

**PODER FEMENINO EN PLUMA MASCULINA: TRAVESTIDAS,  
POETISAS, ESCLAVAS Y DAMAS JUDÍAS EN LOS CUADERNOS DE  
AMOR DE YAACOV BEN ELAZAR, TOLEDO S. XIII**

**RACHEL PELED CUARTAS**

*IEMSO, Universidad de Alcalá*

LAS RELACIONES ENTRE LA NATURALEZA y el mundo humano desarrolladas en la literatura medieval siempre han supuesto un enfoque de estudio literario, motivado tanto por los entornos salvajes como por aquellos modificados por el hombre, que podrían denominarse como «naturaleza adiestrada» o «domesticada». Desde la literatura clásica las fuerzas naturales representadas por el mar, la tempestad, el bosque, el desierto, el río, el cielo y la tierra mantenían una relación dialogante con los protagonistas humanos que actuaban en ellos, al mismo tiempo que servían como reflejo metafórico de lo acontecido en la psique de los personajes.

La poesía cortesana de Al Ándalus presenta un enfoque totalmente diferente para ese reflejo metafórico, pues construye un paralelismo entre el entorno de naturaleza artificial de los jardines del palacio (en los que había canales de agua, pájaros y arbustos bien tallados) y los esquemas culturales que describen las relaciones amorosas, las fiestas del vino, etc. No obstante, el entorno urbano, es decir, el espacio edificado, tal como la casa, la torre, la fortaleza y la calle, se quedaba al margen del estudio del entorno natural. Para su abordaje, siempre se comparaban ambos entornos, aunque no se estudiaba la importancia que pudiesen tener en la formación del mundo moral, ideológico y emocional. Una lectura detenida revela la relación metonímica que se crea entre estos espacios y el cuerpo femenino que actuaba dentro de sus límites y los cruzaba, como mostraré ahora.

Tanto los entornos naturales como los urbanos encerraban un sentido simbólico con respecto al cuerpo femenino. Según Le Goff, un objeto es simbólico si se refiere a un infrasistema de valores. Sin embargo, este simbolismo no es metafórico, sino metonímico, como explica Spearing:

Los espacios medievales son simbólicos; pero eso no implica que sean metafóricos, en el sentido que representan otras cosas o ideas a las cuales se vinculan por convención o semejanza. El simbolismo de los espacios es más bien metonímico que metafórico; salones, habitación y camas son verdaderamente lo que son, pero se cargan con un sentido asociativo derivado de su función real [1993: 18].

El sentido que adquiere el entorno urbano en relación con el cuerpo femenino se basa en las normas sociales de la época, en las que la mujer honrada había de mantenerse entre las paredes de su casa. Las culturas judía y cristiana de la Península Ibérica hicieron hincapié en la conducta femenina adecuada desde un punto de vista moral. No obstante, los cambios sociales producidos durante los siglos XIII y XIV en lo relativo tanto a las responsabilidades domésticas como maritales de la mujer rompieron con la dicotomía entre dominio y subordinación [Esteban y Val Naval, 2008: 7-8]. Los conceptos culturales de la mujer y su cuerpo tenían una importancia considerable en los equilibrios de fuerza y poder entre los sexos «para explicar la dinámica de los pensamientos, pasiones y sentimientos del ser humano y justificar el establecimiento de órdenes y jerarquías» [Esteban y Val Naval, 2008: 33].

El cuerpo femenino gozaba de gran importancia, ya que, según Le Goff, era el representante simbólico de una realidad externa, esto es, una imagen mental de esa realidad que surgía de un proceso de abstracción vinculado a un sistema de valores o a una ideología. Esta última distorsionaba la representación «imponiendo un concepto del mundo que alteraba el [...] significado de la “realidad” material y de la “imaginación”» [*Ibid.*].

El cuerpo servía como recipiente que contenía y percibía a la vez que expresaba y se comunicaba. Las técnicas corporales, como las llaman Le Goff y Truong, pasaron por un proceso de civilización y disimulación. La importancia epistemológica del cuerpo abarcaba una tensión inherente entre esencia física y herramienta psicológica y mental; el cuerpo se convertía en una red semiológica de sentido social.

