un mismo tiempo, de asuntos agradables y provechosos para la vida)<sup>433</sup>.

El relato de Ibn Šabbetai se inicia con la descripción de un entorno social decadente, en donde priman la necedad, falsedad, la falta de cultura, mentira y violencia. Estamos en un espacio hostil en donde los necios se han enriquecido y los nobles se han empobrecido<sup>434</sup>. Se presenta así una especie de mundo al revés<sup>435</sup>, en el

---

<sup>425</sup> Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 104. Sobre el ‘*Ezrat ha-našim*, v. Jill Jacobs, “‘The Defense Has Become the Prosecution: ‘*Ezrat HaNashim*, a Thirteenth-century Response to Misogyny”, *Women in Judaism*, vol. 3, n°2 (2003), 1-9.

<sup>426</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 1. Hemos optado por emplear en las referencias de las citas el nombre del editor para evitar confusiones. Para el caso de las citas en español, usaremos la referencia a la traductora.

<sup>427</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 53.

<sup>428</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 1.

<sup>429</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 53.

<sup>430</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 1.

<sup>431</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 54.

<sup>432</sup> Ejemplos de estas funciones pueden hallarse en obras como el *Libro de Alexandre*, *Libro del caballero Zifar*, *Libro de buen amor*, entre otros.

<sup>433</sup> Horacio, *Arte poética*, trad. Manuel Mañas Núñez (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998), 94 y 114. Para un análisis de estas funciones en la literatura medieval, v. Carmen Marimón Llorca, “Las claves retóricas del discurso poético en el Medioevo: La tónica horaciana mayor”, *Revista de poética medieval*, n°8 (2002): 111-143.

<sup>434</sup> Este tópico de que el Destino ha favorecido y enriquecido a los ignorantes, en detrimento de los sabios, se halla en otros poetas hispanohebreos como Šemu’el ben Yosef ibn Šašon. Al respecto, v. Judit Targarona, “Šemu’el ben Yosef ibn Šašon y su entorno: Los judíos de Castilla en el siglo XV”, en *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía*, coords. Ricardo Izquierdo Benito y Ángel Sáenz-Badillos (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998), 279-304.

<sup>435</sup> Es interesante recordar que Ya’aqob ben ‘El‘azar también inicia “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas” describiendo la decadencia social en la que se inserta su protagonista.

que <sup>436</sup>“פְּסִילִים יַעֲלוּ עַד רוּם שְׁחָקִים / וַיִּשְׁחוּ מִתִּי מוֹסֵר וְחֻכְמָה” (los necios ascienden por encima de las nubes, mientras los instruidos y sabios son humillados)<sup>437</sup>.

En este clima adverso aparece el padre del protagonista, Tahkemoni, para advertir a su hijo Zerah sobre la maldad de las mujeres, que son retratadas como sembradoras de insidias y discordias, astutas, adúlteras y asesinas. Los varones, por otra parte, son descritos como víctimas de estas mujeres, jugando con citas y episodios bíblicos. Por ejemplo, se señala:

<p>כַּמָּה אֲנָשִׁים הָיוּ לְחֶרֶף וּלְבוֹשָׁה. עַל  אֹדוֹת הָאִשָּׁה. בִּי נִשְׁבַּעְתִּי לֹא הִנָּחַשׁ  הָעָרִים חָנָה. וְלֹא עָלְיָה צָנָה. הִיא שָׁמָּה  לְאִישָׁה נֹדֵד מִמְּקוֹמוֹ [...]. וְעַל דִּינָה  הִיָּתָה לְאָבִיהָ וּלְאָחֶיהָ שֶׁטָּנָה.<sup>438</sup></p>	<p>¡Cuántos hombres se convirtieron en  oprobio y vergüenza a causa de la mujer!  Juro por mí mismo que la serpiente no  maquinó contra Eva ni le dio órdenes,  fue ella quien convirtió a su marido en  fugitivo de su ámbito. [...] ¿No fue a  causa de Dina por quien hubo acusacio-  nes contra su padre y sus hermanos?<sup>439</sup>.</p>
--	---

El empleo de la Biblia como fuente de la cual valerse para censurar y desacreditar a las mujeres es un recurso bien conocido. No solo se aludían a fragmentos misóginos presentes en algunos libros del Antiguo Testamento como “Proverbios” o el “Eclesiástico”, sino que además se reproducían glosas bíblicas con un fuerte rechazo hacia las mujeres<sup>440</sup>. Estas alusiones funcionaron como respaldos de autoridad en las construcciones de los discursos misóginos, siendo ejemplos conocidos y familiares para el receptor medieval, garantizando así su comprensión y difusión. Debemos recordar que el uso del intertexto bíblico no solo aparece en la literatura hispanohebrea, sino que es un fenómeno recurrente en la literatura latina y romance<sup>441</sup>.

<sup>436</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 5.

<sup>437</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 60.

<sup>438</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 6.

<sup>439</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 60-61.

<sup>440</sup> Robert Archer, *Misoginia y defensa de las mujeres* (Madrid: Cátedra, 2001), 21.

<sup>441</sup> Para Robert Archer, la Biblia es uno de los principales textos que se usó como base para la construcción del discurso misógino medieval. Véase Robert Archer, *Misoginia y defensa de las mujeres*, 20-22. También v. Montserrat Escartín Gual, “Pandora y Eva: la misoginia judeo-cristiana y griega en la literatura medieval catalana y española”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, n°19 (2007-2008): 55-71.

Un ejemplo de esto es lo que se aprecia en el poema anónimo “Arbore sub quadam ditavit clericus Adam”, de autor anónimo y posiblemente escrito en el siglo XII:

Femina serpenti mox credidit alta loquenti:	La mujer se fió [sic] pronto de la serpiente cuando le habló de cosas excelsas.
Femina serpentis est viscus nos capientis [...]	La mujer es la entraña de la serpiente que nos atrapa [...]
Femina te, David, et te, Salomon, superavit [...]	La mujer a ti, David, y a ti, Salomón os dominó [...]
Femina deiecit te, Samson, et hoc tua fecit.	La mujer te abatió, Sansón, y te hizo esto siendo la tuya.
Femina Loth vicit, Genesique quomodo dicit.	La mujer venció a Lot y el Génesis narra cómo sucedió <sup>442</sup> .

Referencias similares hallamos en el texto “Maldit bendit” del trovador catalán Cerverí de Girona:

Femnas han dessabuts los pus savis del mon –la letra o despon–, los pus apoderats e·ls pus richs, ço sabiats, e·ls pus casts, e·ls pus forts, tant es mala lur sorts: Daviu e Salamo, e Lot e·l fort Samsó, Tristany, e d’autres mouts.	Las mujeres han engañado a los más sabios del mundo –los libros lo exponen–, a los más poderosos, a los más ricos, sabedlo, y a los más castos y a los más fuertes, tan malo es su destino: David y Salomón, Lot y el fuerte Sansón, Tristán y muchos otros <sup>443</sup> .
--	--

Sin embargo, la estrategia textual de Ibn Šabbatay es algo contradictoria en el uso de los elementos bíblicos, ya que menciona a mujeres como Eva para condenar al

<sup>442</sup> Mercè Puig Rodríguez-Escalona, *Poesía misógina*, 32-35.

<sup>443</sup> Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, edición bilingüe (Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947), 324-335.

género femenino, pero no alude a la Biblia cuando habla del matrimonio. Y es que en el *Minḥat Yehudah*, Taḥkemoni –antes de morir– pide a su hijo que no se case, ya que <sup>444</sup>“בּוֹר הַנְּשׂוּי לְמִנּוֹת הוּא עָשׂוּי” (la fosa del matrimonio fue hecha para morir)<sup>445</sup>.

El Judaísmo, por el contrario, promueve el matrimonio como un vínculo sagrado establecido en la Creación: “Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne”<sup>446</sup>. Incluso, el celibato propuesto por Taḥkemoni<sup>447</sup> dista bastante de las enseñanzas rabínicas sobre el tema, que lo condenan<sup>448</sup>: “Dijo el rabí Tanjum que dijo el rabí Janilái: El que no tiene esposa vive sin alegría, sin bendición y sin bien”<sup>449</sup>, el rabí Eleazar señala: “El que no tiene mujer no es hombre”<sup>450</sup> y el rabí Jama bar Janiná dice al respecto: “No bien el hombre toma esposa terminan sus pecados”<sup>451</sup>.

Pero Taḥkemoni no solo promueve el celibato de los varones, sino que plantea que el matrimonio es una maldición<sup>452</sup>, ya que según él, quien se case perderá su juventud y riqueza, llevando una vida de horrores. Por lo mismo, advierte a su hijo que no se case. Esta recomendación paterna continúa presente en la literatura de fines del Medioevo, como sucede en *El Espejo o Libro de las mujeres* de Jaume Roig<sup>453</sup>. En este texto, el hablante lírico recomienda a su hijo que se aleje de las féminas y que solo recurra a la Virgen María: “Lo que te digo es, pues, que nunca te relaciones con las mujeres, ni te enredes con ellas para nada. Concuédate sólo con la alta Ma-

---

<sup>444</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 6.

<sup>445</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 62.

<sup>446</sup> Génesis 2:24.

<sup>447</sup> Tova Rosen se pregunta cómo el receptor medieval hubo de interpretar esta inyectiva contra el matrimonio, siendo que era algo promovido y bien visto por los rabinos. Véase Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 107.

<sup>448</sup> Se condena el celibato, sin embargo, hay una serie de sentencias en contra de las mujeres, resaltando sus supuestos defectos. Para un estudio de esto, v. Judith Dishon, “Images of Women in Medieval Hebrew Literature”, en *Women of the Word: Jewish Women and Jewish Writing*, ed. Judith Baskin (Michigan: Wayne State University Press, 1994), 35-49.

<sup>449</sup> Yevamot 62b. Solo en algunas excepciones pareciera que el celibato tiene cabida, como es el caso del rabino Šim’on ben Azai (siglo II d.C.), que quería una vida solitaria para dedicarse a los estudios religiosos. En torno a este caso y al celibato en el Judaísmo, v. Pieter van der Horst, “Celibato en el Judaísmo Antiguo”, *Sefarad* 62, n°1 (2002): 85-98.

<sup>450</sup> Yevamot 63a.

<sup>451</sup> Yevamot 63a.

<sup>452</sup> El tópico del varón que no debe tomar esposa se encuentra también en textos latinos medievales. Véase Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 106.

<sup>453</sup> Poeta y médico probablemente nacido en Valencia, fallece en el año 1487. Véase Robert Archer, *Misoginia y defensa de las mujeres*, 251. Sobre el entorno literario de Jaume Roig y su posible relación con la literatura hispanohebraica, v. David Wacks, “Social Change, Misogyny, and the *Maqāma* in Jaume Roig’s *Spill*”, en *Framing Iberia*, 194-235.

dre que, junto a Dios Padre y el Espíritu Santo, de ellos emanante, tiene Hijo común que vive, único Dios, en unidad y en trinidad, eternamente”<sup>454</sup>.

En el caso de Zerah, éste cumple la voluntad de su padre y junto a tres amigos decide irse lejos de la ciudad y llevar una vida célibe. Esta situación que parece bastante infrecuente en la narrativa hispanohebrea, no lo es tanto en las literaturas romances, aunque con ciertos matices. Es lo que hallamos, por ejemplo, en la tercera jornada del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, específicamente en el décimo relato. En este se narra cómo la joven Alibech, queriendo alejarse de los hombres y llevar una vida de eremita, decide internarse en el desierto de Tebaida. Un caso algo similar se encuentra en el *lai* “Guiguemar” escrito por María de Francia. Pese a que el protagonista, vasallo del rey Hoel de Bretaña, no pretende transformarse en ermitaño, sí rechaza el amor, de ahí que “Pur ceo le tienent a peri / E li estrange e si ami” (Extraños y amigos le consideraban, por esta razón, hombre perdido)<sup>455</sup>.

Ahora bien, pese a que Guiguemar y Alibech se resisten a amar y, específicamente en el caso de ella, se aleja de la sociedad tal como hace Zerah, no hay en ellos una crítica hacia el sexo opuesto, como sí ocurre en *La ofrenda de Judá*. Y es que Zerah no solo pretende alejarse de las mujeres, sino que se burla de ellas y de todos aquellos que se han casado. Incluso va de visita a distintos pueblos instruyendo a los hombres que se alejen de sus esposas: “וּבְכָל מְדִינָה וּמְדִינָה אֲשֶׁר דָּבַר זָרַח וְדָתוֹ”<sup>456</sup> “מִגֵּיַע לַעֲנָה וְרוֹשׁ לְכָל הַנְּשִׂיִם הַשְּׂבִיעִ” (En cada ciudad donde la palabra y la fe de Zerah llegaban, de ajeno y veneno a las mujeres hartaba)<sup>457</sup>. Este comportamiento es la causa del simulacro que aparece en el relato y que se analizará a continuación.

Debido a la actitud de Zerah, todas las mujeres se reúnen en una asamblea para decidir cómo detenerlo, puesto que sus maridos se alejan continuamente de ellas y las jóvenes ya no encuentran pretendientes<sup>458</sup>. De entre todas destaca Kozbi, quien no solo será la líder del grupo, sino también la alcahueta. Descrita como sabia, astuta y experta en brujerías, sus características son similares a las que hallamos en las des-

---

<sup>454</sup> Jaume Roig, *El Espejo o Libro de las mujeres*, trad. y ed. Anna Isabel Peirats (Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2010), 180.

<sup>455</sup> María de Francia, *Lais*, trad. y ed. Luis Alberto de Cuenca, edición bilingüe (Madrid: Alfar, 1975), 40-41.

<sup>456</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 12.

<sup>457</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 69.

<sup>458</sup> Para Tova Rosen esta representación de mujeres hablando sobre su sexualidad debió ser entretenido para una audiencia masculina, aunque también, debió resultar inquietante, puesto que implica una intromisión femenina en un discurso –el sexual– hegemónicamente masculino. Véase Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 110.

cripciones de otras alcahuetas como la anciana de “El matrimonio” de al-Harizi<sup>459</sup>. Ella es quien planea enamorar a Zerah de una hermosa muchacha con la que querrá casarse. Sin embargo, esta será suplantada en el momento del matrimonio.

El retrato de cómo debe ser la joven sigue las convenciones de la literatura medieval, por ejemplo, debe ser hermosa y luminosa como el sol: **”נַעֲרָה כְּלִילַת יוֹפִי. תְּמִימָה אֲשֶׁר אֵין דּוֹפִי. יָפָה לְכֹל רוֹאֶה מְרֻאָה. נוֹשֵׂאת חַן בְּעֵינַי כָּל רוֹאֶיהָ. בְּרָה כְּחֻמָּה”**<sup>460</sup> (una muchacha de acabada belleza, perfecta, en la que no haya defecto alguno, que sea hermosa para todo el que la vea, que guste a todos los que la miren. Esclarecida como el sol)<sup>461</sup>. Llama la atención que no solo se busca una joven de superlativas cualidades físicas, sino también oratorias y artísticas: la muchacha debe ser culta, educada, inteligente, poeta y hábil con el laúd y la naba: **”בְּעֵלַת מוֹסֵר וְעֶצְהָ. וּמִתְבוֹנְנַת מְשָׁל וּמְלִיצָה. נְגִידִים תִּדְבֵּר. וְהַשִּׁיר תִּחַבֵּר. אֲמָרֶיהָ כְּנוֹפֶת מְתוֹקִים”**<sup>462</sup> (Que posea instrucción y consejo, que entienda los símiles y las metáforas, que hable con lenguaje exquisito y componga poemas, que sus dichos sean dulces como el panal de miel)<sup>463</sup>. Estamos ante un ideal femenino distinto, pues se entiende que la belleza ya no basta para disuadir a Zerah de su celibato, antes bien, se opta por quien tenga el don de la palabra, ya que solo así se podrá seducir al protagonista<sup>464</sup>.

La joven que reúne todas las características y que realiza el simulacro es 'Ayyalah, de quien se dice que es la más perfecta de todas las mujeres. Ataviada con un vestido, joyas de oro y una corona, es presentada por Kozbi y su marido ante Zerah. Luego de verse por primera vez, lo más novedoso es que ella toma la palabra, y lo hace justamente para describir a quien será desde ahora su amado Zerah, recitando las siguientes palabras:

יְדָמָה שְׂעַר דּוֹדֵי וְאוֹר פְּנָיו	Semeja el cabello de mi amado y su lu-
שְׁמֶשׁ וְהָעֵן יִכְסֶּנוּ [...]	minoso rostro
לְיָלָה וְיוֹם זוֹהַר פְּנָיו	un sol al que una nube cubriera [...]
יְזַרְחַ עַל כּוֹן נִקְרָא יְזַרְחַ [...]	Noche y día su resplandeciente rostro

<sup>459</sup> Véase página 81 de esta investigación.

<sup>460</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 13.

<sup>461</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 71.

<sup>462</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 13.

<sup>463</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 71.

<sup>464</sup> Para Tova Rosen, los poemas que ella recita funcionan como un espejo en el que Zerah observa su reflejo, y como Narciso se enamora. Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 112.

בְּטוֹב צְנֵאֲרָהּ דְּוֹדִי	luce, por eso se llama Zéraj [...]
לָהּ עַל כָּל יְצִיר יִתְרוֹן <sup>465</sup> .	Por la belleza de tu cuello, amado mío, aventajas al resto de las criaturas <sup>466</sup> .

Si ya resulta llamativo que 'Ayyalah se adelante a Zerah y tome la palabra, más lo es que describa al enamorado sin exaltar aspectos como su porte o valentía —como es frecuente en los textos medievales<sup>467</sup>—, sino más bien alabando aquellas partes del cuerpo que suelen destacarse en las prosopografías femeninas: la luminosidad del rostro, el carmín de los labios y la belleza del cuello. Se observa así una representación masculina distinta, y que quizás está en consonancia con ciertos aspectos de la personalidad de Zerah que se mostrarán en la medida en que avanza la trama.

De igual manera, también es interesante la relación simétrica<sup>468</sup> que se da entre Zerah y 'Ayyalah, puesto que a cada poema que ella recita, él responde de la misma manera, creando entre ambos un diálogo poético<sup>469</sup>. Es más, 'Ayyalah es quien da el primer paso y declara su amor hacia Zerah: / וְיִדִּי אֶהְבֶּתָּהּ וְחִשְׁקָהּ”<sup>470</sup> “שְׁנִיָּהֶם שָׁלְחוּ רָקֵב בְּעֵצְמִי”<sup>471</sup>. Él corresponderá este amor, siempre resaltando que lo que más le atrae y cautiva de ella es su don con la poesía: <sup>472</sup>“אֵלֶיךָ לִבִּבְתִּינִי וּבִשְׁשִׁיר הַזֶּה הִכְרַעַתְתִּינִי” (Me has robado el corazón, hermana mía, novia mía, me has robado el corazón y con este poema me has sometido completamente)<sup>473</sup>.

De este modo, la mujer es la que se adueña del discurso; la palabra resulta un elemento de persuasión y seducción, superior a los rasgos físicos. Es una forma de

<sup>465</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 20-22.

<sup>466</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 80-82.

<sup>467</sup> Es lo que se puede apreciar en descripciones como la del Caballero en los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, la presentación de Erec en *Erec y Enide* de Chrétien de Troyes y el retrato que se hace de Alexandre en el *Libro de Alexandre*, solo por nombrar algunos ejemplos.

<sup>468</sup> Tova Rosen, “Sexual Politics in a Medieval Hebrew Debate”, *Exemplaria* 12, n°1 (2000), 169.

<sup>469</sup> Sobre este debate poético y el entorno cultural, v. Talya Fishman, “A Medieval Parody of Misogyny: Judah ibn Shabbetai’s *Minhat Yehudah sone hanashim*”, *Prooftexts* 8 (1988): 92.

<sup>470</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 23.

<sup>471</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 83.

<sup>472</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 23.

<sup>473</sup> Yehudah ibn Šabbetai, *La ofrenda de Judá*, 83.

enamoramiento distinta a las observadas en los textos ya analizados, en donde los varones se enamoraban a partir de la hermosura de los cuerpos femeninos<sup>474</sup>.

Pese a la promesa realizada a su padre, Zerah decide casarse con esta joven. Se celebra entonces la fiesta de compromiso que dura siete días, aunque el novio parece estar en todo momento ausente: **”וַיִּקְנוּ מִיַּד זֶרַח קִנְיֹן שָׁלִים. כִּי הָיָה כְּחָרֵשׁ לֹא יִשְׁמַע וְכֹאֵלִים”**<sup>475</sup> (Adquirieron de mano de Zerah una propiedad completa, pues estaba como sordo que no oye y como mudo)<sup>476</sup>. Se lee además la *ketubbah*, que aquí no es un texto solemne, sino una parodia<sup>477</sup>, en donde los testigos tienen nombres peyorativos<sup>478</sup>, el novio ni siquiera firma el contrato y los regalos de los novios son desventuras que prefiguran lo que ocurrirá:

<p><b>וַיִּתֵּן [זֶרַח] לָהּ בְּמִתְנָה אֶת אַרְבַּעַת אֵלֶּה לְמִנְהַ תַּחַת הַמַּעֲיָלִים נְגָעִים גְּדוֹלִים וְתַחַת הַטְּבָעוֹת צָרוֹת רַבּוֹת וְרַעוֹת וְתַחַת כְּתִיגִיל מִחֲגוֹרֶת שֶׁקֶ. וְתַחַת בּוֹשֶׁם מֶקֶ. וְדָא נְדוּנְיָא דְהִנְעֵלְתָ לִּיהַּ הַכֶּלֶה. חֲרָפָה וְשָׂמָה וְשַׁעֲרוֹרָה וְכָלָה</b><sup>479</sup>.</p>	<p>[Zerah] dio a ella en regalo estas cuatro cosas como presente: en lugar de vestidos grandes plagas, en lugar de anillos muchas y malas penas, en lugar de cinturón una cuerda, en lugar de perfumes podredumbre. Este es el ajuar que ha aportado la novia: vergüenza, horror, abominación y exterminio<sup>480</sup>.</p>
---	---

Es luego de esta lectura de la *ketubbah* y una vez que los desposados se hallan en la cámara que el simulacro queda en evidencia. La alcahueta Kozbi lleva a la esposa a la cámara de los novios. En ese espacio de intimidad, Zerah se da cuenta de que no se ha casado con 'Ayyalah sino con otra mujer, llamada Rišpah y que destaca por su fealdad. Lo primero que se describe de ella es que se trata de una mujer tiránica, y luego se da paso a la descripción de su físico. Primero que todo se

<sup>474</sup> Cfr. por ejemplo, cómo se enamora Yašefeh al ver a Yefefiyah en “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”.

<sup>475</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 24.

<sup>476</sup> Yehudah ibn Šabbetai. *La ofrenda de Judá*, 86.

<sup>477</sup> Para un análisis detallado de esta escena, v. Talya Fishman, “A Medieval Parody of Misogyny”, 98.

<sup>478</sup> Por ejemplo, uno de los testigos se llama Eḥā (“oscuridad”), Gaal hijo de Ebed (que puede interpretarse como “Horror, hijo de esclavo”), entre otros. Al respecto, v. Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 86.

<sup>479</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 24.

<sup>480</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 85.

menciona el color de su piel: <sup>481</sup>“שְׁחֹרָה כְּעֹרֵב” (negra como el cuervo)<sup>482</sup>, adjetivo que también usa para referirse a la esposa de Heber en “El matrimonio”, como se vio previamente<sup>483</sup>. En general, pareciera que este color se emplea en la retórica medieval para referirse a aquellos cuerpos femeninos que se sitúan al margen de los cánones de belleza establecidos<sup>484</sup>. En este sentido y como señala Aurora Salvatierra, habría una “reiteración del calificativo ‘negro’ como elemento inseparable de la imagen medieval de la fealdad”<sup>485</sup> y, según nuestro parecer, de lo monstruoso.

Esta asociación con lo negro no solo se empleó en los retratos de mujeres en la literatura medieval, sino en todo aquello que resultaba distinto, ya fuese en el ámbito religioso, racial, estético y/o de género. Esta otredad, que muchas veces era vista como anormal y peligrosa, se representó en los textos del Medioevo, tiñéndose de rasgos bestiales, monstruosos e incluso, malignos<sup>486</sup>. Así lo evidenciamos en algunas descripciones de los enemigos de Carlomagno en la *Chanson de Roland*, de la princesa Amiete que venga la muerte de su marido en el poema épico *Fierabras* y, la representación de Lujuria como una mujer fea y negra en la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso, solo por mencionar algunos ejemplos.

Si volvemos al caso de Riṣpah en el *Minḥat Yehudah*, notamos que además del color de piel, se destaca otro rasgo: su rostro velludo (acaso barbuda). Frente a las descripciones medievales que exaltan la tersura de la piel femenina<sup>487</sup>, de Riṣpah se dice que <sup>488</sup>“פָּסוּ פְּנֵיהָ חֲרוּלִים” (ortigas le cubrían el rostro)<sup>489</sup>, como una forma de masculinizarla. Junto con esto, el otro aspecto que se menciona es su calvicie. Esto último podría dar a entender que se trata de una mujer algo más vieja, en contraposi-

---

<sup>481</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 25.

<sup>482</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, p. 87.

<sup>483</sup> Véase página 83.

<sup>484</sup> Además del color, en el caso de Ibn Šabbetai se asocia la mujer al cuervo, ave que según Abraham Melamed aparece frecuentemente en la tradición hebrea como símbolo de eventos desafortunados. En torno a esto véase Abraham Melamed, *The Image of Black in Jewish Culture*, trad. Betty Sigler Rozen (Londres: Routledge, 2003), 48.

<sup>485</sup> Aurora Salvatierra Ossorio, “‘Negra como el cuervo’: la ‘estética’ de la fealdad”, 615.

<sup>486</sup> Debemos recordar que en la Edad Media la imagen de Satanás se asoció generalmente al color negro. Al respecto, se señala “the devil is black because he has fallen from then splendor of virtue and spiritual whiteness, which only those who have been whitened by God can possess”. Jacqueline de Weever, *Sheba's Daughters: Whitening and Demonizing the Saracen Woman in Medieval French Epic* (Londres: Routledge, 1998), ix. También v. Abraham Melamed, *The Image of Black*, 151.

<sup>487</sup> Un ejemplo de esto se halla en la descripción de la amada en el *fabliau* “De Guillaume au faucon”, en el que se menciona que la dama “Le front avoit poli et plain, / Si com il fust fait à la mein” (la frente tenía tersa y sin arrugas, como si estuviese hecha a mano). Véase Josefa López Alcaraz (ed. y trad.), “De Guillaume au faucon”, en *Los Fabliaux III* (Murcia: Universidad, 2003), 168-169.

<sup>488</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 25.

<sup>489</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 87.

ción al ideal femenino que exaltaba las frondosas cabelleras de las damas como sinónimo de juventud.

La presencia de mujeres viejas en la literatura medieval generalmente está ligada al concepto de fealdad y a “la decadencia física y moral, por oposición al elogio canónico de la juventud como símbolo de belleza y pureza”<sup>490</sup>. Esta supuesta decadencia sitúa a las mujeres viejas en un doble margen: si ya se las margina por ser mujeres, tanto más por su edad, como sugiere Shulamith Shahar<sup>491</sup>. Solo en determinadas obras, las mujeres de más edad adquieren protagonismo, como sucede con el motivo de la *loathly lady*<sup>492</sup> y que tiene una tradición bastante rica en la literatura anglosajona<sup>493</sup>. Sin embargo, mientras que la *loathly lady* implica una transformación desde la fealdad hacia la belleza, en el caso del simulacro orquestado por Kozbi es al revés: la mujer bella (’Ayyalah) es cambiada por una mujer fea (Risṣah).

Como era de esperar, una vez que se pone fin al simulacro, Zeraḥ se muestra muy abatido y se rasga el vestido en señal de duelo. Sin embargo, lo notorio es que en vez de victimizarse culpando a Risṣah, ’Ayyalah o Kozbi, él asume su parte de culpa: *”אָנִי קָרַתִּי וְאֵת הָאִשָּׁה הַזֹּאת לְקַחְתִּי. וְלֹא אֶעֱנֶה עִוֹת. כִּי חִפְּרַתִּי אֶת הַבָּאָר*”<sup>494</sup> (Yo mismo me lo he cavado y a esta mujer he timado, no puedo, por tanto, hablar con dureza, ya que excavé este pozo y proporcioné a mi alma aquello que podía destruirla y devastarla)<sup>495</sup>. En este sentido, notamos que su reacción dista bastante de aquella que se vio en “El matrimonio”, en donde el marido golpea brutalmente a su esposa por el engaño.

Otro elemento de interés es que tras conocerse el engaño, Risṣah tiene el poder de la palabra, algo muy distinto a lo que se vio, por ejemplo, en el *Libro de Silencio* o en “El matrimonio”, en donde las mujeres son silenciadas tras descubrirse el simulacro. Risṣah, por el contrario, increpa a Zeraḥ y le conmina a no ser rebelde,

---

<sup>490</sup> Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, trad. María Pons Irazazábal (Barcelona: Random House Mondadori, 2011), 159.

<sup>491</sup> Shulamith Shahar, *Growing Old in the Middle Ages*, trad. Yael Lotan (Londres: Routledge, 1997), 2.

<sup>492</sup> Se designa así a una mujer vieja y fea que, por lo general, pone a prueba a un caballero. Si este cumple lo solicitado, la mujer se transforma en una joven guapa que le entrega su amor. Al respecto, v. Elizabeth Passmore y Susan Carter, eds., *The English ‘Loathly Lady’ Tales* (Michigan: Medieval Institute Publications, 2007). También sugerimos la lectura de Samantha Jones. “The Loathly Lady and the Margins of the Middle Ages”, (tesis doctoral, Universidad de Cincinnati, 2001).

<sup>493</sup> Quizás la obra más conocida que presenta este motivo es la de Geoffrey Chaucer. “El cuento de la comadre de Bath”, en *Cuentos de Canterbury*, trad. Pedro Guardia Massó (Madrid: Cátedra, 2011), 221-230.

<sup>494</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 25.

<sup>495</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 87.

ordenándole que le provea de vestidos, pendientes, perfumes y un sinfín de cosas, y que si no cumple, la situación será peor. Notamos así un empoderamiento del personaje femenino que es capaz de callar textualmente al varón y hacerse con el dominio del discurso.

Se observa por tanto, que 'Ayyalah y Riṣpah son mujeres activas que toman la palabra, pero mientras que la primera lo hacía para alabar a Zerah y mostrar una relación simétrica<sup>496</sup>, la segunda lo hace precisamente para exigirle. Recordamos que esta última no solo le reclama cosas materiales, sino que también le ordena que se calle y deje de recitar poemas porque a ella no le gusta la instrucción, rasgo que como se vio anteriormente, fue primordial para que Zerah se enamorara de 'Ayyalah<sup>497</sup>. De este control comunicativo ejercido por Riṣpah, se desprende que el matrimonio es presentado como “a semiotic battle over the domination of language and signification”<sup>498</sup>.

Tal como ocurre con la mujer en el *fabliau* “Berengier au lonc cul”<sup>499</sup>, aquí Riṣpah también amenaza a su marido: **”וּלְמַרְבִּית בֵּיתָךְ תִּטְרַף לְחֵם חֶקֶם. וְלֹא יֵרְאוּ. פְּנֵי רִיקִם כִּי הָאִשָּׁה עָלֶיךָ מְחַסְרָה לְעַבְדָּהּ וּלְשִׁמְרָהּ. וְאִם לֹא תָבִיא כָּל אֲשֶׁר תַּחְמוֹד”**<sup>500</sup> (A tu familia tendrás que alimentar con la ración justa, pues no me han de ver con las manos vacías, porque eres responsable de lo que le haga falta a la mujer para servirla y guardarla. Y si no traes todo lo que deseo, te quedarás fuera)<sup>501</sup>.

La reacción de Zerah es similar a la de Heber en “El matrimonio”, ya que también huye de casa, aunque en el caso del primero, insiste en repudiar a su mujer y divorciarse de ella<sup>502</sup>. Aquí el autor introduce diversas opiniones sobre el repudio hacia la esposa: algunos hombres del pueblo le animan a tomar la decisión, mientras que otros lo disuaden. Pero el clamor general va más allá y son las mujeres quienes llegan al lugar para exigir justicia, rechazando el comportamiento del protagonista: **”שְׁמָרוּ מִשֶּׁפֶט וְעִשׂוּ צְדָקָה. וְלֹא תִהְיֶה זֹאת לָכֶם לְפִוְקָה. אֵל יִהְיֶה זֶרַח אוֹת וּמוֹפֵת”**

<sup>496</sup> Hay quien señala que esta simetría entre 'Ayyalah y Zerah solo es posible como una fantasía erótica. Cfr. Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 113.

<sup>497</sup> V. página 97.

<sup>498</sup> Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 113.

<sup>499</sup> V. página 52.

<sup>500</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 27.

<sup>501</sup> Yehudah ibn Šabbetai, *La ofrenda de Judá*, 89. La oración final de esta cita implicaría que la mujer tiene el control del encuentro sexual. Ella decidirá si tienen relaciones o no. Véase Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 114.

<sup>502</sup> Sobre el divorcio en las comunidades judías durante la Edad Media, v. Avraham Grossman, “The Divorcee and the ‘Rebellious Wife’”, en *Pious and Rebellious*, trad. Jonathan Chipman (Massachusetts: Brandeis University Press, 2004), 231-252.

503 “לא יוכל לשלחה כל ימיו” (Guardad el derecho y practicad la justicia. Que no tengáis que sentir remordimientos. Que no se convierta Zerah en símbolo y ejemplo entre sus gentes. No podrá repudiarla en toda su vida)<sup>504</sup>.

Al igual como ocurrió en el final del *Libro de Silence*, en el que el rey imparte justicia, en el *Minhat Yehudah* es el rey quien se encarga de establecer el orden, solo que aquí el monarca personifica a quien fuera mecenas de Ibn Šabbetai: Abraham Alfakar<sup>505</sup>. El rey Abraham condena a Zerah no solo por repudiar a su mujer, sino por incitar a los demás varones del pueblo a rechazar a las suyas:

<p>וַיַּחַר אֶף הַמֶּלֶךְ וַיַּעֲמֹד כְּאִישׁ נֹדֵם. וַיֵּרַע הַדָּבָר מְאֹד בְּעֵינָיו אֲבָרְהָם. וַיֹּאמֶר אֶל עֲבָדָיו תִּפְשׂוּהוּ. כִּי בֶן מְוֵת הוּא. יַעַן בָּזָה חֻמְדַּת הַנָּשִׁים. וְהִשְׁחִית עַצוּמַיִם וְעַם קְדוֹשִׁים<sup>506</sup>.</p>	<p>Se irritó el rey y se quedó como un hombre consternado, pues a Abraham le pareció muy mal la cosa. Dijo a sus servidores: “Prendedle, porque reo es de muerte, por cuanto despreció el amor de las mujeres y ha exterminado a poderosos y a un pueblo de santos”<sup>507</sup>.</p>
---	--

Llegados a este punto del relato, se podría pensar que es el primer caso – dentro del corpus textual estudiado– en donde hay un castigo hacia el personaje engañado, y no hacia quien planea y/o realiza el simulacro. Sin embargo, la trama da un vuelco bastante llamativo, puesto que aparece en escena el autor: Yehudah ibn Šabbetai, en una estrategia metanarrativa que sorprende por su modernidad<sup>508</sup>. El autor se presenta para salvar a Zerah, su personaje, diciendo que todo ha sido una invención:

<p>תַּחֲכַמוּנֵי זֶה לֹא נִבְרָא וְלֹא הָיָה. וְלֹא נָשָׂא זָרַח [...] וְכָל הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה לֹא הִכִּינִם אָדָם. כִּי מִלְּבִי אָנִי בּוֹדֵאם. וְעַל</p>	<p>Ese Tahkemoni no fue creado ni existió, ni se casó Zerah [...] Todas esas palabras no las pronunció nadie, pues son pura</p>
--	---

<sup>503</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 31.

<sup>504</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 95.

<sup>505</sup> Judío de la corte de Alfonso VIII de Castilla. V. Mati Huss. “Critical Editions”, vol. I, 263-273.

<sup>506</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 32-33.

<sup>507</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 97.

<sup>508</sup> Ciertamente existen casos de autores que aparecen como personajes en las obras medievales, como es el caso de Dante en la *Divina Comedia*, sin embargo, es difícil hallar ejemplos en donde el autor-personaje se refiera a su obra como ficción y se exalte la metanarración.

אֲדִנִי כְּסֹף הַיּוֹצֵק יְסוּדָם. וּמִכָּל אֲשֶׁר הָיוּ  
 לְפָנַי. אֶהְבֵּתִי אֶת אִשְׁתִּי וְאֶת בְּנֵי.  
 וְלִבְעֵבוֹר סָבַב אֶת פְּנֵי הַדָּבָר. כָּל הָעֲנָנִים  
 הָזֶה נִתְחַבֵּר. לְעֲמוּד לְפָנַי. לְמִצּוֹא חַן  
 בְּעֵינַיִךָ.<sup>509</sup>

invención mía y sobre basas de plata se han vertido los cimientos. Más que todos los que me precedieron amo a mi mujer y a mis hijos. A fin de trocar el cariz de este asunto toda esta trama fue ensamblada para presentarla ante ti, para hallar gracia a tus ojos<sup>510</sup>.

Estas palabras provocan la risa del rey y de los demás personajes-espectadores, que celebran el ingenio del autor, quien es finalmente recompensado por el rey. Debido a este desenlace, hay quienes plantean que el mensaje misógino de la obra no sería tal: “Any antifeminist message it contains is disclaimed by the author himself in his final speech”<sup>511</sup> y “the author’s ultimate exposure of the entire tale as illusory undercuts the work’s misogynist content”<sup>512</sup>.

Por contra, hay quien sostiene que el reconocimiento y defensa de la ficcionalidad del texto, no implica que el discurso misógino desaparezca<sup>513</sup>. Es más, se propone que el humor funciona como una estrategia ideológica y que, por lo mismo, si el texto se propone divertir, esto “does not necessarily mitigate antifeminism”<sup>514</sup>.

Creemos que hay varios elementos a considerar. En primer lugar, el texto abiertamente rechaza a las mujeres y, pese a que sus representaciones son tan absurdamente negativas que pueden caer en la parodia, el mensaje en detrimento del género femenino sigue estando presente. Sin embargo, debemos considerar que a lo largo de la obra, el protagonista es visto como un fanático, “whose every speech and deed proclaim him a fool”<sup>515</sup>. Además, es a él a quien se escarmienta (al menos antes de que llegue el autor-personaje para disuadir al rey), es decir, hay una intención de sancionar al principal incitador del odio hacia las mujeres, aunque sabemos que finalmente eso no sucede. Pero un aspecto que pocas veces se menciona es que son

<sup>509</sup> Mati Huss, “Critical Editions”, vol. II, 33.

<sup>510</sup> Ángeles Navarro Peiro, trad., *La ofrenda de Judá*, 97.

<sup>511</sup> Raymond Scheindlin, “The Misogynist by Judah Ibn Shabbetai”, en *Rabbinic Fantasies: Imaginative Narratives from Classical Hebrew Literature*, eds. David Stern y Mark Mirsky (New Haven: Yale University Press, 1990), 271.

<sup>512</sup> Talya Fishman, “A Medieval Parody of Misogyny”, 94.

<sup>513</sup> Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 117.

<sup>514</sup> *Ibid.*

<sup>515</sup> Raymond Scheindlin, “The Misogynist by Judah Ibn Shabbetai”, 271.

ellas las que toman el dominio de la situación y, sobre todo, las que tienen el control sobre el discurso. Quizás este rasgo pudo ser inquietante para los receptores medievales (en caso de ser varones), pero da cuenta de una representación femenina distinta y en la que la relación entre géneros puede llegar a ser simétrica (como se observó al analizar la escena entre 'Ayyalah y Zerah).

En resumen, el *Minhat Yehudah* plantea diversos aspectos de interés en torno al simulacro y la relación entre hombres y mujeres. Primero, el engaño es una artimaña para castigar al protagonista. Segundo, se trata de un simulacro en donde se presentan dos mujeres totalmente opuestas, no solo en el aspecto físico, sino también intelectual, sin embargo, ambas se adueñan del discurso. Este simulacro además, plantea una novedad con respecto a las obras que se han analizado previamente, y es que hay un grupo que se beneficia del engaño, pese a no participar de él. En este caso, se trata de las mujeres del pueblo, que ven cómo sus maridos retornan a sus hogares y cómo empiezan nuevamente a haber pretendientes para las más jóvenes. En general, el engaño otorga la oportunidad a tres mujeres (Kozbi, Riṣpah y 'Ayyalah) de hacerse con el espacio de enunciación: son ellas quienes tienen la palabra y el dominio de la situación.

### 6.2.3. *Fabliau* “Du prestre et d’Alison”

Otro texto en donde está presente el simulacro es en el *fabliau* “Du prestre et d’Alison”<sup>516</sup>, traducido al español como “El prestre y Alison”<sup>517</sup>, y que ha sido atribuido a Guillermo ‘el normado’<sup>518</sup>, quien aparece tres veces mencionado en el relato. Para empezar, el hablante se identifica con el autor, Guillermo, ya en el prólogo:

Il sont mais tant de Menestrex  
Que ne sai à dire desquels  
Ge sui, par le cors S. Hitace;  
GUILLAUME, qui sovent s’élasse  
En rimer et en fabloier.

Hay tantas clases de ministriles, que no sé decir a cuál pertenezco yo, por el cuerpo de san Hitace. Guillermo, que a menudo se lanza a rimar y componer *fabliaux*<sup>519</sup>.

Posteriormente, aparece el autor en una clara alusión metatextual: “Guillames a fermé / En parchemin et en romanz” (Guillermo lo ha puesto en pergamino y en romance)<sup>520</sup>. Finalmente, se menciona que la fábula ha sido creada por “Guillame li Normanz” (Guillermo el Normando)<sup>521</sup>. Aunque en un principio se pensó que se trataba de Guillaume le Clerc d’Normandie, escritor del popular *Bestiaire divin* (1210), hoy ya se sabe que se trata de autores distintos<sup>522</sup>.

Con respecto a la fecha de composición de “Du prestre et d’Alison”, los críticos aceptan que se compuso durante el primer tercio del siglo XIII, debido entre otras cosas, al tipo de monedas al que se alude en el relato<sup>523</sup>.

---

<sup>516</sup> El manuscrito conservado se halla en París, en la Biblioteca Nacional de Francia, n°19152, f. 49vº-f. 51rº.

<sup>517</sup> Anatole Montaiglon y Gaston Raynaud, eds., “Du prestre et d’Alison par Guillaume le Normand”, en *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*, tomo II (París: Librairie des Bibliophiles, 1872-1890), 8-23. Esta edición, junto con una traducción al español se recoge en Josefa López Alcaraz (trad. y ed.), “Du prestre et d’Alison”, en *Los “Fabliaux” (III)*, edición bilingüe (Murcia: Universidad, 2003), 343-351. Este texto se utilizará a lo largo del trabajo, mencionando otras ediciones cuando sea necesario.

<sup>518</sup> Véase Brian J. Levy, *The Comic Text: Patterns and Images in the Old French Fabliaux* (Ámsterdam: Rodopi, 2000), 154.

<sup>519</sup> Josefa López Alcaraz, “Du prestre et d’Alison”, 343.

<sup>520</sup> *Ibid.*, 347.

<sup>521</sup> *Ibid.*, 351.

<sup>522</sup> Estas teorías y diversos estudios son mencionados y analizados por Joseph Bédier, *Les Fabliaux. Études de Littérature populaire et d’Histoire Littéraire du Moyen Âge* (París: Champion, 1982), 481. También v. Willem Noomen y Nico van den Boogaard, eds., *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, tomo V (Assen: Van Gorcum, 1990), 87.

<sup>523</sup> Nathaniel Dubin, *The Fabliaux* (Nueva York: Norton, 2013), 950.

En este *fabliau* se describe la actividad comercial de la señora Mahaut, una burguesa que vive en la ribera de Oise<sup>524</sup> y que tiene una hija de doce años llamada Marion<sup>525</sup>. Esta última es retratada como una hermosa muchacha de cuerpo gentil, siendo tan bella que el hablante señala: “Ainz nule n’en vi plus cortoise, / Certes, ne de meillor maniere” (Nunca antes había visto ninguna más cortés, ciertamente, ni de mejores maneras)<sup>526</sup>. Siguiendo las convenciones literarias de la época, se asocia la amada a lo luminoso y blanco: “Qui a blons les crins” (que tiene los cabellos rubios)<sup>527</sup> y “gorge blanche” (garganta blanca)<sup>528</sup>, describiendo también su pecho: “Cui primes point la mamelete / Enmi le piz com une ponme” (A quien desde el principio asoma el seno en medio del pecho como una manzana)<sup>529</sup>.