Los valores de honestidad<sup>1</sup>, castidad y virginidad sometían a la mujer al dominio masculino. Se intentaba mantener a la mujer

---

<sup>1</sup> Segura Graíño [2009]. Segura Graíño trata la diferencia entre las mujeres casadas, las concubinas y las prostitutas en la sociedad cristiana.

honrada dentro de los límites de su hogar debido al temor que causaba su sexualidad en el hombre; por ello, como se apuntaba anteriormente, el cuerpo de la mujer quedaba resguardado entre las paredes de la casa o el castillo en la medida de lo posible. La tensión entre la necesidad masculina de encerrar al cuerpo femenino, por un lado, y el hecho de que las mujeres debían relevar a los hombres en el ámbito público mientras estos se ausentaban, por otro, propició un trato bastante complejo, y un tanto ambiguo, con respecto al cuerpo de la mujer en la esfera pública y privada. Un reflejo de la reacción a este conflicto se encuentra en las obras literarias de la época<sup>2</sup>, que fomentaban la valoración moral y religiosa de una conducta femenina recatada.

El intento de aproximarse al cuerpo femenino en la prosa judía de la Península Ibérica durante el Bajo Medievo conlleva la comprensión de una historia literaria dentro del marco de relaciones entre literatura, historia, sociedad y cultura [Funes, 2009: 35-70; Spiegel, 1994: 123-161]. Se debe observar la mediación textual sin olvidar el contexto exterior y los elementos que influyeron en la construcción del mismo texto, es decir «el enfoque cultural del hecho literario» [Funes, 2009: 6]. Según Funes: «Esta dimensión cultural permite recuperar huellas del hacer humano no verbalizadas (o mejor, configuradas discursivamente), huellas de una historia modesta y secundaria, pero que pueden transformarse en herramientas críticas eficaces para postular relaciones concretas entre texto y contexto» [Funes, 2009: 6].

La importancia epistemológica del cuerpo contiene una tensión inherente entre esencia física y herramienta psicológica y mental. El cuerpo sirve como recipiente que contiene y percibe a la vez que expresa y se comunica; el cuerpo siente, toca y habla, al igual que otros pueden sentirlo, tocarlo y escucharlo. La expresión oral y gestual siempre juega un papel principal en cualquier orden social y, en el caso del cuerpo femenino, este punto cobró especial importancia a lo largo de la historia debido a la diferencia inherente entre los géneros y la fuerza de las

---

<sup>2</sup> Sobre la infidelidad femenina en la literatura hebrea de la época, véase: Dishon [1994: 75-95].

características femeninas en lo relacionado con el deseo sexual [Salisbury, 1996: 81-102]. Los diversos usos del cuerpo por cada individuo son productos culturales, según las premisas de M. Mauss en su libro *Les techniques du corps* [Esteban y Val Naval, 2008: 18]. Como indican Esteban y Val Naval, «cada organización social atribuye a los cuerpos diferentes usos y valores, diferentes creencias y cánones estéticos» [*Ibid.*].

El cuerpo femenino en la literatura medieval sirve de maravilloso ejemplo para ilustrar los variados papeles que podía adquirir esa entidad física, albergando dentro de sí misma una compleja red de sentidos ideológicos, políticos, religiosos, culturales, psicológicos y sociales basada en conocimientos médicos y conductas sociales arraigadas en su entorno histórico. Él estaba considerado como un organismo defectuoso e inacabado, asociado a experiencias biológicas, relacionadas con la lujuria, la flaqueza y la irracionalidad [Esteban y Val Naval, 2008: 53]. «La mujer representa el pecado, la tentación y la maldad» [Esteban y Val Naval, 2008: 54] frente al cuerpo masculino, que está dominado por la razón, el espíritu y la fuerza.

La mujer reflejaba esas contiendas, muchas veces propias del hombre y de una sociedad patriarcal por excelencia. Bajo esta premisa, la mujer sufría un proceso de demonización y la sexualidad se controlaba de cualquier forma posible [Le Goff y Truong, 2003: 34-35], ya que se percibía como un tipo de humillación y degradación. Por todo esto, la Iglesia fomentaba que se renunciara al placer y a las tentaciones para liberar al alma de su sujeción al cuerpo.