Estas imágenes son recurrentes en la estética literaria de la Edad Media. Por ejemplo, Giacomo da Lentini, poeta italiano del siglo XIII, señala: “Quella che m’amava, / bionda, viso d’argento” (la que me amaba, / rubia, rostro de plata)<sup>530</sup>. La blancura de la piel también está presente en la poesía de los goliardos cuando se describe a la amada: “Nimis decens eius gula / candet magis nive pura” (Su bellísima garganta es más blanca que la nieve)<sup>531</sup>. A su vez, la imagen de los senos femeninos como manzanas se encuentra también, entre otros muchos poemas y relatos hebreos, en “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas” cuando al describir a Yemimah se dice: <sup>532</sup>“וְשֵׁדֶיהָ עוֹמְדוֹת כְּתַפּוּחִים” (Sus senos se erguían cual manzanas)<sup>533</sup>.

Pero en “Du prestre et d’Alison” no solo se destacan los rasgos físicos de Marion, sino también sus modales, finura, educación, gentileza y prudencia. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría con ’Ayyalah en “El matrimonio”, acá no se busca que la amada sepa tocar instrumentos o tenga el don de la palabra. Muy por el contrario, la joven es la única que no habla a lo largo de todo el relato, siendo su participación bastante menor, como se verá a continuación.

<sup>524</sup> Río francés que desemboca en el Sena.

<sup>525</sup> Es uno de los pocos *fabliaux* en donde hallamos un vínculo filial, ya que en la mayoría se retratan los vínculos maritales. Otro *fabliau* que protagonizan una madre y su hija es “Sobre Gombert y los dos clérigos”. Véase Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “Sobre Gombert y los dos clérigos”, en *Los “Fabliaux” (III)*, 101-104.

<sup>526</sup> Josefa López Alcaraz, “Du prestre et d’Alison”, 343.

<sup>527</sup> *Ibid.*, 345.

<sup>528</sup> *Ibid.*, 344.

<sup>529</sup> *Ibid.*, 344-345.

<sup>530</sup> Carlos Alvar y José Manuel Lucía, trads. y eds., *Antología de la antigua lírica latina* (Madrid: Sial, 2008), 38-39.

<sup>531</sup> Ricardo Arias, *La poesía de los goliardos* (Madrid: Gredos, 1970), 104-105.

<sup>532</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar*, 63.

<sup>533</sup> Ángeles Navarro Peiro, “Lo que le sucedió a Yašefeh”, 219.

Marion y su madre son frecuentadas por el capellán de San Cyr, conocido también como preste Alejandro. Él las visita constantemente porque les compra especies, aunque realmente el eclesiástico va motivado por el deseo que siente hacia la muchacha. Al igual que otros personajes analizados a lo largo de este trabajo<sup>534</sup>, el preste se muestra como una víctima de amor, y Marion es la causa de su insomnio<sup>535</sup>. Su pasión llega a tal que una noche confiesa todo a la señora Mahaut: “Marion, vo fille, la bele, / M’a si le cuer soz la mamele / Derrompu et trait fors du cors” (Vuestra hija, la hermosa Marion, me ha destrozado el corazón en el pecho y me lo ha arrancado del cuerpo)<sup>536</sup>. Su osadía va más allá, y propone a la señora Mahaut que le dé permiso para estar una noche con Marion “Qu’il de la pucele ne face / Sa volenté et face à face” (para hacer su voluntad de cara a cara con la joven)<sup>537</sup>, previo pago de diez libras.

Si bien la actitud del preste Alejandro podría llamar la atención en el lector moderno, lo cierto es que gran parte de los curas, sacerdotes y capellanes que aparecen en los *fabliaux* suelen desafiar el celibato, asumiéndose que estos solo quieren una cosa: “sexual activity culminating exclusively in physical release”<sup>538</sup>. Esta actitud no es ajena a la polémica en torno al celibato que se produce en el siglo XIII.

Sin entrar en el análisis de esta problemática en la historia eclesiástica durante la Edad Media, vale la pena recordar el cambio de orientación que se produce en este periodo. Ciertamente, ya en el concilio de Elvira (principios del siglo IV) se observa una preocupación por la actividad sexual de los eclesiásticos. Sin embargo, el énfasis siempre estuvo puesto en los conceptos de abstinencia y continencia<sup>539</sup>, y no en el del celibato como tal. Hay que esperar al I y II concilio de Letrán (1123 y 1139 respectivamente), para que se imponga el cumplimiento del celibato y se condene y castigue el matrimonio contraído por los eclesiásticos<sup>540</sup>.

---

<sup>534</sup> Basta recordar el sufrimiento amoroso de Ašer en el *Ne’um Ašer ben Yehudah*.

<sup>535</sup> Ibn Hazm señala que el insomnio es una de las señales del amor, por eso “se describe a los amantes como pastores de estrellas y pintores de la noche interminable”. Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 49.

<sup>536</sup> Josefa López Alcaraz, “Du preste et d’Alison”, 345.

<sup>537</sup> *Ibid.*, 344.

<sup>538</sup> Holly Crocker, “Disfiguring Gender: Masculine Desire in the Old French Fabliau”, *Exemplaria* 23, n°4 (invierno 2011): 343.

<sup>539</sup> En este concilio se dictamina por ejemplo “que los obispos y ministros se abstengan de sus esposas”. Citado en Ana Arranz, “Celibato eclesiástico, barraganas y contestación social en la Castilla bajomedieval”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, n° 21 (2008): 23.

<sup>540</sup> Karen Cheatham, “‘Let Anyone Accept This Who Can’: Medieval Christian Virginité, Chastity, and Celibacy in the Latin West”, en *Celibacy and Religious Traditions*, ed. Carl Olson (Nueva York: Oxford University Press, 2008), 93.

Esta normativa fue ratificada en el IV concilio de Letrán (1215) en el que se anularon los matrimonios contraídos por los religiosos ordenados y se insistió en “la incompatibilidad entre matrimonio y recepción de órdenes”<sup>541</sup>. Junto con lo anterior, se establecieron castigos severos para los clérigos que pecaran de incontinencia, penas que podían ser económicas y/o de índole eclesiástico como se pone de manifiesto en la constitución 14 de este concilio:

Pensando que un perdón demasiado fácil incita a pecar, establecemos que los clérigos encontrados en flagrante delito de incontinencia, hayan pecado gravemente o no, sean condenados con sanciones canónicas, que se les aplicarán con eficacia y rigor, a fin de que allí donde el miedo de Dios no consigue la preservación del mal, la pena temporal descarte el pecado. Cualquiera que sea suspendido por esta causa de la celebración de los santos misterios, no será solamente privado de sus beneficios, sino que, por esta doble falta, depuesto a perpetuidad. Los superiores que sostengan a tales pecadores en su mala conducta, sobre todo si lo hace por dinero o cualquier otra ventaja temporal, caerán en la misma sanción<sup>542</sup>.

Tanto preocupaba la conducta sexual y moral de los religiosos que se promulgó la instauración anual de concilios provinciales y sínodos diocesanos, como una forma de “velar por la disciplina eclesiástica”<sup>543</sup>.

Ante esta presión ejercida sobre los eclesiásticos, la literatura del siglo XIII parece reaccionar de dos maneras opuestas. Por una parte, hallamos textos en donde se acepta y promueve el celibato, llegando incluso a alabar la vida de los eremitas y ermitaños. Es lo que sucede, por mencionar solo algunos ejemplos, en la *Vida de San Millán de la Cogolla*<sup>544</sup> y *Vida de Santo Domingo de Silos*<sup>545</sup> (ambas de Gonzalo de

---

<sup>541</sup> Ana Arranz, “Celibato eclesiástico, barraganas y contestación social”, 24.

<sup>542</sup> Citado en José Sánchez Herrero, “Amantes, barraganas, compañeras, concubinas clericales”, *Clio & Crimen*, nº 5 (2008): 128.

<sup>543</sup> Ana Arranz, “Celibato eclesiástico, barraganas y contestación social”, 25.

<sup>544</sup> Escrito hacia 1234 en romance y utilizando la cuaderna vía, se cuenta la vida de san Millán (siglo VI). Primero se narra su juventud y cómo quiso salvar su alma, alejándose de los placeres mundanos, llevando además una vida de ermitaño. Luego se narra su ordenación sacerdotal y, posteriormente, sus milagros. Para un análisis de este texto, v. Francisco Rico, “La clerecía del mester”, *Hispanic Review* 53, nº2 (primavera 1985): 1-23 y 127-150.

<sup>545</sup> El texto dataría del primer tercio del siglo XIII. Escrito en romance y también en cuaderna vía, narra la vida de santo Domingo. Primero se relata su vida como pastor para después narrar cómo pasa

Berceo), en donde se destaca cómo estos hombres se alejaron del mundo y del contacto exterior llevando una vida santa. Esta temática se introduce también en algunos textos hispanohebreos<sup>546</sup> en los que se lo la renuncia al matrimonio como ocurre en *'Iggeret ha-musar*<sup>547</sup> de Šem ʿTob ibn Falaqerah<sup>548</sup> (1223-1290), o se convierte en motivo literario, como en el *Minḥat Yehudah* de Ibn Šabbetai. Bien podría pensarse que estas dos últimas obras están dialogando con el entorno circundante, haciéndose eco de lo que en ese momento es un foco de atención social que rebasa los límites eclesiásticos.

Por otra parte, junto con esta literatura que promueve el celibato, hallamos textos en donde los religiosos precisamente incumplen esta norma e, incluso, se exacerba su lujuria. En el caso de los *fabliaux* esto se observa, por ejemplo, en “Du prestre qui fu mis au lardier” (Sobre el prestre que fue escondido en la despensa)<sup>549</sup>. En él se narra cómo monseñor Lorens, el cura del pueblo, tiene relaciones sexuales con la esposa de un zapatero.

Pero estos casos no solo abundan en los *fabliaux*, sino también en la literatura española del siglo XIII. Basta recordar el milagro de “El sacristán fornicario” en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, en el que se describe cómo un monje sale del convento noche tras noche para ir a satisfacer su apetito sexual<sup>550</sup>. También Alfonso X en las *Siete partidas* advierte que los preladados deben ser castos y vergonzosos<sup>551</sup>, así como también honestos, evitando las tentaciones y absteniéndose de la actividad sexual: “Castamente son tenidos los clérigos de vivir siempre, mayormente después que hubieran órdenes sagradas; y para esto guardar mejor, no de-

---

a ser un ermitaño, monje y luego abad de los benedictinos. Para un estudio detallado de la obra, v. Robin Bower, “Ca falleció el libro: Ascetic Reading and Restorative Hermeneutics in *La vida de Santo Domingo de Silos*”, *Hispanic Review* 73, nº2 (primavera, 2005): 185-209. También v. María Jesús Lacarra, “La maestría de Gonzalo de Berceo en la *Vida de Santo Domingo de Silos*”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 6 (1987): 165-176.

<sup>546</sup> Esto resulta llamativo si se tiene en cuenta que el celibato es ajeno a la tradición judía.

<sup>547</sup> Escrito en prosa rimada con intercalación de poemas, se trata de un texto sapiencial en el que el joven Calcol se encuentra con diversos sabios. Uno de ellos, un anciano hindú, opta por salvar su alma a través del celibato. Al respecto, v. Aurora Salvatierra Ossorio, “Un hindú en la sinagoga: un personaje paradójico en la *'Iggeret ha-musar* de Ibn Falaquera”, *Sefarad* 66, nº2 (julio-diciembre 2006): 265-284.

<sup>548</sup> Poeta, médico y filósofo, versado en cultura árabe y hebrea. Seguidor de Maimónides, le interesaba que el pueblo tuviese acceso a la filosofía y la ciencia. V. Ángel Sáenz-Badillos, *Literatura hebrea en la España medieval*, 213-214.

<sup>549</sup> Josefa López Alcaraz, “Du prestre qui fu mis au lardier”, en *Los “Fabliaux” (III)*, 113-117.

<sup>550</sup> Un interesante estudio sobre este milagro se halla en Carmen Benito-Vessels, “Gonzalo de Berceo, ‘El sacristán fornicario’, ‘La abadesa encinta’ y ‘Las dueñas de Zamora’”, *Revista de poética medieval*, nº10 (2003): 11-24.

<sup>551</sup> Alfonso X, *Siete partidas (antología)*, eds. Francisco López Estrada y María Teresa López (Madrid: Castalia, 1992), 98.

ben otras mujeres morar con ellos”<sup>552</sup>. Incluso señala el castigo al que debe someterse aquél eclesiástico que sea descubierto en un acto lujurioso: deberá “su prelado vedar de oficio y de beneficio”<sup>553</sup>.

Estas imágenes de los eclesiásticos lujuriosos se trasladan luego al siglo XIV, como se observa en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, en donde se describen cómo los monjes de distintas órdenes salen al encuentro de don Amor<sup>554</sup>. Un caso similar se halla en los *Cuentos de Canterbury*, específicamente en “El cuento del molinero”, en el que un sacristán llamado Absalón trata de seducir a Alison, la mujer de un carpintero<sup>555</sup>. Una trama parecida a la que hallamos en el *fabliau* “Du prestre et d’Alison” se aprecia en la cuarta novela de la octava jornada del *Decamerón*<sup>556</sup>. En esta se cuenta cómo un preste, estando enamorado de una viuda, solicita sus favores. La viuda intercambia papeles con su criada, de modo que durante la noche el preste tiene relaciones con la criada y no con la dama. Posteriormente, es descubierto y golpeado por todo el pueblo<sup>557</sup>.

*Grosso modo*, pareciera que esta literatura evidencia un fenómeno social de la época: la lujuria y las relaciones sexuales eran frecuentes en los hombres de la Iglesia<sup>558</sup>. Pese a que se les consideraba un estamento noble por su carácter sagrado, lo cierto es que hay numerosos textos que advierten a los eclesiásticos sobre los peligros del amor carnal. Se les alecciona así para que permanezcan castos y célibes, lejos “de toda impureza carnal”<sup>559</sup>. De lo contrario, Dios les quitaría la nobleza otorgada. Sin embargo, se reconoce que el ideal de castidad y celibato dista bastante de la realidad:

puesto que nadie se ha visto libre del pecado de la carne alguna vez, y como la vida de los clérigos está más expuesta a la tentación

---

<sup>552</sup> Alfonso X, *Siete partidas (antología)*, 109. Las únicas mujeres que podían morar con ellos eran la madre, abuela, hermana, sobrina o si hubiese tenido una hija antes de haber tomado los votos.

<sup>553</sup> *Ibid.*

<sup>554</sup> Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 309-310.

<sup>555</sup> Geoffrey Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, 136-150.

<sup>556</sup> Sobre la relación entre el *fabliau* analizado y el *Decamerón*, v. Fernando Carmona Fernández, *Pervivencias medievales: Chretien de Troyes, Boccaccio y Cervantes* (Murcia: Universidad, 2006), 210.

<sup>557</sup> Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, 444-448.

<sup>558</sup> Incluso, “en los siglos XIII y XIV aparecen en los registros de todas las clases sociales gran número de hijos ilegítimos, citados con los apelativos de ‘bort’, ‘burdus’ y ‘spurius’. Los miembros del clero no eran una excepción, simplemente tenían la ‘mala suerte’ de que sus ‘pecados’ eran más evidentes que los de sus coetáneos laicos, ya que contradecían flagrantemente la regla del celibato que tenían que observar”. Véase Ángel Molina Molina, “Aspectos de la vida cotidiana en *Las partidas*”, *Glossae. Revista de Historia del Derecho europeo*, nº5-6 (1993-94): 174.

<sup>559</sup> Andreas Capellanus, *Libro del amor cortés*, 166.

de la carne que la del común de los hombres, debido a sus muchos y continuos ocios y a sus copiosas comidas, si algún clérigo quisiera entregarse furtivamente a los combates del amor, que haga uso de la palabra y se ponga al servicio del amor según su rango<sup>560</sup>.

En el *fabliau* “Du prestre et d’Alison”, el cura Alejandro hace todo lo posible para que la madre de su enamorada acepte su propuesta lujuriosa. Ciertamente, la señora Mahaut reacciona airada diciendo que ellas no necesitan el dinero ni ningún tesoro que él quiera ofrecerles. Sin embargo, ante la insistencia del preste, la progenitora asiente, lo que da inicio al simulacro del relato. Se observa así cómo la madre planea quedarse con el dinero, pero a la vez cuida la honra de su hija. El hablante advierte de estos planes al lector: “Onques mais ne fu guiléz hon / Que li Prestres fu conchiez” (Nunca más se ha engañado a un hombre como fue embaucado el preste)<sup>561</sup>.

Lo interesante es que la señora Mahaut no solo quiere engañar al preste y de alguna manera castigar su lujuria y atrevimiento, sino que también actúa por el dinero que puede obtener. En general, el dinero cumple un papel fundamental no solo en este relato, sino en gran parte de los *fabliaux*, apareciendo “como un elemento corruptor”<sup>562</sup>. Por ejemplo, en el *fabliau* “Du segretain ou du moine”<sup>563</sup>, el sacristán promete ayudar económicamente a una mujer casada, siempre y cuando ella tenga sexo con él. En el caso de “Du prestre et d’Alison”, hay tres mujeres que actúan motivadas por las ganancias que pueden obtener.

Para engañar al cura, la madre introduce en escena a Alison, una prostituta, “une meschinete de vie” (una jovencita de la vida)<sup>564</sup> que trabaja en un burdel. Debemos aclarar que en la Edad Media la prostitución era una actividad relativamente permitida bajo ciertos estándares<sup>565</sup>, ya que se le consideraba “como un mal me-

---

<sup>560</sup> Andreas Capellanus, *Libro del amor cortés*, 165-166.

<sup>561</sup> Josefa López Alcaraz, “Du prestre et d’Alison”, 346.

<sup>562</sup> Felicia de Casas, “El dinero en el *fabliau*. Función literaria e ideología implícita”, *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, nº1 (1992): 65.

<sup>563</sup> Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “Du segretain ou du moine”, en *Los “Fabliaux” (III)*, 446-457.

<sup>564</sup> Josefa López Alcaraz, “Du prestre et d’Alison”, p. 346.

<sup>565</sup> Al respecto, se señala que ha habido intentos tanto de prohibirla como de regularla: “La législation en matière de prostitution a, de tout temps, connu l’alternance de deux courants: le système prohibitionniste, qui interdit la prostitution et la punit sévèrement, et le système réglementariste, qui la tolère, l’organise et la réglemente”. Marie-France Collart, “L’univers de la prostitution dans les *fabliaux* et sa représentation: le point de vue d’un genre”, (tesis doctoral, Universidad de Valencia,

nor”<sup>566</sup> y “una salvaguardia para las esposas e hijas decentes”<sup>567</sup>. Además, muchas veces fue “una técnica primaria de subsistencia utilizada por las mujeres pobres y, por lo general, solas”<sup>568</sup>.

En el caso de Alison, ella consiente tener relaciones con el preste, aceptando que se le pague con una valiosa cota y una pelliza blanca. De esta manera, ella aparece como la ayudante de la señora Mahaut aunque, como sabemos, se trata de una colaboración interesada puesto que no actúa por salvar la virginidad de Marion ni por engañar al preste, sino por la costosa ropa que recibirá<sup>569</sup>.

Quizás, la importancia que se da a la vestimenta que se obtendrá por el servicio sexual tenga relación con el deseo de aparentar que se pertenece a otro estamento social. En este sentido, coincidimos con López Alcaraz cuando sostiene que “cada estamento social debía distinguirse por su *vesteare* (vestimenta) para señalar la jerarquía existente en la Edad Media”<sup>570</sup>. Tal vez Alison no solo participará del simulacro aparentando ser Marion sino que, finalizado el engaño, tendrá esa ropa que por estatus no le pertenece pero que le permite seguir jugando y desdibujando los límites y fronteras sociales.

Pero Alison no es la única que ayudará a la señora Mahaut, ya que también lo hace la criada de la señora, Herculot. No obstante, su ayuda está lejos de ser gratuita puesto que ella también quiere beneficiarse del engaño. Por ejemplo, acepta de muy buena gana una correa de plata que le otorga el capellán con tal de que guarde el secreto del encuentro, además de una limosnera que contiene veinte sueldos.

A lo largo del relato es Herculot quien actúa como intermediaria entre don Alejandro y la señora Mahaut. Además, utiliza su astucia para que este vea a Marion introduciéndose en el dormitorio y así no sospeche del engaño: Marion saldrá del cuarto sin ser vista y quien realmente estará en la cama será Alison.

---

2012), 461. Una interesante síntesis sobre la prostitución en la Edad Media y su transcurso en estos siglos se halla en Leah Lydia Otis, *Prostitution in Medieval Society. The History of an Urban Institution in Medieval Languedoc* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 9-39.

<sup>566</sup> Roger Benito Julià, “La prostitución y la alcahuetería en la Barcelona Bajomedieval (siglos XIV-XV)”, *Miscelánea Medieval Murciana XXXII* (2008): 10. La misma idea recoge Ángel Molina Molina, “La prostitución en la Castilla bajomedieval”, *Clio & Crimen*, n° 5 (2008): 140.

<sup>567</sup> Margaret Wade Laberge, *La mujer en la Baja Edad Media*, trad. Nazaret de Terán Bleiberg (San Sebastián: Nerea, 2003), 251.

<sup>568</sup> Claudia Opitz, “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media”, en *Historia de las mujeres*, dirs. Georges Duby y Michelle Perrot, vol. III (Madrid: Taurus, 1993), 372- 373.

<sup>569</sup> Ruth Mazo Karras, *Common Women. Prostitution and Sexuality in Medieval England* (Nueva York: Oxford University Press, 1996), 90.

<sup>570</sup> Josefá López Alcaraz, “Tejidos y prendas de vestir más comunes en los tiempos medievales franceses”, *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, n°11 (1997): 540.

Hercelot no solo es servicial y amable, sino que también muestra complicidad e incluso alecciona a Alison sobre lo que debe decir y hacer: “Il vos apenra l’A, B, C, / Sempres et Credo in Deum; / Ne faites noise ne tençon, / Quant vos vorra despuce-ler” (Él os enseñará el abecedario rápidamente y el Credo. No alborotéis ni discutáis cuando os quiera desvirgar)<sup>571</sup>.

La ironía y el humor, rasgos típicos del *fabliau* como género, se plasman en el relato cuando Alison responde a los consejos de Hercelot, diciendo:

Suer, ge ne le puis andurer,  
Quar je n’ai mie ce appris.  
Tenez, ma foi ge vos plevis  
Onques mes cors ne jut à home;  
Ainsi sui pucele com Rome,  
C’onques pelerins n’i entra,  
Ne mastins par nuit n’abaia;  
Ainsi sui veraie pucele.

Hermana, yo no lo puedo soportar, pues no he aprendido nada de esto. Mirad, por mi fe os prometo que mi cuerpo nunca se acostó con un hombre. Soy tan virgen como Roma, pues nunca entró un peregrino, ni un mastín por la noche ladró; así soy auténtica doncella<sup>572</sup>.

Cuando todo está dispuesto y se ha escondido a Alison en la recámara, Hercelot anuncia que la supuesta Marion está en el cuarto, detrás de una cortina que se mueve con el viento. El preste raudamente va a verla, pensando que se trataba de la niña de doce años. Al contrario de lo que ocurre en los relatos analizados en donde se juzga y maltrata a la suplantadora, en este texto es el engañado quien recibe los golpes propinados por el carnicero y los demás hombres que han sido advertidos por la señora Mahaut: “Li maistres Bouchiers d’un baston / Le ferì parmi les costéz, / Et tuit li autre environ léz / Le fièrent de poinz et de piéz” (El maestro carnicero, con un bastón le golpeó en los costados, y todos los otros junto con él le hirieron a puñetazos y patadas)<sup>573</sup>.

Es interesante notar que además del castigo físico, hay un castigo que funciona en un nivel social, pues el monje sale corriendo desnudo ante la vista de todo el pueblo que ahora es testigo de las lujuriosas aventuras del preste:

<sup>571</sup> Josefa López Alcaraz, “Du preste et d’Alison”, 349.

<sup>572</sup> *Ibid.*, 349.

<sup>573</sup> *Ibid.*, 351.

Devers le cul sanble bouquet,  
 Por ce qu'il n'avoit riens vestu.  
 Cil de la Vile l'ont véu  
 Que il estoit nuz com .I. dains;  
 Certes n'éust pas en dédaing  
 .I. poi de robe sor ses os.

Por el culo parece un cabrito, porque iba completamente desnudo. Y así lo han visto los del pueblo, desnudo como un gamo; desde luego no hubiese estado nada de mal un poco de ropa sobre sus huesos<sup>574</sup>.

En general, el eclesiástico que infringe el voto de castidad y el celibato en los *fabliaux* suele tener castigos físicos y, además, sufrir la humillación de que sus aventuras sean descubiertas ya que “c'est le sort habituel du pretre qui s'attaque à une femme honnete”<sup>575</sup>. Es lo que sucede por ejemplo en “Le flabel d'Aloul” (El *fabliau* de Aloul)<sup>576</sup> en el que el preste termina huyendo desnudo tras salvarse de una castración. Hallamos finales similares en “Du preste qui fu mis au lardier”<sup>577</sup> y “Du segretain ou du moine”<sup>578</sup> aunque, en este último, el monje es asesinado. En este sentido, coincidimos con la idea de que en este tipo de relatos, “the results of one's behavior are immediate and tangible”<sup>579</sup>, pues se está lejos de castigos o condenas celestiales; aquí son los personajes los que toman la justicia en sus manos.

También cabe mencionar que en esta narración el simulacro viene dado ya no por una ropa que facilita el rol de la suplantadora, puesto que aquí se juega con la desnudez. En ningún momento se nos detalla la ropa de Alison, solo se señala que está tapada por una cortina que funciona como un velo. Por el contrario, se enfatiza la desnudez del preste, como si al despojarse de su ropa perdiera su status social. En este sentido, hay quien sostiene que su desnudez final, así como la de otros sacerdotes en los *fabliaux*<sup>580</sup>, implica un cuestionamiento simbólico los eclesiásticos que no solo pierden sus ropas distintivas y sus símbolos, sino también su poder<sup>581</sup>.

<sup>574</sup> Josefa López Alcaraz, “Du preste et d'Alison”, 351.

<sup>575</sup> Marie-Thérèse Lorcin, “La prostituée des fabliaux est-elle intégrée ou exclue?”, en *Exclus et systemes d'exclusion dans la litterature et la civilization medievals*, Carole Bercovici-Huard et alii (Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1978), 110.

<sup>576</sup> Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “Le flabel d'Aloul”, en *Los “Fabliaux” (III)*, 396-417.

<sup>577</sup> Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “Du preste qui fu mis au lardier”, en *Los “Fabliaux” (III)*, 113-117.

<sup>578</sup> Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “Du segretain ou du moine”, en *Los “Fabliaux” (III)*, 446-457.

<sup>579</sup> Mary Jane Stearns Schenck, *The Fabliaux. Tales of Wit and Deception* (Filadelfia: John Benjamins, 1987), 33.

<sup>580</sup> Por ejemplo, el preste Constans. Véase Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “Du preste crucefie”, en *Los “Fabliaux” (III)*, 97-99.

<sup>581</sup> Al respecto, v. Daron Burrows, *The Stereotype of the Priest in the Old French Fabliaux* (Nueva York: Peter Lang, 2005), 70.

En general, notamos que en este *fabliau* el simulacro funciona en dos aspectos: sirve para guardar la honra de la joven Marion y también para escarmentar al cura. Se destaca en todo momento la complicidad entre las mujeres y cómo ellas lideran la acción. Si bien acá no hay disfraz, sino más bien una sustitución de una persona por otra, este recurso permite cuestionar la moral clerical y el poder de este estamento.

#### 6.2.4. *Fabliau* “Le meunier d’Arleux”

También hay una crítica moral en el *fabliau* “Le meunier d’Arleux” (El molinero de Arleux)<sup>582</sup>, el último relato que se analizará en este capítulo. El texto, que data del siglo XIII<sup>583</sup>, parece haber sido compuesto por un tal Engerrans, clérigo de Oisi, como se señala en el epílogo del cuento:

Engerrans, li clers, ki d’Oisi  
A esté et nés et nori,  
Ne vaut pas ke tele aventure  
Fust ne périe ne perdue.  
Si le nous a mis en escrit.

Engerrans, el clérigo, que nació y se crio [sic] en Oisi, no quiso que esta aventura pareciese ni se perdiera. Por ello nos la ha escrito<sup>584</sup>.

Pese a que no se tienen más datos de Engerrans, es posible que él haya sido el autor si consideramos que pertenece a la región de Oisi, cercana a Palluel<sup>585</sup>, que es donde se sitúa el relato<sup>586</sup>.

Al iniciarse el *fabliau* se retrata una escena cotidiana en donde Jacques, un molinero, se encuentra trabajando junto a su criado Mousès. Si bien en este tipo de narraciones aparecen diversos estratos sociales, pareciera que “los narradores tienen preferencia por los personajes populares”<sup>587</sup>. Específicamente, el molinero parece no haber tenido buena fama en la Edad Media, ya que en general era un “intermediario entre el campesino y el señor quien, como propietario del molino, exige un pago por la molienda”<sup>588</sup>. De aquí que se crearan todo tipo de sospechas sobre lo que robaba y/o dejaba de pagar al señor<sup>589</sup>. Como se verá en el análisis de este *fabliau*, también

---

<sup>582</sup> El texto se conserva en un solo manuscrito: Paris, Biblioteca Nacional, n°1553, f. 506r° a f. 508r°. Para este trabajo se utiliza la edición bilingüe de Josefa López Alcaraz, trad. y ed., “Le meunier d’Arleux”, en *Los Fabliaux*, 298-321. Además, se ha consultado para el texto en francés, Willem Noomen, ed., “Le Meunier d’Arleux”, en *Nouveau recueil complet des fabliaux*, tomo IX (Assen: Van Gorcum & Comp., 1996), 215-236.

<sup>583</sup> Se desconoce en qué decenio del siglo XIII se compuso. Al respecto, v. Willem Noomen, “Le Meunier d’Arleux”, 218.

<sup>584</sup> Josefa López Alcaraz, “Le meunier d’Arleux”, 318-319.

<sup>585</sup> Situada en el Paso de Calais, actualmente norte de Francia.

<sup>586</sup> Sobre la autoría, v. Willem Noomen, “Le Meunier d’Arleux”, 218.

<sup>587</sup> María del Pilar Mendoza-Ramos, “El mundo rural en los *fabliaux*: el campesino, el herrero y el molinero”, *Çédille*, n°9 (2013): 394.

<sup>588</sup> *Ibid.*, 403.

<sup>589</sup> Sobre esta mala fama se señala que el molinero generalmente es “sospechoso de cometer fraude y de espiar”. Véase Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, eds., “Tierra”, en *Diccionario razonado del Occidente medieval*, trad. Ana Isabel Carrasco Manchado (Madrid: Akal, 2003), 779. Literariamente,

Jacques tendrá un comportamiento moralmente reprochable, motivado no ya por la codicia sino por la lujuria.

La lujuria de Jacques se despierta cuando aparece una joven llamada Maroie<sup>590</sup>, quien solicita que muele su trigo rápidamente. Su juventud y lozanía hacen que Jacques se sienta atraído sexualmente, tanto que idea un plan para conseguir lo que desea: dejará el trabajo de Maroie para el final y, como se hará de noche, ella no tendrá más remedio que alojarse en casa de él. Entonces, una vez que su esposa se haya dormido, él irá a la cama de la muchacha.

Pero el molinero no actuará solo: Mousès se da cuenta de lo que trama Jacques y pide participar también del plan. Sin embargo, pese a la convicción que ambos muestran en su estrategia, el narrador adelanta que el resultado será desfavorable:

Andoi orent une pensé  
Por décevoir Marien d'Estrée.  
Jésir cuident entre ses bras;  
Mais il n'en aront jà solas,  
Ains en sera Jakès décheus,  
Tristres, dolens, corchiés et mus.

Los dos se pusieron de acuerdo para engañar a Maroie de Estrées. Piensan acostarse entre sus brazos. Mas ellos no conseguirán ese solaz, sino que Jacques se quedará afligido, triste, apenado, enojado y mudo<sup>591</sup>.

Cuando anochece y se cierra el molino, Maroie rompe en llanto, pues se da cuenta de que no podrá volver a casa con su padre. Jacques consuela a la joven, en un intento por ser empático y comprensivo; sin embargo, su doble intención es tan clara que confiesa su plan a la muchacha: esa noche él se acostará con su mujer y después la irá a visitar para tener sexo. El pesar se apodera de la muchacha que se ve obligada a ir a casa del molinero, pero en todo momento se muestra ante el lector decidida a que Jacques no logre su propósito: “Ens en son cuer bon conseil prent; / Dist: ‘Se Diex plaist, n’avenra mie’” (Y piensa para sí: “Si Dios quiere, no tendrá nada”)<sup>592</sup>.

El primer simulacro ocurre cuando el molinero llega con la joven a su casa y este la presenta como si fuese su prima. De esta forma consigue no levantar

---

esta reputación se aprecia también en los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. Específicamente, en el relato del administrador, el molinero aparece descrito como “un bribón muy taimado”. V. Geoffrey Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, 153.

<sup>590</sup> A diferencia de los otros textos analizados, acá no se describe físicamente a la joven.

<sup>591</sup> Josefa López Alcaraz, “Le meunier d’Arleux”, 300-301.

<sup>592</sup> *Ibid.*, 302-303.

sospechas en su mujer. Sin embargo, cuando él sale a limpiar el molino, la joven se sincera y cuenta a la esposa (de quien nunca se dice el nombre), todo lo que Jacques ha tramado. Esto motiva el segundo simulacro y el más importante: la esposa se acostará en la cama de Maroie y, esta última, en la cama de la esposa. Así, quien pretendía burlarse de ellas será finalmente el burlado.

Un aspecto interesante en este texto es que hallamos varias causas que motivan el engaño de la esposa. Primero, ella decide ayudar a Maroie porque quiere salvar su propio honor impidiendo que su marido le sea infiel. Segundo, se muestra solidaria y cómplice, pues quiere guardar también el honor de la joven. Tercero, quiere escarmentar a su marido de tal manera que no se vuelva a repetir una situación similar. Y en cuarto lugar, quiere aprovechar el deseo que siente su esposo y satisfacerse sexualmente.

Mientras la esposa y Maroie planean la sustitución, Jacques y Mousès preparan su engaño ya que, como se mencionó anteriormente, el criado también quiere tener sexo con la joven. Incluso, promete al molinero un cerdito si le deja entrar en la habitación de Maroie. Encontramos así dos grupos de personajes que pretenden ser lo que no son. Por una parte tenemos a la esposa que pretenderá ser Maroie y esta última que simulará ser la esposa; por otra, Mousès que pretenderá ser Jacques. Esta situación de tener a más de un personaje de un mismo relato realizando *performances* es un recurso que está también presente en “Lo que sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas” o “De Berengier au lonc cul”. Sin embargo, en esos textos los personajes asumían identidades inventadas, mientras que en este *fabliau* se trata más bien de tres suplantaciones.

Cuando ambas mujeres se cambian de dormitorio, llama la atención lo que el narrador nos cuenta sobre la actitud de la esposa que ansía esa noche de placer:

Ele s’i chouce, plus n’arieste;  
Saingna son cors, saigna sa tieste;  
A Diu se rent et au Saint pière  
Qu’il li doinst bone nuit entière.

Ella se acuesta allí, no espera más; se santigua, a Dios se encomienda y al Santo ruega para que le den buena noche completa<sup>593</sup>.

---

<sup>593</sup> Josefa López Alcaraz, “Le meunier d’Arleux”, 308-309.

Ya iniciado el cambio de identidades, aparece en escena el molinero quien va sigilosa y directamente al cuarto de Maroie. En ningún momento Jacques sospecha de que se trata de su esposa y no de la muchacha, lo que bien nos podría hacer pensar en la ignorancia de este con respecto a la anatomía de su esposa, pues no es capaz de distinguir que el cuerpo que acaricia es ya maduro y no joven como el de Maroie. El engaño de esa noche queda descrito de la siguiente forma:

Il cuide che soit la meschine;  
 Si l'a acolée et baisie;  
 .V. fois li fist li giu d'amours,  
 Ains ne se mut nient plus c'uns hors.

Él cree que es la jovencita; y la abraza y la besa; cinco veces le hizo el juego amoroso sin moverse de allí<sup>594</sup>.

Una vez que Jacques sale del cuarto, se reúne con Mousès, a quien instruye sobre lo que tiene que hacer para suplantarle a él. Le dice vaya al cuarto, que se desnude y que se acueste al lado de la joven sin decir palabra para que ella no sospeche de que se trata de otro hombre. Lo que no sabe Jacques es que por medio de este engaño está causando su propia deshonra, haciendo que su esposa se acueste con Mousès.

En este nuevo encuentro, la esposa no sospecha en ningún momento del cambio y así lo reitera el narrador: “La dame croit, saciés de fi, / Que ce ne soit fors ses barons” (La dama cree, sabedlo seguro, que no era otro más que su marido)<sup>595</sup>. Del encuentro entre ambos, se destaca que hicieron el amor cinco veces en poco tiempo, pero no se ofrecen más detalles.

El simulacro queda descubierto al día siguiente. Se pone fin a las suplantaciones y ambas mujeres se agradecen mutuamente: la esposa agradece a Maroie que su juventud ha despertado la pasión dormida de Jacques, mientras que esta última le agradece haber salvado su honor. Mientras Maroie regresa a casa, la esposa increpa duramente a su marido en un discurso que pormenoriza la vida sexual entre ambos. Le recrimina que, en catorce años de matrimonio, nunca ha tenido una noche de pasión con ella como la del día anterior:

Ribaut puant,

¡Desgraciado!, catorce años he vivido

<sup>594</sup> Josefa López Alcaraz, “Le meunier d’Arleux”, 310-311.

<sup>595</sup> *Ibid.*, 312-313.

.XIII. ansa i o vous estet;  
Ains ne vous poc mais tel mener,  
Ne tant acoler, ne basier,  
Servir à gré, ne solacier,  
Que ja iffuse envaïe  
.II. fois en une nuit entiere.

con vos, y de ninguna manera que yo os  
trate, ni que os abrace, ni que os bese, ni  
que os sirva con gusto, ni que os agrade,  
conseguiría ser atacada dos veces en una  
noche entera<sup>596</sup>.

En este sentido, el simulacro sirve para evidenciar la insatisfacción sexual de la esposa y poner de manifiesto la lujuria del marido, recibiendo su castigo cuando la mujer señala que solo gracias a la presencia de la joven han podido tener relaciones sexuales diez veces. A diferencia de otros casos como “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas” en donde el engaño se descubre de manera accidental, aquí es la esposa quien anuncia la suplantación: “[Maroie] En mon lit cocha, en mon Dé. / Or avés vous cangié le dé” ([Maroie] En mi cama se acostó, en nombre de Dios. Ahora se os han cambiado los dados)<sup>597</sup>.

Al igual que en el *Libro de Silence*, en donde tras revelarse el simulacro Silence ya no pronuncia palabra alguna, en este *fabliau* la esposa da cuenta de lo ocurrido y luego desaparece del relato sin que llegue a saber que en verdad ha tenido relaciones no solo con su marido, sino también con Mousès.

Ante la sinceridad de su esposa, Jacques reacciona de manera airada, sin embargo, él ha sido el causante, motivo por el cual no puede alegar nada. Mousès, por su parte, también se enfada, principalmente porque ha perdido un cerdo que ahora quiere de vuelta, lo que agrega un tono humorístico al relato. La disputa llega a tal extremo que van al tribunal de Oisi a explicarle al gobernador lo sucedido. La comicidad se genera porque Jacques no se da cuenta de que a causa de este pleito tendrá que explicar su plan y cómo terminó siendo el cornudo, es decir, “el adulterio se hace público”<sup>598</sup>.

Esta inclusión de un tercer personaje que ostenta el poder y que debe impartir justicia, es lo mismo que sucede al final del *Roman de Silence* y el *Minḥat Yehudah*, en donde son los reyes los que vuelven a establecer el orden. En el *fabliau* analizado,

---

<sup>596</sup> Josefa López Alcaraz, “Le meunier d’Arleux”, 314-315.

<sup>597</sup> *Ibid.*

<sup>598</sup> María del Pilar Mendoza-Ramos, “La función de la risa en los *fabliaux*, el *Libro de buen amor* y *El conde Lucanor*”, en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, coords. Manuel Bruña Cuevas *et alii* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006): 78.

no se trata de un rey sino de un gobernador, que se ríe de la situación y obliga a Jacques a devolver el animal a su criado.

El tono moralizante aparece al final del relato, cuando el narrador se muestra a favor del castigo impuesto al molinero:

Cho fu droit que le honte en ot,  
Car raisons ensaigne et droiture  
Que nus ne puet metre sa cure  
En mal faire ni en mal dire  
Tousjors ne l'en soit siens li pire,  
Et ausi fist il le mannier,  
Qui en demoura cunquiet

Justo fue que tuviera esa vergüenza, pues la razón y el recto hacer enseña que nadie debe dedicarse a hacer el mal o a maldecir que siempre no le sea a él peor, y eso le pasó al molinero, que se quedó como cornudo<sup>599</sup>.

Esta condena de la lujuria y el engaño del molinero, podría hacernos pensar que este *fabliau* está resignificando la imagen de la mujer en la literatura del Medioevo: se destaca su inteligencia y cómo es capaz de revertir un engaño para su beneficio, logrando además escarmentar a su marido. Esto se ve reforzado también por la actitud del narrador que reprueba el comportamiento de Jacques.

De los cuatro relatos analizados, cabe destacar que más que recurrir al uso del disfraz, estamos en presencia de suplantaciones, es decir, los personajes que engañan se hacen pasar por personajes existentes (como Alison que se hace pasar por Marion o la esposa que finge ser Maroie) o por personajes inventados (como ocurre en el caso del texto de al-Harizi).

En general, notamos que estas suplantaciones dejan entrever mujeres valientes, inteligentes y astutas que no temen urdir sus planes y engañar a los hombres con tal de conseguir lo que anhelan: escarmentarlos. Este aspecto es bastante interesante, porque el objetivo de cada engaño es justamente castigar a los varones e impedir que estos logren lo que buscan, ya sea una relación sexual impropia, un matrimonio arreglado o convencer a otros hombres acerca de las cualidades del celibato y la maldad de las mujeres. En otras palabras, las

---

<sup>599</sup> Josefa López Alcaraz, “Le meunier d’Arleux”, 318-319.

suplantaciones realizadas tienen como fin dominar a los hombres sexualmente y controlar ese ámbito, algo que resulta novedoso para la época. Basta pensar en “Le meunier d’Arleux”, para ver cómo la esposa reprocha al marido su constante falta de vigor sexual.

También es interesante notar que quienes realizan las suplantaciones siguen las órdenes de otra mujer, que muchas veces funciona como alcahueta y que es quien idea los simulacros. A diferencia de otros relatos analizados en el transcurso de este trabajo, notamos que la alcahueta es con frecuencia quien idea el engaño, puesto que se ve beneficiada. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el relato del *Tahkemoni* y el *Minḥat Yehudah*, aunque en este último hay también una comunidad de mujeres a quienes el engaño favorece.

Otro aspecto relevante es la apropiación del discurso por parte de las mujeres. Son ellas las que toman la palabra y dejan en evidencia el simulacro realizado como ocurre, por ejemplo, con la alcahueta en “El matrimonio”, con Riṣpah y ’Ayyalah en el *Minḥat Yehudah*, y con la esposa en “Le meunier d’Arleux”. Son ellas las que se apropian de la palabra, logrando seducir con sus planes a los hombres engañados o escarmentarlos. Este dominio en el ámbito discursivo resulta de interés, pues da protagonismo a las mujeres, aunque está enmarcado dentro de ciertos límites. Estos límites vienen determinados por dos razones fundamentales. La primera es el hecho de que los autores de estos textos son hombres, es decir, son representaciones femeninas desde la perspectiva masculina. Y en segundo lugar, debemos considerar el texto en su contexto. Por ejemplo, las palabras de Riṣpah la hacen ver como una mujer fuerte y que domina a su marido (incluso lo amenaza si no cumple con su rol de proveedor), pero esta imagen bien pudo ser una visión subversiva e intimidante para los hombres de la época. En este sentido, se trata de un protagonismo otorgado a las mujeres que pudo resultar inquietante para algunos hombres del Medioevo.

Estas imágenes de mujeres que pudieran ser amenazantes para los hombres de la época son reforzadas mediante el uso de estereotipos, que describen a la mujer como un monstruo feo y malo. Si bien en los dos textos romances analizados en este capítulo no aparece este motivo, sí se aprecian referencias de este tipo en otros textos romances a los que se ha aludido previamente, lo que podría ser materia de investigación.

En síntesis, los engaños y suplantaciones realizados dan cuenta de mujeres que dominan el ámbito discursivo y que también aspiran a tener cierto control sobre

el ámbito sexual de los varones. Hay un protagonismo femenino que resalta en el contexto del siglo XIII, aunque por lo subversivo y desestabilizador que pudo resultar para los hombres, este protagonismo se asocia, por lo general, al estereotipo de la mujer monstruosa.

## 7. HOMBRES DISFRAZADOS EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XIII

Es bien sabido que los personajes masculinos han sido profusamente estudiados en la literatura medieval. Son numerosas las investigaciones sobre las grandes hazañas de héroes y caballeros, las dinastías de tal o cual rey, y/o los amores desdichados de algún cortesano. Sin embargo, solo desde hace algunas décadas –y gracias en parte a los estudios feministas<sup>600</sup>–, se han empezado a estudiar aquellos personajes masculinos que fueron por mucho tiempo ignorados: hombres comunes que no respondían a los estamentos dominantes en el Medioevo. La mayoría de ellos quizás no representan los ideales heroicos ni se instalan como héroes dentro del discurso hegemónico de la época. Sin embargo, ellos conforman otras masculinidades, quizás no las dominantes, pero sí masculinidades al fin y al cabo.

De ahí que esta investigación pretenda visibilizar este tipo de hombres, específicamente, a los que juegan a ser lo que no son en las obras narrativas del siglo XIII en el ámbito hispanohebreo y romance. Al igual que en el capítulo anterior, se analizarán aquellos varones que se disfrazan de mujeres, así como también aquellos que realizan suplantaciones fingiendo ser otro varón. Esta estrategia textual resulta de interés para poder descifrar de qué manera se configuran estos personajes y cómo se construyen y relacionan entre sí las distintas masculinidades, recordando que “dominant masculinities within given societies were both underpinned, and also challenged, by subordinated masculinities”<sup>601</sup>.

En general, pensamos que el estudio de estas construcciones de género en la literatura bien pudiera ser, como señala Mark Chinca, ese vehículo que nos permita averiguar sobre la memoria colectiva y las fantasías de la gente medieval sobre la masculinidad: “their beliefs about what a man was or ought to be and, occasionally, their uncertainties about the meaning of manhood”<sup>602</sup>.

---

<sup>600</sup> Al respecto se señala: “Masculinity would not have become the subject of serious historical research, beginning in the early 1990s, without at least two preceding decades of scholarship about the history of women”. Derek Neal, *The Masculine Self in Late Medieval England* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008), 3.

<sup>601</sup> Dawn Hadley, ed., “Introduction”, en *Masculinity in Medieval Europe* (Nueva York: Longman, 1999), 5.

<sup>602</sup> Mark Chinca, “Women and Hunting-Birds are easy to Tame: Aristocratic Masculinity and the Early German Love-Lyric”, en *Masculinity in Medieval Europe*, ed. Dawn Hadley (Nueva York: Longman, 1999), 199.

Junto con lo anterior, se pretende analizar la forma en que estos personajes disfrazados interactúan con las mujeres, y tratar de vislumbrar cómo dialogan estos dos géneros mediante la *performance* del disfraz.

## 7.1. HOMBRES DISFRAZADOS DE MUJER

A diferencia de los relatos tratados en el capítulo anterior, en donde se constató un número considerable de mujeres travestidas son muy escasos los hombres disfrazados de mujeres en la literatura medieval. En general, hay pocos personajes masculinos travestidos en los textos que nos han llegado del Medioevo<sup>603</sup>. Tal vez esto se deba a que la sociedad de aquel entonces podía valorar positivamente que las mujeres se disfrazaran de varón (emulando al género masculino que ostentaba el poder), pero rechazaba que los hombres vistiesen como ellas ya que, como plantea Bullough, implicaba que ellos –supuestamente– bajaran de status<sup>604</sup>. Esta idea es similar a la propuesta por parte de Blumreich:

Whereas female transvestism was often tolerated because the woman was viewed as attempting to reach a more perfect (i.e., male) state, male transvestism was, even from classical times, derided and condemned. To dress in women's clothing was seen as evidence of a man's lack of virility, of his desire to play the effeminate partner<sup>605</sup>.

La sola mención de que un hombre se había travestido, era “a direct attack on his maleness and was construed as a personal insult”<sup>606</sup>. Incluso, no era necesario que ocupara ropas de mujer para ser atacado: bastaba cualquier comportamiento alejado de la norma varonil para que se pusiera en juego su masculinidad<sup>607</sup>. De esta manera, los hombres se veían expuestos al rechazo social e incluso a la persecución<sup>608</sup>. Esta resistencia hacia el travestismo masculino se plasma en la literatura medieval, que no

---

<sup>603</sup> Llama la atención este escaso número de varones travestidos, sobre todo teniendo en cuenta que en la literatura del Siglo de Oro es bastante más frecuente su presencia, como se aprecia, por ejemplo, en la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* cuando el cura se disfraza de doncella. Para Martínez, esta profusión de personajes travestidos tiene relación con el cambio que experimenta el concepto de masculinidad durante el Siglo de Oro, puesto que ya no hay un ideal guerrero sino cortesano. Véase Ramón Martínez, “Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el teatro breve del Barroco”, *Anagnórisis*, n°3 (junio 2011): 13.

<sup>604</sup> Vern Bullough, “Cross Dressing and Gender Role Change in the Middle Ages”, 225.

<sup>605</sup> Citado en Erika Hess, *Literary Hybrids*, 43.

<sup>606</sup> James Frankki, “Transvestism in the Middle Ages: *The Venusfahrt* of Ulrich von Liechtenstein”, (tesis doctoral, Universidad de Wisconsin, 2007), 41.

<sup>607</sup> Vern Bullough, “On Being a Male in the Middle Ages”, 41.

<sup>608</sup> Caroline Walker Bynum, “La utilización masculina de símbolos femeninos”, en *La Edad Media a debate*, eds. Lester Little y Barbara Rosenwein (Madrid: Akal, 2003), 444.

es ajena al contexto en el que surge. De ahí que los hombres “who cross-dressed even in fiction, were regarded with hostility”<sup>609</sup>.

Los hombres solo podían vestir ropas femeninas en contadas ocasiones, como algunas fiestas, celebraciones y carnavales. Por ejemplo, se tiene conocimiento de que los varones en la Península ibérica celebraban la fiesta de san Blas (3 de febrero) disfrazándose de mujeres y animales<sup>610</sup>. También en Inglaterra los hombres vestían de mujeres durante el *Oak Apple Day* (28 de mayo), festividad en la que representaban a la reina de mayo<sup>611</sup>. En Francia, por su parte, los varones se travestían en la famosa *Fête des Fous* (28 de diciembre) en donde podían representar “lascivious, unruly, or grotesque Females”<sup>612</sup>. Como ya se vio en el primer capítulo<sup>613</sup>, las fiestas y carnavales eran las instancias que propiciaban el cruce de las fronteras entre los distintos géneros y clases sociales, llegando a ser muy importantes en la vida de los hombres y mujeres del Medioevo<sup>614</sup>.

Además de las ocasiones mencionadas, también se aceptaba que los hombres se travistieran en el teatro ya que, como es sabido, los varones representaban los papeles femeninos<sup>615</sup>. Cualquier otra instancia de travestismo masculino podía resultar subversiva y, por lo mismo, se consideraba peligrosa<sup>616</sup>.

Sin embargo, hay quien sostiene que los casos de hombres travestidos en la literatura medieval no resultaron tan perturbadores, ya que no eran manifestaciones de una inclinación sexual, sino una estrategia textual que permitía al autor desarrollar su trama<sup>617</sup>.

---

<sup>609</sup> Vern Bullough, “On Being a Male in the Middle Ages”, 36.

<sup>610</sup> Julio Caro Baroja, *El Carnaval*, 162.

<sup>611</sup> Katie Normington, *Gender and Medieval Drama* (Cambridge: D.S. Brewer 2004), 58.

<sup>612</sup> Valerie Lucas. “*Hic Mulier: The Female Transvestite in Early Modern England*”, 65. Peter Burke resume esta festividad: “During the Feast of Fools a bishop or abbot of the fools would be elected, there would be dancing in the church and in the streets, the usual procession, and a mock mass in which the clergy wore masks or women’s clothes”. Citado en Max Harris, *Carnival and Other Christian Festivals. Folk Theology and Folk Performance* (Austin: University of Texas Press, 2003), 9.

<sup>613</sup> V. páginas 72-73.

<sup>614</sup> Sobre la importancia del carnaval en el Medioevo, v. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trads. Julio Forcat y César Conroy (Barcelona: Barral, 1974), 10.

<sup>615</sup> Al respecto se menciona que “dressing across gender boundaries, as is well known, was the standard practice in medieval theater. Men or boys played all roles, both male and female”. Robert Clark y Claire Sponsler, “Queer Play: The Cultural Work of Crossdressing in Medieval Drama”, 321.

<sup>616</sup> Hay que recordar que desde la temprana Edad Media hubo críticas dirigidas a los varones disfrazados de mujeres. Por ejemplo, san Isidoro de Sevilla (siglo VII) reprochaba a los fieles que se disfrazaban en carnavales ya que tomaban un “aspecto mujeril, afeminando el suyo masculino”. Citado en Demetrio Brisset, *La rebeldía festiva. Historias de fiestas ibéricas* (Girona: Luces de Gálibo, 2009), 399.

<sup>617</sup> Keith Busby, “Plus acesmez qu’une popine”, 45.

Cabría preguntarse entonces si los motivos del travestismo masculino son distintos al femenino y lo que estas *performances* conllevan. Por ejemplo, si acaso los simulacros permiten a los varones acceder a otros grupos sociales (como se vio en las mujeres travestidas), si estos cambios de identidad resultan o no subversivos, y si existe algún cuestionamiento de los cánones de belleza y masculinidades establecidos para la época.

7.1.1. “El relato del rey y la doncella adivina”<sup>618</sup> en el *Sefer ha-Ša‘ašu‘im* (*Libro de los entretenimientos*) de Yosef ben Me’ir ibn Zabarrah

El primer texto que analizaremos es un relato de Yosef ben Me’ir ibn Zabarrah, que habría nacido hacia el año 1140 en Barcelona. Conocedor del árabe y el griego<sup>619</sup>, habría sido “muy entendido en las ciencias profanas”<sup>620</sup>, así como “not only in the field of the Bible, Talmud and Midrash, but also in the field of every genre of Classical Arabic literature”<sup>621</sup>. También habría ejercido como médico, obteniendo cierto reconocimiento. Su obra más conocida es *Sefer ha-Ša‘ašu‘im*, traducida como “Libro de los entretenimientos”<sup>622</sup> y dedicada a Šešet ben Yišhaq ben Yosef Benveniste<sup>623</sup> tal como aparece al inicio de la obra:

<p>לְרַב שֵׁשֶׁת נְשִׂיא עַמִּי שְׁלַחְתִּיו          לְמַעַן אֶהְבֶּת נַפְשִׁי אֶהְבֶּתִּי          גָּבִיר מִכָּל-בְּנֵי מִשְׁרָה בְּחַרְתִּיו          וְלִהְיוֹת שֶׁר וְאֲדוֹן לִי לְקַחְתִּיו [...]          וְקִבַּל שֶׁר תְּשׁוּרַת שִׁיר רַחֲשָׁתִּי          וְרָנַתִּיו עָלַי זְכָרוֹ וְשִׁרְתִּיו.<sup>624</sup></p>	<p>Se lo he dedicado a R. Šešet, príncipe de mi pueblo, / porque como a mí mismo yo le quiero. / Lo escogí como señor entre los poderosos [...] / y lo tomé para que fuera mi príncipe y mi dueño / Que el príncipe acepte la ofrenda del poema que</p>
---	---

<sup>618</sup> Pese a que en la edición hebrea el relato no lleva título, en esta investigación usaremos el título de la edición española para facilitar la referencia a este texto.

<sup>619</sup> Se piensa que también habría sido conocedor de lenguas romances y de su literatura, v. Ángeles Navarro Peiro, *Literatura hispanohebraica*, 152.

<sup>620</sup> Ángel Sáenz-Badillos, *Literatura hebrea en la España medieval*, 180.

<sup>621</sup> Citado en Arie Schippers, “Ibn Zabara’s *Book of Delight* (Barcelona, 1170) and the Transmission of Wisdom From East to West”, *Frankfurter Judaistische Beiträge* 26 (1999): 149.

<sup>622</sup> La primera edición de la obra fue realizada en Constantinopla en el año 1577. Posteriormente se editó en el año 1914. Véase Yosef ben Me’ir ibn Zabarrah, *Sefer Sha‘ashuim: A Book of Mediaeval Lore*, ed. Israel Davidson (Nueva York: Jewish Theological Seminary of America, 1914), [en hebreo]. La obra fue traducida al inglés en el año 1932, v. Yosef ben Me’ir ibn Zabarrah, *The Book of Delight*, trad. y ed. Moses Hadas (Nueva York: Columbia University Press, 1932). La traducción al español se halla en Yosef ben Me’ir ibn Zabarrah, *Libro de los entretenimientos*, ed. y trad. Marta Forteza-Rey (Madrid: Editora Nacional, 1983). Para las citas en hebreo se usará la edición de Davidson, mientras que para las del español se usará la traducción de Forteza-Rey. También se ha consultado la edición de Hadas. A partir de ahora cada vez que se citen estos textos, se utilizará en la nota a pie el nombre de la obra y la página citada.

<sup>623</sup> Šešet ben Yišhaq ben Yosef Benveniste (1131-1209) habría sido amigo de la familia de Zabarrah y cortesano de los reyes de Aragón: Alfonso II y Pedro II. Además destacó como diplomático, poeta, médico, traductor y mecenas. Véase Aurora Salvatierra Ossorio, “Dichos griegos en boca de un ‘demonio’: Un debate sobre comida y salud en el *Libro de los entretenimientos* de Yosef ibn Zabarra”, *Alien: Échanges sapienels en Méditerranée* 7. *Saberes inmutables. En torno a la tradición de los dichos de los siete sabios de Grecia*, coord. Javier Espejo Surós (2016): 138. Además, v. Judit Targarona y Ángel Sáenz-Badillos, *Diccionario de autores judíos*, 112-113. También v. María José Cano, “Los notables judíos de Cataluña y el sur de Francia según el *Sefer Masa‘ot* de Benjamín de Tudela”, *MEAH*, sección Hebreo 53 (2004): 75-76.

<sup>624</sup> *Sefer Sha‘ashuim: A Book of Mediaeval Lore*, 2 y 5.

de mí ha brotado / en el que alabo su  
memoria y a él canto<sup>625</sup>.

El *Sefer ha-Ša'ašu'im*, que dataría de fines del siglo XII<sup>626</sup>, está escrito en prosa rimada con algunos poemas intercalados aunque su texto “se aleja de la tradición de la *maqama*”<sup>627</sup>. Se utiliza un marco narrativo con quince relatos insertados, estructura similar a la que se halla en el *Sendebār y Calila y Dimna*<sup>628</sup>, si bien se centra la atención en el debate y “la contraposición de pareceres y opiniones”<sup>629</sup>. En un principio el texto se narra en tercera persona y se presenta al protagonista: un médico del condado de Barcelona que no es otro sino Zabarrāh. Sin embargo, pronto se produce un cambio de narrador y un nuevo personaje (identificado también con el autor) será quien cuente sus aventuras.

Al igual que en la *Divina Comedia*, el personaje principal tiene un sueño en el que se produce una aparición. Pero en el *Sefer ha-Ša'ašu'im* no se trata de un guía modélico como Virgilio, sino de ‘Enan ha-Nataš<sup>630</sup>, nombre que para el protagonista resulta <sup>631</sup>“נורא ואיום” (terrible y espantoso)<sup>632</sup>. Él es el antagonista del relato, quien hacia el final de la historia revelará su verdadera identidad: “והלא אמרתי לך כי שמי עינן הנטש בן ארנן הדש, הפוך שמי ושם אבי ותמצא ארנן השטן בן עינן”<sup>633</sup> “¿No te dije que mi nombre era ‘Enan ha-Nataš, hijo de ‘Arnán ha-Daš? Invierte mi nombre y el de mi padre y hallarás ‘Enan ha-Satan, hijo de ‘Arnán ha-Šed)<sup>634</sup>.

<sup>625</sup> *Libro de los entretenimientos*, 59 y 63.

<sup>626</sup> La mayoría de los académicos sostienen que el texto sería de fines del siglo XII, aunque Arie Schippers precisa que dataría del año 1170. Cfr. Arie Schippers, “Ibn Zabara’s *Book of Delight*”, 149. Para David Wacks, se trataría de un texto de finales del siglo XII o principios del siglo XIII. Cfr. David Wacks, *Framing Iberia*, 185. Debido a la cercanía temporal y literaria del *Sefer ha-Ša'ašu'im* con las otras obras del corpus de esta investigación, se ha optado por incluirlo dentro del mismo, pese a que no sea estrictamente del siglo XIII. Además, es innegable su aporte al desarrollo de la literatura hispanohebraica posterior.

<sup>627</sup> Aurora Salvatierra Ossorio, “Dichos griegos en boca de un ‘demonio’”, 135.

<sup>628</sup> Sobre las versiones hebreas del *Sendebār y Calila y Dimna*, y su relación con la narrativa hispanohebraica, v. Ángeles Navarro Peiro, “¿Qué importancia tuvo la producción literaria de los judíos en al-Andalus y en la España cristiana?”, en *Judíos entre árabes y cristianos*, ed. Ángel Sáenz-Badillos (Córdoba: El Almendro, 2000), 64-65. También v. David Wacks, *Framing Iberia*, 12.

<sup>629</sup> Aurora Salvatierra Ossorio, “Dichos griegos en boca de un ‘demonio’”, 136.

<sup>630</sup> La figura de ‘Enan cumple un rol similar al de Heber en el Taḥkemoni. Al respecto, v. David Wacks, *Framing Iberia*, 80.

<sup>631</sup> *Sefer Sha'ashuim: A Book of Mediaeval Lore*, 15.

<sup>632</sup> *Libro de los entretenimientos*, 71.

<sup>633</sup> *Sefer Sha'ashuim: A Book of Mediaeval Lore*, 128.

<sup>634</sup> Es decir, ‘Enan es Satanás, hijo del Demonio. Véase *Libro de los entretenimientos*, 199.

Al principio de la obra se narra un ambiente de decadencia, bastante similar al que se halla en el inicio de “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas” de ‘El‘azar<sup>635</sup>. No se honra a la sabiduría en general ni tampoco los trabajos y esfuerzos de Yosef. Por esta razón, ‘Enan convence al protagonista de que lo acompañe a su tierra, una especie de *locus amoenus*: *מקום נחמד וטוב, אשר כלו כגן רטוב, וכל*”<sup>636</sup> (Un hermoso y agradable lugar, que es en su totalidad como un húmedo vergel. Todos sus habitantes son amables, encantadores y más sabios que los sabios)<sup>637</sup>. ‘Enan promete a Yosef que en este lugar logrará cualquier cosa que anhele y que él se ofrece a ser su amigo y servidor.

Una vez que emprenden el camino, debaten sobre diversas materias y se van intercalando distintas narraciones, siendo comunes “las disgresiones sobre medicina y ciencias naturales, con citas de antiguos autores griegos, árabes o hebreos”<sup>638</sup>. Estos discursos dan cuenta no solo de la erudición del autor, sino también del contexto cultural que le rodeaba. Debemos recordar que Zabarrah vive en el siglo XII, “siglo en que eruditos andalusíes hacen llegar la ciencia y la filosofía greco-árabe a la audiencia cristiana y judía”<sup>639</sup>.

El cuento que nos interesa para esta investigación es el que ocurre en el tercer capítulo, traducido con el título “El relato del rey y la doncella adivina”<sup>640</sup>, si bien en el original hebreo carece de él. En este texto Yosef y ‘Enan han recorrido ya parte del camino, y ‘Enan pregunta a su acompañante: *שאני או אשאך, ונחלני או אנהלך*”<sup>641</sup> (¿Me llevas tú o te llevo yo?, ¿me guías o te guío?)<sup>642</sup>. Estas preguntas desencadenan toda una discusión en torno a la figura del guía, hasta que ‘Enan alude a la semejanza entre ese debate y aquel sostenido entre el eunuco de un rey y un campesino. Comienza así el relato enmarcado que presenta el caso de travestismo que analizaremos.

En él, ‘Enan narra la aflicción que tuvo un rey al soñar que un mono del Yemen saltaba sobre sus concubinas. Debemos recordar que pese a que el mono estaba

---

<sup>635</sup> Véase página 40.

<sup>636</sup> *Sefer Sha‘ashuim: A Book of Mediaeval Lore*, 15.

<sup>637</sup> *Libro de los entretenimientos*, 72.

<sup>638</sup> Judit Targarona y Ángel Sáenz-Badillos, *Diccionario de autores judíos*, 200.

<sup>639</sup> Aurora Salvatierra Ossorio, “Dichos griegos en boca de un ‘demonio’”, 138.

<sup>640</sup> *Libro de los entretenimientos*, 95-101. Este relato también ha sido traducido como “¿Por qué saltaba el mono al cuello de las mujeres del rey?”, v. Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa Hispanohebraea*, 134-139. Esta traducción también se ha consultado.

<sup>641</sup> *Sefer Sha‘ashuim: A Book of Mediaeval Lore*, 36.

<sup>642</sup> *Libro de los entretenimientos*, 95. Es la misma pregunta que realizará el eunuco al campesino en el cuento analizado.

presente en la vida cotidiana de los hombres y mujeres medievales, este era tenido por un animal negativo<sup>643</sup>, que representaba vicios como la usura y lujuria<sup>644</sup>. Incluso, por su parecido con el ser humano y su actitud imitativa<sup>645</sup>, se le asociaba a lo demoníaco: “Regarding Satan as the supreme *simian Dei*, exegetes treat apes and monkeys as demonic pretenders who are avaricious and lecherous”<sup>646</sup>. De ahí que el rey, bastante turbado por su sueño, pensara que el mono representaba al rey de Yemen quien tomaría su reino y yacería con sus mujeres.

Como es bien sabido estos elementos oníricos (ya sea en la forma de visiones y/o sueños) abundan en la literatura medieval<sup>647</sup>. Recordamos, por ejemplo, el *Cantar de los Nibelungos* (s. XIII) en el que la princesa Crimilda sueña que posee un bellissimo halcón, que luego es destrozado por dos águilas. Para comprender su sueño recurre a la figura del intérprete de sueños, que en este caso es su madre Ute<sup>648</sup>. En el caso de “El relato del rey y la doncella adivina” de Zabarrah, el monarca revela su sueño a uno de sus eunucos, para que vaya a buscar **”איש נבון וחכם בפתרון חלומות”**<sup>649</sup> (un hombre inteligente y sabio en la interpretación de los sueños)<sup>650</sup>.

El eunuco del rey emprende así un viaje para cumplir lo que se le ha encomendado. Pronto encuentra a un campesino que le invita a su casa mientras van contándose historias y resolviendo acertijos, tal como lo hacen ‘Enan y Yosef en el marco del relato. De hecho, el eunuco pregunta al campesino si acaso uno de ellos guía al otro, cuestión que funciona como un paralelo entre las preguntas que se hacían el protagonista y ‘Enan.

Una vez en casa del campesino, la hija menor de este realiza una serie de preguntas al eunuco, entablándose entre los dos una conversación que revela la sabiduría de ambos. El eunuco, sorprendido por la inteligencia de la muchacha de quince años, relata el sueño del rey a la joven quien se muestra discreta y decide revelar el significado solo al monarca.

---

<sup>643</sup> María Dolores Morales, “El simbolismo animal en la cultura medieval”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, tomo 9 (1996): 245.

<sup>644</sup> Mónica Ann Walker Vadillo, “Los simios”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5, nº9 (2013): 63.

<sup>645</sup> Richard de Fournival, *Bestiario de amor*, trad. Ramón Alba (Madrid: Miraguano, 1980), 27.

<sup>646</sup> Leonid Livak, *The Jewish Persona in the European Imagination* (California: Stanford University Press, 2010), 76.

<sup>647</sup> Para una panorámica sobre el tema desde la Antigüedad al Medioevo, v. Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, eds., “Sueños”, en *Diccionario razonado del Occidente medieval* (Madrid: Akal, 2003), 751-763.

<sup>648</sup> Esta última vaticina que el halcón será su futuro marido que perecerá a manos de los traidores.

<sup>649</sup> *Sefer Sha’ashuim: A Book of Mediaeval Lore*, 37.

<sup>650</sup> *Libro de los entretenimientos*, 96.



(era tan bello y encantador como Narciso [...] Sus cabellos parecían oro y su rostro rosas lozanas [...] Era de tan buena estatura que mejor no lo sabría hacer Naturaleza)<sup>658</sup>. Un ideal similar se aprecia en los rasgos de Aucassin en *Aucassin et Nicolette*: “Biax estoit et gens et grans et bien tailliés de ganbes et de piés et de cors et de bras [...] et le face clere et traitice” (Era gentil y hermoso y grande de piernas, pies, cuerpo, y brazos bien formados [...] el rostro claro y alargado)<sup>659</sup>.

Pero mientras que en *Aucassin et Nicolette* y *Cligés* se destacan aspectos de la personalidad de los protagonistas, como su valentía<sup>660</sup>, esto no ocurre en el caso del varón travestido en “El relato del rey y la doncella adivina”, de quien solo se destaca su físico.

Como en todas las obras analizadas, la *performance* de quien se disfraza también llega a su fin en el texto de Zabarah. Esto ocurre cuando el rey descubre al hombre travestido y enfurecido lo castiga con la muerte, junto a todas las mujeres del harén. Esta resolución es similar a la que hallamos al final del *Roman de Silence*, cuando se da muerte al amante travestido y a la reina<sup>661</sup>.

Quizás lo más llamativo es que en este relato la muerte del hombre disfrazado y de la reina da pie para que el rey escoja una nueva esposa que, en este caso, es la hija del campesino que ha interpretado el sueño del rey. Es decir, el simulacro tiene un final funesto para quien lo realiza, pero a su vez, se premia la inteligencia de la joven<sup>662</sup> quien resulta la verdadera protagonista del cuento.

---

<sup>658</sup> Chrétien de Troyes, *Cligés*, 115.

<sup>659</sup> Victoria Cirlot, *Aucassin et Nicolette*, 28 y 29.

<sup>660</sup> La valentía es uno de los rasgos primordiales en la descripción de los varones en la literatura medieval, específicamente, en los retratos que se hacen de los caballeros. Al respecto, v. Lucila Lobato, “Los tres ejes del comportamiento del caballero literario medieval: Hacia un modelo genérico”, *Tirant*, n°11 (2008): 67-88.

<sup>661</sup> Véase página 63.

<sup>662</sup> El personaje de la joven campesina puede ser clasificado bajo el esquema de Stith Thompson, que recopila una serie de personajes de la literatura folklórica y oral. Específicamente, la muchacha del relato correspondería al motivo 875 llamado “Clever Peasant Girl”. Según señala el investigador, en la mayoría de estos relatos una joven es premiada por su inteligencia, ya sea por haber resuelto acertijos o sueños, y al final, muchas veces se casa con un rey o con uno de sus caballeros. Véase Stith Thompson, “Clever Riddle Solvers” en *The Folktale* (California: University of California Press, 1977), 158-163.

### 7.1.2. “Šeba‘ ha-betuloṯ” (“Las siete vírgenes”) en el *Taḥkemoni* de Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi

Otro texto en donde hallamos un simulacro masculino es en el *Taḥkemoni* de Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi, autor del que ya hablamos en los capítulos previos<sup>663</sup>. Concretamente, se trata de un breve relato llamado “Šeba‘ ha-betuloṯ” שֵׁבַע הַבְּתוּלוֹת (“Las siete vírgenes”)<sup>664</sup>. En él aparece Heman, uno de los protagonistas de la obra<sup>665</sup>, quien narra un hecho de su juventud. Pese a que no se especifican las coordenadas geográficas en donde ocurre la trama, lo cierto es que este personaje nos sitúa en Oriente, ya que menciona Belén de Judea, entre otras referencias<sup>666</sup>.

Los hechos se inician cuando Heman vaga por un desierto, lugar propicio para el cuestionamiento de las fronteras entre los géneros. Como señala Tova Rosen, este desierto “on the borderline of nature and culture, can be seen as itself a displacement and substitution of gender ambiguity”<sup>667</sup>. Mientras deambula por este paisaje Heman advierte la presencia de siete muchachas que lo deslumbran por su belleza, pese a que van cubiertas por velos<sup>668</sup>. Se inicia así una especie de fantasía erótica, en donde la ensoñación del protagonista sobre la belleza de las jóvenes es plasmada como una realidad.

La hermosura de las siete mujeres se construye a partir de imágenes asociadas a la luz. Por ejemplo, el narrador señala que ellas parecían siete luminarias y que <sup>669</sup>“כְּשֵׁפַע מְאֻרוֹת / הָאֶרֶץ הָאִירָה מֵהֶלֶם / וְשָׁן עֲלֵיהֶם אֹר וְנֶעֱלָם” (su claridad

---

<sup>663</sup> Véase el apartado 6.2.1.

<sup>664</sup> Para esta investigación se trabaja con la siguiente versión en hebreo: Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi, *Taḥkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, eds. Yosef Yahalom y Naoya Katsumata (Jerusalén: Ben-Zvi Institute for the Study of Jewish Communities in the East Yad Izhak Ben-Zvi, 2010), 235-241. Para la traducción al español se ha consultado Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi, *Asamblea de los sabios (Taḥkemoni)*, ed. Carlos del Valle Rodríguez (Murcia: Universidad, 1988), 177-180. Además se ha tenido en cuenta la versión al inglés, v. Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi, *The Book of Taḥkemoni*, ed. y trad. David Simha (Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2003), 195-200. A partir de ahora se empleará solo el título de cada edición en las notas a pie.

<sup>665</sup> Cfr. página 79 de este trabajo.

<sup>666</sup> Llama la atención los aspectos biográficos que pueden desprenderse del relato, ya que el protagonista menciona que ha salido de España para llegar a Grecia y luego atravesar El Cairo, Jerusalén, Jesbón, El Cairo e incluso Mosul. Esto concuerda con la idea de que efectivamente el autor habría viajado a Oriente, como menciona Judith Dishon. “Medieval Panorama in the Book of *Taḥkemoni*”, 11-12.

<sup>667</sup> Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 154.

<sup>668</sup> Este aspecto es primordial para entender cómo se configura el simulacro que se revela al final del relato.

<sup>669</sup> *Taḥkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 235.

iluminaba la tierra. En ellas se albergaba una luz oculta)<sup>670</sup>. Esta asociación de la belleza femenina con lo luminoso es un recurso común en las descripciones literarias medievales, tal como hemos constatado previamente.

Del mismo modo que ocurría en “*Ne’um Ašer ben Yehudah*”, en donde Ašer se sentía una víctima de la mirada de su amada<sup>671</sup>, acá Heman también se retrata de la misma manera diciendo que **יְפֵים יִשְׁלַח בְּרָקִים לְעֵינַי מִפְּנֵיהֶם / וַיֹּרְה**”<sup>672</sup>“**זָקִים לְבָבִי מֵעֵינֵיהֶם**”<sup>673</sup>. La imagen de los ojos que lanzan flechas/chispas a los corazones de los amantes se encuentra profusamente en la literatura medieval<sup>674</sup>. En general, estos recursos literarios no solo dan cuenta del sufrimiento amoroso y la victimización de los amantes, sino que enfatizan cuán importante es el sentido de la vista en el enamoramiento.

Pero Heman no solo se centra las miradas de estas mujeres, sino que describe rasgos como la claridad de sus rostros<sup>675</sup> y sus mejillas sonrosadas<sup>676</sup>, siguiendo así el ideal femenino de la literatura del Medioevo. Se evoca, además, el sentido del olfato pues las jóvenes lo enamoran con su perfume de caña y casia.

De todas las jóvenes, el narrador destaca a aquella que más le fascina, una joven que sobresale por su altura, aspecto que no suele asociarse a las mujeres en la literatura del Medioevo sino más bien a los varones<sup>677</sup>. Pero el narrador pasa por alto este indicio –que podría revelar la verdadera identidad de la muchacha–, e incluso se muestra atraído por este rasgo. Siguiendo las convenciones retóricas de la época, que

---

<sup>670</sup> *Asamblea de los sabios (Taḥkemoni)*, 177. Estos recursos nos recuerdan poemas como los de Ibn Hazm en *El collar de la paloma*, en donde es recurrente encontrar que la amada es luminosa “como un sol que saliera entre las nubes”. Ibn Hazm, *El collar de la paloma*, 101.

<sup>671</sup> Véase página 35.

<sup>672</sup> *Taḥkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 235.

<sup>673</sup> *Asamblea de los sabios (Taḥkemoni)*, 177.

<sup>674</sup> Es lo que hallamos en un poema hispanoárabe Al-Šarif al Taliq (siglo X) cuando el hablante dice: “Hechiza el parpadeo de esta nívea gacela cuyos intensos ojos blanquinegros / apuntan a mi corazón con flechas”. Manuel Francisco Reina, *Poesía andalusí*, 130. Lo mismo sucede en el *Libro de buen amor*, cuando el Arcipreste señala sobre doña Endrina: “Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça”. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 165.

<sup>675</sup> Basta recordar la claridad del rostro de Nicolette en *Aucassin et Nicolette*, descrito en la página 64 de esta investigación.

<sup>676</sup> Esta imagen la hallamos frecuentemente en la literatura medieval. Por ejemplo, ‘Abd Allah ibn ‘Abd al-Raḥman II (s. IX) dice en una casida sobre su amada: “mejillas en sonroseo semeja una rosa sonrosada, / en dos colores: blanca flor y carmesí granada”. Mahmud Sobh, *Historia de la literatura árabe clásica*, 863.

<sup>677</sup> Es lo que ocurre, por ejemplo, en el caso de Cligés que se mencionó anteriormente en las páginas 134 y 135.

recomiendan que las descripciones sigan un orden descendente<sup>678</sup>, el narrador va describiendo a la muchacha. Por ejemplo, señala que sus pestañas son **”יְכַשְׁפוּ”**<sup>679</sup> **לְמַכְשָׁפֵי מִצְרַיִם** (capaces de hechizar a todos los magos de Egipto)<sup>680</sup>, sus dientes son **”כְּטוּרֵי בְדֹלֶחַ שְׁנַיִם”** (como dos ristes de cristal)<sup>682</sup> y sus piernas son **”כַּעֲמוּדֵי יָשׁ שְׁתַּיִם”** (como dos columnas de mármol)<sup>684</sup>.

Es tanta la pasión que la supuesta joven despierta en el narrador, que este compone un poema en el que utiliza la metáfora de la gacela para representar a su amada: **”יַעֲלֶה אֶשֶׁר לְבִי כַחוּט מְשַׁכְתָּהוּ”** (Oh gacela, que has arrastrado mi corazón como una cuerda)<sup>686</sup>. El autor sigue así las convenciones amorosas de la poesía hispanoárabe e hispanohebrea, en las que la amada suele presentarse por medio de este animal<sup>687</sup>.

Un aspecto novedoso que presenta este breve relato es el hecho de que no solo el enamorado exalta a su amada, sino que otras jóvenes de su grupo también loan la belleza de la muchacha, como si trataran de convencer al destinatario (Heman) de la supremacía de esta sobre las demás. Esto nos recuerda las alabanzas de las alcahuetas en obras como “El matrimonio”<sup>688</sup>, cuyo fin era exaltar la belleza femenina para lograr que los varones se enamoraran de las mujeres. En este sentido, las jóvenes de “Las siete vírgenes” lo que hacen es emplear la palabra para reforzar los sentimientos y la pasión que siente Heman hacia la muchacha más alta.

Además de recordarnos a las alcahuetas, se demuestra que las mujeres también tienen el poder de la palabra y son capaces de componer poemas de la misma manera que el protagonista. Por ejemplo, la joven dice sobre la bella dama:

<p style="text-align: center;">[...]  <b>צְבִית חוֹ לְבָנָה כְּלְבָנָה</b>  <b>קָצַת הַחוֹ לְבֵד לְקָחוּ עֲלֵמוֹת</b>  <b>וְלֹא כָּל הַיּוֹפֵי הָיָה לְמָנָה</b>          [...]</p>	<p>¡Gacela encantadora, blanca como la luna! [...]          Otras jóvenes recibieron mínima parte de</p>
---	--

<sup>678</sup> Cfr. Mateo de Vendôme, página 81 de este trabajo.

<sup>679</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 235.

<sup>680</sup> *Asamblea de los sabios (Tahkemoni)*, 177.

<sup>681</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 236.

<sup>682</sup> La traducción es propia.

<sup>683</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 237.

<sup>684</sup> *Asamblea de los sabios (Tahkemoni)*, 177.

<sup>685</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 236.

<sup>686</sup> *Asamblea de los sabios (Tahkemoni)*, 178.

<sup>687</sup> Véase página 40.

<sup>688</sup> Véase página 81.

<p>שְׁפֹתֶיהָ צוּף וְלַחֲיָהּ מִן וְרוּקְהָהּ  כָּטַל אֲזוּרוֹת וּפְנֵיהָ כְּגִנָּה<sup>689</sup>.</p>	<p>la hermosura,  pero ella tuvo suerte en toda la belleza.  [...]  Sus labios son miel, maná sus mejillas,  Sus besos como rocío de la mañana, su  faz como un jardín<sup>690</sup>.</p>
--	---

También se utiliza la imagen del amor como una batalla, lo que queda de manifiesto cuando una de las jóvenes increpa a Heman y le advierte que fue él quien se acercó a ellas:

<p>אֲבָל אַתָּה בָּאתָ אֶל מוֹל פְּנֵי הַמְּלָחָמָה  הַחֲזָקָה / [...] וְאֵיךְ לֹא פָחַדְתָּ פֶּן יִפְגְּעוּ בְּךָ  הָעֵינַיִם / וְחֲרָבוֹת הָעֶפְעָפִים / וְיִגְזְרוּ  כְּבִדָּךְ לְשֵׁנַיִם / וְיִגְזְלוּ לְבָבְךָ בְּלֵי יָדַיִם /  וְתַעֲרוּ נִפְשְׁךָ בְּלֵי כַנְּפַיִם<sup>691</sup>.</p>	<p>Pero tú mismo has venido al punto donde  más recia es la lucha [...] ¿Cómo no has  temido que pudieran herirte las flechas  de los ojos o las espadas de las pestañas  o que te escindieran tu hígado en dos o  que, sin manos, te robaran el corazón o  que, sin alas, tu alma volara?<sup>692</sup>.</p>
---	---

De nuevo este motivo del amor como una guerra es un recurso convencional en la literatura hispanohebrea y romance en general. Basta recordar el relato “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”, cuando Yefefiyyah señala:

<p>יְדִידֵי וְהֵלֵא עֵינַי  לְלִבּוֹת פָּרָשָׁה רְשֵׁת [...] </p> <p>בְּכֵן הֲרַחֵק וְהִזְהַר  וְשֵׁב כְּמִטְחָוִי קִשֵּׁת<sup>693</sup>.</p>	<p>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<sup>694</sup>.</p>
---	--

<sup>689</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahite*, 238-9.

<sup>690</sup> *Asamblea de los sabios (Tahkemoni)*, 179.

<sup>691</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahite*, 237.

<sup>692</sup> *Asamblea de los sabios (Tahkemoni)*, 178.

<sup>693</sup> Yonah David, *The Love Stories of Jacob ben Eleazar (1170-1233?)*, 60.

<sup>694</sup> Ángeles Navarro Peiro, *Narrativa hispanohebrea*, 214.

Otro asunto relevante es que Heman se jacta de su poder amoroso y sus dotes de conquista amorosa. Al respecto proclama: / בְּרֵשֶׁת אֶהְבֵּתִי / וְכַמָּה צָבָאוֹת לְכַדְתִּי (¡A cuántos ejércitos he rendido con la red de mi amor! He afligido su corazón con mi partida, he encendido en su interior la llama de la pasión por mí)<sup>695</sup>. Si recordamos los capítulos previos, esta actitud es similar a la que hallamos en el “*Ne’um Ašer ben Yehudah*”, en donde Ašer se jacta y vanagloria por la atracción que ejerce en las mujeres<sup>697</sup>. Sin embargo, tanto él como Heman resultan finalmente engañados. Esto se explica a continuación.

Heman, arrastrado por la pasión pide a su amada que quite el velo de su rostro, descubriendo que se trata de un varón: <sup>698</sup>“וְאִרְאָה וְהִנֵּה זָקֵן [וְיִזְקֵנוּ] אֶרְוֶה” (he aquí un anciano cuya barba era larga)<sup>699</sup>. Pero el simulacro aún no ha llegado a su fin. El hombre travestido anima al protagonista a mirarlo bien y, al acercarse, este descubre que se trata de Heber<sup>700</sup>, compañero de aventuras de Heman de quien dice que es un <sup>701</sup>“אִבִּי הַתְּחַבּוּלוֹת הַגְּדוּלוֹת / וְרֵאשׁ הַנְּאֻצוֹת וְהַנְּבָלוֹת” (hombre de grandes ardides, el primero para las provocaciones e infamias)<sup>702</sup>.

Notamos que hay una clara similitud entre el “*Ne’um Ašer ben Yehudah*” y este relato de al-Ḥarizi. En primer lugar, hay dos varones que se disfrazan de mujeres. Segundo, estos personajes que se travisten reciben la ayuda de mujeres que los secundan en su farsa. De hecho, en “Las siete vírgenes” Heber sostiene que fueron las mujeres quienes quisieron gastarle una broma a Heman. Tercero, en ambos relatos se pone fin al simulacro de forma voluntaria, es decir, son los personajes travestidos los que revelan su verdadera identidad. Cuarto, en estos cuentos el travestirse es un motivo en sí mismo<sup>703</sup> y no un fin para conseguir otra

<sup>695</sup> *Taḥkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 238.

<sup>696</sup> *Asamblea de los sabios (Taḥkemoni)*, 178.

<sup>697</sup> V. página 35 de este trabajo.

<sup>698</sup> *Taḥkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 240.

<sup>699</sup> La traducción es propia.

<sup>700</sup> El hecho de que sea Heber quien se traviste, refuerza la idea de que es el antagonista que va cambiando de identidades a lo largo de todo el *Taḥkemoni*. Para Tova Rosen, el travestismo de Heber “epitomizes the generic fascination of the *maqama* with shifting identities”. V. Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 155.

<sup>701</sup> *Taḥkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 241.

<sup>702</sup> *Asamblea de los sabios (Taḥkemoni)*, 180.

<sup>703</sup> Para Ross Brann los relatos del *Taḥkemoni* se pueden clasificar en cuatro categorías. La primera tiene que ver con recursos retóricos a los que se supedita la acción. La segunda se refiere a los relatos con fines didácticos. La tercera alude a cuentos en donde el engaño es el protagonista y, la cuarta correspondería a relatos en donde lo que importa es la aventura y/ el rescate. Si seguimos este esquema, el relato de “Las siete vírgenes” se podría clasificar en la tercera categoría. Véase Ross Brann, *Power in the Portrayal*, 150.

cosa, como se vio en “El relato del rey y la doncella adivina”. Incluso, podemos decir que en este texto de al-Ḥarizi, “the theatrical pleasure of transvestism is the core of the story”<sup>704</sup>. Y, por último, en ambos relatos los hombres que se han travestido se ríen por la broma realizada al igual que las mujeres que los acompañaban, mientras que los burlados, Ašer y Heman, se muestran primero asustados y luego acongojados. Heman, por ejemplo, quedará <sup>705</sup>“וְלִבִּי נֶעְצָב לְקוֹרְאוֹתָיו” (con un corazón entristecido por los sucesos)<sup>706</sup>.

Un aspecto que llama la atención es que Heman no haya descubierto ciertos indicios a lo largo del relato que podrían haberle llevado a la verdad. Por ejemplo, le atrae la gran altura de supuesta joven, a la vez que es incapaz de distinguir que la voz de esta es realmente la de un varón. Todo parece indicar que el deseo y el erotismo suscitado nublaron el juicio de Heman, como si realmente él hubiese puesto un velo entre sus ensoñaciones y la realidad.

---

<sup>704</sup> Tova Rosen, *Unveiling Eve*, 155.

<sup>705</sup> *Taḥkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 241.

<sup>706</sup> *Asamblea de los sabios (Taḥkemoni)*, 180.

### 7.1.3. *Meraugis de Portlesguez* por Raoul de Houdenc

Otro texto en donde aparece un hombre travestido es en el *roman* cortés *Meraugis de Portlesguez*, escrito por Raoul de Houdenc. Si bien se desconoce de dónde sería originario este autor, se piensa que pudo pertenecer a la región de Picardía u Oise<sup>707</sup>, aunque no se ha podido establecer si fue juglar, clérigo o caballero<sup>708</sup>. Tampoco se puede precisar la fecha de su nacimiento, aunque se estima que habría vivido entre la segunda mitad del siglo XII y el primer tercio del siglo XIII<sup>709</sup>. Lo que sí es unánime es que debió ser un escritor culto, conocedor de las obras de Chrétien de Troyes y de “notoria reputación”<sup>710</sup>, siendo incluso citado por otros autores como Huon de Méry en su *Tournoiement Antéchrist* (escrito entre 1235 y 1240)<sup>711</sup>.

La reputación de Houdenc no solo se basa en su *Meraugis*, sino también en los otros textos que escribió: *Songe d’Enfer*<sup>712</sup> (escrito entre 1214 y 1215), canción alegórica que narra el viaje al infierno del protagonista y su encuentro con el demonio, y el *Roman de Eles*<sup>713</sup> (compuesto hacia 1215), poema alegórico en el que se describen las cualidades de los caballeros. Incluso, algunos académicos le han atribuido el *roman* artúrico *La Vengeance Raguidel*, compuesto por un trovador de nombre “Raoul” y que además, tiene como protagonista a Gauvain, uno de los

---

<sup>707</sup> Xavier Dilla, “Introducción”, en Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, trad. y ed. Xavier Dilla (Barcelona: PPU, 1987), 9.