#### 1. EL CUERPO FEMENINO EN LA LITERATURA MEDIEVAL: «OFF STAGE» (FUERA DE LA ESCENA)

Tanto las voces misóginas como aquellas que admitían la existencia del deseo sexual femenino, la virginidad o la castidad «se hicieron eco del pensamiento clásico y forjaron las construcciones socio-simbólicas de la cultura medieval» [Esteban y Val Naval, 2008: 55], asignando a cada cuerpo — el masculino y el femenino — roles determinados dentro del sistema patriarcal cristiano.

La belleza física de la mujer se manejó «por la sociedad patriarcal y heterosexual para ponerla al servicio de los intereses políticos y sociales» [Esteban y Val Naval, 2008: 59].

A diferencia de la literatura escrita en romance, en la que se conocen mujeres poetas de gran calidad e importancia, en la literatura hebrea medieval se encuentran solamente dos casos de obras compuestas por mujeres, es decir, de una voz femenina verdadera y directa. Una de estas obras es un poema atribuido a Casmuna, la hija de Samuel ha-Naguid; la segunda obra fue compuesta por la mujer de Dunash Ben Labrat<sup>3</sup>. Esta última, aunque escrita a finales del siglo X y, por lo tanto, anterior cronológicamente hablando a la primera obra mencionada, describe la añoranza femenina causada por la partida del marido:

¿Acaso se acuerda el amado de su gacela de gracia/  
En el día de la despedida llevando en su brazo a su hijo único?/  
Él le puso un anillo en la mano izquierda/  
Y ella le colocó a él un brazalete en el brazo/  
Ella llevó su paño como recuerdo/  
Y él, el de ella/  
¿Acaso permanecerá como su príncipe en toda la tierra de España/  
Incluso si conquista la mitad de un reinado<sup>4</sup>.

El poema describe la ausencia masculina desde un punto de vista femenino sensual y físico. La mujer, amada y madre, abre el poema preguntándose si su marido la amará aún tras partir a tierras lejanas, hecho que le hace cuestionarse también sus propios sentimientos. El amor y la ausencia descritos son mutuos, matizados por la repetición de frases y formas sintácticas para ambos géneros. Tanto la pregunta inicial como el final del poema se construyen con una sintaxis atípica del hebreo, pues separa el verbo del sujeto, colocando este último al final de la frase. Esta fórmula resalta la acción y suspende la revelación del sujeto y

<sup>3</sup> Sobre la mujer de Dunash no se conoce ningún dato salvo que estuvo casada con él. Dunash Ben Labrat nació en Fez (Marruecos) y de allí llegó a Córdoba. Poeta y lingüista de gran importancia, fue el primero en adaptar el sistema de verso cuantitativo de la poesía árabe a la lengua hebrea y a su poesía. Murió alrededor del año 990. Sobre el poeta, su vida y obra, véase: Fleischer [1984: 189-202]; Drory [1988: 483-499]; Tobi [2014: 15-43].

<sup>4</sup> Todos los textos están originalmente en hebreo. Las traducciones del hebreo al español son mías.

la resolución de la frase. La ausencia descrita resuena a lo largo del poema gracias a la sensación originada por este efecto formal, creando, en consecuencia, un vínculo entre la voz femenina, el cuerpo y la ausencia.

El poema de la mujer de Dunash Ben Labrat, como las otras obras que analizaré a continuación, propone un sentido diferente al habla del cuerpo femenino en el mundo medieval que va más allá de la equivalencia binaria de sumisión/rotura del orden patriarcal. De hecho, el diseño de la voz femenina mediante su corporalidad crea un desplazamiento del «escenario» de la obra, como describe Burns en su análisis de la historia de Philomena: «This medieval heroine seems then to define herself as occupying the space that Luce Irigaray has designated as «off stage, outside representation, out of play (outside the game), beyond subjectivity and identity»» [Burns, 1993: 1].