<sup>708</sup> Pese a que desconocemos su oficio, el conocimiento literario que rezuman sus escritos indican que recibió una muy buena educación. Al respecto, véase Colleen Patricia Donagher, “*Meraugis de Portlesguez*, by Raoul de Houdenc: An Edition based on the Turin Manuscript”, (tesis doctoral, Universidad de Chicago, 2011), 14.

<sup>709</sup> Los académicos han establecido estas fechas basándose en las obras que Houdenc cita explícitamente y además, aquellas que citan al autor. Véase Michelle Szkilnik, “Introduction” en Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, ed. Michelle Szkilnik (París: Honoré Champion, 2004), 32-33.

<sup>710</sup> Xavier Dilla, “Introducción”, 8.

<sup>711</sup> Michelle Szkilnik, “Introduction”, 32.

<sup>712</sup> Llama la atención que se conservan más de once manuscritos de esta obra, lo que indica la popularidad que pudo tener en su época. Un interesante estudio sobre este texto se encuentra en Mark Burde, “Sweet Dreams: Parody, Satire, and Alimentary Allegory in Raoul de Houdenc’s *Le Songe d’Enfer*”, en *Por Le Soie Amisté: Essays in Honor of Norris J. Lacy*, eds. Keith Busby y Catherine M. Jones (Amsterdam: Rodopi, 2000), 53-74. Para un análisis sobre la alegoría presente en este texto de Houdenc y la literatura medieval, v. Stephen Barney, “Allegorical Visions”, en *A Companion to Piers Plowman*, ed. John Alford (Londres: University of California Press, 1988), 117-133.

<sup>713</sup> Raoul de Houdenc. *Le Roman des Eles, The Anonymous Ordene de Chevalerie*, ed. y trad. Keith Busby (Filadelfia: John Benjamins Publishing, 1983).

personajes de *Meraugis*. Sin embargo, no existe consenso sobre la autoría de este texto<sup>714</sup>.

Tampoco se ha logrado establecer la fecha exacta de composición de *Meraugis de Portlesguez*<sup>715</sup>, aunque los académicos coinciden en afirmar que se escribió durante el primer tercio del siglo XIII<sup>716</sup>. Se trata de una novela escrita en octosílabos y en un dialecto de la Isla de Francia<sup>717</sup> (incluyendo además varios picardismos), y que se conserva de manera íntegra en tres manuscritos<sup>718</sup>. La trama y personajes de esta obra nos recuerdan los textos de Chrétien de Troyes, en los que el rey Arturo y la reina Ginebra toman un papel preponderante<sup>719</sup>. Además, hallamos ideas sobre el amor cortés y pasajes de la lírica trovadoresca. Esto nos lleva a suponer que el autor se dirige a un público culto, conocedor de la materia de Bretaña y de las diversas teorías estético-amatorias que se difundieron en el Medioevo.

Sin embargo, se presentan ciertas subversiones al modelo cortés, al redefinir los roles comúnmente atribuidos a hombres y mujeres en la literatura medieval. De ahí que el estudio de esta obra permita al lector acercarse a un mundo donde los géneros parecen intercambiarse.

---

<sup>714</sup> Sobre este tema sugerimos la lectura de Carine Giovénal, “Du *bestournement* au renouvellement: La construction du personnage chez Raoul de Houdenc (XIIIe siècle)”, (tesis doctoral, Universidad de Aix-Marsella, 2011), 15-16.

<sup>715</sup> Para esta investigación se utiliza la edición en francés antiguo y moderno realizada por Michelle Szkilnik. Véase Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, ed. Michelle Szkilnik (París: Honoré Champion, 2004). Para la traducción al español se emplea Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, trad. y ed. Xavier Dilla (Barcelona: PPU, 1987). A partir de ahora, cada vez que se cite se empleará en nota a pie el nombre de la obra y el editor.

<sup>716</sup> Según Mathias Friedwagner, *Meraugis* se habría escrito antes de 1210. Para Alexandre Micha, el texto es anterior al año 1215, mientras que Michelle Szkilnik opta por una fecha cercana a 1225, por los paralelismos que se hallan con el *Lancelot en prosa*. Para una síntesis de las diversas posturas v. Michelle Szkilnik, “Introduction”, 36. También resume los diversos postulados Colleen Patricia Donagher, “*Meraugis de Portlesguez*, by Raoul de Houdenc”, 17-18.

<sup>717</sup> La Isla de Francia hace referencia al territorio ubicado en el centro-norte de la actual Francia. Fue durante la Edad Media una de las zonas de mayor prosperidad económica y en donde más afianzado estaba el orden feudal, además de ser el centro de actividades de los capetos y la cuna del arte gótico. Véase V. Samarkin, “Geografía política de Europa Occidental en el período del feudalismo avanzado”, en *Geografía histórica de Europa occidental en la Edad Media* (Madrid: Akal, 1981), 69-80.

<sup>718</sup> A saber, manuscrito T (Biblioteca Nazionale de Turín, L-IV-33, f. 82a-119b), manuscrito V (Biblioteca Vaticana, Regina 1725, f. 98vº-130vº) y manuscrito W (Hofbibliothek de Viena, núm. 2599, f. 1a-38d). Además se conservan dos fragmentos de la obra en otros manuscritos. Para un estudio detallado de los manuscritos y sus variaciones lingüísticas, v. Michelle Szkilnik, “Introduction”, 44-72.

<sup>719</sup> Debemos recordar que Chrétien de Troyes es uno de los autores que más influye en la narrativa medieval. De ahí que las obras posteriores tomen “por marco predilecto el mundo bretón, el mundo del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda”. Al respecto, v. Michel Zink, “Un nuevo arte de amar”, en *El arte de amar en la Edad Media*, Michel Cazenave *et alii*, trads. Agustín López y María Tabuyo (Mallorca: José de Olañeta, 2000), 34.

Como su nombre lo indica, el texto tiene como protagonista a Meraugis de Portlesguez<sup>720</sup>, personaje creado por Houdenc y que luego aparecerá en otras obras narrativas. Meraugis es un caballero de la corte del rey Arturo, quien se enamora de Lidoine, una joven princesa que, tras el fallecimiento de su padre, se convierte en reina de Cavalon. El problema radica en que Meraugis no es el único caballero en pretender a la muchacha, sino que también otro caballero, Gorvain Cadruz, se enamora de ella. Sin embargo, cada uno de ellos la quiere por una razón diferente. En el caso de Meraugis, este la ama por su cortesía; mientras que Gorvain, por su belleza. Para resolver esta disputa amorosa ambos jóvenes deciden enfrentarse en un duelo.

En medio de la lucha aparece la joven Lidoine para detener a los amantes, increpándolos para que la disputa se resuelva mediante un juicio y no una violenta batalla. Al respecto señala:

Avoi, segnor, vos mespensez  
 Itant sachiez certainement,  
 Ne voeil pas que plus longuement  
 Soit fete bataille por moi.  
 Mes soiez a la court le roi  
 Au Noël, ou que li rois soit<sup>721</sup>.

¡Alto, señores! ¡Os equivocáis! Sabed por cierto que no quiero que se haga ninguna batalla por mí sin un juicio, por lo que presentaos en la corte del rey en Navidad dondequiera que esté<sup>722</sup>.

Llama la atención que sea la dama quien ponga fin al duelo y proponga que el caso sea llevado a la corte del rey ya que, por lo general, en la literatura de la época son bien vistas las batallas entre varones que luchan por el amor de una mujer. Esta presencia femenina prefigura la importancia dada a las mujeres en la obra, como se verá a continuación.

Una vez que se cumple el plazo dado, los dos pretendientes y Lidoine se reúnen en la corte del rey Arturo. Sin embargo, para sorpresa del lector, es la reina Ginebra quien hace callar al rey Arturo, exigiendo ser ella y sus damas quienes elijan al mejor caballero para Lidoine. Incluso, Ginebra ordena a todos los varones salir de la sala para que así ellas puedan deliberar de mejor manera. Se observa así que no

<sup>720</sup> Portlesguez hace referencia a una región de Gales.

<sup>721</sup> *Meraugis de Portlesguez*, ed. Michelle Szkilnik, 120.

<sup>722</sup> *Meraugis de Portlesguez*, trad. y ed. Xavier Dilla, 49.

solo hay una apropiación del espacio, sino que el poder conferido al rey y sus hombres pasa a estar en manos de las mujeres de la corte. De ahí que este juicio de amor resulte subversivo, pues ya no es el rey quien dispondrá quiénes contraen matrimonio, sino las mujeres.

Debemos recordar que en la Edad Media era frecuente que el señor feudal, rey y/o emperador eligiera quién debía casarse con quién. Estas decisiones matrimoniales eran una forma de regular el orden social, reforzar las jerarquías y perpetuar los roles asignados a cada género. El hecho de que la reina dirija esta corte de amor es algo inédito en la literatura de la época, incluso, se ha tildado de revolucionario: “That men are excluded from the proceedings is significant; that the locus of this female ‘empowerment’ is Arthur’s court, the traditional capital of the masculine, chivalric world, is revolutionary”<sup>723</sup>.

En este texto las mujeres se adueñan del espacio típicamente masculino y logran una visibilidad manifiesta, otorgando a los hombres “à nouveau le rôle d’infériorité”<sup>724</sup>. Sin embargo, este empoderamiento femenino puede ser cuestionado, pues que en ningún momento se permite que Lidoine, la futura esposa, diga con quién quiere casarse. Es decir, se confiere poder a algunas mujeres<sup>725</sup> pero, finalmente, quien debiera elegir a su futuro marido (decidiendo también sobre su propio cuerpo), no lo hace.

Quienes sí deciden son las damas y la propia reina que debaten acerca de las cualidades de Gorvain y Meraugis, además de discutir sobre qué es más digno de ser amado: la belleza o la cortesía. Se destacan así ideas que dan cuenta de los conceptos amorosos de la época<sup>726</sup>. Por ejemplo, se señala que “el amor nace de la cortesía”<sup>727</sup>, afirmación que había expuesto Andreas Capellanus en su *Tratado del amor cortés*. También se debate acerca de la belleza y el rol que juega en el enamoramiento, aunque finalmente las damas deciden que la cortesía supera a cualquier otra cualidad

---

<sup>723</sup> Norris Lacy, “*Meraugis de Portlesguez*: Narrative Method and Female Presence”, en *Miscellanea Medievalia 2*, eds. J. C. Faucon *et alii* (París: Honoré Champion, 1998), 819.

<sup>724</sup> Carine Giovénal, “Du *bestournement* au renouvellement”, 57.

<sup>725</sup> Notamos que solo son las damas de la corte y la reina.

<sup>726</sup> No solo se plasman las nociones sobre el amor, cortesía y belleza, sino que además, este debate nos recuerda los *jeux-partis* franceses, que eran poemas en donde uno o más trovadores dialogaban sobre el arte de amar y los enamorados. Al respecto, v. Michel Zink, “Un nuevo arte de amar”, 25.

<sup>727</sup> *Meraugis de Portlesguez*, trad. y ed. Xavier Dilla, 54.

—recordamos que la obra es un *roman*<sup>728</sup> cortés—, de modo que Meraugis resulta el elegido.

Pese a que Lidoine no decide quién será su marido, sí toma el control de la relación, estableciendo ciertas condiciones para su matrimonio. Por ejemplo, señala que Meraugis tendrá un año de plazo para realizar acciones valerosas dignas de un caballero y si no cumple con lo solicitado, la perderá del todo. Notamos que la actitud de Lidoine replica los modelos literarios del amor cortés o *fine amour*, en los que una dama pasa a ser la dueña del juego amoroso. Esto queda en evidencia cuando Meraugis y Lidoine se besan, y ella le dice: “Ge vos revest / De m’amor si com ge devis”<sup>729</sup> (Yo os invisto con mi amor tal como he dicho)<sup>730</sup>. La imagen anterior nos recuerda cómo los señores feudales investían a sus vasallos, solo que en este caso hay una transposición: no es un señor, sino Lidoine.

La trama posterior se desarrolla lejos de la corte, destacándose —entre otras aventuras— la búsqueda que Meraugis realiza para dar con el paradero de Gauvain, sobrino del rey Arturo. Esto lleva al protagonista a recorrer innumerables lugares, siempre en compañía de su amada Lidoine, algo un tanto inusual en la tradición de la literatura cortés, donde el caballero realiza hazañas de valor ante su dama, pero sin que esta necesariamente lo acompañe por donde va.

Tras enfrentarse a varios adversarios llegan a la Ciudad sin nombre, en la que habita una malvada reina. Esta mujer mantiene cautivo en una isla de su propiedad a un desconocido caballero. Según la tradición que ella ha impuesto, cada hombre que arriba a la ciudad debe ir a la isla y luchar a muerte contra el caballero. El problema es que cualquiera que gane el duelo, seguirá siendo el prisionero de la reina y quedará incomunicado, pues solo ella y el vencedor pueden habitar allí. Es en este escenario donde ocurre el simulacro que analizaremos seguidamente.

Meraugis es llevado a la fuerza a la isla, donde empieza a combatir con el caballero desconocido. Tras una pausa en la extenuante lucha, ambos revelan sus identidades, y es ahí cuando el protagonista descubre que el caballero es Gauvain, el hombre al que buscaba. Ambos se reconocen y saludan efusivamente, mas posteriormente adoptan actitudes distintas. Gauvain, por una parte, se muestra

---

<sup>728</sup> Sobre este término, véase Victoria Cirlot. “El nacimiento del roman en el Norte de Francia”, en *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea* (Barcelona: Montesinos, 1995), 9-19.

<sup>729</sup> *Meraugis de Portlesguez*, ed. Michelle Szkilnik, 144.

<sup>730</sup> *Meraugis de Portlesguez*, trad. y ed. Xavier Dilla, 57.

apesadumbrado, angustiado y pasivo pues no quiere que ninguno de los dos muera, pero tampoco es capaz de idear alguna estratagema. Esto se observa cuando dice:

Ge voi Que tu ez ci venuz por moi E si covient que ge t'ocie Ou tu moi [...] Por ce m'esmai que je ne sai Que dire <sup>731</sup> .	Veo que has venido a buscarme y, sin embargo, debo matarte. [...] Por esto me angustio, pues no sé qué decir <sup>732</sup> .
--	---

Meraugis, por otra parte, aparece decidido a que ambos se salven, de ahí que trame el siguiente plan: Gauvain fingirá matar a Meraugis, tomando su yelmo y tirándolo al mar para que así todos crean que ha muerto, mientras que Meraugis permanecerá inmóvil hasta que la oscuridad le permita levantarse.

Ambos retoman la lucha y ejecutan la farsa, algo que ha sido interpretado como “una antítesis del combate caballeresco”<sup>733</sup>, puesto que en vez de pelear por honor, como se exigía a los caballeros medievales, estos actúan y fingen la muerte de uno de ellos, lo que está lejos del comportamiento esperado de los hombres del rey Arturo. En todo caso, debemos recordar que esta muerte ficticia se justifica en cuanto es un medio para liberar a Gauvain.

La *performance* realizada tiene como público a las personas de la ciudad, a la reina y a Lidoine, quien casi se desvanece al ver la supuesta muerte de su amado. Llama la atención que en ningún momento Meraugis advirtiera a Lidoine sobre su plan, como si la protección dada a Gauvain hubiese reemplazado el afecto y la atención hacia su enamorada. De hecho, este plan supone un antes y un después en esta relación, pues el protagonista será culpable de abandonar a Lidoine por rescatar a Gauvain, como veremos a continuación.

Si ya habíamos presenciado una muerte ficticia, lo que sigue en la trama es el travestismo del protagonista cuya finalidad es procurar que Gauvain pueda salir de la isla. Meraugis se hará pasar por la reina para que, cuando el barco de provisiones se acerque a la isla, este pueda dar la venia real y permitir que la embarcación se apro-

---

<sup>731</sup> *Meraugis de Portlesguez*, ed. Michelle Szkilnik, 272-274.

<sup>732</sup> *Meraugis de Portlesguez*, trad. y ed. Xavier Dilla, 104.

<sup>733</sup> María del Mar Fernández, “La mujer y la identidad del hombre en *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc”, *Revista de Literatura Medieval* IV (1992): 94.

xime, en un intento por escapar de la isla junto a Gauvain. El móvil de este travestimiento es similar al de Yefefiyyah en “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”, en donde se vio que ella se travestía para rescatar a su amado Yašefeh. Es decir, hombres y mujeres se travisten para salvar a otro. Es más, al igual que Yefefiyyah, Meraugis se traviste por iniciativa propia, sin que medie alguna imposición como en el caso del *Libro de Silence*.

En la novela de Houdenc, Meraugis consigue su disfraz por medio de una amenaza: a medianoche –y mientras todos lo dan por muerto– entra al castillo de la reina, la toma como rehén y le exige su vestido. El texto adquiere un tono humorístico, especialmente al describir cómo Meraugis (una vez travestido) parece una muñeca:

Par foi, il prist  
Trestote la robe a la dame,  
E lors dou tot com une fame  
Se vest e lace e empopine.  
Plus acesmez q’ une popine,  
Descent aval de cel chastel,  
S’ espee desoz son mantel<sup>734</sup>.

A fe que tomó ropa de la dama y entonces se viste, ciñe y engalana del todo como una mujer. Más emperejilado que una muñeca, baja del castillo llevando su espada bajo el vestido<sup>735</sup>.

El disfraz de Meraugis no solo le proporciona la posibilidad de actuar como cualquier mujer, sino que por medio de sus ropas tratará de suplantar a la reina. Notamos así que el disfraz permite a Meraugis pasar de ser un caballero a detentar el poder real, un aspecto interesante porque implica que el simulacro desdibuja los límites de las clases sociales, lo que ya se observó en el caso de las mujeres que se travestían, concretamente en el caso de Silence.

Pero para realizar el simulacro no solo basta con cambiar de ropa, sino que se requiere una actitud acorde al personaje que se interpreta. En este sentido, Meraugis se viste como la reina y además saluda siguiendo la usanza real:

De l’ autre part virent les genz  
Meraugis qui par l’ isle aloit

Desde la otra orilla, la gente vio a Meraugis caminando por la isla y haciéndolo

<sup>734</sup> *Meraugis de Portlesguez*, ed. Michelle Szkilnik, 280.

<sup>735</sup> *Meraugis de Portlesguez*, trad. y ed. Xavier Dilla, 106.

E de sa main les acenoit  
Einsi com la dame fesoit<sup>736</sup>.

les una señal con la mano tal como solía  
hacer la dama<sup>737</sup>.

Sin embargo, como todo simulacro, este llega a su fin cuando el barco se acerca a la orilla y Meraugis salta estrepitosamente dentro. La fuerza del movimiento hace que los marineros se den cuenta de que no se trata de la reina sino de un varón, percatándose así del engaño. No deja de llamar la atención que se haga especial hincapié en la espada que porta Meraugis. En todo momento el narrador señala que el vestido cubre la espada, objeto que como es bien sabido, se suele interpretar como un símbolo fálico y una proyección del poder del hombre<sup>738</sup>. Sin embargo, en el abordaje al barco, Meraugis habla de la espada en femenino, identificándola con la reina:

Par m'ame,  
Ceste espee, c'est vostre dame,  
Dont vos avrez dampnation.  
Ja morrez sanz confession,  
Se ne fetes ma volenté<sup>739</sup>.

¡Por mi alma! Esta espada es vuestra  
dama, que os condenará. Si no hacéis lo  
que os digo, moriréis sin confesión<sup>740</sup>.

En el fondo, la espada sigue siendo un objeto que materializa el poder de quien la porta, pero en este caso hay una transposición de lo masculino hacia lo femenino, lo que concuerda con la falsa identidad que ahora asume Meraugis. Que la espada, “the object most emblematic of chivalric identity”<sup>741</sup>, sea ahora algo femenino pareciera estar indicando que las fronteras entre ambos géneros se desdibujan o al menos, parecen más permeables.

Estamos ante un texto en el que los roles se van entrelazando e intercambiando: es la reina quien designa al futuro marido de una joven, es esta joven la que deci-

<sup>736</sup> *Meraugis de Portlesguez*, ed. Michelle Szkilnik, 280.

<sup>737</sup> *Meraugis de Portlesguez*, trad. y ed. Xavier Dilla, 106.

<sup>738</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2013), 367.

<sup>739</sup> *Meraugis de Portlesguez*, ed. Michelle Szkilnik, 282.

<sup>740</sup> *Meraugis de Portlesguez*, trad. y ed. Xavier Dilla, 106-107.

<sup>741</sup> Norris Lacy. “Meraugis de Portlesguez: Narrative Method and Female Presence”, 823.

de cuándo ha de casarse, es una reina la que mantiene cautivo en una isla al sobrino del rey Arturo, y es un hombre disfrazado de mujer quien lo rescata. En este sentido, estamos de acuerdo con la afirmación de que “in *Meraugis de Portlesguez* and other comparable texts, romance, its ideals, and protagonists, are being deflated and demystified; its sharp edges, which hitherto defined and delineated roles and issues, are gradually becoming blurred”<sup>742</sup>.

Es interesante notar que a diferencia de otros textos analizados, en los que el fin del simulacro ocurre en el clímax de la trama o hacia el fin de los relatos, aquí se produce en mitad de la trama y supone un punto de inflexión: Meraugis ha estado tan preocupado por salvar a Gauvain que en ningún momento ha pensado en Lidoine, la dama por la que supuestamente mostraba toda su valentía y cortesía. De hecho, ella ha quedado abandonada en la Ciudad sin nombre y solo cuando Meraugis y Gauvain llegan a tierra firme, el protagonista se da cuenta de que la ha dejado atrás.

Es así que finalizado el engaño cambia el tono del relato, que se torna algo sombrío. Por una parte, lo bélico se vuelve un tema central y se suceden las descripciones de caballeros combatiendo. Estas imágenes contrastan con el retrato de Meraugis que es incapaz de volver a la Ciudad sin nombre y que vaga buscando a su amada, a la vez que gime, llora y se lastima. La culpa que siente lo lleva incluso a cuestionarse si acaso es realmente un caballero. Por otra, las mujeres pierden protagonismo tras el rescate de Gauvain: aparecen mucho menos en escena y detentan escaso poder. Así queda de manifiesto cuando Lidoine es secuestrada para que se case a la fuerza con Espinogre.

Esta obra es uno de los pocos textos del corpus en el que el travestirse trae consecuencias negativas para quien realiza la *performance*: Meraugis salva a Gauvain, pero pierde a su amada. Notamos así que jugar a ser otro implica un peligro, que a veces termina en la muerte —como sucede con el amante de la reina en el *Libro de Silence* y con el travestido en “El relato del rey y la doncella adivina”— o que puede llevar a la pérdida del ser amado y de la propia identidad, como sucede en *Meraugis de Portlesguez*.

---

<sup>742</sup> Keith Busby, “Plus acesmez qu’une popine”, 48.

#### 7.1.4. *Li Romans de Witasse Le Moine*

Otro personaje que se traviste en la narrativa medieval es Eustaquio, el protagonista de *Li Romans de Witasse Le Moine*<sup>743</sup> y que podríamos traducir como “Los romans de Eustaquio el monje”<sup>744</sup>. A diferencia de los otros caracteres que se han analizado hasta ahora, Eustaquio es un personaje histórico, de ahí su aparición en diversas referencias medievales como, por ejemplo, en *Histoire des Ducs de Normandie* y *De gestis Philippi Augusti*<sup>745</sup>. Su renombre fue tal que incluso se le llegó a considerar el “Robin Hood of the Sea”<sup>746</sup>.

Según indican las fuentes y crónicas que recogen información sobre esta figura, Eustaquio habría nacido hacia el año 1170 en la región de Boloña<sup>747</sup>, al norte de Francia. Tras recibir una educación de caballero y viajar por Toledo, habría ingresado en la orden de los benedictinos, aunque abandonó su vocación religiosa tiempo después por razones que hasta el día de hoy no están claras. Algunos historiadores como Matthew Paris sostienen que se retiró para asegurar la herencia que un hermano le había dejado<sup>748</sup>; otros plantean que es más probable que abandonara la orden para pedir justicia al conde de Boloña, Renaud de Dammartin, pues deseaba vengar a su padre, muerto a manos de Hainfrois de Heresinghen. Tras servir por muchos años al conde, una pelea entre ellos hizo que se dedicara a planificar una serie de estratagemas para vengarse y engañar al noble. Obtuvo fama como marinero y pirata, muriendo en la Batalla de Sandwich<sup>749</sup>, el día 24 de agosto de 1217. Su papel en esta batalla fue tal que tras su muerte se dio por acabado el enfrentamiento.

---

<sup>743</sup> En este trabajo se utiliza la edición del manuscrito realizada por Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine: Roman du treizième siècle, édité d'après le manuscrit fonds français 1553 de la Bibliothèque Nationale, Paris* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1972). Presentamos nuestra propia traducción a los pasajes citados, ya que no hay a día de hoy una traducción al español. Se ha consultado también el estudio y la traducción al inglés realizada por Glyn Burgess, *Two medieval Outlaws* (Cambridge: D.S. Brewer, 2009).

<sup>744</sup> Utilizamos aquí la palabra “narraciones” en vez de “novelas”, para facilitar la comprensión del lector, pues la obra en sí es una sola novela.

<sup>745</sup> Para ampliar todas las fuentes en las que se le nombra, v. Glyn Burgess, *Two medieval Outlaws*, 82-85.

<sup>746</sup> Glyn Burgess. *Two medieval Outlaws*, 4.

<sup>747</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>748</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>749</sup> También conocida como la batalla de Dover, se enfrentaron flotas inglesas y francesas cerca de la costa de Kent (Inglaterra). Los franceses, que estaban al mando de Eustaquio, perdieron y Eustaquio fue asesinado. Para ahondar sobre el tema, v. Charles Stanton, *Medieval Maritime Warfare* (South Yorkshire: Pen & Sword, 2015), 236-240.

La figura de Eustaquio se convirtió en una leyenda de la época, como queda de manifiesto en *Li Romans de Witasse Le Moine*, una narración de 2307 versos octosílabos, cuyo eje principal son las aventuras y engaños de Eustaquio. El texto, escrito en francés con algunos picardismos, se ha conservado en un único manuscrito<sup>750</sup>, aunque se tiene conocimiento de que en el siglo XIV había dos manuscritos más pertenecientes a una colección del rey Carlos V. Esto nos lleva a pensar que el romance gozó de popularidad en la época. Con respecto a su fecha de creación, se suele establecer que el texto debió componerse a partir de 1223, ya que hace mención al rey Luis, entronizado ese año. Los críticos señalan un rango que va desde el año 1223 hasta el año 1284, como la fecha más tardía en la que pudo escribirse. Para Glyn Burgess, sin embargo, la fecha de 1284 resulta demasiado lejana y poco probable, debido a la enorme cantidad de detalles y referencias a la vida de Eustaquio que se mencionan. De ahí que se considere como más apropiado situar la fecha de composición de la obra entre 1223 y 1230<sup>751</sup>.

Con respecto a la identidad del autor, se han conjeturado algunas hipótesis. Por ejemplo, hay quien sostiene que el autor es Adam le Roi, escritor francés del siglo XIII. Mientras que para otros, se trataría de Gerbert de Montreuil, autor del *Roman de la Violette*, texto que sigue en el manuscrito a *Li Romans de Witasse Le Moine*. Sin embargo, no hay certeza alguna sobre quién escribió el relato en cuestión.

El texto se articula sobre cuatro ejes: un prólogo en donde se narran las aventuras de Eustaquio en Toledo, su regreso a Francia, sus andanzas en la región de Boloña y, por último, sus aventuras como pirata. Si bien el episodio de travestismo ocurre en la tercera parte, creemos necesario un análisis global del texto para entender de mejor forma la importancia que el uso del disfraz tiene en la obra.

Quizás lo primero que llama la atención es que desde el comienzo Eustaquio es retratado como una especie de antihéroe que vive de las bromas y trucos que realiza a las personas. En este sentido, nos recuerda a los constantes cambios y disfraces empleados por Heber en el *Taḥkemoni*. No obstante, las bromas de Eustaquio son muchas veces despiadadas y el tono del relato está lejos de ser humorístico como en el *Taḥkemoni*, para ser reiteradamente cruel. Eustaquio busca engañar y castigar a quienes lo han defraudado, por lo que no temblará al matar a sus

---

<sup>750</sup> Manuscrito de París, Biblioteca Nacional de Francia, n°1553, f. 325v°, columna b-328v° columna b.

<sup>751</sup> Glyn Burgess, *Two medieval Outlaws*, 44.

enemigos, sean de la clase social que sean: “anyone who stands in his way or who can serve his ends is abused or butchered or both”<sup>752</sup>. Por ejemplo, corta los pies de cuatro hombres del rey porque este último había herido a dos de los suyos o quita las ropas a un limosnero, quien luego va a prisión por su culpa.

Además de ser ducho en el arte del engaño y simulacro, Eustaquio es experto en nigromancia<sup>753</sup> y ha aprendido las malas artes que el Diablo le ha enseñado:

Puis ke de Toulete revint  
 Ou il ot apris nigremanche [...]  
 Il avoit a Toulete esté  
 Tout .I. ivier et .I. esté  
 Aval sous terre en .I. abisme  
 Ou parloit au malfé meïsme  
 Qui li aprist l’enghien et l’art  
 Qui tout le mont dechoit et art<sup>754</sup>.

Cuando regresó de Toledo, donde aprendió nigromancia [...] Estuvo un invierno y un verano en un subterráneo en Toledo, en un abismo en donde le habló al Diablo en persona, quien le enseñó los trucos y engaños que hacen caer a las personas<sup>755</sup>.

Esta vinculación entre Toledo y la nigromancia fue algo bastante extendido en la Edad Media, llegando a ser una especie de “leyenda negra”<sup>756</sup>. Se sabe que Toledo fue durante el Medioevo y, específicamente en los siglos XII y XIII, un faro de conocimiento en donde se entretajeron los saberes judíos, musulmanes y cristianos. Esta fusión de tradiciones en el ámbito sapiencial, junto con el desarrollo científico y cultural alcanzado allí, pudieron ser aspectos perturbadores para ciertos grupos hegemónicos de la época y del resto de Europa; quizás estas circunstancias expliquen la asociación de la nigromancia con prácticas judías y musulmanas<sup>757</sup>.

Eustaquio es presentado desde el inicio como un nigromante. Esta circunstancia deja claro que se trata de un protagonista distinto al que hallaríamos, por ejemplo,

<sup>752</sup> Keith Busby, “The Diabolic Hero in Medieval French Narrative: Trubert and Wistasse Le Moine”, en *The Court and Cultural Diversity*, eds. Evelyn Mullally y John Thompson (Cambridge: D. S. Brewer, 1997), 422.

<sup>753</sup> En la narrativa medieval hallamos varias alusiones a la nigromancia ejercida por algunos personajes, especialmente personajes secundarios. Basta recordar el cuento de don Yllán en *El conde Lucanor* de Juan Manuel. Sobre este relato y la nigromancia, véase David Wacks, “Don Yllán and the Egyptian Sorcerer”.

<sup>754</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Wistasse Le Moine*, 39.

<sup>755</sup> Todas las traducciones de este texto al español son nuestras.

<sup>756</sup> Jaime Ferreira, “La escuela de nigromancia de Toledo”, *Anuario de Estudios Medievales*, nº13 (enero 1983): 205.

<sup>757</sup> Karen Jolly et alii, *Witchcraft and Magic in Europe: The Middle Ages* (Londres: Athlone Press, 2002), 63.

en los relatos de amor cortés. En esta obra lo que prima son los ardides del protagonista para vengarse, sin que haya referencia alguna a valores como la honestidad o el compañerismo. En un principio, el móvil de Eustaquio es vengarse del asesino de su padre, sin embargo, esto cambia cuando entra al servicio del conde de Boloña. Y es que Eustaquio sirve al conde de la mejor manera pero, en una ocasión, se niega a cumplir sus órdenes porque piensa que el conde quiere traicionarlo: “Dist Wistascés: ‘C’est trahison! / Vous me volés metre em prison””<sup>758</sup> (Dijo Eustaquio: ¡Esto es traición! Me queréis mandar a prisión). El conde decide entonces confiscar y quemar las tierras del protagonista quien, por su parte, jura vengarse.

Eustaquio se convierte así en un renegado o proscrito (lo que se conoce como *outlaw* en inglés). Este tipo literario puede definirse como aquel personaje que es marginado de la sociedad, ya sea por un crimen cometido o porque es un peligro para los que detentan el poder<sup>759</sup>. Según Kathryn Bedford, los proscritos tuvieron un rol importante en la literatura del siglo XIII, puesto que daban cuenta de las luchas entre estamentos<sup>760</sup>. Se encuentran así renegados que simulan ser lo que no son, engañando al pueblo y las autoridades. Quizás lo más característico de estos personajes es que, junto con el uso del disfraz, asumen la justicia en sus manos, redistribuyendo los bienes y riquezas de los poderosos “in the form of money, horses, or possessions in general”<sup>761</sup>. En este sentido, Eustaquio como héroe ficticio prefigura el actuar de Robin Hood, quien aparecerá como personaje literario en el siglo XV<sup>762</sup>.

A lo largo de *Li Romans de Witasse Le Moine* se observan más de diez simulacros realizados por el protagonista<sup>763</sup> en los que él aparenta ser otro hombre. En el episodio que nos interesa aquí, Eustaquio se disfraza de mujer, concretamente de hilandera. Esto ocurre cuando ya se ha enemistado con el conde y el desarrollo de la narración va bastante avanzado. El engaño tiene lugar en la ciudad de Neufchâtel, a donde ha ido el conde Renaud. Pese a que no se nos cuenta cómo consigue la ropa de mujer, sabemos que se pone un vestido de lino y que maquilla su cara, lo que le hace

---

<sup>758</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine*, 49.

<sup>759</sup> Graham Seal, *Outlaw Heroes in Myth and History* (Nueva York, Anthem Press, 2011), 4.

<sup>760</sup> Kathryn Bedford, “Fictionalising the Past: Thirteenth-Century Re-Imaginations of Recent Historical Individuals”, (tesis doctoral, Universidad de Durham, 2012), 204.

<sup>761</sup> Keith Busby, “The Diabolic Hero in Medieval French Narrative”, 425.

<sup>762</sup> Al respecto, v. A. J. Pollard, “Texts and Context”. *Imagining Robin Hood: The Late Medieval Stories in Historical Context* (Nueva York: Routledge, 2004), 1-28.

<sup>763</sup> Estos engaños se analizarán en el capítulo siguiente dedicado a los varones que se disfrazan de otros hombres.

parecer una dama. Junto con esto, se describe que en su mano tenía un huso y que “Lors fila”<sup>764</sup> (Entonces hila).

Como es sabido, durante el Medioevo el huso y la rueda de hilar fueron elementos asociados a las mujeres y a sus quehaceres. Incluso, durante el siglo XIII se extendieron las *chansons de toile*, poemas narrativos protagonizados por mujeres y que eran cantados mientras ellas realizaban sus bordados, hilados o tejidos, de ahí su nombre<sup>765</sup>. Eustaquio en este sentido, no solo se conforma con vestir como lo harían las mujeres de la época, sino que busca ejercer las actividades que estas realizarían. Como se ha subrayado en este trabajo, querer representar a otra persona implica una *performance*, una realización de esa supuesta identidad que va más allá del uso de una determinada ropa.

Disfrazado como mujer, Eustaquio se dirige a uno de los criados del conde que cuidaba su caballo. Hábilmente, el protagonista trata de seducirlo, pidiéndole montar sobre el corcel para luego tener sexo. El criado acepta e incluso promete pagarle cuatro monedas si mantienen relaciones: “.IIII. deniers de moi arés, / Se vous me laissiés bareter”<sup>766</sup> (Cuatro monedas tendrás de mi parte si me dejas yacer contigo). El tono humorístico del relato se asemeja bastante a aquel que pudimos analizar en “Berengier au lonc cul”, pues también aparecen alusiones sexuales y un lenguaje desenfadado. Este tono jocoso se ve reforzado cuando Eustaquio –ahora como hilandera– deja escapar un gas al subir al caballo.

Pero el protagonista no está solo en la realización de su simulacro, ya que sus hombres le esperan en el bosque: “Li varlés le suit folement; / Wistascas vint entre sa gent”<sup>767</sup> (El joven le siguió ingenuamente; Eustaquio llegó con su gente). Es en este momento cuando Eustaquio deja de actuar como hilandera –pese a que aún lleva puesto el vestido de mujer– y amenaza al joven:

Le varlet aërt par le col [...]  
Dist Wistascas: “Descendés jus  
Dou bon cheval, n’en menrés plus;  
Li palefrois si rest molt buens,

Tomó al joven por el cuello [...] Dijo  
Eustaquio: “Bájate de ese buen caballo,  
no lo llevarás más lejos. Este fino pala-  
frén se quedará aquí y nunca más podrá

<sup>764</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine*, 71.

<sup>765</sup> Fernando Carmona et alii, “La chanson de toile” en *Lírica románica medieval* (Murcia: Universidad, 1986), 44-46.

<sup>766</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine*, 71.

<sup>767</sup> *Ibid.*, 72.

Jamais n'i montera li quens"<sup>768</sup>.

| el conde montarlo".

Es interesante que, a diferencia de los otros textos analizados, acá el engaño se realiza de manera indirecta, es decir, Eustaquio busca dañar al conde y para eso engaña a uno de sus criados, no al conde en cuestión. Se podría decir que el criado actúa como un intermediario en donde se proyecta la venganza de Eustaquio. Al igual que en otros casos, como el de la esposa en "Berengier au lonc cul", quien se disfraza busca castigar a otro pero, a la vez, busca obtener una ganancia personal. En este texto, Eustaquio no solo se queda con el mejor caballo del conde sino que ve también cómo se extiende su fama.

La reacción del criado ante el cese del simulacro es sobre todo de miedo, puesto que cae en cuenta de quién lo ha raptado y también, porque Eustaquio le obliga a desnudarse aludiendo al deseo sexual manifestado por el joven: "Varlet, fait il, ne te soit painne. / Or tost despouille toi trestous; / Je sai bien que volentiers fous"<sup>769</sup> (Joven, dijo él, no te preocupes. Ahora quítate tu ropa. Sé bien que quieres tener sexo). Eustaquio quiere que el joven crea que tendrán sexo.

La referencia a un posible acto sexual entre dos hombres debió resultar al menos provocativa, considerando que en esa época las relaciones homosexuales eran vistas como antinaturales y peligrosas. Debemos recordar que siglos antes, en 1051, Pedro Damián se dirigía al papa León IX en su *Liber Gomorrhianus* pidiendo penas más duras para los sodomitas (no solo el exilio o la castración<sup>770</sup>), lo que se concretó en el año 1120 en el Concilio de Napluse, donde se decreta la muerte en la hoguera como castigo para quien fuera culpado de sodomía<sup>771</sup>. Estas persecuciones y condenas adquirieron una mayor relevancia en el siglo XIII, como se evidencia en diversos textos legales<sup>772</sup>. En este siglo "se incorporan nuevos argumentos para que teólogos y juristas terminen de construir ideológicamente la condena de un pecado que, al castigarse también como delito, se transformaba en un arma útil para el ejercicio del

---

<sup>768</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine*, 72.

<sup>769</sup> *Ibid.*

<sup>770</sup> Al respecto, v. Patricia Moral, "Tipologías de penas corporales medievales", *Quadernos de Criminología: Revista de Criminología y Ciencias forenses*, n°11 (2010): 6-12.

<sup>771</sup> César González Pérez, *Travestidos al desnudo: homosexualidad, identidades y luchas territoriales* (México D. F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003), 20.

<sup>772</sup> Como en la *Partida* VII de Alfonso X el Sabio, por ejemplo.

poder en muy variados campos. Del vicio sodomítico se pasa al pecado-delito contra natura”<sup>773</sup>.

Tal vez la dimensión y significado de un acto sexual entre hombres en esta época, lleve al narrador de *Li Romans de Witasse Le Moine* a aclarar que Eustaquio “N’est pas herites, / [...] ne sodomites”<sup>774</sup> (No era un hereje [...] ni un sodomita)<sup>775</sup>. Con estas palabras deja claro que el protagonista solo trata de atemorizar al joven, quien reacciona suplicante: “Por Diu merchi! / [...] Je cuidioie que fussiés fame!”<sup>776</sup> (Por Dios, ¡piedad! / [...] Yo pensaba que era una mujer). Solo cuando el joven muestra su desesperación, Eustaquio lo deja libre, no sin antes exigirle que vaya donde el conde y le relate todo lo que ha sucedido, una forma de mostrar su superioridad.

El disfraz de mujer funciona aquí como una estrategia que le permite al personaje principal burlarse del poderoso y robarle uno de sus bienes más preciados, aunque esto supone el mal rato y la humillación de un tercer personaje: el joven al servicio del conde. Estamos ante un personaje que no solo se disfraza con un vestido femenino, sino que es capaz de hilar como lo haría una mujer, apropiándose así de una actividad que en la época se establecía dentro del ámbito de lo femenino. Se desdibujan los quehaceres de hombres y mujeres, a la vez que se cuestionan las clases sociales, precisamente desde la voz marginal de Eustaquio.

En los cuatro relatos analizados en este capítulo hay algunos aspectos en común en torno al disfraz, en especial su uso como medio para conseguir un objetivo. Sin embargo, los fines son bastante disímiles: se quiere salvar a alguien<sup>777</sup> (en el caso de Merauguis), disfrutar de la persona amada (texto de Zabarrah) y burlarse de otro hombre (Heber y Eustaquio). En el caso de Eustaquio, no obstante,

---

<sup>773</sup> Ana Isabel Carrasco Manchado, “Entre el delito y el pecado: el pecado *contra naturam*”, en *Pecar en la Edad Media*, coords. Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó (Madrid: Sílex, 2008), 142. Un interesante análisis sobre cómo el Estado y la Iglesia ejercían un mecanismo de control sobre los hombres medievales acusándolos de sodomía, puede encontrarse en Mathew Kuefler, “Male Friendship and the Suspicion of Sodomy in Twelfth-Century France”, en *Gender and Difference in the Middle Ages*, eds. Sharon Farmer y Carol Braun (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 145-181.

<sup>774</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine*, 72.

<sup>775</sup> En el Medioevo era frecuente que se asociara la herejía con la homosexualidad. Véase Thomas Szasz, *La fabricación de la locura*, trad. Ramón Ribé (Barcelona: Kairós, 2006), 154.

<sup>776</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine*, 72.

<sup>777</sup> Lo mismo ocurre en “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”.

no solo busca burlarse del criado y por extensión, del conde, sino que él quiere obtener fama, provocar a su enemigo y además quedarse con su caballo.

Evidenciamos además que hay un riesgo para quien realiza el simulacro. En el caso del travestido en el harén, este muere; en el de Merauguis, este olvida a su amada y la deja en la Ciudad sin Nombre, mientras él se va del lugar con Gauvain. Otro aspecto que nos llama la atención es que al igual que ocurre en algunos *fabliaux* analizados, la persona que no es capaz de advertir el engaño también es castigada. Lo vemos en el primer capítulo en el caso del marido en “Berengier au lonc cul”, y se constata en este capítulo con el episodio del criado en *Li Romans de Witasse Le Moine*, quien es obligado a desnudarse y amenazado sexualmente.

Al igual que ocurría en el *Minḥat Yehudah*, en el que las mujeres se benefician de la suplantación que allí ocurre, notamos que en *Li Romans de Witasse Le Moine* también hay un grupo de varones que se beneficia del simulacro: son los hombres del bando de Eustaquio que disfrutaban del robo al conde y ganan fama.

Hemos podido observar que, en general, estos hombres travestidos logran con su disfraz adentrarse en espacios femeninos. Es lo que ocurre con el varón travestido en el harén en el *Sefer ha-Ša‘ašu‘im*, con Merauguis disfrazado de la reina que sometía a la Ciudad sin Nombre y finalmente, con Eustaquio que se apropia de una actividad realizada por las mujeres, como era el hilar.

Creemos que en los textos estudiados hay una subversión, aunque en grado menor a la subversión que protagonizan las mujeres travestidas en el primer capítulo. Estos textos en los que hombres se disfrazan de mujeres no parecen, en nuestra opinión, ser tan desafiantes con las normas sociales y el orden imperante. Es lo que se aprecia, por ejemplo, en el relato del *Taḥkemoni*, en el que Heber lo que hace simplemente es gastar una broma a su amigo. Lo que sí consideramos más singular es que se retrate a hombres realizando labores que en esa época ejercían las mujeres, como el hilado. Igualmente resulta llamativo que un caballero se disfrace de reina, logrando así tomar el poder y acceder a otro status social. Además es interesante que se plasmen comportamientos masculinos para ridiculizarlos, como ocurre en el caso de Heman, quien se jacta de su poder de conquista amorosa sin saber que su amada es en verdad un varón.