## 2. LA HISTORIA DE SAHAR Y KIMAH<sup>5</sup> Y LA HISTORIA DE YOSHFE Y SUS DOS AMADAS

Yaacov Ben Elazar, conocido en castellano también como Abe-naiazar, fue un poeta, gramático y traductor judío toledano del siglo XIII que escribió el libro *Sefer meshalim* (Libro de fábulas), o *Historias de Amor*, alrededor del año 1233, poco antes de su muerte. Nació en 1170 en Toledo, vivió y trabajó allí. Hijo de la distinguida<sup>6</sup> familia Ben Elazar, fue expuesto tanto a la literatura árabe como a la romance y, especialmente, a la poesía trovadoresca, gracias a sus viajes al norte de la Península Ibérica y a Provenza, en primer lugar, y a su labor como traductor [Garshowitz, 2011: 212], en segundo.

<sup>5</sup> Utilizaré la siguiente edición: Yahalom, Joseph ed., *Libavtini: Cuadernos de amor de la Edad Media*, Jerusalén, Carmel, 2009. Véase también: Elazar, Yaacov Ben, *Las historias de amor. Editadas e interpretadas, publicadas según el único manuscrito del mundo*, ed. Yonah David, Tel Aviv, Ramot, 1993.

<sup>6</sup> Sobre los judíos de alto nivel socio económico y la problemática de los judíos cortesanos en aquella época, véase: Hazan [2007: 9-15].

El libro *Sefer meshalim* se compone de diez cuadernos o *maqamat*, diez historias independientes escritas en prosa rimada en las que se engarzan poemas, abarcando un abanico variado de temas y contenidos relacionados con el amor y el deseo, la crítica social, la filosofía y la moral, historias caballerescas, el amor cortés, alegorías, etc.

La riqueza e innovación de esta obra no se puede abarcar en estas páginas. Ya en los años sesenta del siglo pasado, Schirmann indicó varios paralelismos entre ella y la historia de *Aucassin et Nicolette* [Schirmann, 1962: 285-297]. Scheindlin prosiguió esa línea de investigación, analizando las influencias de Andreas Capellanus sobre cuatro cuadernos de Ben Elazar; en los últimos años, Garshowitz [2011], Yahalom [2013], Hus [2013] y Bibring [2013] han seguido su estudio desde la perspectiva de la influencia árabe y hebrea de la tradición de las *maqamat*, por un lado, y desde la perspectiva de la influencia de las historias de hadas celtas y de la literatura de caballería, por otro.

A primera vista, *Las historias de amor* de Yaacov Ben Elazar parecen una consecuencia de influencias árabes, tanto por su morfología, que recuerda a las *maqamat* hebreas y árabes [Garshowitz, 2011: 208-211], como por su temática, con los debates entre la poesía y la prosa o entre la pluma y la espada<sup>7</sup>, que constituían temas habituales en dicho género. Asimismo, la mayoría de las historias están narradas como en las *maqamat* clásicas de Al Hamdani, Al Hariri, y Al Harizi [Scheindlin, 1993: 16]. No obstante, el lugar céntrico del amor en este libro impide su clasificación como *maqamat* dada la relativa ausencia de este tema entre las obras de este género.

El libro se compone de historias en las que están intercalados códigos de conducta moral. Ben Elazar eligió trazar un nuevo camino entre todas las distintas fuentes que trataron los temas que aparecen en su libro, como la moralidad, la sociedad, el género y las relaciones sexuales [Garshowitz, 2011: 213], al igual que hizo su paisano toledano Yehudah Alharizi, escritor del *Tahkemoni*.

---

<sup>7</sup> El debate entre la pluma y la espada aparece también en la literatura latina.

En este trabajo, me limitaré al análisis del séptimo y noveno cuaderno del libro, *La historia de Sahar y Kimah*. Basaré el estudio comparativo en los paralelismos con la tradición romance de *Flores y Blancaflor* y con la tradición hebrea y árabe de *Salomón y la Reina de Saba*. No pretendo mostrar influencias directas de estas obras sobre *La historia de Sahar y Kimah* ni sugerir el conocimiento real de estas obras romances por parte de Ben Elazar. Sin embargo, las circunstancias vitales del poeta [Garshowitz, 2011: 212] hacen plausible la existencia de contactos con fuentes literarias y culturales diversas, tanto árabes como romances. Persigo, por ello, realizar una aportación a la comprensión de la obra mediante el estudio comparativo de la representación del cuerpo femenino en el marco amoroso de los tres contextos culturales [David, 1993: 7-8].

*El noveno cuaderno* relata la historia de amor entre dos descendientes de casas reales: Sahar y Kimah. Sahar, que sale a la mar después de una discusión con su padre, sube a un barco junto con un grupo de hombres que «huyen de la multitud de mujeres». Una tormenta hunde el barco y todos sus pasajeros perecen, salvo Sahar, que llega a la costa de Tzovah. Kimah se enamora de Sahar al ver su belleza desde lo alto de la muralla del palacio y le tira una manzana en la que ha grabado un poema de amor. Sahar responde inmediatamente y ambos intercambian miradas y besos al aire.

A pesar del repentino amor que se profesan, Kimah está en una posición inalcanzable, encerrada en el palacio. Una vez los guardianes descubren su amor, alejan a Sahar de las inmediaciones del palacio. Sahar, con el corazón roto, es animado a volver a acercarse al palacio, donde las criadas de su amada le proponen una serie de pruebas para poder entrar y verla cara a cara. Cada prueba le lleva a una habitación, de modo que va adentrándose cada vez más en el interior del palacio. Una vez que Sahar consigue pasar todas las pruebas de las damas reales, recibe el permiso para encontrarse con su amada.

El encuentro adopta varios motivos centrales del *fin'amor*. Kimah sale a recibirlo, hace una reverencia y lo besa sobre su propia mano. El texto matiza que no lo besa en la boca pero:



«Solo su mirada baila y sonrío, como si le estuvieran abrazando» [Yahalom, 2009: 196 vv. 317-318].

Sahar, muy decepcionado por el beso en la mano, se enfurece. Kimah nota su disgusto y le explica que así es la ley en este lugar, pues no se puede consumir el deseo sino después del matrimonio, como es adecuado entre la nobleza:

Mas nuestro deseo, al igual que el de las nobles damas, es juntar y fundir/ los corazones, a diferencia de la multitud. Así se sentarán juntos/ sin besarse ni abrazarse, mas con los corazones unidos.

Sahar acepta su ley y entran al palacio. Ahí pasan una noche de amor platónico, seguida por un intercambio de poemas, que acaba en matrimonio y sucesión al trono.

### 3. INDUMENTARIA: TRAVESTISMO Y CAMBIO DE ROLES. ESCLAVAS Y CABALLERAS

El séptimo cuaderno, *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* cuenta cómo Yoshfe, descendiente de familia noble, llega a un mercado de criadas, donde se enamora de Yefifah (en hebreo su nombre significa: bellísima dama), la compra y se casa con ella. Durante su visita al mercado lo ve otra criada, Yemimah, que se libera de su esclavitud, compra un caballo, disfrazada de caballero llega al palacio de Yoshfe, le secuestra de su lecho nupcial y lo lleva al desierto. Por la mañana, llega otro caballero transvestido furioso, que lucha con Yemimah para liberar a su amado, Yoshfe. Al final del duelo se descubre la identidad real de ambos caballeros, que son Yefefiah y Yemimah. Yoshfe decide casarse con ambas y la historia se concluye en una bigamia feliz de trío amoroso.

El juego genérico de hombres en papel de mujeres y viceversa era bastante común en la literatura árabe [Kruk, 1993] y romance<sup>8</sup> de aquella época. No obstante, la literatura hebrea trata estos temas de modo mucho más subliminal, como analizo a lo largo de este trabajo. El travestismo, por ejemplo, aparece solamente en cuatro obras [Rosen, 2006: 234-259] de menor extensión, de las

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo: Babcock [1078]; Goetz [2003]; Haro [1998].

cuales solamente *La historia de Yoshfe y sus dos amadas* propone un caso de mujeres que se disfrazan de hombres (y no viceversa).

En su libro *Hunting Gazelles*, Rosen [2006] analiza el fenómeno cultural del travestismo como una indicación de una crisis categórica, es decir, de un fracaso de los límites y las definiciones claras que constituyen una sociedad. Según la teoría de Garber [1992: 16, 27, 36-37]: «un personaje travestido funcionará siempre como una sobredeterminación, como un sistema de desplazamiento de una frontera borrada a otra [...] la presencia de un personaje travestido en el texto [...] indica una crisis categórica que transcurre en otro sitio, un conflicto sin solución [...] que desestabiliza definiciones binarias y reemplaza la inquietud causada a un personaje marginal de todos modos que lo refleja en su presencia y existencia».