Los textos analizados difuminan ciertos límites, dándoles cabida a hombres que saben hilar, simulan ser reinas, y no temen traspasar las barreras de los géneros. Esto, en nuestra opinión, resulta subversivo.

## 7.2. VARONES QUE ADOPTAN UN DISFRAZ MASCULINO

Aunque los ejemplos de hombres travestidos en la literatura medieval no son muy numerosos, sí abundan los casos en que varones simulan ser otro tipo de hombre, ya sea juglar, loco, mercader, entre otros. Estas nuevas identidades parecen otorgar a los personajes un espacio sin tantas imposiciones sociales, en donde no solo se difuminan las barreras estamentales sino que, además, se confiere a los actantes mayor libertad tanto en su discurso como en sus acciones.

Es interesante notar que los engaños y cambios de identidad que se eligen se construyen mayoritariamente a partir de la marginalidad, lo que resulta -al menos- paradójico, si se considera que situarse al margen en la Edad Media significa algo peligroso que puede llevar incluso a una muerte social. Piénsese, por ejemplo, en el caso de los locos. Sin embargo, gracias a esta lejanía u otredad, los personajes se vuelven libres y son capaces de enfrentarse a enemigos, declarar su amor hacia la mujer del rey y mostrarse tanto o más valientes que los héroes medievales por antonomasia.

Estas nuevas identidades deben llevarnos a reflexionar sobre la construcción de las masculinidades en la literatura del Medioevo, y cómo mediante el alejamiento e incluso la inversión de roles de poder, los personajes nos invitan a mirar los textos literarios desde un prisma distinto. Situarse en los márgenes implica tener una postura con respecto al centro de poder, a la vez que se le cuestiona y/o subvierte.

En este capítulo se pretende estudiar la forma en que hombres y mujeres se relacionan por medio del disfraz en la narrativa del siglo XIII, a la vez que se investiga cómo se construyen las masculinidades medievales, no como un mero constructo opuesto a lo femenino, sino como un concepto más global y que incluye a los excluidos de la época: justamente aquellos que obtienen una voz en estos textos.

### 7.2.1. La leyenda de Tristán e Isolda

La leyenda de Tristán e Isolda –como ya es sabido– recorre la literatura occidental, hasta el punto de haberse “convertido en un mito característico del imaginario europeo”<sup>778</sup>. Esta pareja de amantes lleva al lector a reflexionar sobre lo funesto del destino y sobre cómo la fuerza amatoria es capaz de poner en jaque la fidelidad de los protagonistas hacia el rey y los suyos, llevándolos a abandonar incluso la corte y lo que socialmente eran hasta ese momento.

Los protagonistas de esta historia están en permanente conflicto, ya que saben que su amor está prohibido, pero sienten tal deseo de estar juntos que harán lo que esté a su alcance para vivir su amor. El disfraz surge así como el único medio que brinda a Tristán la opción de ver a su amada y conversar con ella, dándole incluso el valor necesario para declarar su amor en la misma corte y frente al rey Marcos.

Las primeras versiones de la leyenda que han llegado hasta hoy en día se escribieron en anglonormando durante el siglo XII. Una de las primeras versiones es la de Tomás de Inglaterra<sup>779</sup>, que suele situarse entre los años 1170 y 1173<sup>780</sup>. Pese a que es un texto incompleto (carece de principio y solo se conservan nueve fragmentos), los 3150 versos que lo componen destacan el ambiente cortés, el refinamiento de las costumbres y la detallada descripción que se hace del amor. Además, se centra en los episodios más bien finales de la leyenda tristaniana, logrando enfatizar la melancolía de los personajes y su soledad<sup>781</sup>.

---

<sup>778</sup> Jacques Le Goff, *Héroes, maravillas y leyendas*, trad. José Miguel González (Madrid: Espasa, 2010), 199. Además, debemos recordar que no solo en el Medioevo, sino centurias después, en pleno siglo XIX, la historia de Tristán e Isolda aparecerá en las obras de destacados autores como Tennyson, Arnold, Swinburne, así como también en las composiciones de Liszt y Wagner, solo por mencionar algunos ejemplos. Véase Christianne Marchello-Nizia, ed., “Introduction”, en *Tristan et Yseult. Les premières versions européennes* (París: Gallimard, 1995), XII.

<sup>779</sup> De este autor se conoce bastante poco. Su carrera literaria se desarrolló en Inglaterra, aunque no se sabe a ciencia cierta si nació allí o no. Hay quien sostiene que pudo haber sido clérigo de la corte de Enrique Plantagenet. Véase Willem Gerritsen y Anthony van Melle, “Tristan and Iseult”, en *A Dictionary of Medieval Heroes* (Nueva York: Boydell Press, 2000), 276. Sin embargo, hay quien afirma que no hay hechos que demuestren que efectivamente fue clérigo, sino que son conjeturas que se desprenden de la forma de su redacción. Al respecto, cfr. Norris Lacy, ed., *Early French Tristan Poems*, vol. 2 (Cambridge: D. S. Brewer, 1998), 4.

<sup>780</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “Introduction”, XLVI. Jacques Le Goff también coincide con que esas serían las posibles fechas en las que se escribió la obra. Al respecto, v. Jacques Le Goff, *Héroes, maravillas y leyendas*, 200. Sin embargo, hay quien sostiene que pudo escribirse años antes, entre 1155 y 1170. Cfr. María del Rosario Aguilar, “Tristán e Isolda: Novela de amor trágico”, en *Tristán e Isolda*, Joseph Bédier, trad. María Fornaguera de Roda (Bogotá: Norma, 2009), 12.

<sup>781</sup> Una comparación entre los textos de Tomás de Inglaterra y Béroul puede hallarse en Ramón García Pradas, “La recepción del *Tristán* en la narrativa europea del siglo XII y primeros años del XIII”, (tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002), 190.

Otra de las versiones es la de Béroul<sup>782</sup>, llamada también “versión común”<sup>783</sup>, y que suele situarse hacia el año 1180<sup>784</sup>. Escrita en una variante normanda de la lengua de *oïl*, consta de 4485 versos octosílabos y también nos ha llegado de manera fragmentaria<sup>785</sup>. Algunas discrepancias textuales han llevado a pensar que la obra bien pudo haber sido escrita por dos autores, siendo Béroul uno de ellos. Sin embargo, ante la imposibilidad de establecer fehacientemente la autoría única o dual, seguiremos la postura de Joan Ferrante: “We shall look at the poem as a whole, assuming that even if it is the work of two men, the second incorporated the work of the first into his own and regarded it as one”<sup>786</sup>. En esta versión se destaca la ausencia de un tono moralizante, así como también el uso de recursos propios de la oralidad<sup>787</sup>. Quizás uno de los aspectos más llamativos –y que contrasta con el texto de Tomás de Inglaterra–, es que aquí los hechos se condensan en dos espacios: la corte de Cornualles y el bosque de Morrois, siendo este último el lugar en donde se refugiarán los amantes cuando huyen del rey Marcos.

Los textos antes mencionados traspasaron las fronteras, de ahí que se encuentren en alemán dos reconocidas versiones. La primera es la de Eilhart von Oberg<sup>788</sup> y que data del año 1185. Esta obra, que apareció bajo el título de *Tristant*, consta de 9524 versos y se piensa que es la que más se acercaría a una versión arquetípica o primigenia de la leyenda de Tristán e Isolda, debido a su extensión y la inclusión de eventos que no se desarrollan del todo en las versiones francesas.

---

<sup>782</sup> Poeta anglonormando del siglo XII. Se desconocen mayores detalles de su vida, aunque se le considera uno de los fundadores del ciclo de la leyenda tristan. Véase Yvone de Calvalho, “Juegos y perspectivas: ‘Tristan’ e ‘Yseut’ en el teatro de las cortes anglo-normandas”, *XVIII Simposio de la SELGYC* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013), 156.

<sup>783</sup> Jacques Le Goff, *Héroos, maravillas y leyendas*, 200.

<sup>784</sup> Christianne Marchello-Nizia, “Introduction”, en *Tristan et Yseut*, XLVI.

<sup>785</sup> Carece de principio y final. Se conserva en un único manuscrito en la Biblioteca Nacional de Francia, ms. 2171.

<sup>786</sup> Joan Ferrante, *The Conflict of Love and Honor. The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy* (La Haya: Mouton, 1973), 20-21.

<sup>787</sup> Isabel de Riquer, ed. y trad., “Introducción”, en *Tristán e Iseo*, Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii* (Madrid: Siruela, 2001), 31.

<sup>788</sup> Se desconocen los datos de este autor aunque, por los rasgos estilísticos y su gentilicio, debió pertenecer a alguna zona en el norte de Alemania, específicamente, Oberg. Habría recibido el apoyo de un mecenas, incluso se plantea la posibilidad de que hubiese trabajado para Enrique, duque de Sajonia. Véase Willem Gerritsen y Anthony van Melle, “Tristan and Iseult”, 276. Sin embargo, otros autores son más cautos y optan por establecer que no hay certeza sobre quién pudo apoyarlo en su trabajo. Cfr. Víctor Millet, “Introducción”, en *Tristán e Isolda*, Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg, trads. Víctor Millet y Bernd Dietz (Madrid: Siruela, 2001), 26.

La segunda versión alemana corresponde a la de Gottfried von Strassburg<sup>789</sup>, llamada *Tristan und Isolde* que consta de 19552 versos y suele situarse alrededor del año 1210. En esta obra se reelabora la versión de Tomás de Inglaterra, como Strassburg explicita en su prólogo<sup>790</sup>, otorgando importancia a los hechos heroicos de Tristán en desmedro de la figura de Iseo<sup>791</sup>. De esta versión se destaca su calidad artística y retórica, así como el hecho de haber sido una referencia para poetas de la época<sup>792</sup>. Lamentablemente se trata de una obra que quedó inconclusa, “dado que el autor murió sin llegar a acabarla”<sup>793</sup>.

Tanto Gottfried von Strassburg como Eilhart von Oberg sitúan la escena del filtro ya en tierra, a diferencia de los poemas franceses mencionados, en los que el brebaje de amor se bebe en el mar<sup>794</sup>. Ambos autores son, junto con Tomás de Inglaterra y Bérout, los artífices de los poemas medievales más extensos y conocidos en torno a la materia tristaniana.

En general, se considera que la estructura de la leyenda de Tristán e Iseo “permitió que diferentes escritores fueran creando nuevos episodios que, además de prolongarla, se introducían cómodamente en alguno de los momentos de la historia, sin alterar en nada su línea argumental”<sup>795</sup>. De esta manera, se conservan episodios insertos en obras mayores y también poemas narrativos aislados, que si bien han sido estudiados, no han contado con la difusión que sí han tenido las obras de Tomás de Inglaterra, Bérout, Oberg y Strassburg.

Para la realización de esta investigación, sin embargo, hemos optado por dejar fuera de nuestro corpus las versiones mencionadas. Por una parte, los textos de Oberg y Strassburg se escriben en alto alemán medio; por otra, las obras de Tomás de Inglaterra y Bérout, si bien cercanas al siglo XIII y escritas en romance, han sido ampliamente estudiadas. Por lo mismo, hemos querido rescatar versiones menos

---

<sup>789</sup> Al parecer habría sido un clérigo alsaciano, nombrado en otros textos del siglo XIII como el autor de una versión de *Tristán e Isolda*. No hay claridad con respecto a su trabajo bajo el patrocinio de algún mecenas. Véase Víctor Millet, “Prólogo”, en *Tristán e Isolda*, Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg, trads. Víctor Millet y Bernd Dietz (Madrid: Siruela, 2001), 171.

<sup>790</sup> Peggy McCracken, *Romance of Adultery. Queenship and Sexual Transgression in Old French Literature* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1998), 16. Además, Strassburg es enfático al señalar en su prólogo que se basó en la obra de Tomás de Inglaterra para crear su versión. Véase Víctor Millet, “Prólogo”, 171.

<sup>791</sup> Roberto Ruiz Capellán, ed. y trad., “Introducción”, en *Tristán e Iseo*, Bérout (Madrid: Cátedra, 2010), 7-60, 12.

<sup>792</sup> Víctor Millet, “Prólogo”, 172.

<sup>793</sup> Ramón García Pradas, “La recepción del *Tristán*”, 426.

<sup>794</sup> Al respecto, v. Victoria Cirlot, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval* (Madrid: Siruela, 2005), 114.

<sup>795</sup> Isabel de Riquer, “Introducción”, 38.

conocidas de la leyenda tristan. Es el caso del episodio de “Tristán ministril” que se inserta en *La continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil y la “Folie d’Oxford”. En ambos textos se observa que el protagonista, Tristán, construye una nueva identidad a partir del simulacro. Creemos que estudiar estas obras nos permitirá ahondar en la configuración de los personajes masculinos en el Medioevo y analizar la forma en que la marginalidad se vuelve un aspecto central y decisivo en la *narratio* tristan.

### 7.2.1.1. “Tristán ministril” en *La continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil

Sobre la vida de Gerbert de Montreuil se sabe bastante poco, aunque se piensa que era originario de la región de Montruil-sur-Mer (Pas de Calais). Habría sido poeta en la corte de Marie, condesa de Ponthieu, a quien le dedicó su *Roman de la Violette* (ca. 1220)<sup>796</sup>. Además de esta obra compuso *La continuation de Perceval*<sup>797</sup> entre 1226 y 1230, un relato que se ambienta en los tiempos artúricos y que tiene como fin continuar las aventuras del *Perceval* de Chrétien de Troyes. En este texto, que narra las aventuras de Gawain y Perceval, se inserta un episodio de 1524 versos sobre Tristán, llamado “Tristan ménestrel”<sup>798</sup> (Tristán ministril) y que analizamos a continuación.

El relato comienza con una descripción de la corte del rey Artús (el mítico rey Arturo) en Carlión. Se narra cómo un día llega un caballero con armas doradas a luchar contra Lancelot y Giflet, caballeros del rey. Mientras el combate sucede, uno de los juglares del rey se acerca a decirle que aquel caballero es el glorioso Tristán. El monarca se alegra de saber de él, decide poner fin al combate y lo invita a permanecer en la corte artúrica. Sin embargo, Tristán siente nostalgia de su amada Iseo por lo que ruega a Galván, sobrino del rey Artús, que hable con el rey para que le dé doce caballeros y la venia para marcharse, lo que el monarca le concede.

El engaño que trama Tristán –y que los lectores solo conocen en la medida en que transcurre la narración– es que irá disfrazado junto a sus hombres a la corte del rey Marco, marido de Iseo. Este simulacro es el único medio que permite al

---

<sup>796</sup> William Kibler, “Gerbert de Montreuil”, en *Medieval France: An Encyclopedia*, eds. William Kibler, Grover Zinn y Lawrence Earp (Nueva York: Garland, 1995), 744.

<sup>797</sup> Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, en *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, ed. Christianne Marchello-Nizia (París: Gallimard, 1995), 975-1010. El texto de Montreuil se conserva en dos manuscritos del siglo XIII en la Biblioteca Nacional de París, ms. 12576 y ms. 6614. Para saber más sobre estos manuscritos se puede consultar Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, vol I, ed. Mary Williams (París: Honoré Champion, 1922), 2-3.

<sup>798</sup> Para el texto en francés antiguo se utiliza Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, en *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, ed. Christianne Marchello-Nizia (París: Gallimard, 1995), 975-1010. Para la traducción al español se emplea Gerbert de Montreuil, “Tristán ministril”, en *Tristán e Iseo*, Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, ed. y trad. Isabel de Riquer (Madrid: Siruela, 2001), 138-144. Además, se ha revisado la versión en francés antiguo y su traducción al inglés en Norris Lacy, ed., *Early French Tristan Poems*, vol. 2 (Cambridge: D. S. Brewer, 1998), 214-281. También se ha consultado Gerbert de Montreuil, *La continuation de Perceval*, vol I, ed. Mary Williams (París: Honoré Champion, 1922).

A partir de ahora, para las citas del texto en francés y español se empleará el título de la obra, seguido del editor y/o traductor y la página. Pondremos el editor para evitar confusiones, puesto que hay dos ediciones con el mismo nombre.

protagonista acercarse a citada reina, pues debemos recordar que el rey Marco había prohibido la entrada de Tristán en su reino. El simulacro se convierte así en el medio que garantiza el encuentro entre los amantes.

Como se ha visto en capítulos previos, antes de realizar la *performance*, los personajes suelen adoptar una apariencia exterior acorde con la identidad que asumen. De ahí que Tristán pida a sus hombres que se vistan de la peor forma posible, trajes que él mismo prepara:

Chascuns ot roube maltaillie  
Que Tristans ot appareillie  
De vair et de vert et de pers;  
Et Tristans qui molt fue apers  
Ot roube d'escarlata nueve,  
De deus pars li sorcos li cuevre  
Plus de plainne palme les bras:  
N'ot mie escharseté de dras  
As robes faire que il ont<sup>799</sup>.

Tristán había preparado para cada uno un traje mal cortado, gris, verde y azul; y él muy hábilmente se puso un traje de escarlata nueva. La sobrecota le sobraba por los brazos más de un palmo porque no se escatimó la tela en los vestidos<sup>800</sup>.

El plan del protagonista es hacer creer al rey Marco y su corte que tanto él como sus hombres son juglares. Por este motivo, Tristán ordena a sus caballeros que no solo vistan de manera andrajosa, sino que también escojan un instrumento musical. El hecho de que los personajes opten por un disfraz de juglar es algo frecuente en la literatura del Medioevo, en donde observamos diversos protagonistas que aparentan ser juglares como una forma de lograr sus propósitos. Recuérdese, en este sentido, *Aucassin et Nicolette*, texto analizado previamente.

En general, podríamos decir que el juglar simboliza y encarna el motivo del simulacro y la teatralidad, ya que es quien narra las historias y realiza *performances* allí por donde va. Ciertamente su presencia festiva fue destacada y numerosa durante la Edad Media, tanto así que es difícil pensar en este período sin asociarlo a los juglares. Si bien es arduo establecer una generalización sobre la posición social de estos artistas, “se sitúan en contraste con los demás estados de la sociedad. Muchos de ellos visten extravagantemente, se tratan a ellos mismos irónicamente de

<sup>799</sup> *La continuation de Perceval*, Christianne Marchello-Nizia, ed., 985.

<sup>800</sup> “Tristán ministril”, Isabel de Riquer, ed. y trad., 140.

locos”<sup>801</sup>. Marginados y a veces ridiculizados, sus espectáculos eran alabados en las cortes, plazas, caminos y tabernas, aunque también eran vistos de manera crítica por miembros de la Iglesia. Respecto a esto, Glynnis Cropp sostiene: “John of Salisbury, Peter the Chanter and Thomas Cabham condemned the *jongleurs* on moral grounds; the Church objected to their frivolity and to the effect they had on their audience in arousing lasciviousness and moral turpitude”<sup>802</sup>.

Cabe preguntarse entonces, qué lleva a los personajes a adoptar el disfraz de juglar, sabiendo que podían ser humillados, rebajados socialmente y moralmente rechazados. Una de las primeras consideraciones es que se trata de un disfraz accesible y no costoso, de ahí que relativamente cualquiera podía vestirse como juglar. En segundo lugar, tanto Tristán como los caballeros del rey Arturo son personajes que han recibido una educación cortés, de ahí que aparentar ser músicos no sea algo que necesariamente sorprenda al lector, sino que es visto como una empresa que sin duda pueden realizar con éxito. En tercer lugar, los juglares no estaban confinados solo a un espacio público: actuaban en las cortes también, de lo que se desprende que el disfraz de juglar facilitaría el acceso a diversos recintos que, de otra forma, estarían prohibidos.

Junto con lo ya expuesto, también debemos considerar que los juglares no eran vistos como sujetos peligrosos, sino que su carácter festivo les aseguraba acogida allá por donde fueran. Además, cabría pensar que aquel o aquella que se disfrazara de juglar, podría narrar una historia que le resultara conveniente y observar de cerca la reacción de otros sin levantar sospechas, como ocurre en el caso de Nicolette y como veremos que sucede con Tristán.

Tristán y sus caballeros arriban disfrazados a Lanciën, ciudad fortificada donde se hallaban Marco e Iseo, celebrando el tercer día de torneo en contra de un rey llamado “li Rois des Cent Chevaliers”<sup>803</sup> (el rey de los Cien Caballeros)<sup>804</sup>.

Posteriormente, el narrador traslada la atención hacia Iseo y muestra cuán pensativa y melancólica se halla, al no lograr ver a su amado Tristán entre todos los caballeros que han asistido al torneo:

---

<sup>801</sup> Paul Zumthor, *La letra y la voz de la literatura medieval*, trad. Julián Presa (Madrid: Cátedra, 1989), 75.

<sup>802</sup> Glynnis Cropp, “The Disguise of ‘jongleur’”, *Journal of The Australasian Universities Language and Literature Association* 65, nº1 (1986): 36.

<sup>803</sup> *La continuation de Perceval*, Christianne Marchello-Nizia, ed., 986.

<sup>804</sup> “Tristán ministril”, Isabel de Riquer, ed. y trad., 140.

[...] mais pas n'i voit  
Ce dont ses cuers est en covoit:  
C'est de Tristran, le sien ami.  
Bien a passé an et demi  
Que ne le vit, molt l'en pesa<sup>805</sup>.

[...] Pero no veía a aquel a quien desea  
su corazón: Tristán, su amigo. Ha pasado  
más de un año y medio sin verlo y ello la  
entristece<sup>806</sup>.

En medio del tumulto, llega a Lanciën Tristán con sus caballeros. Como Tristán va disfrazado y además, aparenta tener solo un ojo en buen estado, la reina Iseo no lo reconoce, aunque se estremece al escuchar su voz. Tristán y sus hombres se presentan ante el rey y piden formar parte de su séquito, específicamente, como juglares-vigías. Debemos recordar que en el Medioevo era frecuente que los juglares desempeñaran otros oficios, además de su labor como músicos. Por ejemplo, era común que fueran mensajeros, acróbatas y vigías, entre otros. Sobre esto último, Marilyn Lawrence plantea: “In the Middle Ages minstrel-watchmen used performance to comfort inhabitants of courts during the disquieting dark of the night, and sounded the hours on their instruments. They guarded the castle and kept an eye out for fires”<sup>807</sup>.

Para convencer a la audiencia real de su idoneidad, Tristán y sus hombres – ahora juglares– tocan una melodía que deleita a todos. El texto señala: “Tant est dulce la melodie, / Car n'i a chevalier ne die / C'ainc mais n'oïrent si dols son”<sup>808</sup> (Tan dulce es la melodía que no hay ni un solo caballero que no diga que jamás había oído un sonido tan dulce)<sup>809</sup>. La *performance* resulta un éxito y el rey acepta que Tristán y los suyos trabajen para él. De hecho, los invita a palacio. Así, el engaño de Tristán le garantiza acceso directo a la corte donde espera poder encontrarse con Iseo.

Pero el simulacro continúa, y lo más interesante, es que se recurre a la metaficción como una manera de lograr la anagnórisis por parte de Iseo. Esto sucede cuando Tristán, ya dentro de palacio, coge una flauta y empieza a cantar un *lai*, llamado “Madreselva”. Si bien en el texto de Gerbert de Montreuil no se especifica

---

<sup>805</sup> *La continuation de Perceval*, Christianne Marchello-Nizia, ed., 987.

<sup>806</sup> “Tristán ministril”, Isabel de Riquer, ed. y trad., 140.

<sup>807</sup> Marilyn Lawrence, “The Protean Performer: Defining Minstrel Identity in Tristan Narratives” en *Cultural Performances in Medieval France*, Eglal Doss-Quinby et alii (Cambridge: D.S. Brewer, 2007), 115.

<sup>808</sup> *La continuation de Perceval*, Christianne Marchello-Nizia, ed., 988.

<sup>809</sup> “Tristán ministril”, Isabel de Riquer, ed. y trad., 141.

quién fue el autor de este *lai*, para los receptores medievales debió resultar conocido puesto que se trata de uno de los *lais* escrito por María de Francia, y que lleva por título “Chievrefoil” (Madreselva).

Este *lai* de María de Francia cuenta –*grosso modo*– cómo Iseo y Tristán sufrían al estar separados y cómo lograron reunirse en el bosque, pese a que el rey Marco había desterrado a Tristán. Finalmente, se narra cómo Tristán compuso un *lai* sobre este encuentro, para así recordar ese día y su amor: “Por la alegría que tuvo al haber visto a su amiga y por lo que escribió según dijo la reina, para recordar las palabras, Tristán, que sabía tañer el arpa muy bien, hizo un nuevo *lai*; lo diré brevemente *Gotelef* lo llaman los ingleses, *Chievrefoil* los franceses”<sup>810</sup>.

Entonces cuando en el texto de Montreuil se señala que Tristán disfrazado de juglar canta el *lai* de la “Madreselva”, advertimos que esta alusión funciona en al menos tres niveles. El primer nivel es el de la trama. Ciertamente la narración del *lai* provoca cambios en el hilo argumentativo, como veremos seguidamente. El segundo nivel tiene que ver con que el engaño de Tristán es doblemente performativo, ya que no solo actúa como un juglar cualquiera, sino que actúa narrando justamente la historia amorosa entre Iseo y él. Y por último, funciona en un nivel contextual, en el que Montreuil demuestra que conoce la materia tristanica y es capaz de retomar episodios externos de la leyenda con tal de darle mayor verosimilitud a su relato.

Si volvemos a *La continuation de Perceval*, notamos que la representación que realiza Tristán causa hondo impacto en Iseo, quien se debate entre si el juglar es verdaderamente su amado o si acaso Tristán ha contado sobre sus amores a este músico, lo que le causa gran pesar. Por una parte, afirma que su amado en nada se parece físicamente a este juglar; por otra, piensa que es probable que el juglar sea su amado. Finalmente, la anagnórisis tiene lugar e Iseo se da cuenta de que se trata de Tristán. Pero mientras que el lector pudiera pensar que el simulacro llega a su fin, solo es Iseo quien descubre la verdadera identidad, pues para el resto de la corte sigue siendo un mero juglar.

El disfraz sirve a Tristán como el medio que le permite reencontrarse con su amada y disfrutar de una noche juntos. El narrador juega con el suspenso amoroso que siempre ha rodeado la tradición tristanica, señalando:

---

<sup>810</sup> María de Francia, “Madreselva”, en *Lais*, trad. Carlos Alvar (Madrid: Alianza, 2004), 152-153.

Mais un poi weil chi arester  
Du tornei, si vous weil conter  
D'Yseut qui Tristran ravisa  
Par le lai que il flajola.  
En sa chambre l'en a mené,  
La ont le deduit demené  
Si comne amis fait a amie.  
Du baisier, car je n'i fui mie,  
Le sorplus ne vous dirai pas<sup>811</sup>.

Pero ahora voy a dejar de hablar del torneo porque os quiero contar cómo Iseo, que había reconocido a Tristán por el lai que había tocado con el flautillo, lo llevó a su cámara, donde se solazaron como el amigo hace con la amiga. Como yo no estuve allí no os puedo decir nada acerca de los besos que se dieron ni de lo demás<sup>812</sup>.

Pero el simulacro no ha finalizado del todo, puesto que tras el encuentro amoroso, Tristán y sus hombres deciden ayudar al rey Marco, quien va perdiendo en el torneo. Por este motivo, Iseo entrega a Tristán y a sus hombres –que siguen como juglares– lorigas nuevas, armas bellas y caballos veloces. Si antes Iseo era solo una espectadora ante el engaño, ahora es cómplice del mismo, pues el plan de Tristán es participar en el torneo como caballero. Sin embargo, se trata de un simulacro algo extraño, puesto que Tristán y sus hombres no han dejado del todo su caracterización como juglares. Es decir, se trata de una *mise en abyme*: Tristán y sus hombres aún como juglares, disputarán el torneo como caballeros-juglares. De hecho, se señala que: “Et si vous di que chascuns porte / Au col pendu son estrument”<sup>813</sup> (Y os digo que todos llevaban su instrumento colgado del cuello)<sup>814</sup>.

Este ambiguo simulacro, en donde los hombres del rey Artús junto con Tristán muestran su destreza como caballeros, implica una clara deshonra para los oponentes que van siendo vencidos y ven cómo un grupo de juglares los supera. Esto queda de manifiesto en la siguiente descripción:

Les estrumens ont avisez  
Qu'il avoient as cols pendus.  
Chascuns en est molt esperdus,  
Si le tienent en grant vielté

Se dan cuenta de los instrumentos que les colgaban del cuello. Cada uno se avergüenza pues consideraban una humillación ser vencidos de esta manera

<sup>811</sup> *La continuation de Perceval*, Christianne Marchello-Nizia, ed., 995.

<sup>812</sup> “Tristán ministril”, Isabel de Riquer, ed. y trad., 142.

<sup>813</sup> *La continuation de Perceval*, Christianne Marchello-Nizia, ed., 996.

<sup>814</sup> “Tristán ministril”, Isabel de Riquer, ed. y trad., 143.

Quant ensi sont desbareté  
Par menestrex, ce lor est vis<sup>815</sup>.

por juglares, como creían<sup>816</sup>.

Advertimos que el autor establece una clara diferenciación de clases, y entre lo que se espera de un juglar y un caballero. Cada estamento tiene un rol asignado y expectativas con las que cumplir, de ahí que los caballeros que van perdiendo en la batalla se sientan menoscabados. Marilyn Lawrence afirma sobre esta cuestión: “Their mix of chivalric identity and minstrel disguise upsets the knights at the tournament. They are confused and threatened by the upheaval of norms that the minstrel-knights represent to them”<sup>817</sup>. Esto queda incluso explícito cuando Perceval se niega a entrar en combate porque no quiere luchar contra juglares, puesto que sería degradante.

Podríamos deducir que el disfraz y el cruce de identidades son vistos como un peligro para el mundo caballeresco y cortesano, puesto que implica que cualquiera podría sobrepasar las clases y jerarquías sociales, algo impensable en una sociedad como la del Medioevo. Ciertamente, el inmovilismo social beneficiaba a aquellos que detentaban el poder y que componían la élite, a la vez que la visión teocéntrica garantizaba que los estamentos formaban parte del plan divino. Así, resultaría incómodo que unos juglares-caballeros hubieran derrotado a los caballeros por antonomasia. Queda de manifiesto entonces que el disfraz se configura como un arma peligrosa que puede desestabilizar el orden imperante.

Sin embargo, el disfraz también sirve el propósito de Tristán, que no es solo reunirse con Iseo, sino también reconciliarse con el rey Marco. Este es el motivo por el cual lucha en el torneo, pues no ha olvidado su fidelidad como vasallo. Lo que llama la atención es que el disfraz de caballero se vuelve un elemento paradójico, puesto que Tristán es un caballero disfrazado de juglar y, al armarse como caballero, lo que está haciendo no es realmente disfrazarse, sino solo vestirse como lo hace habitualmente. En otras palabras, se viste de caballero para justamente mostrar lo que es, aunque para los demás personajes se trata de un simulacro.

La *performance* de Tristán y sus juglares-caballeros llega a su fin cuando se termina el torneo y piden al monarca un favor: el perdón de Tristán, a lo que accede.

---

<sup>815</sup> *La continuation de Perceval*, Christianne Marchello-Nizia, ed., 997.

<sup>816</sup> La traducción es nuestra.

<sup>817</sup> Marilyn Lawrence, “Minstrel Disguise in Medieval French Narrative: Identity. Performance, Authorship”, (tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 2001), 59.

No se ofrecen mayores detalles sobre cómo finaliza el simulacro, excepto que Tristán cuenta a su tío el rey cómo decidió ir en su ayuda porque le angustiaba saber que estaba en apuros. El engaño ha servido entonces para devolverle a Tristán el beneplácito de Marco, al tiempo que logra estar con su amada Iseo. El texto de Montreuil sigue luego con las hazañas de Perceval.

Con el perdón de Tristán se restaura el equilibrio narrativo, pues él vuelve a la corte del rey Marco como el caballero predilecto que siempre ha sido. Sin embargo, nos atrevemos a plantear que esto es un equilibrio aparente, porque lo realmente subversivo es el amor entre Iseo y Tristán. Y el disfraz a lo largo de este relato ha ayudado en la concreción de este amor y el encuentro entre los amantes. El cuestionamiento hacia el *statu quo* no se terminan cuando se acaba el simulacro, pues gracias al disfraz se han reunido dos amantes cuyo amor desafía cualquier convención social.

### 7.2.1.2. “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”

Sin ser la versión más conocida del romance de Tristán e Iseo, la así llamada “Folie de Tristan”<sup>818</sup> destaca como una de las composiciones más singulares sobre estos amantes. Se trata de 998 versos escritos en anglonormando, cuya fecha se remonta a fines del siglo XII o principios del siglo XIII<sup>819</sup>. Este texto –del que se desconoce el autor– narra las peripecias de Tristán quien, disfrazado de loco, tratará de acercarse a Iseo.

El relato comienza cuando Tristán se halla en Leonís y, apesadumbrado, recuerda a su amada Iseo. Al igual que en el texto de Montreuil, la narración comienza una vez que el protagonista ya está en el destierro, exiliado por el rey Marco por sus amores con la reina. A diferencia del relato de Montreuil, aquí Tristán se muestra tan triste que preferiría morir, de ahí que el disfraz no solo sea una excusa para ver a Iseo, sino un medio que da esperanza al personaje y le permite seguir viviendo. El simulacro al que recurre Tristán es una forma de devolver la vida al protagonista, aunque lo paradójico es que a esa vida vuelve justamente simulando ser otro.

Tristán oculta sus planes e intenciones: “Il se penset si desguiser / E sun semblant si remüer / Ke ja nuls hom ne lu conestrat / Ke Tristan seit, tant nel verrat”<sup>820</sup> (Piensa en disfrazarse y cambiar su apariencia de modo que nadie, aunque lo vea, conozca que es Tristán)<sup>821</sup>. Emprende así el viaje a Tintagel, en Cornualles, lugar de residencia del rey Marco e Iseo. Al llegar allí medita sobre cómo se acercará a Iseo, ya que sabe que su vida corre peligro y que no puede presentarse como Tristán. Es interesante que asocie el dolor de la separación con la locura, pues justamente optará por el disfraz de loco para llevar a cabo su simulacro. Al respecto señala: “Pur vostre amur sui afolez”<sup>822</sup> (Por vuestro amor enloquezco)<sup>823</sup>.

---

<sup>818</sup> Se encuentra en el así llamado Manuscrito Oxford en la Bodleian Library, nº 6, f. 12vº-19rº. Para esta investigación se trabaja con Christianne Marchello-Nizia, ed., “La Folie de Tristan. Version d’Oxford” en *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes* (París: Gallimard, 1995), 217-243. Se ha consultado también Judith Weiss, trad., “La Folie Tristan”, en *The Birth of Romance* (Vermont: Everyman, 1992), 121-140. Para la traducción al español se emplea Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, en *Tristán e Iseo*, ed. y trad. Isabel de Riquer (Madrid: Siruela, AÑO), 169-184.

<sup>819</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “Introduction”, en *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes* (París: Gallimard, 1995), XLVI.

<sup>820</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 218.

<sup>821</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 170.

<sup>822</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 221.

Para representar el papel de loco, Tristán lo primero que hace es transformar su apariencia. Para ello decide intercambiar su ropa con un pescador. Posteriormente, corta su cabello de forma tal que el narrador señala: “Od les forces haut se tundi; / Ben senlle fol u esturdi; En après se tundi en croiz”<sup>824</sup> (Con las tijeras se rapó el pelo, de abajo hacia arriba; bien pareció un loco o un tonto. Y luego se trasquiló a cruces)<sup>825</sup>. Esta imagen del cabello de Tristán otorga verosimilitud a su simulacro, ya que como se sabe, durante el Medioevo era común que dementes, condenados y enfermos tuvieran esa marca. Llevar el pelo de esa manera funcionaba como “a theological and medical ritual performed on the possessed or insane and a juridical punishment for thieves, and therefore connects the fool to criminals and the possessed”<sup>826</sup>. Lo que hace Tristán de esta manera es asegurarse de que el resto lo reconocerá como un loco, pudiendo incluso tener “derecho a la misma hospitalidad que todos los miserables”<sup>827</sup>.

Los cambios de ropa y cabello permiten a Tristán jugar a ser otro, aunque llama la atención que la elección sea precisamente un ser marginal como es un loco. Recordamos que Tristán ha sido exiliado por el rey Marc y separado de Iseo, lo que claramente lo posiciona ya al margen. Sin embargo, el protagonista es capaz de usar la marginalidad a su favor, asemejándose a un loco. Desde ese espacio de enunciación buscará acercarse a Iseo, no sin antes modificar otros aspectos de su apariencia. Por ejemplo, cambia su voz y ennegrece su rostro. Al respecto se señala:

Od un herbete teinst sun vis,  
Ke il aporta de sun país:  
Il oinst sun vis de la licur,  
Puis ennerci, si müad culur.  
N’aveit hume ki al munde fust  
Ki pur Tristran le cunust<sup>828</sup>.

Con una hierba que había traído de su país se tiñó el rostro. Se untó el jugo en la cara, se la ennegreció y el color cambió. Ningún hombre en el mundo lo reconocería como Tristán<sup>829</sup>.

<sup>823</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 171.

<sup>824</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 222.

<sup>825</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 172.

<sup>826</sup> Marilyn Lawrence, “The Protean Performer”, 111.

<sup>827</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura*, vol I, trad. Juan José Utrilla (Colombia: FCE, 1998), 49.

<sup>828</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 222.

<sup>829</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 172.

Debemos recordar que cambiar el color de la piel es un elemento recurrente en el embaucador –un tipo literario experto en el arte del engaño–, y en todos aquellos personajes que desean esconder su identidad, como se vio en el primer capítulo en el caso de *Aucassin et Nicolette*. Tefirse la piel debió ser un recurso conocido para el receptor medieval, puesto que era frecuente que las personas tiñeran sus rostros en las representaciones de carnavales y en otras fiestas medievales<sup>830</sup>.

Pero además del cambio en la piel, Tristán corta una rama de un árbol y la pone sobre su hombro. En este aspecto, coincidimos con Paolo Galloni cuando plantea que este elemento “associa l’eroe del poema all’uomo selvaggio, colui che vive al di fuori della comunità organizzata, irrimediabilmente lontano dalla società e dalla cultura”<sup>831</sup>. La rama pasa a ser el último elemento de su disfraz y el que le da la impronta de hombre salvaje a Tristán, en contraste con el caballero cortesano que solía ser. Ya no ciñe una espada, sino que lleva una rama, en una clara muestra de cómo el protagonista ha potenciado su marginalización, paradójicamente la única manera de regresar con Iseo.

Es bajo esta nueva apariencia que Tristán –ahora como loco– aparece ante el castillo del rey Marco. En un principio su estampa causa miedo e impacto en el resto, para luego ser objeto de burlas y golpes de algunos muchachos que lo persiguen y le gritan: “Veez le fol! Hu! Hu! Hu!”<sup>832</sup> (¡Mirad el loco! ¡Hu, hu, hu!)<sup>833</sup>. Esta respuesta es una clara evidencia de cómo la figura del loco despertaba contradicciones en la sociedad medieval (contradicciones que quizás se aprecian hasta el día de hoy). En torno a esto, Rocío Peñalta sostiene que “la actitud que las gentes mantienen hacia la figura del loco es ambigua. La fascinación, el temor, el odio, la curiosidad o la repugnancia se manifiestan en la exclusión, la crítica, el escarnio, la clemencia o la protección hacia estos necios y dementes”<sup>834</sup>.

En este sentido, Tristán ya apenas entra a la corte es encasillado como el extraño. El hecho de que el resto de los muchachos lo persiga es un claro indicio de que su actuación está teniendo resultado y ha logrado convencer al resto de que él es un loco. Se traza una frontera en términos sociales: en un lado está la gente de la corte; en otro, Tristán el loco. Pero pese a situarse al margen, el protagonista logra

---

<sup>830</sup> Marilyn Lawrence, “The Protean Performer”, 112.

<sup>831</sup> Paolo Galloni, “La follia di Tristano”, *Studi Celtici* 3 (2004): 277.

<sup>832</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 223.

<sup>833</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 173.

<sup>834</sup> Rocío Peñalta Catalán, “Locos y locura a finales de la Edad Media: representaciones literarias y artísticas”, *Revista de Filología Románica* 25 (2008): 127.

que toda la corte esté pendiente de él, especialmente cuando empieza su conversación con el rey Marco, quien le pregunta por sus orígenes e intenciones.

Tristán se delata a sí mismo, ya que cuatro veces propone que le entreguen a la reina a cambio de su hermana; sin embargo, como todos lo toman por un loco divertido, no hacen caso de la verdad que revelan sus palabras: “Reis, fet li fols, mult aim Ysolt: / Pur lu mis quers se pleint e dolt”<sup>835</sup> (Rey –dice el loco–, quiero a Iseo. Mi corazón está triste y dolorido por su causa)<sup>836</sup>. Y es que en su discurso, el protagonista va mezclando sus sentimientos con historias inconexas y palabras extrañas, de ahí que sus confesiones sobre Iseo no llamen mayormente la atención e incluso sea alabado por su locura. Sobre esto, el rey dice: “Cist est bon fol, mult par dit ben; / Ben parole sur tute ren”<sup>837</sup> (Es un loco auténtico, que dice las cosas muy bien y habla bien de cualquier cosa)<sup>838</sup>. El rey y su corte se divierten así con el supuesto loco, como si este personaje fuese una especie de extravagancia a su servicio<sup>839</sup>.

Iseo tampoco reconoce al protagonista, pese a que este se presenta como “Tantris”<sup>840</sup>, el nombre que usó Tristán cuando llegó a las costas de Irlanda y la conoció. Esta circunstancia vuelve a recordarnos que el cambio de identidad ha sido una constante en la vida de Tristán. De ahí que se pueda considerar a Tristán como un embaucador. Según Cristina Azuela, es justamente este polimorfismo de Tristán lo que garantiza su condición de embaucador o *trickster*<sup>841</sup>. Notamos también que al igual que en “Tristán ministril”, se hace una referencia a la leyenda de los amantes y a episodios que debieron ser conocidos por el autor, lo que le otorga verosimilitud al relato y funciona como una *mise en abyme*. De hecho, lo que hará Tristán, ahora como Tantris el loco, será un *racconto* sobre su historia amorosa. Para Peter Haidu el relato de Tantris es la forma que tiene el protagonista de reconstruir su verdadera identidad<sup>842</sup>, como si al narrar lo vivido, pudiese actualizar su condición de caballero. Por medio de esta *narratio*, Tantris-Tristán esperaría volver a ser el mejor caballero

---

<sup>835</sup> Christianne Marchello-Nizia, “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 224.

<sup>836</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 174.

<sup>837</sup> Christianne Marchello-Nizia, “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 225.

<sup>838</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 174.

<sup>839</sup> Véase Eugenia Popeanga, “La desacralización del mundo medieval o ‘el mundo al revés’”, *Cuadernos del Cemyr*, nº 2 (1994): 100.

<sup>840</sup> Nótese que esta palabra es un anagrama de “Tristán”.

<sup>841</sup> Cristina Azuela, “‘Trickstán’: la construcción entrelazada del héroe y el trickster en Tristán el monje”, *Acta poética* 32, nº2 (2011): 37.

<sup>842</sup> Citado en Ben Ramm, “Losing the Plot: The Melancholy of Remembrance in the Old French *Folie Tristan* Poems”, *The Modern Language Review* 107, nº1 (enero 2012): 112.

que se ha conocido, al tiempo que confía en que Iseo lo reconozca. Sin embargo, logrará el efecto contrario, como se muestra a continuación.

A diferencia de lo que se podría esperar, la reina se ofende cuando oye que el loco se llama Tantris, de hecho, lo increpa duramente:

Par certes, nun! Kar cil est beus e gentils hum, E tu es gros, hidus e laiz, Ke pur Trantris numer te faitz. Ore te tol, ne huez mes sur mei! Ne pris mie tes gas ne tei <sup>843</sup> .	¡No!, en verdad; él es apuesto, un hombre gentil y tú eres gordo, horrible y feo; ¡y te haces llamar Tantris! ¡Vete enseguida, no sigas balbuciendo tan cerca de mí, no me gustan ni tus bromas ni me gustas tú! <sup>844</sup> .
--	---

Iseo es incapaz de reconocer a Tantris-Tristán, pese a que este se refiere a episodios cruciales de su historia juntos como cuando mató a un dragón, cuando Iseo y su madre lo salvaron de la muerte e incluso, alude al filtro de amor que bebieron en el barco, episodio que solo ella, Brangén (la doncella de Iseo) y Tristán conocen. Ciertamente Tristán se pone en peligro al narrar todos estos acontecimientos ante la corte, especialmente lo referente al filtro de amor, acaso la escena más recordada de toda la saga<sup>845</sup>. Pero Tristán asume el riesgo y cuenta su historia de amor, con toda la subversión que el relato entraña.

La *performance* de Tristán incomoda a Iseo, quien se siente sumamente violentada por lo que oye. La anagnórisis no ocurre y ella se muestra fría y distante. Incluso lo agrade verbalmente, señalando que es un adivino, encantador, mentiroso y borracho. Hasta tal punto llega el odio de Iseo que le desea la muerte a este supuesto impostor: “Co est dol ke tant estes viv”<sup>846</sup> (Es una lástima que hayáis vivido tanto)<sup>847</sup>. El comportamiento de Iseo es directamente proporcional al amor que siente por Tristán; el rechazo hacia Tantris es la forma en que ella reacciona ante lo que

---

<sup>843</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 226.

<sup>844</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 174.

<sup>845</sup> Hay quien sostiene que lo que busca Tristán (como Tantris) al relatar su historia es precisamente poder revivir su pasado, esperando que ese pasado asuma una función performativa. Véase Ben Ramm, “Losing the Plot”, 111.

<sup>846</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 227.

<sup>847</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 175.

concibe como una traición, pues cree que su amado ha revelado su relación secreta a Tantris el loco.

La reina, confundida, enojada, “altanera y desdenosa”<sup>848</sup>, maldice a este loco, en lo que es una doble negación: niega que sea Tantris y a su vez, niega que sea Tristán. Dos veces menciona la imposibilidad de conciliar lo que el loco discursivamente ha señalado con el aspecto de su amado. Las palabras y el relato corresponden a su historia de amor, sin embargo, el protagonista no se ajusta al modelo de caballero que ella conoció, como ella misma dice. La fealdad de este Tantris contrasta con la belleza cortesana de Tristán, el caballero ideal. Estamos ante la oposición entre el salvaje, encarnado en Tantris, y el caballero, representado por Tristán. Ambos son parte de un binomio que ella no logra descifrar y que interpreta como una amenaza.

Debemos recordar que los personajes locos en la Edad Media fueron un foco de atracción, a la vez que inspiraban temor, lo que para Sylvia Huot se sintetiza en la expresión “cultural hesitation”<sup>849</sup>, pues se admiraba la locura a la vez que se le temía. Son recurrentes las imágenes de locura en el arte y la literatura medieval, lo que “demuestra la importante presencia que esta cuestión tenía en el imaginario de la época”<sup>850</sup>. Tan solo por nombrar algunos ejemplos en el contexto de la literatura escrita en romance, hallamos referencias a locos (reales o simulados) en la novela *Cligés* de Chrétien de Troyes, el cuento XXXIX de *Il Novellino* y el relato enmarcado XLIII de *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel, entre otros.

Ya sea que se trate de personajes que simulan ser dementes o que efectivamente se vuelven locos, notamos que suelen funcionar como un elemento disruptivo ya que, en palabras de Sylvia Huot, simbolizan la otredad<sup>851</sup>, lo desconocido, todo aquello que no está reglado y que no responde a la lógica del orden imperante. Siguiendo con esta idea, debemos recordar que para la persona medieval el mundo seguía un orden dado por Dios, por ende, quien modificara ese orden resultaba peligroso y “debía ser alejado, para no contaminar al resto de la sociedad”<sup>852</sup>. Además, en el Medioevo se pensaba que la locura estaba dada por un

---

<sup>848</sup> Ramón García Pradas, “La recepción del *Tristán*”, 510.

<sup>849</sup> Sylvia Huot, *Madness in Medieval French Literature: Identities Found and Lost* (Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 2003), 20.

<sup>850</sup> Rocío Peñalta Catalán, “Locos y locura a finales de la Edad Media”, 127.

<sup>851</sup> Sylvia Huot, *Madness in Medieval French Literature*, 2.

<sup>852</sup> Ana María Morales, “El loco salvaje de la literatura artúrica”, *Anuario de Letras Modernas* 5 (1991-1992): 12.

desequilibrio humoral y corporal, lo que también podía suponer una corrupción moral<sup>853</sup>. Incluso, a veces la demencia se interpretaba “como manifestación diabólica; el loco podía ser un poseso, que había sido dominado por el Diablo a causa de sus pecados”<sup>854</sup>. De ahí esta ambigüedad generada por la figura del loco: causa curiosidad a la vez que rechazo.

Junto con ser un símbolo de fascinación y temor, el loco visibiliza las tensiones que pueden existir dentro de una sociedad, a la vez que cuestiona el poder central. Así, la amenaza que siente Iseo es, por una parte, el miedo a que se conozcan sus amores ilícitos; por otra, es el temor que socialmente produce el loco, pues desestabiliza ese precario mundo cortés en el que está inserta. En el fondo, el simulacro de Tristán lo que le está revelando es el simulacro que ella vive pero que no quiere reconocer: pretende haber olvidado a Tristán y ser feliz al lado del rey Marco.

Es Brangén, la doncella de Iseo, la encargada de averiguar la verdadera identidad de Tantris. En un principio se muestra incrédula al igual que Iseo, aunque luego lleva a Tantris-Tristán a la recámara de la reina para que puedan conversar a solas. Nuevamente recurre al relato de sus aventuras en común para que Iseo le reconozca. Por ejemplo, narra cómo intentaron traicionarlo unos felones de la corte o cómo el enano Frocín le hizo una emboscada, episodios centrales en la leyenda. Iseo, sin embargo, duda, incapaz de ver más allá del aspecto físico:

La raïne le entent e ot  
E ben ad noté chescun mot.  
Ele l'esguard, del quer suspire,  
Ne set sus cel ke puisse dire,  
Kar Tristan ne semblout il pas  
De vis, de semblanz ne de dras.  
Mais a ço ke il dit ben entent  
Ke il dit veir e de ren ne ment.  
Pur ço ad el quer grant anguisse

La reina le escucha atentamente y recuerda cada palabra. Le mira, su corazón suspira y no sabe qué hacer, pues no se parece en nada a Tristán, ni en el rostro, ni en el aspecto, ni en el vestido. Pero por lo que ha dicho, sabe que dice la verdad y que en nada miente. Por ello su corazón está angustiado y no sabe qué hacer<sup>856</sup>.

<sup>853</sup> Sylvia Huot, *Madness in Medieval French Literature*, 13.

<sup>854</sup> Santiago Gutiérrez y Pilar Lorenzo, “Tristán o la marginación de la *Fin'Amors*”, *Revista de literatura medieval de la Universidad Alcalá de Henares*, nº13 (2001): 119-134.

E ne st ke faire puisse<sup>855</sup>.

A diferencia de otros relatos estudiados en donde la anagnórisis ocurre de forma completa y en un momento preciso, acá se observa un reconocimiento en secuencias y espaciado. Llama la atención que quien primero reconoce a Tantris-Tristán sea Husdent, el perro de Tristán que regaló a su amada cuando se marchó del reino, en una escena que nos recuerda la de Odiseo y su perro Argos<sup>857</sup>. Coincidimos con Patrizia Mazzadi en que el episodio de Husdent y Tristán deja entrever la misoginia medieval, ya que el perro se mostraría más fiel que Iseo, incapaz de reconocer a su amado<sup>858</sup>. Esto quedaría reflejado en las palabras que Tristán dirige a Iseo:

Melz li suvient  
Ke jo le nurri, ke le afaitai  
Ke vus ne fait, ki tant aimai.  
Mult par at en chen grant franchise  
E en femme grant feintise<sup>859</sup>.

Se acuerda mejor que yo fui quien lo crie  
y amaestré que vos a quien tanto amé. En  
el perro hay gran nobleza y en la mujer  
gran deslealtad<sup>860</sup>.

Pese al reconocimiento de Husdent, Iseo es incapaz de descubrir a Tristán, y cuando este le muestra un anillo que ella le había regalado, lo interpreta como un signo de que Tristán ha fallecido, pensando que Tantris no es más que un ladrón. Es en este momento, cuando ella llora por la supuesta muerte de su amado, cuando Tantris empieza a revelar su verdadera identidad, no ya mediante la alusión a elementos externos (como el perro o el anillo) sino mediante el cambio de su voz. A partir de ese momento Iseo lo reconoce y abraza. Pero Tristán aún requiere algo más: pide agua a Brangén para lavar su rostro. Entonces: “En sa prupre furme revint. / Ysolt entre ses bras le tint”<sup>861</sup> (Apareció su verdadero aspecto. Iseo lo abraza)<sup>862</sup>.

---

<sup>856</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 181.

<sup>855</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 239.

<sup>857</sup> Homero, “Canto XVII”, en la *Odisea*, trad. Luis Segallá y Estalella (Madrid: Espasa, 1998), 335-354.

<sup>858</sup> V. Patrizia Mazzadi, “The Issue of Madness in Tristan Romances”, en *Behaving like Fools*, eds. Lucy Perry y Alexander Schwarz (Turnhout: Brepols, 2010), 253.

<sup>859</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 241.

<sup>860</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 183.

<sup>861</sup> Christianne Marchello-Nizia, ed., “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”, 243.

El simulacro de Tristán como Tantris cumple con lo que el protagonista deseaba: volver a la corte del rey Marco y estar con Iseo. Es sin lugar a dudas, uno de los simulacros cuya anagnórisis se ha visto más dificultada, precisamente porque la reina es incapaz de descifrar en el discurso de Tantris a Tristán. La *mise en abyme* logra una configuración sólida del personaje, puesto que lo inserta en la tradición de la leyenda tristana, le otorga veracidad al relato y lo acerca al receptor medieval, familiarizado con la historia de amor.

Sin embargo, Iseo no es capaz de reconocer a su amado bajo la figura fea y extraña del loco, lo que puede ser interpretado como un excesivo apego de ella al aspecto físico<sup>863</sup>. Esta importancia dada a la belleza –y a la ausencia de esta en la figura del loco– nos hace pensar que el público cortés, al que se dirigían los *romans* y la materia artúrica, se preocupaba de las apariencias y por lo mismo esperaba un héroe fuerte, valiente, amable, mesurado y bello, que estuviera en consonancia con el refinamiento del amor cortés. Este comportamiento cortés se basaba en “la belleza del caballero, las maneras refinadas y la presencia de una doncella amada y su influencia en la conducta del caballero”<sup>864</sup>. En este sentido, creemos que la reacción de Iseo bien pudo representar a cierto público medieval, que se resistía a una configuración más subversiva del modelo cortés.

Tristán es un héroe que no teme situarse en los márgenes y olvidar el modelo cortés, si con eso consigue recuperar a su amada. La figura de Tantris-Tristán subvierte no solo el poder establecido, sino que posiciona un modelo literario y masculino distinto en los que la mesura, el refinamiento y la belleza dan paso a la locura y fealdad. Paradójicamente son estos elementos los que permitirán al protagonista alcanzar su anhelo: volver a la corte y recuperar a Iseo, a la vez que recupera su pasado y, por ende, su identidad.

---

<sup>862</sup> Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, “Tristán loco”, 183.

<sup>863</sup> Véase Ramón García Pradas, “La recepción del *Tristán*” 509.

<sup>864</sup> Lucila Lobato Osorio, “Los tres ejes del comportamiento del caballero literario medieval”, 80.

### 7.2.2. *Li Romans de Witasse Le Moine*

Como se adelantó en el capítulo anterior<sup>865</sup>, el protagonista del texto es Eustaquio, un proscrito que no solo busca al asesino de su padre sino que además añora vengarse del conde de Boloña. Se analizó previamente cómo se travestía para burlarse de uno de los criados del conde. Además del episodio estudiado, el disfraz sigue siendo una constante en los ardides que trama el protagonista. La mayoría de estos engaños van dirigidos al conde o a su entorno, buscando provocarles alguna pérdida, aunque también le sirven a Eustaquio para no ser atrapado o como una forma de espionaje.

En general, cada engaño responde a una estructura similar y que explicamos a continuación. Primero, Eustaquio se encuentra con algún personaje que realiza un oficio específico, ubicándose así en la parte baja de la pirámide estamental, lo que ya es un avance social importante si consideramos que él es un renegado, es decir, un marginal. Después, el protagonista ya sea mediante el uso de la fuerza o alguna recompensa, logra hacerse con la ropa y simula ese oficio. Se disfraza de vendedor, alfarero, pastelero, carpintero y pastor de ovejas, entre otros múltiples engaños. Posteriormente, realiza una *performance* ante el conde o sus hombres, burlándolos. Aunque estos embustes podrían dejarlo al descubierto, el protagonista parece disfrutar de la peligrosidad que implica acercarse al conde simulando ser otro. Finalmente, escapa y prosigue su camino hasta planear un nuevo engaño.

De todo el corpus textual seleccionado en este trabajo, estamos ante uno de los personajes que más simulacros realiza, lo que nos lleva a plantear ciertas interrogantes: Con todos los engaños de Eustaquio, ¿los otros personajes llegan a conocer verdaderamente su personalidad? ¿El lector se hace una idea completa acerca de la personalidad del protagonista? ¿Cómo se modifican las relaciones entre los personajes a partir de tantos simulacros?

En una de sus primeras caracterizaciones, Eustaquio se hace pasar por un vendedor de paja. Esto sucede cuando el conde tiene noticias de que Eustaquio se halla en la ciudad y pretende atraparlo. Sin embargo, el protagonista idea un plan para escapar:

Sa robe de noir brunete

| Intercambió con un buen muchacho su

---

<sup>865</sup> Véase el apartado 7.1.4.

A une pobre cotelete  
 Canga tantost a .I. preudomme.  
 Del chastiel ist a la parsomme;  
 En sa voie .I. homme encontra  
 Ki .I. grant fais d'estrain porta;  
 L'estrain a achaté tantost.  
 Wistascés l'emporta a l'ost<sup>866</sup>.

sotana marrón oscuro por un pobre manto y logró escapar del pueblo. En su camino halló a un hombre que cargaba un montón de paja. Eustaquio inmediatamente compró la paja, acarreándola hacia sus enemigos<sup>867</sup>.

Esta escena ilustra la manera en que el protagonista generalmente consigue la ropa de sus engaños, ya que suele intercambiar sus vestimentas con algún personaje que halla en el camino. No hay en él una planificación mayor con respecto al simulacro que realizará, sino que simplemente va engañando de acuerdo a las situaciones cotidianas. Así sucede cuando el conde persigue a Eustaquio en medio de un bosque y este último logra dar con un carbonero, con quien intercambia ropas:

Wistascés a, sains dire plus,  
 Les dras au carbonnier vestus,  
 Et sa noire coife afubla,  
 Et son visage encarbonna,  
 Son col noirci et puis ses mains<sup>868</sup>.

Sin mayor preámbulo, Eustaquio se viste con la ropa del carbonero, se pone la capucha negra y ennegrece su cara, su cuello y luego sus manos.

El cambio de apariencia de su tono de piel nos recuerda el simulacro realizado por Nicolette y Tristán, como se vio anteriormente. Pero más allá de cómo Eustaquio cambia su apariencia, lo que llama la atención es que no usa su disfraz para esconderse del conde sino que, por el contrario, va hacia él para decirle que un tal Eustaquio le está causando problemas: este se ha quedado con gran parte del carbón que poseía. Esta acusación le sirve no solo para extender la fama de Eustaquio –como como alguien que sigue su propia ley–, sino también para exasperar al conde, cuya capacidad para atrapar a su enemigo queda en entredicho<sup>869</sup>. Lo lamentable es que tras la acusación, el verdadero carbonero (quien ha cambiado

<sup>866</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine*, 62.

<sup>867</sup> Las traducciones de todas las citas de *Li Romans de Witasse Le Moine* son propias. Por eso a partir de ahora se omitirán las notas a pie de página cuando se traduzca al español.

<sup>868</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine*, 66.

<sup>869</sup> Véase Alison Williams, *Tricksters and Pranksters. Roguery in French and German Literature of the Middle Ages and the Renaissance* (Amsterdam: Rodopi, 2000), 136.

ropas con Eustaquio) es encontrado por el conde y sus hombres e, inmediatamente, lo capturan: “Molt fu laidengiés et batus. / Il cuidoiert tot sans mençoigne / Que che fust Wistasces li Moigne”<sup>870</sup> (Fue muy herido y golpeado. Ellos pensaban, sin lugar a dudas, que se trataba de Eustaquio el Monje).

Una situación similar a la ocurrida con el carbonero es la que vive el alfarero, el siguiente personaje con el que se encuentra Eustaquio. Una vez más, es elegido por aparecer simplemente en el camino que recorre el protagonista. El texto señala que Eustaquio –aún disfrazado como carbonero– huye de los hombres del conde que lo persiguen, pues ya se han dado cuenta de que no es el verdadero carbonero. Eustaquio decide entonces, lavar su rostro en un primer paso para poner fin a su simulacro. Luego, cambia sus ropas con el alfarero que halló en el camino, intercambiando el carbón y la mula que llevaba por los cántaros y ollas que el alfarero transportaba. El narrador nos relata: “Dont devint Wistasces potiers / Li potiers devint carbonniers”<sup>871</sup> (Entonces Witasse se convirtió en alfarero y el alfarero, en carbonero).

Nuevamente el lector podría pensar que Eustaquio –ahora disfrazado de alfarero– huirá del conde y sus hombres; sin embargo, esto no es así, ya que va directamente hacia ellos:

Et li quens est issus dou bos.  
 Li quens demanda au potier  
 S’il ot veü .I. carbonnier.  
 “Sire, dist Wistasces Li Moigne,  
 Il s’en vait tot droit vers Bouloigne;  
 .I. asne mainne a tout carbons”<sup>872</sup>.

El conde emergió del bosque y preguntó al alfarero si había visto al carbonero. ‘Señor’, dijo Eustaquio el Monje, ‘se dirige directamente hacia Boloña, llevando un asno cargado de carbón’.

Eustaquio, ahora como alfarero, prosigue su camino, mientras que el conde y sus hombres dan con el ahora carbonero (que es en realidad alfarero) y una vez más, golpean y hieren a quien ha sido víctima del engaño de Eustaquio.

Estamos ante un personaje diferente a los que habíamos observado en las obras anteriores. Se trata de alguien que no solo busca engañar al adversario, en este

<sup>870</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine*, 67.

<sup>871</sup> *Ibid.*, 68.

<sup>872</sup> *Ibid.*

caso el conde de Boloña, sino que parece incluso buscar y disfrutar con el sufrimiento de personas inocentes<sup>873</sup>, como sucede con el carbonero, el alfarero y tantos otros. El hecho de que inocentes sufran por los simulacros de Eustaquio es una constante a lo largo del relato, por algo se retrata al protagonista como “a dangerous and devilish individual”<sup>874</sup>. Y es que en su afán por vengarse y humillar al conde, no le importa la suerte que corren los demás.

Si bien por robarle al conde y redistribuir la riqueza, Eustaquio es un antecedente de Robin Hood<sup>875</sup>, la crueldad y la falta de empatía hacia las víctimas es un rasgo que lo aleja de este tipo de personaje. Da la impresión de que Eustaquio es un antihéroe que no vela por el bien común, sino que antepone su venganza a todo sin sentir remordimiento alguno por el daño causado a otros. Según Timothy Jones, el que Eustaquio no se arrepienta de sus actos y que actúe de manera violenta hacia inocentes, distancian al personaje del lector moderno<sup>876</sup>, afirmación con la que coincidimos. Para Alison Williams, “the absence of humour [...] alienates the reader somewhat from Eustace”<sup>877</sup>. Incluso, Keith Busby va más allá y plantea que esta distancia bien pudo darse en el receptor medieval, espantado por la crueldad del protagonista y por comportamientos que el narrador abiertamente juzga como demoníacos<sup>878</sup>.

Con respecto a los simulacros que realiza el protagonista, notamos que son menos elaborados que otros que hemos visto como los de Tristán, en donde hay una planificación extensa, un cambio de apariencia, de discurso e incluso un cambio de voz. Solo hay un par de simulacros que denotan una preparación mayor por parte de Eustaquio. Es lo que sucede cuando decide hacerse pasar por cojo. Así dice el texto:

Sa jambe ot lié a sa nace,  
Molt bien sot aler a escache.  
Poumon de vaque dehiékié  
Avoit a sa cuisse liié

Amarró su pierna a su glúteo, sabía bien cómo caminar con una muleta. Cortó los pulmones de una vaca y los amarró a su muslo, con un vendaje manchado de

---

<sup>873</sup> Keith Busby, “The Diabolic Hero in Medieval French Narrative”, 421

<sup>874</sup> Kathryn Ann Bedford, “Fictionalising the Past: Thirteenth-Century Re-imaginings of Recent Historical Individuals”, (tesis doctoral, Universidad de Durham, 2012), 18.

<sup>875</sup> V. página 154 de esta investigación.

<sup>876</sup> Timothy Jones, *Outlawry in Medieval Literature* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010), 92-93.

<sup>877</sup> Alison Williams, *Tricksters and Pranksters*, 138.

<sup>878</sup> Citado en Timothy Jones, *Outlawry in Medieval Literature*, 93.

D'un bendel tout ensanglenté<sup>879</sup>. | sangre.

Bajo esta apariencia se presenta en una iglesia en donde estaba el conde y sus hombres participando de la misa. Sin que se nos advierta si es que cambia su voz, el narrador relata que Eustaquio –ahora como cojo– se acerca al conde, mostrándole su pierna y su venda, para suplicarle que tenga misericordia de su estado. Así, logra que el conde le entregue doce monedas. Incluso, el protagonista interpela al sacerdote, mientras se recolectaban las ofrendas y le dice: “Por Diu et por Sainte Marie, / Car priiés a ces chevaliers / Kil me doinsent de lor deniers”<sup>880</sup> (Por Dios y por Santa María, pida a estos caballeros que me den dinero). Su petición es aceptada por el religioso. De hecho, apela a los fieles para que ayuden monetariamente al cojo que tanto auxilio necesita. Una vez que se ha recolectado el dinero para Eustaquio, este coge las monedas y se retira rápidamente de la iglesia, no sin antes robar el caballo del conde.

Ante este espectáculo, los niños gritan asombrados. Es solo en este momento cuando el conde advierte que nuevamente ha sido víctima del engaño de Eustaquio. Queda en evidencia una vez más la particularidad de los simulacros del protagonista. A diferencia de otras obras estudiadas donde son los mismos personajes los que dejan su disfraz y reconocen ante la persona engañada su verdadera identidad, en este texto no es Eustaquio quien pone fine a los simulacros. Aquí es el engañado, es decir el conde, quien siempre debe descifrar que ha habido un simulacro mientras en simulador huye. Como es de esperar, la reacción del conde es airada:

Dont fist li quens a tous jurer  
Que s'il le pueent atraper  
En bois, n'en vile, n'en sentier,  
K'il le renderont prisonnier<sup>881</sup>.

El conde a todos hace jurar que si  
lograban capturarlo, ya fuese en el  
bosque, en el pueblo o en el camino, se  
lo darían a él como prisionero.

En general, los móviles de Eustaquio parecen ser dos. El primer móvil es conseguir alguna ganancia, lo que consigue robando algún caballo de los hombres del conde. Esto sucede cuando se disfraza de vendedor de paja, cojo, monje y

<sup>879</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine*, 76-77.

<sup>880</sup> *Ibid.*, 77.

<sup>881</sup> Denis Conlon, ed., *Li Romans de Witasse Le Moine*, 78.

peregrino, siendo en esta última ocasión cuando logra robar todos los caballos de los hombres del conde, además de una cuantiosa suma de dinero.

El segundo móvil es el de burlar y humillar al conde, aumentando así su fama como *trickster*, empleando la astucia y lo que esté a su alcance con el fin de engañar al adversario. Sobre este tipo literario se señala: “The trickster represents a symbolic inversion of established values, who is amoral, asocial, aggressive, impulsive, deceitful, exhibitionist, has an overdeveloped libido, and is constantly provoking all authority”<sup>882</sup>. En este sentido, Eustaquio evoca los constantes cambios y disfraces empleados por Heber en el *Tahkemoni*. No obstante, las bromas de Eustaquio son con frecuencia despiadadas y reiteradamente crueles. El tono del relato está lejos de ser humorístico como en el *Tahkemoni*.

Como un embaucador ejemplar, Eustaquio no teme disfrazarse de un ser marginal. Conviene tener en cuenta que él es ya un marginado perseguido por la autoridad, de ahí que no tema degradar su estatus. Así, en uno de sus últimos simulacros, Eustaquio aparenta ser un leproso. Recordamos que la lepra fue durante la Edad Media una de las enfermedades más temidas y recurrentes, siendo sinónimo generalmente de exclusión y marginación. Ya en el año 635 el Código de Rothari de Lombardía explicita que los leprosos deben vivir aislados del resto, sin poder siquiera legar sus propiedades<sup>883</sup>. Se consideraba que una vez expulsado de su vivienda y/o de la ciudad, el leproso era una especie de muerto en vida. Siglos más tarde, la lepra volvió a ser un foco generalizado de preocupación, de ahí que en el año 1179 el III Concilio de Letrán reiterara que los leprosos debían ser segregados, prohibiéndoles por ejemplo, ir a la iglesia con las personas sanas o transitar por determinados espacios<sup>884</sup>. Así, entre 1150 y 1250 surgieron múltiples leproserías a lo largo de toda Europa<sup>885</sup>.

El fenómeno de la lepra queda reflejado en la literatura medieval que no es indiferente al contexto en el que surge. En el caso de *Li Romans de Witasse Le Moine*, se cuenta que el conde había logrado dar con la ubicación de Eustaquio, por lo que este último decidió disfrazarse de leproso:

---

<sup>882</sup> Louise Vasvári, “Obscene Onomastics in Medieval Trickster Tales”, *Destiempos* 3, nº15 (julio-agosto 2008): 166.

<sup>883</sup> Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, eds., “Marginados”, en *Diccionario razonado del Occidente medieval* (Madrid: Akal, 2003), 493.

<sup>884</sup> Robert Moore, *The Formation of a Persecuting Society. Authority and Deviance in Western Europe 950–1250* (Oxford: Blackwell, 2007), 49.

<sup>885</sup> Véase Jean Verdon, *Sombras y luces de la Edad Media*, trad. Silvia Kot (Buenos Aires: El Ateneo, 2006), 64.

Lors s'atorna comme mesiel,  
Hanap ot, potente et flanel;  
Quant voit le conte trespasser,  
Dont commença a cliketer.  
La ot il .XXVIII. deniers  
C'au conte, k'a ses chevaliers<sup>886</sup>.

Entonces [Eustaquio] se viste como leproso, con su copa, bastón y badajo. Cuando vio al conde pasar, empezó a mover su badajo y consiguió veintiocho monedas del conde y sus caballeros.

Pese a que no sabemos de dónde obtiene Eustaquio la ropa de leproso y los elementos que lo caracterizan, lo cierto es que retrata de manera eficaz al enfermo de lepra, quien solía llevar una copa que hacía sonar para que le dieran limosna. Al respecto sabemos que: “The image of the wandering leper with his bell or clapper to warn of his approach and the begging bowl which none but he would touch is one of the most familiar and painful that the medieval world has to offer”<sup>887</sup>. Además, el conde señala que físicamente tiene los signos de la lepra, pues “les doit avoit trestous crocus / Et ses visages ert bocus”<sup>888</sup> (sus dedos estaban todos torcidos / Y su cara tenía marcas).

La actuación de Eustaquio da resultado, pues sin decir palabra alguna, recibe dinero por parte del conde, quien una vez más es engañado por el proscrito. Pero no solo eso: Eustaquio aprovecha el disfraz y que el conde se ha alejado para robar un caballo a uno de sus caballeros. Como es habitual, solo una vez que Eustaquio se ha alejado del conde, este se da cuenta de que todo ha sido un engaño.

Pero Eustaquio no es el único personaje medieval en adoptar el disfraz de leproso. Un caso bastante conocido es el de Tristán en *Tristan und Isolde* de Gottfried von Strassburg<sup>889</sup>, quien se disfraza de leproso para volver a ver a la reina Iseo. Sin embargo, en este caso, Tristán no consigue mucho con su disfraz ya que la reina lo reconoce y le ordena salir inmediatamente de palacio.

También de leproso se disfraza el protagonista de la obra *Frauendienst* (traducida como *Servicio a las Damas*), escrita por Ulrich von Lichtenstein<sup>890</sup> hacia

---

<sup>886</sup> Denis Conlon, *Li Romans de Witasse Le Moine*, 76.

<sup>887</sup> Robert Moore, *The Formation of a Persecuting Society*, 51.

<sup>888</sup> Denis Conlon, *Li Romans de Witasse Le Moine*, 76.

<sup>889</sup> Nos hemos referido a este autor al inicio del capítulo, v. página 162.

<sup>890</sup> Trovador y caballero del siglo XIII. Su obra *Frauendienst* se considera una especie de autobiografía en la que conjuga el lirismo de los trovadores alemanes con la narrativa cortés. Al respecto, v. Kelly De Vries, “Introduction” en *Service of Ladies*, Ulrich von Liechtenstein, trad. y ed. J.W.

1255. El texto, escrito en alto alemán medio, narra las aventuras de Ulrich (quien hace de protagonista y narrador en primera persona), un caballero locamente enamorado de una dama casada. Ulrich se somete a diversas pruebas para ser digno del amor de su dama, llegando incluso a disfrazarse de leproso e ir a una leprosería solo porque su amada se lo ha ordenado. Sin embargo, pese a todas las hazañas que realiza para obtener el favor de su dama, esta lo rechaza.

Los ejemplos antes mencionados muestran que el engaño y el simulacro se observan como una constante en las obras literarias del siglo XIII, y *Li Romans de Witasse Le Moine* no es la excepción. Se trata de un texto en donde el protagonista, marginado por quienes detentan el poder, emplea el disfraz para su beneficio sin temor a que el disfraz pueda bajar su estatus, pues se entiende que él ya está fuera de la ley y el orden social. Si bien Eustaquio siempre logra algo positivo de sus simulacros (ya sea despistar al conde y/o la obtención de una ganancia), notamos que sus múltiples engaños lo alejan del resto de los personajes. Aunque a veces Eustaquio está rodeado de su grupo de hombres, él no duda en asesinar a uno de ellos si ve que este puede traicionarlo. Además, ninguno de ellos aparece como un amigo o un par, sino que son hombres que trabajan para él. De hecho, casi todos los disfraces los consigue por sus propios medios sin tener un ayudante que vele por su plan. En este sentido, coincidimos con Kathryn Bedford, para quien los compañeros de Eustaquio “are reduced to ciphers that simply follow orders and have no initiative of their own”<sup>891</sup>.

Además de la soledad de Eustaquio y la carencia de vínculos sólidos con otros personajes, creemos que los múltiples disfraces a los que se somete impiden que se conozca su personalidad. Esto es algo que no había aparecido en los otros textos analizados. Porque finalmente, ¿quién es Eustaquio? Un hombre que anhela vengarse y que no escatima recursos para humillar al conde. Sin embargo, faltan los matices para una configuración correcta del personaje. Antes se mencionó que el lector podía sentir cierta lejanía con Eustaquio porque siempre se muestra cruel y no se arrepiente. Pero creemos esta distancia va más allá, en cuanto el lector no logra realmente conocer la personalidad de Eustaquio. Y esto es algo que perfectamente

---

Thomas (Nueva York: Boydell, 2004), vii-xiii. También v. Lisa Perfetti, “‘With them she had her playful game’: The Performance of Gender and Genre in Ulrich von Lichtenstein’s *Frauendienst*”, en *Women and Laughter in Medieval Comic Literature* (Michigan: The University of Michigan Press, 2003), 126-167.

<sup>891</sup> Kathryn Ann Bedford, “Fictionalising the Past”, 199.

pudo pasarle al lector medieval. De tanto disfraz y simulacro, olvidamos quién era realmente Eustaquio.

### 7.2.3. “*Ha-rofe*” (“El médico”) en el *Taḥkemoni* de Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi

El último relato que nos interesa analizar en este capítulo es la trigésima *maḥberet* del *Taḥkemoni* de al-Ḥarizi, llamada “*Ha-rofe*” (“El médico”). De nuevo, Ḥeber actúa como un pícaro o “vagabundo ilustrado”<sup>892</sup> que juega a engañar a Heman, esta vez recurriendo a la profesión de la medicina<sup>893</sup>.

El personaje del médico es una figura habitual en diversos textos narrativos medievales<sup>894</sup> y, por lo mismo, está rodeado de connotaciones negativas. La narrativa hispanohebraica da cuenta de esta presencia médica en variados textos que tienen como protagonistas a respetados médicos, sanadores y también a quienes son calificados como “market doctors”<sup>895</sup>, que podríamos traducir como charlatanes. Se ha llegado a plantear que “los médicos son probablemente los profesionales tratados con más detalle en la narrativa hispanohebraica”<sup>896</sup>.

Uno de los primeros relatos hispanohebraicos en donde se halla esta figura es en el *Sefer ha-Ša‘ašu‘im* (“Libro de los entretenimientos”) de Yosef ben Me’ir ibn Zabarrāh y que analizamos en el capítulo anterior<sup>897</sup>. Si bien la obra no pretende ser un tratado científico, alude extendidamente a los físicos y los conocimientos médicos, por ejemplo, a los beneficios de ciertos alimentos y dietas alimentarias<sup>898</sup>. Por una parte, el protagonista –que se identifica con el autor– elogia la profesión de

---

<sup>892</sup> Ángeles Navarro Peiro, “Ciencia y ficción científica en la narrativa hispanohebraica”, en *De cuerpos y almas en el judaísmo hispanomedieval: entre la ciencia médica y la magia sanadora*, coords. Yolanda Moreno Koch y Ricardo Izquierdo Benito (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011), 203.

<sup>893</sup> Debemos precisar que en el *Taḥkemoni* se presentan dos breves relatos en los que Ḥeber pretende ser un médico: “*Ha-rofe*” (“El médico”) y “*Merappe’ ha-‘ahabāh*” (“El que cura el amor”). Sin embargo, hemos optado por analizar el primero de ellos puesto que el segundo se centra más en los padecimientos amorosos del enfermo y no tanto la *performance* de Ḥeber como médico.

<sup>894</sup> Suele aparecer también como un motivo recurrente en la poesía satírica andalusí. Véase Judith Dishon, “The Physician as Mirrored in Satirical Medieval Hebrew Literature in Spain”, *Apirion (Literary, Cultural and Social Review)* 26-27 (1993): 26-33, [en hebreo].

<sup>895</sup> Joseph Shatzmiller, *Jews, Medicine and Medieval Society* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1994), 101.

<sup>896</sup> Ángeles Navarro Peiro, “Tipos sociales en la narrativa hebrea de la España cristiana”, en *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía*, coords. Ricardo Izquierdo Benito y Ángel Sáenz-Badillos (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998), 269.

<sup>897</sup> V. capítulo 7.1.1.

<sup>898</sup> Un interesante análisis sobre esta cuestión puede encontrarse en Aurora Salvatierra Ossorio, “Dichos griegos en boca de un ‘demonio’: Un debate sobre comida y salud en el *Libro de los entretenimientos* de Yosef ibn Zabarrāh”, *Aliento: Échanges sapientiels en Méditerranée*, n° 7. *Saberes inmutables. En torno a la tradición de los dichos de los siete sabios de Grecia*, coord. Javier Espejo Surós (2016): 135-152.

los físicos, actividad que ha sido ejercida por él, su padre y por Šešet Benveniste<sup>899</sup>; por otra, describe cómo existen médicos interesados que no tienen suficientes conocimientos y que se dedican a engañar a sus pacientes, un topos que también aparece en el texto de al-Ḥarizi. Esto queda de manifiesto cuando el narrador describe el quehacer de estos “profesionales”:

<p>בשקריהם ובפחזותם, ובערמת מליהם, ובדיהם ונכליהם, יבואו אל החולה ויביטו אל פניו, ויפתחו את עיניו ויסירו את צפרניו להפחידו ולהחרידו, ולקרב יום אידו, ויקחו זכוכית השתן וישאו אותה בידיהם, עד אשר תגע אל זקניהם, ויניעו אותה בחזקה לדלוח את המים, ויאמרו החולי הזה מכבדי החליים, והם לא יכירו בה כי אם השתן, בעבור אשר ריחו לאפם נותן [...] והמה מצודדים הנפשים וירפאו בלי אמונה ורחם, בשעלי שעורים ובפתותי לחם, וימיתו הדל בעבור שקל כסף או שנים, ואביון בעבור נעלים<sup>900</sup>.</p>	<p>[...] con sus engaños, sus atolondramientos, con astutas palabras, ficción y estafa, se llegan al enfermo y miran su rostro, le abren los ojos, le quitan las uñas, le asustan y atemorizan, le acercan al día de su calamidad; cogen el vaso de la orina, lo alzan con sus manos hasta que llega a sus barbas, lo agitan con fuerza para enturbiar las aguas y dicen ‘Esta enfermedad es de las más graves’, cuando ellos no han reconocido en él sino la orina, porque su olor les llega a la nariz’. [...] Se dedican a curar sin fe ni piedad por un puñado de cebada, por un pedazo de pan. Dejan morir al pobre por un siclo de plata o dos, y al miserable por un par de sandalias<sup>901</sup>.</p>
---	---

Ya en el siglo XIII, Šem Ṭoḇ ben Yosef ibn Falaqerah<sup>902</sup> vuelve a utilizar la figura del médico en su *Sefer ha-meḇaqqeš*<sup>903</sup> (*Libro del que busca* o *Libro del*

<sup>899</sup> V. página 130 de esta investigación.

<sup>900</sup> *Sefer Sha'ashuim: A Book of Mediaeval Lore*, 122-123.

<sup>901</sup> *Libro de los entretenimientos*, 190-191.

<sup>902</sup> Habría nacido en 1225, aunque no se tiene mayor detalle sobre la ciudad en donde nació. Seguramente vivió en el norte de la Península ibérica –tal vez Tudela– y quizás en Provenza. Conocedor del árabe y el hebreo, fue poeta, médico, intelectual y filósofo. Siguió los postulados de Maimónides, aunque tendió más al neoplatonismo. Uno de sus textos más reconocidos es *Moreh ha-Moreh*, que pretende ser una guía para *Guía de los perplejos* de Maimónides. Véase Ángel Sáenz Badillos, “La Carta del Debate de Šem Ṭoḇ ibn Falaqerah”, *MEAH*, sección Hebreo 42 (1993): 105-

*buscador*). Esta obra, dividida en dos partes, cuenta las aventuras de un protagonista (“el buscador”) que anhela hallar sabiduría. En su periplo va conversando y debatiendo con diversos personajes, entre los que destaca un médico. La escena recreada nos traslada a la casa del físico, en donde este se halla sentado en una silla como si fuese un rey, rodeado de pacientes que le entregan sus muestras de orina. El médico observa su color y apariencia detenidamente para luego diagnosticar la enfermedad y prescribir su cura, en el caso de que exista. El joven, maravillado, añade sarcásticamente que el quehacer de este médico le resulta similar a un don profético.

Tal relevancia adquiere el físico en la obra que el “buscador” lo acompaña en sus visitas médicas y se queda un tiempo estudiando con él. Ambos estudian y comparten conocimientos médicos, citando a reconocidos científicos como Hipócrates y Galeno. El profesional deja entrever las limitaciones de su profesión como la falta de certezas, la sumisión a la naturaleza y las tretas con las que se engaña al pueblo. Quizás una de las metáforas que más se destaca en el texto es la idea de que el médico es como el capitán de un barco, que prepara todos los implementos para la navegación<sup>904</sup>. Sin embargo, ante una gran tormenta, quien realmente puede rescatar el barco –es decir, a la persona– es la divinidad.

En general, el *Sefer ha-meḇaqqeš* no desacredita la figura del doctor, sino que enjuicia a quienes ejercen malas prácticas a la vez que se hace hincapié en la ignorancia de algunos sectores de la sociedad.

También aparece la figura del médico –en este caso, un falso médico– en la *maḥberet “Ha-rofe”* de al-Ḥarizi. El texto, a diferencia de otros que hemos revisado en el transcurso del capítulo, nada tiene que ver con el contexto artúrico, sino que se sitúa en la ciudad de Baal Gad en el valle del Líbano. Recordemos que el *Taḥkemoni* suele situarse en Oriente, quizás por la influencia de los viajes del autor o las *maqamat* de al-Ḥariri, aunque según Judith Dishon “the cities described in the maqamat of Alharizi are Eastern in origin, though they might also be located in Spain”<sup>905</sup>.

---

133. También véase Ángel Sáenz Badillos, *Literatura hebrea en la España medieval* (Madrid: Fundación Amigos de Sefarad, 1991), 212-214.

<sup>903</sup> Se ha consultado la edición y traducción al inglés de M. Herschel Levine, *The Book of the Seeker*. (Nueva York: Yeshiva University Press, 1976).

<sup>904</sup> M. Herschel Levine, *The Book of the Seeker*, 44.

<sup>905</sup> Judith Dishon. “Medieval Panorama in the Book of Tahkemoni”, 12.

El narrador, Heman, nos cuenta que se hallaba en una plaza de la ciudad cuando vio que un gran número de personas que se acercaba a un anciano **קִפְּוֹף**”<sup>906</sup>“**קִפְּוֹף** (curvado como una caña)<sup>907</sup> y que no es otro sino Heber, aunque el narrador solamente lo reconocerá al final del relato. La masa de gente convocada es heterogénea: mujeres, hombres, grandes, pequeños, ricos, pobres, siervos, señores, niños y ancianos, lo que ya nos indica la popularidad de Heber —quien actúa ahora como físico—, siendo “una especie de buhonero de la medicina”<sup>908</sup>.

Para la configuración de este personaje, al-Ḥarizi emplea una serie de recursos que el público identifica. En primer lugar, emplea la figura de un médico, profesional conocido en el ámbito judío, pues hubo una gran cantidad de miembros de esta comunidad que ejercieron la Medicina durante el Medioevo. Fuese en los reinos cristianos de la Península ibérica o en la Provenza, “the number of Jews working as doctors was far out of proportion to their percentage of the general population. Next to money-lending, medicine was the most common form of employment for Jews”<sup>909</sup>. El médico judío tuvo una presencia cotidiana y habitual, pues sabemos que —al menos hasta las primeras décadas del siglo XIII— este sanaba tanto a personas judías como cristianas, fueran de una condición económica elevada o no. Los físicos judíos también participaron traduciendo importantes obras médicas, como es el caso de Jacob ben Tibbon, quien durante el siglo XIII trabajó con médicos y sabios de Montpellier en la traducción de obras médicas en árabe<sup>910</sup>. *Grosso modo*, el saber médico formó parte de la cultura judía medieval: “Medical knowledge, medical ideas, and medical terminology permeated the intellectual discourse of Jews in medieval Iberia to a surprising extent, constituting an essential element of cultural literacy”<sup>911</sup>.

En segundo lugar, no se trata de un médico cualquiera, sino de uno que ha tenido una rigurosa formación. Esto queda plasmado en la diatriba de Heber, quien narra sus desventuras para luego utilizar como respaldo argumentativo el hecho de haber adquirido su conocimiento y experiencia viajando por diversos confines para

<sup>906</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezraite*, 485.

<sup>907</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 216.

<sup>908</sup> Ángeles Navarro Peiro, “Tipos sociales en la narrativa hebrea de la España cristiana”, en *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía*, coords. Ricardo Izquierdo Benito y Ángel Sáenz-Badillos (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998), 270.

<sup>909</sup> Maud Kozodoy, “The Jewish Physician in Medieval Iberia” en *The Jew in Medieval Iberia*, ed. Jonathan Ray (Boston: Academic Studies Press, 2002), 102.

<sup>910</sup> *Ibid.*, 112.

<sup>911</sup> *Ibid.*, 126.

estudiar con todos los sabios del mundo. Específicamente, dice que estudió **”הַחֲמֹת לְפָנֵי רוֹפְאִים עֲצוּמִים”**<sup>912</sup> (la ciencia de la Medicina a partir de célebres médicos<sup>913</sup>). De estos profesionales ha aprendido sus secretos y sabiduría.

Debemos recordar que en el Medioevo era común que las personas judías estudiaran los saberes médicos no solo a partir de las fuentes escritas, sino por medio de la observación y el ejercicio práctico, siendo guiadas por un maestro “who transmitted his learning, expertise, and medical skills to Jewish medical students”<sup>914</sup>. Si bien en el siglo XIII se empezaron a regular las prácticas médicas por medio de exámenes conducentes a una licencia que permitía a los médicos ejercer, es sabido que hubo una cantidad importante de médicos quienes, pese a no poseer la licencia, ejercían sus funciones, pues habían aprendido junto a físicos experimentados. Por eso era importante el reconocimiento de los demás hacia su trabajo. Como menciona Carmen Caballero-Navas: “As a general rule, their practice was validated through social acceptance and recognition”<sup>915</sup>. De ahí el hincapié que hace Heber al enfatizar que no solo ha sido instruido en la teoría, sino que ha practicado con sus maestros, lo que le otorgaría mayor validez ante el público.

Y en tercer lugar, estamos ante un médico que posee materiales que lo hacen reconocible como tal, pues tiene una enorme cantidad de cuencos con medicinas de todo tipo: hierbas, vendajes, cataplasmas. Además de lo anterior son mencionados diversos instrumentos: **”וְכָלֵי בְרִזָּל וּמְלָקְחִים / הַמְזִלְג שְׁלֹשׁ הַשָּׁנִים / וְכָלֵי הַהֲקָזָה”**<sup>916</sup> (unas tenazas, un tenedor de tres dientes, instrumentos para efectuar una sangría, otros para cauterizar, otros para sarjar la carne, afilados como una espada de doble filo)<sup>917</sup>. A diferencia de otros personajes disfrazados en los que la ropa delata la nueva identidad que han adoptado, estamos acá frente a un simulacro en el que el énfasis no está puesto en la vestimenta como elemento que ayudaría a la suplantación (de hecho ni siquiera se menciona), sino que el foco de atención está en los implementos que muestra este personaje y sobre todo, en su discurso.