En esta historia, la inversión de roles se triplica y se expresa en el aspecto físico (las mujeres se disfrazan de caballeros), la actividad guerrera y el estatus social (no solamente se liberan las dos esclavas, sino que se convierten en los personajes principales y dominantes de la situación). Los tres aspectos reflejan una inestabilidad en la sociedad judía, que resulta de la permisividad sexual [Assis, 1988] tanto en la Península Ibérica como en otras comunidades que estaban en contacto con la comunidad judía. Según Goitein [1967: vol. I, 130-147] y Rosen [2006: 245-246], la adquisición de esclavas extranjeras estaba considerada como un grave pecado por la ley judía. No obstante, los judíos de Egipto, especialmente del Cairo, adoptaron las conductas musulmanas, en las que se trataba a la esclava como una propiedad de su dueño con la que mantenía relaciones sexuales. Una reminiscencia de este fenómeno social se encuentra en esta historia, en la ubicación del mercado de esclavas en el Cairo y en el nombre de la esclava elegida: Yefefiah, que, según Goitein, era el apodo de las cautivas de guerra vendidas a la esclavitud [Rosen, 2006: 246].

Ben Elazar aprovecha la situación en el mercado de las esclavas para invertir por completo la relación de fuerzas entre los sexos y los estatus sociales. La pequeña esclava se convierte en cazadora, y el alma de Yoshfe, el joven de alto nivel socioeconómico, en cautiva que lleva tras ella:

Lo llevaron a los mercados y a las calles hasta el mercado de las jóvenes bonitas/ Que embellecieron sus ojos, y cuyos párpados robaban los corazones/ Él observaba el esplendor de sus caras y la belleza de sus ojos/ Entre ellas había una muchacha pequeña que hizo temblar a su corazón/ Y hasta que pasó su alegría, la chica se convirtió en su gacela/

Tragó su corazón como una leona. Y su alma se comportó como una cautiva/ Ella camina, llevándose el alma de él tras ella<sup>9</sup>.

En la Península Ibérica de la segunda mitad del siglo XIII, el tiempo de composición de esta obra, el fenómeno de relaciones con esclavas extranjeras se convirtió en una realidad bastante amplia como indican Assis [1988: 36-40], Schirmann [1997: 225], Goitein [1967: 135] y Grossman [2001: 236-237, 239], lo que provocaba un debate crítico entre los líderes religiosos. Esta ambivalencia al respecto se añadió también a la consideración de la poligamia, otro fenómeno bastante problemático, que aún era bastante común<sup>10</sup> en aquella época en la Península Ibérica. Ben Elazar se refiere al contexto social utilizándolo dentro de un marco con características caballerescas para formar un juego carnavalesco que ubica a las esclavas liberadas en una persecución seguida por un duelo entre mujeres.

Las descripciones de las dos mujeres disfrazadas de guerreros se condensan con detalles viriles de poder (la corona, por ejemplo) y combate (el caballo, la espada). Así se prepara Yemimah: «Se vistió completamente y puso una corona sobre su cabeza/ Montando sobre un alto caballo, y cogió armas de guerra» [Yahalom, 2009: 167 vv. 171-172].

En las siguientes acciones, Yemimah manifiesta iniciativa y gran dominio guerrero, lo que la sitúa en una posición aventajada frente a Yoshfe, el nuevo cautivo:

Ella preguntó por la casa de Yoshfe, lugar donde estaba con Yefefiah, su mujer./ Esperó hasta el atardecer, cogió su caballo y, con una espada en su mano,/ abrió la puerta como si fuese un ladrón y se sentó

<sup>9</sup> Yahalom, Joseph ed., *Libavtini: Cuadernos de amor de la Edad Media*, Jerusalén, Carmel, 2009, p. 163, vv. 73-79.