---

<sup>912</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahite*, 485.

<sup>913</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 216.

<sup>914</sup> Carmen Caballero-Navas, “Medicine among Medieval Jews: The Science, the Art, and the Practice”, en *Science in Medieval Jewish Societies*, ed. Gad Freudenthal (Nueva York: Cambridge University Press, 2011), 335.

<sup>915</sup> Carmen Caballero-Navas, “Medicine among Medieval Jews”, 335-336.

<sup>916</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahite*, 485.

<sup>917</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 216.

Con los recursos mencionados, al-Ḥarizi quiere convencer a la audiencia de que está ante un verdadero y fiable médico; sin embargo, el texto es una *maḥberet* y el tono humorístico no tarda en aparecer. Sus promesas y grandilocuencia pretenden convertirlo en un mesías y un nuevo Moisés, recurriendo a frases como “cualquiera que haya sido mordido y me mire, sanará”<sup>918</sup>. El médico es caricaturizado por medio de su fanfarronería al sostener que sana heridas, órganos y miembros del cuerpo, mordeduras, lepra, tisis, malaria, epilepsia, calvicie, esterilidad, cataratas, tiña o locura. Las enfermedades del alma y cuerpo no tienen secretos para él. También es capaz de hacer que la persona ciega vea y que la paralítica brinque. Todas estas exageraciones discursivas tienen como fin engrandecer las habilidades médicas de Ḥeber y presentarlo como un mesías que salvará al pueblo de las enfermedades.

Pese al espectáculo que Ḥeber brinda con sus grandilocuentes habilidades, hay aspectos que dejan entrever prácticas médicas de la época –que serían conocidas para la audiencia– y que dan cuenta del conocimiento que al-Ḥarizi tenía de ellas. Por ejemplo, el narrador señala que algunos enfermos **”וְכָלֵי הַשֶּׁתָּן יָבְאוּ עַל כְּמָה עַל כְּמָה”**<sup>919</sup> (traían bacinillas con diferentes muestras de orina, recipientes del más variado tipo)<sup>920</sup>. Se sabe que durante el Medioevo la observación de la orina de un paciente fue una de las formas más usadas por los médicos para distinguir alguna enfermedad o irregularidad humoral. Así Maimónides<sup>921</sup> –uno de los médicos hispanohebreos más importantes del Medioevo– dedica un apartado entero en su texto *Los aforismos médicos*<sup>922</sup> a describir los signos que se desprenden de la observación de la orina.

El relato de al-Ḥarizi continúa y el discurso de Ḥeber se vuelve cada vez más mesiánico, retratándose como el salvador y protector del pueblo: **”וְאֶהְיֶה לּוֹ מְעִיר”**<sup>923</sup> (Yo estaré a vuestro servicio, desde la ciudad, para ayudaros)<sup>924</sup>. Tan confiado aparenta estar de sus dotes como médico que afirma: **”גַּם כָּל חַלֵּי וְכָל מַכָּה”**

<sup>918</sup> Núm 21,8.

<sup>919</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 487.

<sup>920</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 218.

<sup>921</sup> Sobre la vida del autor y su obra, v. Herbert Davidson, *Moses Maimonides: The Man and His Works* (Oxford: Oxford University Press, 2005). Sobre la visión de Maimónides en torno a la medicina recomendamos Lenn Goodman, “Baḥya and Maimonides on the Worth of Medicine” en *Maimonides and His Heritage*, eds. Idit Dobbs-Weinstein, Lenn Goodman y James Allen (Nueva York: State University of New York Press, 2009), 61-93.

<sup>922</sup> Maimónides, “Libro quinto. Sobre los signos que se derivan de la observación de la orina”, en *Obras médicas IV. Los aforismos médicos*, trad. Lola Ferre Cano (Córdoba: El Almendro, 2009), 95-100.

<sup>923</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*, 486.

<sup>924</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 217.

<sup>925</sup>“אֲשֶׁר תֵּשֵׁב אֲנוּשׁ עַד דָּכָה / כְּהֶרֶף עֵין אֲסִירָנָה / וּבְשִׁלּוֹה אֲמִירָנָה”<sup>925</sup> (A cualquier enfermedad y a toda lesión que acongojan al corazón y hacen del hombre un ser destrozado, las hago retroceder o pasar de largo o mudar en bienandanza)<sup>926</sup>. Incluso, proclama que puede curar males que ni siquiera ha mencionado.

La impostura de este personaje se construye sobre todo a partir del uso de la palabra. Es el discurso, pilar de su simulacro, el que atrae a grandes, pequeños, mujeres y hombres, como refleja lo expresado por el narrador: “וְכִשְׁמוֹעַ הָעָם מִלּוֹ”<sup>927</sup> (cuando la gente escuchó su perorata, fue atraída por la suavidad de sus palabras, fue pescada como pez en la red)<sup>928</sup>. A diferencia los textos de Falaqerah y Zabarrah, el médico de al-Ḥarizi no muestra un conocimiento “real” del quehacer médico, pues no hay referencias a médicos destacados, como sucede en el caso de Falaqerah. Al protagonista de al-Ḥarizi no le importa lo dicho por otro, él se erige como el “maestro” y es su palabra la que se impone.

También aparece la figura del falso médico en la literatura medieval escrita en romance, ya sea porque los personajes voluntariamente quieren hacerse pasar por médicos o porque sean obligados a hacerlo. Esto último sucede en el *fabliau* “Du vilan mire” (El campesino médico)<sup>929</sup> en el que un campesino es forzado a actuar como médico. El texto nos cuenta cómo una mujer que es golpeada por su marido inventa ante los hombres del rey que su esposo es un gran médico. Les advierte, sin embargo, que su marido es tan modesto que nunca admite su profesión, por lo que han de pegarle para que reconozca su saber. Los hombres llevan al campesino ante el rey, quien le pide que cure a su hija, no sin antes recibir fuertes golpes. Finalmente, el campesino-médico logra curar fortuitamente a la princesa y vuelve a casa, prometiendo no ejercer más violencia hacia su esposa.

El hecho de que los médicos y las malas prácticas de algunos aparezcan tanto en la narrativa hispanohebrea como aquella escrita en romance, nos confirma una vez más que la literatura hispanohebrea formó parte de los procesos culturales en los que se insertó, al igual que la literatura en romance. En nuestra opinión, ambas literaturas reflejan una praxis observada en la época, fuera en la Península ibérica y/o en

---

<sup>925</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 486.

<sup>926</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 217.

<sup>927</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 487.

<sup>928</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 218.

<sup>929</sup> Felicia de Casas, trad. y ed., *Fabliaux. Cuentos franceses medievales*, 114-135.

Francia, y que cuestionaba el quehacer de los malos médicos: aquellos que se hacían pasar por estos o que aparentaban saber más de lo que realmente sabían.

Una muestra de ello nos ofrece las *Siete Partidas* de Alfonso X donde se alude a los daños que producen los malos doctores:

Métense algunos hombres por más sabios que no son en física [física en el sentido medieval de medicina, en los textos antiguos aparece: físicos] y en cirugía; y acaece a veces que porque no son tan sabios como hacen muestra, mueren algunos hombres enfermos o llagados por culpa de ellos. Y por ellos decimos que si algún físico diese tan fuerte medicina o la que no debía a algún hombre o a alguna mujer que tuviese en guarda, por la que muriese el enfermo [...] o si algún hombre o mujer diese hierbas o medicina a otra mujer porque se empañase, y muriese por ello; que cada uno de los que tal yerro hiciesen debe ser desterrado en alguna isla por cinco años, porque fue en muy gran culpa<sup>930</sup>.

Por otra parte, documentos históricos hallados en Francia señalan que en los siglos XIII y XIV hubo varias denuncias y procesos judiciales en contra de falsos médicos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con Miqueu Aucemant en Manosca, quien fue llevado ante el tribunal porque “no sólo practicaba la cirugía sin tener título, sino que además, según lo confesó él mismo, era analfabeto”<sup>931</sup>. A principios del siglo XIV, se tiene noticia del doctor Antoni Imbert en la localidad de Draguignan, quien tuvo que huir tras ser acusado “de haber prometido en forma engañosa curar problemas de esterilidad, especialmente en las mujeres”<sup>932</sup>.

Los casos anteriores nos revelan que charlatanes, falsos médicos o suplantadores fueron parte de una sociedad en la que pudieron engañar a personas que en su desesperación por sanar, confiaron en sus conocimientos. En el relato de al-Ḥarizi, el único que se da cuenta de que se trata de un engaño es Heman, el narrador, con quien el lector se identifica y para quien resulta incomprensible que las personas le den grandes sumas de dinero a un mentiroso que lo único que hace es

---

<sup>930</sup> Alfonso X, *Las Siete Partidas*, 384.

<sup>931</sup> Jean Verdon, *Sombras y luces de la Edad Media*, 51.

<sup>932</sup> *Ibid.*

entregarles <sup>933</sup>“הַבְּלִי רְפוּאָתוֹ” (fútiles medicinas)<sup>934</sup>. Sin embargo, Heman tampoco descubre desde un comienzo todo el engaño, sino que solo se da cuenta de que se trata de un charlatán, pero no es capaz de reconocer en ese hombre a Heber. Esta anagnórisis solo se da hacia el final del relato, cuando la gente se dispersa y Heman logra ver de cerca al supuesto médico. Con este reconocimiento el engaño llega a su fin y se posibilita que Heber vuelva a aparecer en los siguientes relatos del *Tahkemoni*.

A diferencia de otros textos analizados, aquí el descubrimiento del suplantador conlleva un reproche con el que el protagonista increpa al médico: <sup>935</sup>“הָאִישׁ כְּמוֹךָ יַחְלֵל עַל הַדְּרָכִים הַזֶּה / וַיִּנְבֵּל בְּמַלְאֲכַת הַרְמָאִים כְּבוֹדוֹ” (¿Un hombre como tú ha de profanar su dignidad en los caminos, infamando su honra con los negocios de los embaucadores?)<sup>936</sup>. Frente a estas palabras Heber se excusa, elude su culpa y achaca al destino su pobreza: <sup>937</sup>“כִּי הִזְמַן הָרַע מִצְּאִתִּיהוּ כְּצוּר / קֶשֶׁה” (Porque al protervo destino hallé como una roca dura, / no tiene su corazón piedad de mi pobreza)<sup>938</sup>. Por una parte, embauca a los enfermos y gana dinero de manera ilícita; por otra, intenta convencer a Heman de que él es una víctima y que esa es la única manera que tiene para poder subsistir. Sus palabras sobre la precaria situación que vive dejan sin habla al narrador, quien una vez más queda admirado por la elocuencia de este pícaro.

Al igual que en los otros textos estudiados en este capítulo, hallamos que el disfraz sirve al personaje para cumplir con un propósito que, en el caso de Heber es beneficiarse económicamente a costa de personas enfermas. La huida final del protagonista viene dada también por la colección en la que se inserta el relato, ya que Heber escapa para volver a aparecer en la próxima *mahberet* bajo un nuevo engaño.

A partir de la lecturan de este relato cabe preguntarse sobre la función y el significado del disfraz de médico. Se trata de un disfraz que permite al autor juzgar las malas prácticas de los charlatanes, pero que deja entrever una fallida aspiración de tipo social. Es innegable que la figura del médico debió atraer a un sector de la sociedad que no solo veía en esta noble profesión una manera de salvar vidas, sino de ganar status y enriquecerse. Creemos que el texto cuestiona a los embaucadores que

<sup>933</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 488.

<sup>934</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 218.

<sup>935</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 488.

<sup>936</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 218.

<sup>937</sup> *Tahkemoni, or The Tales of Heman the Ezrahitte*, 488.

<sup>938</sup> *Las asambleas de los sabios (Tahkemoni)*, 218.

logran fingir lo que no son, al tiempo que se critica la ignorancia de aquella multitud de personas que siguen al simulador.

Como se vio a lo largo de estas páginas, el disfraz se erige como aquello que permite a los protagonistas alcanzar lo que buscan. En un nivel literal, estos simulacros permiten que Tristán vuelva a ver a Iseo, que Eustaquio se burle del conde y obtenga algún beneficio material y, por último, que Heber pueda ganarse la vida. Pero en un nivel simbólico, estas *performances* significan mucho más.

El hecho de que Tristán disfrazado de juglar participe en un combate, es un signo de que el orden social puede ser desestabilizado, tanto así que otros caballeros se niegan a pelear contra lo que ellos piensan son simples juglares. Es gracias al disfraz que se permite esta subversión, inquietante para varios personajes que forman parte del *locus* de poder. Los caballeros se sienten amenazados, pues sería peligroso que ellos –que son el símbolo de la masculinidad hegemónica en la Edad Media– resultaran perdedores ante los juglares. No solo se cuestiona el orden social, sino que también se cuestionan las representaciones masculinas que detentan el poder, en este caso los caballeros.

En el caso de Tristán disfrazado de loco, todos parecieran divertirse en la corte, sin embargo, en ese divertimento también hay burlas y golpes hacia él, pues representa la otredad, lo desconocido e irracional y una forma de minimizar el riesgo que representa es ejerciendo sobre él la violencia. Tristán-Tantris es el salvaje que irrumpe en un mundo de reglas y apariencias, es aquel a quien la propia Iseo no puede reconocer porque no es el joven elegante, refinado y caballero a quien ella espera. Hay aquí un cuestionamiento del modelo cortés, lo que resultaría, al igual que en el caso anterior subversivo.

Los engaños que se han visto en el caso de Eustaquio no solo le han permitido obtener caballos o dinero, sino que le han facilitado el acceso al conde. Eustaquio con sus disfraces y sus múltiples engaños, demuestra cómo puede adelantarse a quien detenta el poder y salir victorioso. Es decir, se trata de un proscrito, un ser totalmente fuera de la ley, que logra por medio del disfraz insertarse de nuevo socialmente, aunque sea en la parte baja de la pirámide social. Sus *performances* le aseguran un regreso a la sociedad, aunque sea solo por el tiempo que dura su simulacro. Cobran protagonismo los hombres comunes, aquellos que no blanden espadas, pero que se

dedican a los oficios del día a día, como los alfareros o vendedores de paja. También es interesante que en este caso, sus simulacros sean descubiertos por un otro, sin que él sea quien revele la verdad, a diferencia de lo que se observó en los relatos de Tristán. El problema es que esa verdad se descubre demasiado tarde, cuando Eustaquio ya se ha escapado.

Al igual que en el caso de Eustaquio, el simulacro de Heber le permite insertarse socialmente (aunque solo sea hasta que es descubierto por Heman). El ardid de Heber no es únicamente una manera de obtener dinero, sino que es la manera de mostrar cómo alguien puede hacerse con el poder mediante el conocimiento. Si bien se trata de un charlatán con tintes de grandeza, resulta un tanto desestabilizador que sea precisamente él quien congregue a esa cantidad de personas y que logre aparecer como el salvador-sanador del pueblo. Aunque al-Ḥarizi está haciendo una crítica hacia los falsos médicos y embaucadores de la época, le da protagonismo a un tipo de hombre distinto, que al igual que Tantris y Eustaquio, no cumple con el modelo imperante de la época: el de caballero cortés. Resulta inquietante que quien aparece socialmente como el sabio y el que puede sanar a los enfermos, sea precisamente quien carece del conocimiento médico. Creemos que eso es lo subversivo de este relato.

En general, evidenciamos que en los cuatro relatos analizados los simulacros son utilizados por los protagonistas de las obras. Si bien los engaños son útiles para desarrollar la trama y la personalidad de estos protagonistas (sobre todo en los casos de Eustaquio y Heber, los embaucadores por excelencia), se puede pensar que estos simulacros desestabilizan el orden imperante, cuestionando las clases sociales y a quienes detentan el poder y el conocimiento. Estos disfraces otorgan relevancia a hombres distintos, que no temen afearse, cambiar de condición social o marginarse, si con eso logran sus objetivos. De ahí la importancia del disfraz, pues nos ha permitido conocer masculinidades literarias distintas, ayudándonos a estudiar la literatura hispanohebraica y romance como parte del marco histórico-cultural que fue el siglo XIII.

## 8. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos analizado y mostrado cómo en diecisiete textos narrativos hispanohebreos y romances aparece el motivo del disfraz. Este fenómeno común no solo da cuenta de que ambas literaturas son parte del mismo marco cultural –más allá de las características específicas de cada una–, sino que también evidencia cómo el disfraz cataliza ciertos aspectos sociales y de género.

Con respecto a los personajes femeninos que se travisten o suplantan a otras, es interesante notar que todos los simulacros van dirigidos hacia los hombres. Es decir, las mujeres se disfrazan o suplantan a otras teniendo como víctima del engaño a un varón. La mayoría de los casos analizados tienen relación con mujeres que buscan ejercer el control sobre la sexualidad, las relaciones afectivas y/o el matrimonio. Así, hemos hallado mujeres que quieren resguardar su cuerpo y virginidad, escarmentar a un marido infiel, burlarse del enamoramiento de un hombre, castigar a un joven que promueve el celibato y que desprecia a las mujeres, rescatar a un amado y reencontrarse con un enamorado.

En general, ellas se muestran como personajes activos y valientes que buscan alcanzar sus metas, aunque para eso deban aparentar un status social inferior o participar del ámbito bélico. Se trata de mujeres que raptan, rescatan, embaucan o castigan a los hombres, al tiempo que establecen límites con respecto a sus propios cuerpos y controlaron el espacio de la sexualidad. Son, además, personajes que en su mayoría se apropian de la palabra y el discurso, adquiriendo protagonismo y desplazando a los hombres del lugar de enunciación.

Todo lo anterior nos lleva a pensar que estas presencias femeninas pudieron subvertir –al menos literariamente– los espacios asignados a las mujeres en el Medioevo, aunque no queremos decir con esto que estas obras se concibieran como textos reivindicativos. Debemos recordar que la mayoría de estas obras literarias fueron escritas por hombres y que pudieron estar evidenciando su miedo –personal o colectivo– a que las mujeres se adueñaran de algunos espacios como el sexual. Sin embargo, aunque haya sido un temor varonil, pensamos que estos textos logran cuestionar los roles tradicionalmente asignados a las mujeres y difuminan en parte las fronteras de género.

Con respecto a los hombres que se disfrazan, ya sea de mujeres o de otros hombres, notamos que a diferencia de los personajes femeninos, la mayor parte de ellos realiza sus *performances* para engañar a otros varones, salvo en dos casos: en *Merauguis de Portlesguez*, en el que la víctima del engaño es la reina, y en “El médico”, en donde las víctimas del engaño son tanto hombres como mujeres.

En general, los simulacros que realizan estos varones tienden a subvertir las categorías sociales, mediante personajes que no temen cambiar de status social si con eso logran lo que desean: salvar a alguien, disfrutar de la persona amada, burlarse de otro hombre y obtener dinero. Entre estos, hemos analizado personajes que suben de status como en el caso de Merauguis y Heber, otros que descienden en la pirámide social, como es el ejemplo de Tristán, y otros en los que el disfraz también permite al marginado volver a insertarse en la escala social, como se pone de manifiesto en *Li Romans de Witasse Le Moine*.

En cuanto a los casos de travestismo, ya sea femenino o masculino, se ha podido observar cómo los simulacros permiten a los personajes desenvolverse en ámbitos propios de hombres o mujeres. Por ejemplo, nos hemos acercado a mujeres que combaten como caballeros, a un hombre logra entrar en un harén o a otro que demuestra sus habilidades como supuesta hilandera, por mencionar algunos casos. El disfraz permite que los personajes travestidos puedan acceder a espacios vedados y realizar labores que culturalmente no les eran propias. En el futuro nos gustaría estudiar estos casos de travestismo en relación con aquellos presentes en el Romancero español, pues creemos que hay similitudes relevantes.

En torno a los personajes que se disfrazan sin cambiar de género, queremos hacer notar varios aspectos de interés. En primer lugar, llama la atención que mientras que las mujeres recurren a suplantaciones en las que un personaje femenino sustituye a otra (como en el caso de Rişpah y 'Ayyalah), los hombres no se intercambiaron entre sí, sino que cada uno de ellos se disfraza. Quizá esta circunstancia pueda explicarse por el hecho de que en el caso de las mujeres, la mayoría de los engaños tiene que ver con temas como la juventud, la fealdad y la belleza, cuestiones que se ven facilitadas al recurrir a una suplantadora. En otras palabras, resulta más sencilla la suplantación a que, por ejemplo, 'Ayyalah se afee o que la esposa del molinero se parezca a la joven Maroie.

Por otra parte, consideramos destacable el que todas las suplantaciones femeninas que hemos analizado sean ideadas por una mujer de edad que organiza los

simulacros, haciendo en algunos casos de alcahueta. Este hecho no se ha observado en el caso de los hombres, quienes idean los engaños sin que nadie les preste cooperación. Sería interesante estudiar si en otras narrativas medievales aparecen varones como alcahuetes o instigadores de simulacros ajenos, asunto que no se ha abordado en profundidad.

Pese a las diferencias ya mencionadas, ha sido posible detectar en algunos de estos engaños un rasgo común: el temor hacia la fealdad. Así sucede en las reacciones de Iseo ante Tristán (“Folie d’Oxford”), Heber ante la esposa (“El matrimonio”) y Zerah al conocer a Riṣpah (*Minḥat Yehudah*). Si bien la fealdad monstruosa y estereotipada de las nuevas esposas en “El matrimonio” y el *Minḥat Yehudah* funcionó en un nivel textual para reírse de las expectativas de los novios, la presencia de personajes feos pudo simbolizar un miedo cultural. Debemos recordar que en el Medioevo se temía esa otredad, concebida como un peligro y amenaza. De ahí que la presencia de hombres y mujeres carentes de belleza pudiera estar reflejando el recelo hacia lo que era diferente, ya fuese estética, cultural, social y/o religiosamente.

Para terminar, esta investigación nos ha permitido volver a confirmar que la literatura hispanohebraica, si bien tiene rasgos que la definen, no debe estudiarse como una literatura aparte de aquella escrita en la Edad Media. En este sentido, los disfraces presentes en la narrativa hispanohebraica y romance presentan tensiones y subversiones comunes. Aparecen mujeres y hombres que juegan con sus identidades, como si a través de ese lúdico divertimento se velaran y desvelaran inquietudes, aspiraciones, miedos y fantasías. Los múltiples simulacros nos hacen reflexionar sobre los límites entre los cuerpos y las fronteras entre los géneros durante el Medioevo, al tiempo que reflexionamos sobre nuestras identidades, sometidas día a día a los juegos y disfraces de otros(as).

## 9. BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

- Alfonso X. *Siete partidas (antología)*. Editado por Francisco López Estrada y María Teresa López. Madrid: Castalia, 1992.
- Alvar, Carlos. *El Dolce Stil Novo. 47 sonetos y 3 canciones. Antología*. Edición bilingüe. Madrid: Visor, 1984.
- \_\_\_\_\_, ed. y trad. *El Libro de Silence*. Madrid: Siruela, 1986.
- \_\_\_\_\_ et alii. “Poesía en galaico-portugués”. En *Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica*. Editado por Carlos Alvar y Jenaro Talens, 323-597. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- \_\_\_\_\_ y Jenaro Talens, eds. “Poesía en latín”. En *Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica*, 45-97.
- \_\_\_\_\_ y José Manuel Lucía, trads. y eds. *Antología de la antigua lírica latina*. Madrid: Sial, 2008.
- Andreas Capellanus. *Libro del amor cortés*. Traducido por Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza, 2006.
- Archer, Robert e Isabel de Riquer. *Contra las mujeres: Poemas medievales de rechazo y vituperio*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
- Arias, Ricardo. *La poesía de los goliardos*. Madrid: Gredos, 1970.
- Aristóteles. *Poética*. Editado por Valentín García Yledra. Madrid: Gredos, 1974.
- Berceo, Gonzalo de. “Introducción”. *Milagros de Nuestra Señora*, 20-31. Santiago de Chile: Andrés Bello, 2006.
- Boccaccio, Giovanni. *El Decamerón*. Traducido por Marcial Olivar. Barcelona: Planeta, 1982.
- Burgess, Glyn. *Two medieval Outlaws*. Cambridge: D.S. Brewer, 2009.
- Cano, María José. “Poesía en hebreo”. En *Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica*. Editado por Carlos Alvar y Jenaro Talens, 151-223.
- Cañas, Jesús, ed. *Libro de Alexandre*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Casas, Felicia de, ed. y trad. *Fabliaux. Cuentos franceses medievales*. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra, 1994.

- Chaucer, Geoffrey. *Cuentos de Canterbury*. Editado y traducido por Pedro Guardia Massó. Madrid: Cátedra: 2011.
- Cirlot, Victoria, ed. y trad. *Aucassin et Nicolette*. Edición bilingüe. Barcelona: El Festín de Esopo, 1983.
- Conlon, Denis, ed. *Li Romans de Witasse Le Moine: Roman du treizième siècle, édité d'après le manuscrit fonds français 1553 de la Bibliothèque Nationale, Paris*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1972.
- David, Yonah. *The Love Stories of Jacob ben Eleazar (1170-1233?)*. *Critical edition with introduction and commentary*. Tel Aviv: Ramot Publishing-Tel Aviv University, 1992/1993. [En hebreo].
- Fournival, Richard de. *Bestiario de amor*. Traducido por Ramón Alba. Madrid: Miraguano, 1980.
- Francia, María de. *Lais*. Traducido por Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Lais*. Traducido y editado por Luis Alberto de Cuenca. Edición bilingüe. Madrid: Alfar, 1975.
- Galmés de Fuentes, Álvaro, ed. y trad. *Aucassin y Nicolette*. Madrid: Gredos, 1998.
- García Peinado, Miguel y Manuel Marcos Aldón, eds. y trads. *Floire et Blancheflor*. Córdoba: Universidad, 2006.
- Homero. *La Odisea*. Traducido por Luis Segallá y Estalella. Madrid: Espasa, 1998.
- Horacio. *Arte poética*. Traducido por Manuel Mañas Núñez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.
- Houdenc, Raoul de. *Meraugis de Portlesguez*. Traducido y editado por Xavier Dilla. Barcelona: PPU, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Meraugis de Portlesguez*. Editado por Michelle Szkilnik. París: Honoré Champion, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Le Roman des Eles, The Anonymous Ordene de Chevalerie*. Traducido y editado por Keith Busby. Filadelfia: John Benjamins Publishing, 1983.
- Huss, Mati. "Critical Editions of *Minḥat Yehudah*, *Ezrat Hanashim* and *'Ein Mishpat* with Prefaces, Variants, Sources and Annotations, vols. I y II. Tesis doctoral. Universidad Hebrea de Jerusalén, 1991. [En hebreo].
- Ibn Hazm. *El collar de la paloma*. Editado y traducido por Jaime Sánchez Ratia. Madrid: Hiperión, 2009.
- Ibn Zaydun. *Casidas selectas*. Traducido por Mahmud Sobh. Madrid: Cátedra, 2005.

- Inglaterra, Tomás de, Berol, María de Francia *et alii*. *Tristán e Iseo*. Editado por Isabel de Riquer. Madrid: Siruela, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Tristán loco”. En *Tristán e Iseo*, 169-184.
- Lacy, Norris, ed. *Early French Tristan Poems*. Vol. 2. Cambridge: D. S. Brewer, 1998.
- López Alcaraz, Josefa, ed. y trad. *Los “Fabliaux” (III)*. Edición bilingüe. Murcia: Universidad, 2003.
- \_\_\_\_\_, trad. y ed. *Los “Fabliaux”*. Edición bilingüe. Murcia: Universidad, 1990.
- \_\_\_\_\_. “De Guillaume au faucon”. En *Los “Fabliaux” (III)*, 166-180.
- \_\_\_\_\_. “Berengier au lonc cul”. En *Los “Fabliaux” (III)*, 256-262.
- \_\_\_\_\_. “Du preste crucefie”. En *Los “Fabliaux” (III)*, 97-99.
- \_\_\_\_\_. “Du prestre et d’Alison”. En *Los “Fabliaux” (III)*, 343-351.
- \_\_\_\_\_. “Du prestre qui fu mis au lardier”. En *Los “Fabliaux” (III)*, 113-117.
- \_\_\_\_\_. “Du segretain ou du moine”. En *Los “Fabliaux” (III)*, 446-457. .
- \_\_\_\_\_. “La Chastelaine de Sant Gille”. En *Los “Fabliaux”*, 18-35.
- \_\_\_\_\_. “Le flabel d’Aloul”. En *Los “Fabliaux” (III)*, 396-417.
- \_\_\_\_\_. “Le meunier d’Arleux”. En *Los “Fabliaux”*, 298-321.
- \_\_\_\_\_. “La Saineresse”. En *Los “Fabliaux”*, 126-133.
- \_\_\_\_\_. “Sobre Gombert y los dos clérigos”. En *Los “Fabliaux” (III)*, 101-104
- Lorenzo Criado, Emilio, ed. y trad. *Cantar de los Nibelungos*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Maimónides. “Libro quinto. Sobre los signos que se derivan de la observación de la orina”. En *Obras médicas IV. Los aforismos médicos*. Traducido por Lola Ferre Cano, 95-100. Córdoba: El Almendro, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Leyes sobre el matrimonio (Hilkot Ishut) del Mishné Torá*. Traducido por Olga Ruiz Morell y Aurora Salvatierra Ossorio. Pamplona: Editorial Verbo Divino, 2010.
- Marchello-Nizia, Christianne, ed. “La Folie de Tristan. Version d’Oxford”. En *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, 217-243. París: Gallimard, 1995.
- Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Editado por Michael Gerli. Madrid: Cátedra, 2011.

- Montaignon, Anatole y Gaston Raynaud, eds. “Berengier au lonc cul”. En *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*. Tomo IV, 57-66. París: Libraire des Bibliophiles, 1872-1890.
- \_\_\_\_\_. “De la burgoise d’Orliens”. En *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*. Tomo I, 117-125. París: Libraire des Bibliophiles, 1872-1890.
- \_\_\_\_\_. “Du prestre et d’Alison par Guillaume le Normand”. En *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*. Tomo II, 8-23. París: Libraire des Bibliophiles, 1872-1890.
- Montreuil, Gerbert de. “Tristán ministril”. En *Tristán e Iseo*. Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, 138-144.
- \_\_\_\_\_. *La continuation de Perceval*. En *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*. Editado por Christianne Marchello-Nizia, 975-1010. París: Gallimard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La continuation de Perceval*. Vol I. Editado por Mary Williams París: Honoré Champion, 1922.
- Moralejo, José Luis, trad. *Cancionero de Ripoll*. Edición bilingüe. Barcelona: Bosch, 1986.
- Navarro Peiro, Ángeles. “La maqama *Ne’um Ašer ben Yehudah*”, *Sefarad* 36 (1976): 339-351.
- \_\_\_\_\_. “Lo que le sucedió a Yašefeh y a sus dos amadas”. En *Narrativa hispanohebraica*, 209-228. Córdoba: El Almendro, 1988.
- Noomen, Willem, ed. “Le Meunier d’Arleux”. En *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*. Tomo IX, 215-236. Assen: Van Gorcum & Comp., 1996.
- \_\_\_\_\_ y Nico van den Boogaard, eds. *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*. Tomo V. Assen: Van Gorcum & Comp., 1990.
- Oberg, Eilhart von y Gottfried von Strassburg. *Tristán e Isolda*. Traducido por Víctor Millet y Bernd Dietz. Madrid: Siruela, 2001.
- Ovidio. *Ars Amatoria*. Roma: Vivarium Novum, 2010.
- Pierreville, Corinne, ed. *Claris et Laris*. París: Champion, 2008.
- Pizán, Cristina de. *La ciudad de las damas*. Editado y traducido por Marie-José Lemarchand. Madrid: Siruela, 2013.
- Puig Rodríguez-Escalona, Mercè. *Poesía misógina en la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*. Edición bilingüe. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1995.

- Reina, Manuel Francisco. *Poesía andalusí*. Madrid: Edaf, 2007.
- Requena, Miguel, trad. *Poesía goliárdica*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- Riquer, Martín de. *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*. Edición bilingüe. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1947.
- \_\_\_\_\_ e Isabel de Riquer. *La poesía de los trovadores*. Edición bilingüe. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Roche-Mahdi, Sarah, ed. *Silence*. Edición bilingüe. Michigan: Colleagues Press, 1992.
- Roig, Jaume. *El Espejo o Libro de las mujeres*. Traducido y editado por Anna Isabel Peirats. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2010.
- Ruiz, Juan. *Libro de Buen Amor*. Editado por Alberto Blecua. Madrid: Cátedra: 2012.
- Šelomoh ben Sahl. *Ne'um Ašer ben Yehudah*. Edición y notas por Hayyim Schirmann. *Hebrew Poetry in Spain and Provence*. Vol. I, 556-565. Jerusalén-Tel Aviv: The Bialik Institute and Dvir Co., 1954-1960. [En hebreo].
- Thorpe, Lewis, ed. *Le roman de Silence*. Cambridge: Heffer, 1972.
- Troyes, Chrétien de. *Cligès*. Editado por Laurence Harf-Lancner. París: Champion, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El caballero de la carreta*. Traducido por Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 1998.
- Weiss, Judith, ed. "La Folie Tristan". En *The Birth of Romance*, 121-140. Vermont: Everyman, 1992.
- Yehudah ben Šelomoh al-Ḥarizi. *The Book of Taḥkemoni*. Editado y traducido por David Simha. Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Las asambleas de los sabios (Taḥkemoni)*. Editado por Carlos del Valle Rodríguez. Murcia: Universidad, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Taḥkemoni, or The Tales of Heman the Ezraḥite*. Editado por Yosef Yahalom y Naoya Katsumata. Jerusalén: Ben-Zvi Institute for the Study of Jewish Communities in the East Yad Izhak Ben-Zvi, 2010. [En hebreo].
- Yehudah ibn Šabbetai. *La ofrenda de Judá*. Traducido, editado y anotado por Ángeles Navarro Peiro. Granada: Universidad, 2006.

\_\_\_\_\_. *Minḥat Yehudah šone ha-Našim*. En Mati Huss, “Critical Editions of *Minḥat Yehudah, Ezrat Hanashim* and ‘*Ein Mishpat* with Prefaces, Variants, Sources and Annotations”, vol. II, 1-35.

Yosef ben Me’ir ibn Zabarrāh. *Libro de los entretenimientos*. Editado y traducido por Marta Forteza-Rey. Madrid: Editora Nacional, 1983.

\_\_\_\_\_. *Sefer Sha‘ashuim: A Book of Mediaeval Lore*. Editado por Israel Davidson. Nueva York: Jewish Theological Seminary of America, 1914. [En hebreo].

\_\_\_\_\_. *The Book of Delight*. Editado y traducido por Moses Hadas. Nueva York: Columbia University Press, 1932.

### **Fuentes secundarias**

Abdalla, Laila. “Man, Woman or Monster: Some Themes of Female Masculinity and Travestism in the Middle Ages and Renaissance”. Tesis doctoral. Universidad McGill, 1996, último acceso 12 de octubre, 2016.

<http://digitool.library.mcgill.ca/R/F1JRVKRYL6H1SHN5CPIDSAHHDY42KHDUJ57NC49MXIPE5PAN16-00637?func=results-brief>.

Adams, Tracy. “The Cunningly Intelligent Characters of BNffr 19152”. *MLN* 120, nº4 (septiembre 2005): 896-924.

Agüera, Victorio. *Un pícaro catalán del siglo XV: el ‘Spill’ de Jaume Roig y la tradición picaresca*. Barcelona: Ediciones Hispam, 1975.

Aguilar, María del Rosario. “Tristán e Isolda: Novela de amor trágico”. En *Tristán e Isolda*. Joseph Bédier. Traducido por María Fornaguera de Roda, 9-25. Bogotá: Norma, 2009.

Aguirre, Luisa Fernanda de. “Vestido y disfraz como recurso narrativo y argumental en el *Quijote*”. En *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Coordinado por Antonio Pablo Vernat, 363-374. Menorca: Universidad de las Islas Baleares, 1998.

Alba, Amparo y Ángeles Navarro Peiro. “Del cuento rabínico al cuento medieval hispano”. *MEAH*, sección Hebreo 53 (2004): 17-34.

\_\_\_\_\_ y Carlos Sainz de la Maza. “Señas de identidad judías y cristianas en la cuentística medieval: algunos ejemplos hispánicos”. *Sefarad* 72, nº1 (enero-junio 2012): 145-190.

- Alfonso, Esperanza. "Transmitting and Producing Knowledge. Jewish and Muslim Intellectuals". En *Islamic Culture Through Jewish Eyes: Al-Andalus from the Tenth to Twelfth Century*, 34-51. Londres-Nueva York: Routledge, 2008.
- Allen, Peter. "The Ambiguity of Silence; Gender, Writing, and the *Roman de Silence*". En *Sign, Sentence, Discourse: Language in Medieval Thought and Literature*. Editado por Julian Wasserman y Lois Roney, 98-112. Syracuse: Syracuse University Press, 1989.
- Anderson, Bonnie y Judith Zinsser. "Tradiciones que confieren poder a las mujeres". En *Historia de las mujeres*, 76-90. Barcelona: Crítica, 1991.
- Archer, Robert. *Misoginia y defensa de las mujeres*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Arranz, Ana. "Celibato eclesiástico, barraganas y contestación social en la Castilla bajomedieval", en *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 21 (2008):13-39.
- Azuela, Cristina. "'Trickstán': la construcción entrelazada del héroe y el trickster en Tristán el monje". *Acta poética* 32, nº2 (2011): 15-54.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Traducido por Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral, 1974.
- Baldwin, John. *The Language of Sex. Five Voices from Northern France around 1220*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- Bardsley, Sandy. *Women's roles in the Middle Ages*. Connecticut: Greenwood Press, 2007.
- Barker, Juliet. "The Tournament as Spectacle". En *The Tournament in England. 1100-1400*, 84-111. Nueva York: Boydell, 2003.
- Barney, Stephen. "Allegorical Visions". En *A Companion to Piers Plowman*. Editado por John Alford, 117-133. Londres: University of California Press, 1988.
- Bedford, Kathryn Ann. "Fictionalising the Past: Thirteenth-Century Re-imaginings of Recent Historical Individuals". Tesis doctoral. Universidad de Durham, 2012, último acceso 15 de mayo, 2016.  
<<https://search.proquest.com/docview/1415018903?accountid=14542>>.
- Bédier, Joseph. *Les Fabliaux. Études de Littérature populaire et d'Histoire Littéraire du Moyen Âge*. Paris: Champion, 1982.
- Benito Julià, Roger. "La prostitución y la alcahuetería en la Barcelona Bajomedieval (siglos XIV-XV)". *Miscelánea Medieval Murciana* XXXII (2008): 9-21.

- Benito-Vessels, Carmen. "Gonzalo de Berceo, 'El sacristán fornicario', 'La abadesa encinta' y 'Las dueñas de Zamora'". *Revista de poética medieval*, nº10 (2003): 11-24.
- Bettella, Patrizia. *The Ugly Woman*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Birge Vitz, Evelyn. "Variegated Performance of *Aucassin et Nicolette*". En *Cultural Performances in Medieval France*. Editado por Eglal Doss-Quinby, Roberta Krueger y Jane Burns, 235-245. Cambridge: Brewer, 2007.
- Bloch, Abraham P. *The Biblical and Historical Background of Jewish Customs and Ceremonies*. Nueva York: KTAV Publishing House, 1980.
- Bloch, Marc. *La sociedad feudal*. Madrid: Akal, 2002.
- Bollo-Panadero, María Dolores. "El soporte ideológico de la violencia de género en la narrativa medieval ibérica". *Confluencia* 23, nº1 (otoño 2007): 2-9.
- Bouchard, Constance. "Tournaments". En *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*. Editado por Margaret Schaus, 797. Nueva York: Routledge, 2006.
- Bower, Robin. "Ca falleció el libro: Ascetic Reading and Restorative Hermeneutics in *La vida de Santo Domingo de Silos*". *Hispanic Review* 73, nº2 (primavera, 2005): 185-209.
- Brann, Ross. *Power in the Portrayal: Representations of Jews and Muslims in Eleventh- and Twelfth-Century Islamic Spain*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. *The Compunctious Poet*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
- Brisset, Demetrio. *La rebeldía festiva. Historias de fiestas ibéricas*. Girona: Luces de Gálibo, 2009.
- Bullough, Vern. "Cross Dressing and Gender Role Change in the Middle Ages". En *Handbook of Medieval Sexuality*. Editado por Vern Bullough y James Brundage, 223-242. Nueva York-Londres: Routledge, 2000.
- \_\_\_\_\_. "On Being Male in the Middle Ages". En *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*. Editado por Clare Lees, 31-46. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Transvestites in the Middle Ages". *American Journal of Sociology* 79, nº6 (mayo 1974): 1381-1394.
- \_\_\_\_\_ y Bonnie Bullough. *Cross Dressing, Sex and Gender*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1993.

- Burde, Mark. "Sweet Dreams: Parody, Satire, and Alimentary Allegory in Raoul de Houdenc's *Le Songe d'Enfer*". En *Por Le Soie Amisté: Essays in Honor of Norris J. Lacy*. Editado por Keith Busby y Catherine M. Jones, 53-74. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. Traducido por Sandra Chaparro Martínez. Madrid: Akal, 2010.
- Burns, Jane. "A Close Look at Female Orifices in Farse and Fabliau". En *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*, 31-70. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- Burrows, Daron. *The Stereotype of the Priest in the Old French Fabliaux*. Nueva York: Peter Lang, 2005.
- Busby, Keith. "'Plus acesmez qu'une popine'. Male cross-dressing in Medieval French Narrative". En *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*. Editado por Karen Taylor, 45-59. Nueva York-Londres: Garland, 1998.
- \_\_\_\_\_. "The Diabolic Hero in Medieval French Narrative: Trubert and Wistasse Le Moine". En *The Court and Cultural Diversity*. Editado por Evelyn Mullally y John Thompson, 415-426. Cambridge: D. S. Brewer, 1997.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York-Londres: Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*". *Yale French Studies*, nº 72 (1986): 35-49, último acceso 19 de febrero de 2016. <<http://www.jstor.org/stable/2930225>>.
- \_\_\_\_\_. *Undoing Gender*. Nueva York-Londres: Routledge, 2004.
- Butler, Sara. "Runaway Wives: Husband Desertion in Medieval England". *Journal of Social History* 40, nº2 (invierno, 2006): 337-359.
- \_\_\_\_\_. *The Language of Abuse. Marital Violence in Later Medieval England*. Leiden: Brill, 2007.
- Caamaño Rojo, María José. "Máscara y género en el teatro calderoniano". En *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Coordinado por María Luisa Lobato, 319-332. Madrid: Visor, 2011.
- Caballero-Navas, Carmen. "Medicine among Medieval Jews: The Science, the Art, and the Practice". En *Science in Medieval Jewish Societies*. Editado por Gad Freudenthal, 320-342. Nueva York: Cambridge University Press, 2011.

- Cano, María José. “Los notables judíos de Cataluña y el sur de Francia según el *Sefer Masa‘ot* de Benjamín de Tudela”. *MEAH*, sección Hebreo 53 (2004): 73-95.
- Carmona Fernández, Fernando. *Pervivencias medievales: Chretien de Troyes, Boccaccio y Cervantes*. Murcia: Universidad, 2006.
- \_\_\_\_\_. *et alii*. “La chanson de toile”. En *Lírica románica medieval*, 44-46. Murcia: Universidad, 1986.
- Caro Baroja, Julio. *El Carnaval*. Madrid: Alianza, 2006.
- Carrasco Manchado, Ana Isabel. “Entre el delito y el pecado: el pecado *contra naturam*”. En *Pecar en la Edad Media*. Coordinado por Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó, 113-143. Madrid: Sílex, 2008.
- Carrascón, Guillermo. “Disfraz y técnica teatral en el primer Lope de Vega”. *Edad de Oro*, nº16 (1997): 121-136.
- Calvalho, Yvone de. “Juegos y perspectivas: ‘Tristan’ e ‘Yseut’ en el teatro de las cortes anglo-normandas”, *XVIII Simposio de la SELGYC*, 155-161. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, último acceso 3 de agosto, 2016. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchq5q5>>.
- Casas, Felicia de. “El dinero en el *fabliau*. Función literaria e ideología implícita”. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, nº1 (1992): 59-70.
- Cheatham, Karen. “‘Let Anyone Accept This Who Can’: Medieval Christian Virginity, Chastity, and Celibacy in the Latin West”. En *Celibacy and Religious Traditions*. Editado por Carl Olson, 85-107. Nueva York: Oxford University Press, 2008.
- Chinca, Mark. “Women and Hunting-Birds are easy to Tame: Aristocratic Masculinity and the Early German Love-Lyric”. En *Masculinity in Medieval Europe*. Editado por Dawn Hadley, 199-213.
- Cirlot, Victoria. *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea* Barcelona: Montesinos, 1995.
- Clark, Robert. “Queering Gender and Naturalizing Class in the *Roman de Silence*”. *Arthuriana* 12, nº1 (primavera 2002): 50-63.
- \_\_\_\_\_. y Claire Sponsler. “Queer Play: The Cultural Work of Crossdressing in Medieval Drama”. *New Literary History* 28, nº2 (primavera, 1997): 319-344.

- Classen, Albrecht. "Introduction". En *Violence in Medieval Courtly literature*. Editado por Albrecht Classen, 1-36. Nueva York: Routledge, 2004.
- Collart, Marie-France. "L'univers de la prostitution dans les fabliaux et sa représentation: le point de vue d'un genre". Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2012. <<http://roderic.uv.es/handle/10550/29333>>.
- Corriente, Federico y Ángel Sáenz-Badillos, eds. *Poesía estrófica. Actas del Primer Congreso Internacional sobre poesía estrófica árabe y hebrea y sus paralelos romances*. Madrid: Universidad Complutense, 1989.
- Crane, Susan. *The Performance of Self*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- Crocker, Holly. "Disfiguring Gender: Masculine Desire in the Old French Fabliau". *Exemplaria* 23, n°4 (invierno 2011): 342-367.
- Cropp, Glynnis. "The Disguise of 'jongleur'". *Journal of The Australasian Universities Language and Literature Association* 65, n°1 (1986): 36-47, último acceso 26 de diciembre de 2016. <<http://dx.doi.org/10.1179/aulla.1986.003>>.
- Davidson, Herbert. *Moses Maimonides: The Man and His Works*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- De Vries, Kelly. "Introduction". En *Service of Ladies*. Ulrich von Liechtenstein. Traducido y editado por J.W. Thomas, vii-xiii. Nueva York: Boydell, 2004.
- Decter, Jonatan. "A Myrtle in the Forest: Landscape and Nostalgia in Andalusian Hebrew Poetry". *Prooftexts* 24, n° 2 (2004): 135-166.
- \_\_\_\_\_. "Landscape and Culture in the Medieval Hebrew Rhymed Prose Narrative". *Jewish Studies Quarterly* 14, n° 3 (2007): 257-285.
- \_\_\_\_\_. "A Hebrew 'sodomite' tale from thirteenth-century Toledo: Jacob ben El'azar's story of Sapir, Shapir, and Birsha", *Journal of Medieval Iberian Studies* 3, n°2 (2011): 187-202.
- \_\_\_\_\_. *Iberian Jewish Literature: Between al-Andalus and Christian Europe*. Indiana: Bloomington University Press, 2007.
- Derby, Lauren. "Steel-Plated Petticoats: The Heroism of Women in *Don Quijote*". *Plaza: Dialogues in Language and Literature* 2, n°1 (noviembre 2011): 68-74, último acceso 10 de enero, 2013. <<https://journals.tdl.org/plaza/index.php/plaza/article/view/5930>>.

- Dilla, Xavier. "Introducción". En *Meraugis de Portlesguez*. Raoul de Houdenc. Traducido y editado por Xavier Dilla, 7-23. Barcelona: PPU, 1987.
- Dishon, Judith. "Images of Women in Medieval Hebrew Literature". En *Women of the Word: Jewish Women and Jewish Writing*. Editado por Judith Baskin, 35-49. Michigan: Wayne State University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Medieval Panorama in the Book of *Tahkemoni*". *Proceedings of the American Academy for Jewish Research* 56 (1990): 11-27, último acceso 13 de enero, 2017. <<http://www.jstor.org/stable/3622641>>.
- \_\_\_\_\_. "The Physician as Mirrored in Satirical Medieval Hebrew Literature in Spain". *Apirion (Literary, Cultural and Social Review)* 26-27 (1993): 26-33. [En hebreo].
- Domínguez, César *et alii*. *Introducing Comparative Literature*. Londres-Nueva York: Routledge, 2015.
- Donagher, Colleen Patricia. "*Meraugis de Portlesguez*, by Raoul de Houdenc: An Edition based on the Turin Manuscript". Tesis doctoral. Universidad de Chicago, 2011, último acceso 8 de junio, 2016. <<https://search.proquest.com/docview/914444825?accountid=14542>>.
- Doron, Aviva. "Dios, haz que el rey sa apiade de mí". Entrelazamiento de lo sacro y lo profano en la poesía hebrea-toledeana en el transfondo (sic) de la poesía cristianaespañola", *Sefarad* 46, n°1-2 (1986): 151-160.
- Drory, Rina. "The Maqama". En *The Literature of Al-Andalus*. Editado por María Rosa Menocal, 190-210. Nueva York: Cambridge University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Models and Contacts: Arabic Literature and its Impact on Medieval Jewish Culture*. Leiden: Brill, 2000.
- Dubin, Nathaniel. *The Fabliaux*. Nueva York: Norton, 2013.
- Duby, Georges, dir. *Historia de las mujeres en Occidente. Edad Media*. Vol. II. Editado por Georges Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus, 1992.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la Estética medieval*. Traducido por Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la fealdad*. Traducido por María Pons Irazazábal. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- Escalorilla, Rosa Ana. *La dramaturgia del disfraz en Calderón*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2004.

- Escartín Gual, Montserrat. “Pandora y Eva: la misoginia judeo-cristiana y griega en la literatura medieval catalana y española”. *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, nº19 (2007-2008): 55-71.
- Evans, Meagan. “You’re Putting Me On: The Old French Fabliaux as Carnival Cross-Dressing”. *New Medieval Literatures*, nº12 (2010): 69-88, último acceso 14 de agosto de 2015. <<http://dx.doi.org/10.1484/J.NML.1.102177>>.
- Even-Zohar, Itamar. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. *Poetics Today* 11, nº1 (primavera 1990): 45-51.
- Farmer, Sharon y Carol Braun Pasternack, eds. *Gender and Difference in the Middle Ages*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Fenster, Thelma. “Why Men?”. En *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*. Editado por Clare Lees, ix-xiv. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Fernández, María del Mar. “La mujer y la identidad del hombre en *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc”. *Revista de Literatura Medieval* IV (1992): 87-99.
- Ferrante, Joan. *The conflict of love and honor. The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy*. La Haya: Mouton, 1973.
- Ferreiro, Jaime. “La escuela de nigromancia de Toledo”. *Anuario de Estudios Medievales*, nº13 (enero 1983): 205-268.
- Fishman, Talya. “A Medieval Parody of Misogyny: Judah ibn Shabbetai’s *Minhat Yehudah sone hanashim*”. *Prooftexts* 8 (1988): 89-111.
- Fleischer, Ezra. *Hebrew Liturgical Poetry in the Middle Ages*. Jerusalén: Magnes Press, 1975. [En hebreo].
- Foucault, Michel. *Historia de la locura*, vol I. Traducido por Juan José Utrilla. Colombia: FCE, 1998.
- Frankki, James. “Transvestism in the Middle Ages: *The Venusfahrt* of Ulrich von Liechtenstein”. Tesis doctoral. Universidad de Wisconsin, 2007. <<http://search.proquest.com/docview/304814091/5049FC103D0D4406PQ/1?accountid=14542>>.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2013.
- Frugoni, Chiara. “La mujer en las imágenes, la mujer imaginada”. *Historia de las mujeres*. Vol. 4. Editado por Georges Duby y Michelle Perrot. Traducido

- por Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, 34-83. Madrid: Taurus, 1992.
- Fudeman, Kirsten. *Vernacular Voices: Language and Identity in Medieval French Jewish Communities*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Fuente, María Jesús. *Velos y desvelos: Cristianas, musulmanas y judías en la España medieval*. Madrid: La esfera de los libros, 2006.
- Fuster García, Francisco. “La historia de las mujeres en la historiografía española: Propuestas metodológicas desde la historia medieval”. *Revista de Historia*, nº10 (2009): 247-273, último acceso 19 de junio, 2016. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3032856.pdf>>.
- Galloni, Paolo. “La follia di Tristano”, *Studi Celtici* 3 (2004): 261-293.
- Galoppe, Raúl. *Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina*. Madrid: Pliegos, 2001.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. Nueva York-Londres: Routledge: 1992.
- García Pradas, Ramón. “Aucassin y Nicolette o la inversión en el rol de géneros”. *Epos* XIX (2003): 151-164.
- \_\_\_\_\_. “La recepción del *Tristán* en la narrativa europea del siglo XII y primeros años del XIII”. Tesis doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, último acceso 13 de agosto, 2016. <<https://search.proquest.com/docview/305456462?accountid=14542>>.
- García Rodríguez, Raúl Ernesto. “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”. *Athenea Digital* 13, nº2 (julio 2013): 121-130, último acceso 24 de abril, 2014. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n2.1036>>.
- Gaunt, Simon. *Gender and Genre in Medieval French Literature*. Nueva York: Cambridge University Press, 1995.
- Gerritsen, Willem y Anthony van Melle. “Tristan and Iseult”. En *A Dictionary of Medieval Heroes*, 273-282. Nueva York: Boydell Press, 2000.
- Giovénal, Carine. “Du *bestournement* au renouvellement: La construction du personnage chez Raoul de Houdenc (XIIIe siècle)”. Tesis doctoral. Universidad de Aix-Marsella, 2011.
- Goitein, S. D. *A Mediterranean Society. The Family*. Vol. III. Berkeley: University of California Press, 1978.

- Gómez Redondo, Fernando. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia, 2005.
- González Pérez, César. *Travestidos al desnudo: homosexualidad, identidades y luchas territoriales*. México D. F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003.
- Goodman, Lenn. “Baḥya and Maimonides on the Worth of Medicine”. En *Maimonides and His Heritage*. Editado por Idit Dobbs-Weinstein, Lenn Goodman y James Allen, 61-93. Nueva York: State University of New York Press, 2009.
- Grossman, Avraham. “Medieval Rabbinic Views on Wife-Beating, 800-1300”. *Jewish History* 5, nº1 (primavera 1991): 53-62, último acceso 30 de abril, 2015. <<https://www.jstor.org/stable/20101095>>.
- \_\_\_\_\_. “Polygamy in Spain”. En *Pious and Rebellious. Jewish Women in Medieval Europe*. Traducido por Jonathan Chipman, 78-87. Hanover: Brandeis University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. “The Divorcee and the ‘Rebellious Wife’”. En *Pious and Rebellious*. Traducido por Jonathan Chipman, 231-252. Massachusetts: Brandeis University Press, 2004.
- Guenée, Bernard. “Corte”. En *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Editado por Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, 180-188. Madrid: Akal, 2003.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Gutiérrez, Santiago y Pilar Lorenzo, “Tristán o la marginación de la *Fin’Amors*”. *Revista de literatura medieval de la Universidad Alcalá de Henares*, nº13 (2001): 119-134, última consulta 19 de septiembre, 2016. <<http://hdl.handle.net/10017/5403>>.
- Hadley, Dawn, ed. *Masculinity in Medieval Europe*. Nueva York-Londres: Longman, 1999.
- Hamilton, Michelle. “Joseph ben Samuel Sarfati's ‘Tratado de Melibea y Calisto’: A Sephardic Jew’s reading of La ‘Celestina’ in light of the medieval Judeo-Spanish ‘go-between’ tradition”. *Sefarad* 62, nº2 (2002): 329-347.

- \_\_\_\_\_. "Rereading the Widow: A Possible Judeo-Iberian Model for the Pseudo-Ovidian *De Vetula* and the *Libro de buen amor*". *Speculum* 82, n°1 (enero 2007): 97-119, último acceso 10 de enero, 2017.  
<<http://www.jstor.org/stable/20464018>>.
- \_\_\_\_\_. *Representing Others in Medieval Iberian Literature*. Nueva York: Palgrave, 2007.
- Harris, Max. *Carnival and Other Christian Festivals. Folk Theology and Folk Performance*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Hawkes, Emma. "The 'Reasonable' Laws of Domestic Violence in Late Medieval England". En *Domestic Violence in Medieval Texts*. Editado por Eve Salisbury et alii, 57-70. Florida: University Press of Florida, 2002.
- Hay, David. "Arms and Armor". En *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*. Editado por Margaret Schaus, 36-37. Nueva York: Routledge, 2006.
- Herschel Levine, M. *The Book of the Seeker*. Nueva York: Yeshiva University Press, 1976.
- Hess, Erika. "Inheritance Law and Gender Identity in the *Roman de Silence*". En *Law and Sovereignty in the Middle Ages and the Renaissance*. Editado por Robert Sturges, 217-235. Turnhout: Brepols, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Literary Hybrids. Cross-dressing, Shapeshifting, and Indeterminacy in Medieval and Modern French Narrative*. Nueva York-Londres: Routledge, 2004.
- Horst, Pieter van der. "Celibato en el Judaísmo Antiguo". *Sefarad* 62, n°1 (2002): 85-98.
- Hotchkiss, Valerie. *Clothes Make the Man: Female Cross Dressing in Medieval Europe*. Londres: Garland, 1996.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Traducido por Alejandro Rodríguez de la Peña. Madrid: Alianza, 2004.
- Huot, Sylvia. *Madness in Medieval French Literature: Identities Found and Lost*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 2003.
- Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Traducido por Carolyn Burke y Gillian Gill. Nueva York: Cornell University Press, 1993.
- Isaacs, Ronald. "Ostrich". En *Animals in Jewish Thought and Tradition*, 27-28. Nueva Jersey: Aronson, 2000.

- Jacobs, Jill. "The Defense Has Become the Prosecution: 'Ezrat HaNashim, a Thirteenth-century Response to Misogyny". *Women in Judaism*, vol. 3, n°2 (2003), 1-9.
- Johnson, Lesley. "Women on Top: Antifeminism in the Fabliaux?". *The Modern Language Review* 78, n°2 (abril 1983): 298-307.
- Jolly, Karen *et alii*. *Witchcraft and Magic in Europe: The Middle Ages*. Londres: Athlone Press, 2002.
- Jones, Samantha. "*The Loathly Lady and the Margins of the Middle Ages*". Tesis doctoral. Universidad de Cincinnati, 2001, último acceso 23 de octubre de 2014.  
<<https://search.proquest.com/docview/251105350?accountid=14542>>.
- Jones, Timothy. *Outlawry in Medieval Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Juárez Almendros, Encarnación. "Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en la Sierra Morena". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 24, n°1 (2004): 39-64, último acceso 12 de febrero, 2014.  
<<https://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics04/juarez-almendros.pdf>>.
- Juárez Almendros, Encarnación. *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*. Suffolk: Támesis, 2006.
- Katsumata, Naoya. "The style of *maqama*: Arabic, Persian, Hebrew and Syriac. *Middle Eastern Literatures: incorporating Edebiyat* 5, n°2 (2002): 117-137, último acceso 21 de octubre, 2013.  
<<http://dx.doi.org/10.1080/14752620220138935>>.
- Kay, Sarah. "Genre, parody and spectacle in *Aucassin et Nicolette* and other short comic tales". En *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*. Editado por Simon Gaunt y Sarah Kay, 167-180. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_ y Miri Rubin, eds. *Framing Medieval Bodies*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- Kibler, William. "Gerbert de Montreuil". En *Medieval France: An Encyclopedia*. Editado por William Kibler, Grover Zinn y Lawrence Earp. Nueva York: Garland, 1995, 744.

- Kinoshita, Sharon. "Roman de Silence". En *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*. Editado por Margaret Schaus, 714. Nueva York: Routledge, 2006.
- Kochanske Stock, Lorraine. "Amazons". En *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*. Editado por Margaret Schaus, 16-17. Nueva York: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Arms and the (Wo)man in Medieval Romance: The Gendered Arming of Female Warriors in the *Roman d'Eneas* and Heldris's *Roman de Silence*". *Arthuriana* 5, n°4 (invierno 1995): 56-83, último acceso 23 de abril, 2014. <<https://www.jstor.org/stable/27869148>>.
- Kozodoy, Maud. "The Jewish Physician in Medieval Iberia". En *The Jew in Medieval Iberia*. Editado por Jonathan Ray, 102-137. Boston: Academic Studies Press, 2002.
- Kuefler, Mathew. "Male Friendship and the Suspicion of Sodomy in Twelfth-Century France". En *Gender and Difference in the Middle Ages*. Editado por Sharon Farmer y Carol Braun, 145-181. Minéapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Lacarra, María Eugenia. "Los paradigmas de hombre y de mujer en la literatura épico-legendaria medieval castellana". En *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*. María Eugenia Lacarra, Isabel Torrente *et alii*, 9-34. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1990.
- Lacarra, María Jesús. "La maestría de Gonzalo de Berceo en la *Vida de Santo Domingo de Silos*". *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 6 (1987): 165-176.
- Lacy, Norris. "*Meraugis de Portlesguez*: Narrative Method and Female Presence". En *Miscellanea Medievalia* 2. Editado por J. C. Faucon *et alii*, 817-825. París: Honoré Champion, 1998.
- Lawrence, Marilyn. "Minstrel Disguise in Medieval French Narrative: Identity. Performance, Authorship". Tesis doctoral. Universidad de Nueva York, 2001, último acceso 18 de septiembre, 2016. <<https://search.proquest.com/docview/304708190?accountid=14542>>.
- \_\_\_\_\_. "The Protean Performer: Defining Minstrel Identity in Tristan Narratives". En *Cultural Performances in Medieval France*. Eglal Doss-Quinby *et alii*, 109-119. Cambridge: D.S. Brewer, 2007.

- Leech, Mary Elizabeth. *The Rhetoric of the Body: A Study of Body Imagery and Rhetorical Structure in Medieval Literature*. Tesis doctoral. Universidad de Cincinnati, 2002, último acceso 29 de julio, 2014.  
<<https://search.proquest.com/docview/304809678?accountid=14542>>.
- Le Goff, Jacques. *Héroes, maravillas y leyendas*. Traducido por José Miguel González. Madrid: Espasa, 2010.
- \_\_\_\_\_ y Jean-Claude Schmitt, eds. *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Traducido por Ana Isabel Carrasco Manchado. Madrid: Akal, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Marginados”. En *Diccionario razonado del Occidente medieval*, 487-496.
- \_\_\_\_\_. “Sueños”. En *Diccionario razonado del Occidente medieval*, 751-763.
- \_\_\_\_\_. “Tierra”. En *Diccionario razonado del Occidente medieval*, 771-780.
- Levin, Israel. *The Embroidered Coat: The Genres of Hebrew Secular Poetry in Spain*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv-Hakibbutz Hameuchad, 1994.  
[En hebreo].
- Levine Melammed, Renée. “The Jewish Woman in Medieval Iberia”. En *The Jew in Medieval Iberia*. Editado por Jonathan Ray, 257-285. Boston: Academic Studies Press, 2012.
- Levy, Brian J. *The Comic Text: Patterns and Images in the Old French Fabliaux*. Ámsterdam: Rodopi, 2000.
- Levy, Isabelle. “*Sefer ha-meshalim* and the Status of Poetry in Medieval Iberia”. En *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. Vol. 2. Editado por César Domínguez *et alii*, 131-137. Ámsterdam-Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2016.
- Livak, Leonid. *The Jewish Persona in the European Imagination*. California: Stanford University Press, 2010.
- Lobato, Lucila. “Los tres ejes del comportamiento del caballero literario medieval: Hacia un modelo genérico”. *Tirant*, nº11 (2008): 67-88, último acceso 29 de octubre, 2015.  
<[http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Art.4\\_Lobato\\_Ejes.pdf](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Art.4_Lobato_Ejes.pdf)>.
- López Alcaraz, Josefa. “Tejidos y prendas de vestir más comunes en los tiempos medievales franceses”. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, nº11 (1997): 539-550.

- López Castro, Armando. “El *Cancionero* de Pero Meogo: Poética y tradición”. *Revista de poética medieval*, nº3 (1999): 85-106, último acceso 19 de abril, 2013. <<http://hdl.handle.net/10017/4317>>.
- Lorcin, Marie-Thérèse. “La prostituée des fabliaux est-elle intégrée ou exclue?”. En *Exclus et systemes d'exclusion dans la litterature et la civilization medievales*. Carole Bercovici-Huard et alii, 105-118. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1978.
- Lotman, Iuri. *La Semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Vol. I. Traducido por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- Lucas, Valerie. “*Hic Mulier*: The Female Transvestite in Early Modern England”. *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme* 12, nº1 (1988): 65-84, último acceso 11 de noviembre, 2016. <<https://www.jstor.org/stable/43445585>>.
- Lurkhur, Karen. “Medieval Silence and Modern Transsexuality”. *Studies in Gender and Sexuality* 11 (2010): 220-238, último acceso 30 de marzo, 2014. <<http://dx.doi.org/10.1080/15240657.2010.513251>>.
- Marchello-Nizia, Christianne, ed. “Introduction”. En *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, XI –XLIII.
- Marimón Llorca, Carmen. “Las claves retóricas del discurso poético en el Medioevo: La tónica horaciana mayor”. *Revista de poética medieval*, nº8 (2002): 111-143.
- Marín Pina, María Carmen. “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”. *Criticón* 45 (1989): 81-94, último acceso 26 de mayo, 2013. <[http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/045/045\\_083.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/045/045_083.pdf)>.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Orígenes y sociología del tema celestinesco*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Martínez, Ramón. “Mari(c)ones, travestis y embrujados. La heterodoxia del varón como recurso cómico en el teatro breve del Barroco”. *Anagnórisis*, nº3 (junio 2011): 9-37, último acceso 28 de junio, 2016. <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/ramon\\_martinez.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/ramon_martinez.pdf)>.
- Mazo Karras, Ruth. *Common Women. Prostitution and Sexuality in Medieval England*. Nueva York: Oxford University Press, 1996.

- \_\_\_\_\_. *Sexuality in Medieval Europe. Doing unto Others*. Nueva York: Routledge, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Unmarriages. Women, Men, and Sexual Unions in the Middle Ages*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2012.
- Mazzadi, Patrizia. "The Issue of Madness in Tristan Romances". En *Behaving like Fools*. Editado por Lucy Perry y Alexander Schwarz, 243-258. Turnhout: Brepols, 2010.
- McCracken, Peggy. "The Boy Who Was a Girl: Reading Gender in the *Roman de Silence*". *Romanic Review* 85, nº4 (noviembre 1994): 517-536.
- \_\_\_\_\_. *Romance of Adultery. Queenship and Sexual Transgression in Old French Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1998.
- Melamed, Abraham. *The Image of Black in Jewish Culture*. Traducido por Betty Sigler Rozen. Londres: Routledge, 2003.
- Melhado White, Sarah. "Sexual Language and Human Conflict in Old French Fabliaux". *Comparative Studies in Society and History* 24, nº2 (abril 1982): 185-210.
- Mendoza-Ramos, María del Pilar. "El mundo rural en los *fabliaux*: el campesino, el herrero y el molinero". *Çédille*, nº9 (2013): 389-408.
- \_\_\_\_\_. "La función de la risa en los *fabliaux*, el *Libro de buen amor* y *El conde Lucanor*". En *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Coordinado por Manuel Bruña Cuevas *et alii*, 75-85. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- Mérida Jiménez, Rafael. "El primer antifaz de la literatura española". En *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca: Doce estudios de recepción cultural hispánica (s.XIII-s.XVII)*, 99-104. Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 2013.
- Mickel, Emanuel. "The Satirical Tradition in *Aucassin et Nicolette*". *Romance Philology* 62, nº1 (2008): 1-21.
- Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Traducido por Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral, 1974.
- Millás Villacrosa, Josep María. *Literatura hebraicoespañola*. Barcelona: Labor, 1986.
- Millet, Víctor. "Introducción". En *Tristán e Isolda*. Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg. Traducido por Víctor Millet y Bernd Dietz, 9-22.

- \_\_\_\_\_. “Prólogo”. En *Tristán e Isolda*. Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg. Traducido por Víctor Millet y Bernd Dietz, 171-190.
- Mirrer, Louise. “Representing ‘Other’ Men: Muslims, Jews, and Masculine Ideals in Medieval Castilian Epic and Ballad”. En *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*. Editado por Clare Lees, 169-186. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Molina Molina, Ángel. “La prostitución en la Castilla bajomedieval”. *Clio & Crimen*, nº 5 (2008): 138-150, último acceso 19 de noviembre, 2015. <[http://www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0\\_521\\_1.pdf](http://www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_521_1.pdf)>.
- \_\_\_\_\_. “Aspectos de la vida cotidiana en *Las partidas*”. *Glossae. Revista de Historia del Derecho europeo*, nº5-6 (1993-94): 171-185.
- Moore, Robert. *The Formation of a Persecuting Society. Authority and Deviance in Western Europe 950–1250*. Oxford: Blackwell, 2007.
- Morales, Ana María. “El loco salvaje de la literatura artúrica”. *Anuario de Letras Modernas* 5 (1991-1992): 11-23.
- Morales, María Dolores. “El simbolismo animal en la cultura medieval”. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, tomo 9 (1996): 229-255.
- Murray, Jacqueline. “Introduction”. En *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*. Editado por Jacqueline Murray, ix-xx. Garland: Nueva York-Londres, 1999.
- Navarro Peiro, Ángeles. “Ciencia y ficción científica en la narrativa hispanohebra”, en *De cuerpos y almas en el judaísmo hispanomedieval: entre la ciencia médica y la magia sanadora*. Coordinado por Yolanda Moreno Koch y Ricardo Izquierdo Benito, 199-219. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Estado actual de los estudios sobre la narrativa hispanohebra”. *MEAH*, sección Hebreo 41 (1992): 93-116.
- \_\_\_\_\_. *Literatura hispanohebra*. Madrid: Laberinto, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Narrativa hispanohebra*. Córdoba: El Almendro, 1988.
- \_\_\_\_\_. “¿Qué importancia tuvo la producción literaria de los judíos en al-Andalus y en la España cristiana?”. En *Judíos entre árabes y cristianos*. Editado por Ángel Sáenz-Badillos, 53-72. Córdoba: El Almendro, 2000.

- \_\_\_\_\_. “Tipos sociales en la narrativa hebrea de la España cristiana”, en *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía*. Coordinado por Ricardo Izquierdo Benito y Ángel Sáenz-Badillos. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, 257-278.
- Neal, Derek. *The Masculine Self in Late Medieval England*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Niremberg, David. “Love between Muslim and Jew in Medieval Spain: A Triangular Affair”. En *Jews, Muslims and Christians In and Around the Crown of Aragon*. Editado por Harvey James, 127-155. Leiden: Brill, 2004.
- Normington, Katie. *Gender and Medieval Drama*. Cambridge: D.S. Brewer 2004.
- Oettinger, Ayelet. “Criticism of the estates in Judah Al-Harizi’s *Book of Tahkemoni* and in European-Christian Literature of the Thirteenth Century: Affinity and Distinction”. En *Studies in Medieval Jewish Poetry. A Message upon the Garden*. Editado por Alessandro Guetta y Masha Itzhaki, 85-96. Leiden-Boston, 2009.
- Opitz, Claudia. “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media”. En *Historia de las mujeres*. Vol. III. Dirigido por Georges Duby y Michelle Perrot, 321-395. Madrid: Taurus, 1993.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- Otis, Leah Lydia. *Prostitution in Medieval Society. The History of an Urban Institution in Medieval Languedoc*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Pagis, Dan. “Trends in the Study of Medieval Hebrew Literature”. *AJS Review*, vol. 4 (1979): 125-141, último acceso 22 de marzo, 2017. <<http://www.jstor.org/stable/1486302>>.
- \_\_\_\_\_. *Hebrew poetry of the Middle Ages and the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Innovation and Tradition in Secular Hebrew Poetry: Spain and Italy*. Jerusalén: Keter Israel, 1976. [En hebreo].
- \_\_\_\_\_. “Variety in Medieval Rhymed Narratives”. En *Studies in Hebrew Narrative Art Throughout the Ages*. Editado por Joseph Heinemann y Shmuel Werses, 79-98. Jerusalén: Magnes Press-Universidad Hebrea, 1978. [En hebreo].

- Pallares, María Carmen. "Conciencia y resistencia. La denuncia de la agresión masculina en la Edad Media". En *Investigaciones actuales de las mujeres y del género*. Coordinado por Rita Radl Phillipp, 177-198. Universidad de Santiago de Compostela: Universidad, 2010.
- Parish, Richard. "Molière en Travesti: Transvestite Acting in Molière". *Nottingham French Studies* 33, nº1 (2012): 53-58.
- Passmore, Elizabeth y Susan Carter, eds. *The English 'Loathly Lady' Tales*. Michigan: Medieval Institute Publications, 2007.
- Pastor, Reyna. "Para una historia de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista". En *La condición de la mujer en la Edad Media*. Coordinado por Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban, 187-214. Madrid: Universidad Complutense, 1986.
- Peñalta Catalán, Rocío. "Locos y locura a finales de la Edad Media: representaciones literarias y artísticas". *Revista de Filología Románica* 25 (2008): 127-138.
- Perfetti, Lisa. "'With them she had her playful game': The Performance of Gender and Genre in Ulrich von Lichtenstein's *Frauendienst*". En *Women and Laughter in Medieval Comic Literature*, 126-167. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. "The Lewd and the Ludic: Female Pleasure in the Fabliaux". En *Comic Provocations: Exposing the Corpus of Old French Fabliaux*. Editado por Holly Crocker, 17-31. Nueva York: Palgrave, 2006.
- Pollard, A. J. "Texts and Context". *Imagining Robin Hood: The Late Medieval Stories in Historical Context*, 1-28. Nueva York: Routledge, 2004.
- Popeanga, Eugenia. "La desacralización del mundo medieval o 'el mundo al revés'". *Cuadernos del Cemyr*, nº 2 (1994): 89-103.
- Power, Terri. *Shakespeare and Gender in Practice*. Nueva York: Palgrave, 2016.
- Prats Oliván, Arturo. "The love poetry of Shelomoh ben Reuben Bonafed: Hebrew poems and courtly love". *Journal of Medieval Iberian Studies* 3, nº2 (2011): 149-163.
- Putter, Ad. "Transvestite Knights in Medieval Life and Literature". En *Becoming Male in the Middle Ages*. Editado por Jeffrey Jerome Cohen y Bonnie Wheeler, 279-302. Nueva York-Londres: Garland: 2000.

- Ramm, Ben. "Losing the Plot: The Melancholy of Remembrance in the Old French *Folie Tristan* Poems". *The Modern Language Review* 107, n°1 (enero 2012): 108-123.
- Rico, Francisco. "La clerecía del mester". *Hispanic Review* 53, n°2 (primavera 1985): 1-23 y 127-150.
- Riquer, Isabel de, ed. y trad. "Introducción". En *Tristán e Iseo*, Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia *et alii*, 11-53. Madrid: Siruela, 2001.
- Rivera Garretas, María-Milagros, coord. *Las relaciones en la Historia de la Europa medieval*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La diferencia sexual en la historia*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005.
- Rolland, Mercedes. "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, 339-345. Zaragoza: Universidad, 1994.
- Rosen, Tova. "Representaciones de mujeres en la poesía hispano-hebrea". En *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía*. Coordinado por Ricardo Izquierdo Benito y Ángel Sáenz Badillos, 123-137. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Sexual Politics in a Medieval Hebrew Debate". *Exemplaria* 12, n°1 (2000): 157-184.
- \_\_\_\_\_. *Unveiling Eve: Reading Gender in Medieval Hebrew Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- \_\_\_\_\_ y Eli Yassif. "The Study of Hebrew Literature of the Middle Ages: Major Trends and Goals". En *The Oxford Handbook of Jewish Studies*. Editado por Martin Goodman, 241-294. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Ruiz Capellán, Roberto, ed. y trad. "Introducción". En *Tristán e Iseo*. Bérroul, 7-60. Madrid: Cátedra, 2010.
- Ruiz-Domènec, José Enrique. *El despertar de las mujeres*. Barcelona: Península, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La mujer que mira. Crónicas de la cultura cortés*. Barcelona: Quaderns Crema, 1986.
- Sáenz Badillos, Ángel. "El estudio de la poesía y la prosa hispanohebraica en los últimos cincuenta años", *MEAH*, sección Hebreo 50 (2001): 133-161.

- \_\_\_\_\_. “La *Carta del Debate* de Šem Țob ibn Falaqerah”, *MEAH*, sección Hebreo 42 (1993): 105-133.
- \_\_\_\_\_. “La poesía hebraico española en la historia de la literatura de la España medieval”. *Revista de Filología Románica* 14, nº2 (1997): 391-406.
- \_\_\_\_\_. *Literatura hebrea en la España medieval*. Madrid: Fundación Amigos de Sefarad, 1991.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre poemas y poetas hispanohebreos”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 30 (1981): 207-218.
- \_\_\_\_\_ y Judit Targarona. *Diccionario de autores judíos: Sefarad, siglos X-XV*. Córdoba: El Almendro, 1988.
- Salvatierra Ossorio, Aurora. “Dichos griegos en boca de un ‘demonio’: Un debate sobre comida y salud en el *Libro de los entretenimientos* de Yosef ibn Zabarra”. *Aliento: Échanges sapientiels en Méditerranée* 7. *Saberes inmutables. En torno a la tradición de los dichos de los siete sabios de Grecia*. Coordinado por Javier Espejo Surós (2016): 135-152.
- \_\_\_\_\_. “Doncellas guerreras: Un relato de amor de Ya’acob ben Eleazar” [En prensa].
- \_\_\_\_\_. “‘Negra como el cuervo’: la ‘estética’ de la fealdad en textos hebreos de la Iberia Medieval”. *eHumanista* 23 (2013): 605-621.
- \_\_\_\_\_. “*Milḥemet ha-ḥokmah we-ha-’ošer* de Yehudah ibn Šabbetai: Propuesta de lectura, edición y traducción”. *MEAH*, sección Hebreo 63 (2014): 243-283.
- \_\_\_\_\_. “Un hindú en la sinagoga: un personaje paradójico en la *’Iggeret ha-musar* de Ibn Falaquera”. *Sefarad* 66, nº2 (julio-diciembre 2006): 265-284.
- \_\_\_\_\_. “Yehudah al-Ḥarizi y la literatura sapiencial hebrea (ss. XII-XIII)”. *MEAH*, sección Hebreo 59 (2010): 279-295.
- Samarkin, V. “Geografía política de Europa Occidental en el período del feudalismo avanzado”. En *Geografía histórica de Europa occidental en la Edad Media*, 69-80. Madrid: Akal, 1981.
- Sánchez Herrero, José. “Amantes, barraganas, compañeras, concubinas clericales”. *Clío & Crimen*, nº 5 (2008): 106-137, último acceso 5 de julio 2015.  
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2777388>>.
- Scheindlin, Raymond. “Asher in the Harem”. En *Rabbinic Fantasies*. Editado por David Stern y Mark Jay Mirsky, 253-267. New Haven: Yale University Press, 1998.

- \_\_\_\_\_. “Fawns of the Palace and Fawns of the Field”, *Prooftexts* 6, nº3 (1986): 189-203.
- \_\_\_\_\_. “The Misogynist by Judah Ibn Shabbetai”. En *Rabbinic Fantasies: Imaginative Narratives from Classical Hebrew Literature*. Editado por David Stern y Mark Mirsky, 269-294. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Schippers, Arie. “Ibn Zabara’s *Book of Delight* (Barcelona, 1170) and the Transmission of Wisdom From East to West”. *Frankfurter Judaistische Beiträge* 26 (1999): 149-161.
- \_\_\_\_\_. “Le thème de l’amour dans la poésie strophique hébraïque au Moyen Âge en Espagne musulmane: Moïse ibn Ezra (1055-1138) et Abraham ibn Ezra (1090-1165)”. En *L’Espace Lyrique Méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*. Dirigido por Dominique Billy *et alii*, 201-215. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Spanish Hebrew Poetry in the Arabic Literary Tradition. Arabic Themes in Hebrew Andalusian Poetry*. Leiden-Boston: Brill, 1994.
- Schirmann, Hayyim. “Les contes rimés de Jacob ben Eleazar”. En *Etudes d’Orientalisme dédiées à la Mémoire de Levi-Provençal*, 285-297. París: Messoneuve, 1962.
- Seagraves, Rosie. “She as He: Cross-Dressing, Theater, and ‘In-Betweens’ in Early Modern Spain”. Tesis doctoral. Universidad de Vanderbilt, 2013, último acceso 25 de septiembre, 2014.  
<<http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-07152013-093241/unrestricted/Seagraves.pdf>>.
- Seal, Graham. *Outlaw Heroes in Myth and History*. Nueva York, Anthem Press, 2011.
- Segura, Cristina. “Historia de las mujeres en la Edad Media”. *Medievalismo*, nº 18 (2008): 249-272.
- \_\_\_\_\_. “La violencia sobre las mujeres en la Edad Media”. *Clío & Crimen*, nº5 (2008): 24-38, último acceso 29 de mayo, 2015. <[http://www.durango-udala.net/portaDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1\\_515\\_1.pdf](http://www.durango-udala.net/portaDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_515_1.pdf)>.
- Shahar, Shulamith. *Growing Old in the Middle Ages*. Traducido por Yael Lotan. Londres: Routledge, 1997.

- \_\_\_\_\_. *The Fourth Estate. A History of Women in the Middle Ages*. Traducido por Chaya Galai. Nueva York-Londres: Routledge, 2003.
- Shapiro, Michael. *Gender in Play on the Shakespearean Stage*. Michigan: University of Michigan Press, 1996.
- Shatzmiller, Joseph. *Jews, Medicine and Medieval Society*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1994.
- Sinopoli, Franca. “La historia comparada de la literatura”. En *Introducción a la Literatura Comparada*. Editado por Armando Gnisci. Traducido por Luigi Giuliani, 23-69. Barcelona: Crítica, 2002.
- Sobh, Mahmud. *Historia de la literatura árabe clásica*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Solterer, Helen. “Figures of female militancy”. *Signs* 16, n°3 (primavera 1991): 522-549.
- Stanton, Charles. *Medieval Maritime Warfare*. South Yorkshire: Pen & Sword, 2015.
- Stearns Schenck, Mary Jane. *The Fabliaux. Tales of Wit and Deception*. Filadelfia: John Benjamins, 1987.
- Stoll, Anita. “Cross-dressing in Tirso’s *El amor médico* and *El Aquiles*”. En *Gender, Identity and Representation in Spain’s Golden Age*. Editado por Anita Stoll y Dawns Smith, 86-108. Londres: Bucknell University Press, 2000.
- Stoppino, Eleonora. *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the Orlando Furioso*. Nueva York: Fordham University Press, 2012.
- Stroud, Matthew. *Plot Twists and Critical Turns: Queer Approaches to Early Modern Spanish Theater*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.
- Sturges, Robert. “The Crossdresser and the ‘Juventus’: Category Crisis in ‘Silence’”. *Arthuriana* 12, n°1 (primavera 2002): 37-49.
- Szasz, Thomas. *La fabricación de la locura*. Traducido por Ramón Ribé. Barcelona: Kairós, 2006.
- Szkilnik, Michelle. “Introduction”. En *Meraugis de Portlesguez*. Raoul de Houdenc. Editado por Michelle Szkilnik, 11-72.
- Taitz, Emily *et alii*. *JPS Guide to Jewish Women*. Filadelfia: The Jewish Publication Society, 2003.
- Tanenbaum, Adena. *Contemplative Soul: Hebrew Poetry and Philosophical Theory in Medieval Spain*. Leiden: Brill, 2002.

- Targarona, Judit. “Šemu’el ben Yosef ibn Šašon y su entorno: Los judíos de Castilla en el siglo XV”. En *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía*. Coordinado por Ricardo Izquierdo Benito y Ángel Sáenz-Badillos, 279-304. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- Taylor, Andrew. “Chivalric Conversation and the Denial of Male Fear”. En *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*. Editado por Jacqueline Murray, 169-188. Garland: Nueva York-Londres, 1999.
- Taylor, Larissa. *The Virgin Warrior: The Life and Death of Joan of Arc*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Terrell, Katherine. “Competing Gender Ideologies and the Limitations of Language in *Le Roman de Silence*”. *Romance Quarterly* 55, nº1 (invierno 2008): 35-48.
- Thiébaux, Marcelle. *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature*. Nueva York: Cornell University Press, 1974.
- Thompson, Stith. “Clever Riddle Solvers”. En *The Folktale*, 158-163. California: University of California Press, 1977.
- Tobi, Yosef. *Proximity and Distance: Medieval Hebrew and Arabic Poetry*. Leiden: Brill, 2004.
- Tolmie, Jane. “Silence in the Sewing Chamber: *Le Roman de Silence*”. *French Studies* 63, nº1 (2009): 14-26.
- Tsur, Reuven. *Mediaeval Hebrew Poetry in a Double Perspective: The Versatile Reader and Hebrew Poetry in Spain*. Tel Aviv: University Publishing Projects, 1987. [En hebreo].
- Valencia, María de los Ángeles. *Simbólica femenina y producción de contextos culturales. El caso de Santa Barbada*. Ávila: Diputación de Ávila, 2004.
- Vargas, Ana. “Lo que está vivo puede llegarnos. Una lectura desde la diferencia sexual de los tratados escritos por hombres en favor de las mujeres”. En *De dos en dos: Las prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*. Montserrat Cabré i Paret et alii, 81-103. Madrid: Horas y Horas, 2000.
- Vasvári, Louise. “Obscene Onomastics in Medieval Trickster Tales”, *Destiempos* 3, nº15 (julio-agosto 2008): 166-180, último acceso 20 de agosto, 2016. <[www.destiempos.com/n15/vasvari2.pdf](http://www.destiempos.com/n15/vasvari2.pdf)>.

- Vega, Carlos Alberto. *El transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval*. Madrid: Pliegos, 2008.
- Verdon, Jean. *Sombras y luces de la Edad Media*. Traducido por Silvia Kot. Buenos Aires: El Ateneo, 2006.
- Wacks, David. "Diaspora as Tragicomedy: Vidal Benvenist's *Efer and Dina*". En *Double Diaspora in Sephardic Literature*, 127-150. Indianápolis: Indiana University Press, 2015.
- \_\_\_\_\_. "Don Yllán and the Egyptian Sorcerer: Vernacular commonality and literary diversity in medieval Castile", *Sefarad* 65 (2005): 413-433.
- \_\_\_\_\_. *Framing Iberia. Maqamat and Frametale Narratives in Medieval Spain*. Leiden: Brill, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Reading Jaume Roig's *Spill* and the *Libro de buen amor* in the Iberian *maqama* tradition". *Bulletin of Spanish Studies* vol. LXXXIII, nº 5 (2006): 597-616.
- \_\_\_\_\_. "Toward a History of Hispano-Hebrew literature in its Romance context". *eHumanista* 14 (2010): 178-209.
- \_\_\_\_\_. "Vidal Benvenist's *Efer ve-Dinah* between Hebrew and Romance". En *A Sea of Languages*. Editado por Suzanne Conklin y Karla Mallette, 217-231. Toronto: University of Toronto Press, 2013.
- Wade Laberge, Margaret. *La mujer en la Baja Edad Media*. Traducido por Nazaret de Terán Bleiberg. San Sebastián: Nerea, 2003.
- Walker Bynum, Caroline. *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Mediaeval Women*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. "La utilización masculina de símbolos femeninos". En *La Edad Media a debate*. Editado por Lester Little y Barbara Rosenwein, 431-449. Madrid: Akal, 2003.
- Walker Vadillo, Mónica Ann. "Los simios", *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5, nº9 (2013): 63-77, último acceso 18 de octubre, 2015. <[https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-Simios\\_MONICA\\_WALKER.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-Simios_MONICA_WALKER.pdf)>.
- Wallace, Lewis. "Bearded Woman, Female Christ: Gendered Transformations in the Legends and Cult of Saint Wilgefortis". *Journal of Feminist Studies in Religion* 30, nº1 (primavera 2014): 43-63.

- Warner, Mariana. *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Weever, Jacqueline de. *Sheba's Daughters: Whitening and Demonizing the Saracen Woman in Medieval French Epic*. Londres: Routledge, 1998.
- Williams, Alison. *Tricksters and Pranksters. Roguery in French and German Literature of the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Wyszynski, Matthew. "Mulier bona dicendi perita? Women and Rhetoric in *Don Quijote*". *Bulletin of the Cervantes Society of America* XXX, nº2 (otoño 2010): 83-100.
- Young Gregg, Joan. *Devils, Women and Jews. Reflections of the Other in Medieval Sermon Stories*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- Zambrana Moral, Patricia. "Tipologías de penas corporales medievales". *Quadernos de Criminología: Revista de Criminología y Ciencias forenses*, nº11 (2010): 6-12, último acceso 29 de julio, 2016.  
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3359370>>.
- Zemon Davis, Natalie. "Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe". En *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*. Editado por Barbara Babcock, 147-190. Nueva York: Cornell University Press, 1978.
- Zink, Michel. "Un nuevo arte de amar". En *El arte de amar en la Edad Media*. Michel Cazenave *et alii*. Traducido por Agustín López y María Tabuyo, 5-50. Mallorca: José de Olañeta, 2000.
- Ziolkowski, Jan. "Avatars of Ugliness in Medieval Literature". *The Modern Language Review* 79, nº1 (enero 1984): 1-20.
- Zumthor, Paul. *La letra y la voz de la literatura medieval*. Traducido por Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1989.