<sup>10</sup> Sobre el tema de la poligamia en la sociedad judía medieval según los manuscritos de la Genizah del Cairo, véase: Fridman 1987.

en la entrada/ [...] / Lo llevó del seno de su mujer sin despertarlo,/ le ató las manos a la espalda y lo sacó de la habitación./ [...] / Al salir de la ciudad rápidamente,/ (Yoshfe) se despertó cuando se le pasó el efecto del vino/  
 Y gritó: me desperté y me puse enfermo/ Y triste al ver que me habían capturado./ Si es un héroe valiente el que me haya atado/ y llevado del seno de mi mujer,/ Que me desate para ver si podría luchar conmigo y vencerme/ [...] / (Yemimah) lo tiró del caballo/ Y fue caminando como un cautivo. Ella le golpeó con la lanza./ Entonces se enfadó e hizo muecas con sus dientes, mirándolo fijamente/ Y preguntó: ¿quién sois para entristecer a un hombre como yo? / ¿Para pegar a quien capturasteis con vuestra espada?<sup>11</sup>.

El tema de mujeres guerreras valientes era bien conocido tanto en la literatura árabe como en la española (Conocidas como «las bellatrix») y francesa [Solterer, 1991: 522-547] de la época medieval. En las tres se manifiesta un placer erótico del público masculino por este fenómeno [Rosen, 2006: 252-253]. A pesar de que no se puede afirmar ninguna influencia directa de estos textos sobre el autor, se puede suponer que comparten el mismo ambiente cultural y literario y las corrientes que latían en aquella época. En *El séptimo cuaderno* de Ben Elazar, la descripción del duelo es bastante cómica y sensual. Se nota el reflejo de la problemática sociorreligiosa en un texto ligero con un propósito estético:

Un caballero va corriendo tormentoso como el mar/ Como un león que perdió sus cachorros/ No tornará y su caballo correrá toda la tierra/ Él miraba, cabalgaba y cada vez se enfurecía más/ Corre como un río fluido y se envuelve con sus armas/ Su lanza arde como una llama de fuego/ Sus dientes hacen muecas y salen llamas y chispas de fuego/ Bajando de la cima de la montaña, corriendo como un rayo, y su caballo/ Se lanzó como una flecha sobre Yoshfe y Yemimah,/ y cayó sobre ella como el rocío que cae sobre la tierra/ [...] / Salió Yemimah con su lanza en contra de Yefefiah, que fue corriendo hacia ella/ Y hubo una gran lidia entre ellas. Una baja y otra sube/ Una grita y la otra chilla, una persigue y la otra huye/ Una se revuelve entre sus armas y la otra alza su lanza sobre su amiga/ Esta por la derecha y la otra por la izquierda/ Una jura y la otra insulta/

---

<sup>11</sup> Yahalom, Joseph ed., *Libavtini: Cuadernos de amor de la Edad Media*, Jerusalén, Carmel, 2009, pp. 167-168 vv. 173-196.

Y con todo aquello, Yoshfe pensaba que eran hombres, más eran mujeres/ Se levantaba el polvo y se les pegó a la cara/ Hasta que de tanta negrura no se podían ver ni encontrarse/ Y salieron ambas del combate tirando a la tierra sus lanzas<sup>12</sup>.

La escena lleva al extremo los diferentes elementos carnavalescos: la máscara o disfraz, el lenguaje vulgar, el contacto violento entre los cuerpos y las caracterizaciones del cuerpo grotesco. El resultado final crea un efecto cómico y de deleite a la vez que le hace un guiño al orden social de la época.

#### 4. ESCENOGRAFÍA: METONIMIAS ERÓTICAS. REFLEJOS PSICOLÓGICOS EN EL ENTORNO FÍSICO

La relación metafórica entre el espacio edificado y natural y el cuerpo femenino descubre una red de símbolos que se desarrolla en *El noveno cuaderno de amor* de Ben Elazar, *La historia de Sahar y Kimah*. Basaré mi estudio comparativo en los paralelismos encontrados con la tradición romance de *Flores y Blancaflor* y con la tradición hebrea y árabe de *Salomón y la Reina de Saba*. No pretendo mostrar influencias directas de estas obras sobre *La historia de Sahar y Kimah* ni sugerir el conocimiento real de las obras romances por parte de Ben Elazar; sin embargo, dadas las circunstancias vitales del poeta, sus viajes al norte de España y a la Provenza, así como la labor que realizó traduciendo del árabe al hebreo obras como *Kalilah y Dimnah* [Garshowitz, 2011: 212-213], tuvo posiblemente contacto con fuentes literarias y culturales diferentes, tanto árabes como romances. Persigo, por ello, realizar una aportación a la comprensión de esa red de motivos mediante el estudio comparativo de la representación del entorno edificado y geográfico dentro del marco amoroso en los tres contextos culturales [Elazar, 1993: 7-8], entendiendo *representación* como «cualquier imagen mental procedente de

<sup>12</sup> Yahalom, Joseph ed., *Libavtini: Cuadernos de amor de la Edad Media*, Jerusalén, Carmel, 2009, p. 169 vv. 208-228.

la realidad externa. La representación está relacionada con el proceso de abstracción» [Le Goff, 1992: 1].

*La historia de Sahar y Kimah* se abre con la huida de Sahar de su casa y su llegada a Aram Tsovah, donde ve a Kimah por primera vez en la torre de su palacio. Como indica Hus [2013], el inicio de la historia del amor está estructurado por la poesía del deseo, en la que la amada está en posición de superioridad con respecto al amante. Esa superioridad se expresa de manera simbólica situando a Kimah en la muralla del palacio, por lo que observa a Sahar desde arriba. La posición de la amada dentro de una torre elevada y encerrada se encuentra también en *La historia de Flores y Blancaflor*.

La tensión entre el espacio público y masculino, por un lado, el espacio íntimo y femenino, por otro, que otorga un sentido erótico al espacio edificado, se manifiesta claramente en *La historia de Flores y Blancaflor* tanto en su rama italoespañola como en su rama francesa y comparte varios motivos importantes con *El noveno cuaderno* de Ben Elazar. En ambas obras, la entrada del amante al palacio, en el que se encuentra la amada encerrada, se carga de sentido metafórico y erótico. Según Grieve [1997:92], la obra romance trata de mostrar la tensión entre lo humano, representado por la arquitectura emblemática del palacio del Emir, y la naturaleza, representada por el sencillo cesto de flores dentro del que se esconde Flores, el protagonista, para llegar a los aposentos de Blancaflor.

*La historia de Sahar y Kimah* comienza, tal y como se ha visto, por una jerarquización en la que el amante sufre una cierta inferioridad con respecto a la amada, pues ambos han sido colocados física y metafóricamente fuera y dentro de la torre. No obstante, su relación se convierte enseguida en mutuo amor, como aparece generalmente en los cantares hebreos de boda [Hus, 2013: 5], y por influencia de los modelos romances, como indican Bibring [2013] y Scheindlin [1993: 16-20]. La metonimia del muro del corazón de Jeremías 4: 19, mencionada por Avneyun [2002: 209, 439] y Kimhi [1967: 327], es utilizada en ese punto por Ben Elazar para enfatizar el vínculo entre el espacio real y el íntimo y sentimental: «El corazón de Sahar se escondió en el muro del de Kimah, muriendo este en su interior» [Yahalom, 2009: 187, l.104].

La aliteración entre קיר לבה (*qir libah*, el muro de su corazón), en la primera mitad del verso, y קרבה (*qirbah*, su interior), en la segunda mitad, marca la intimidad y profundidad del sentimiento. La repetición de לבו (*libo*, el corazón de él) y קיר לבה (*qir libah*, el muro del corazón de ella) subraya la reciprocidad de su amor.

La posición inalcanzable de Kimah, encerrada en el palacio, se acompaña con la primera serie de pruebas que le proponen las criadas a Sahar para poder entrar y verla cara a cara. Cada prueba lo lleva a una nueva habitación, de modo que va adentrándose cada vez más en el interior del palacio, como indicó Yahalom [2013: 3]. El uso metonímico de la habitación como espacio íntimo, y el juego de posicionamiento del amante en el patio exterior (הצר היצוני) y, luego, en la habitación interior (הדר פנימי) aparecen ya en *Mishle Sendebat* [Epstein, 1967: 13-14, 18]. En su análisis de la historia de *Glaudius*, Kantor [1988: 120] mostró el sentido erótico de esos espacios y su paralelismo con el cuerpo femenino. Es muy probable que Ben Elazar conociese dicha obra, de modo que se puede apreciar el uso que hacen ambos escritores del contexto bíblico y talmúdico. En este contexto se establece un estrecho vínculo entre la habitación y lo femenino e íntimo: en 1 Reyes 20: 30 y 22: 25 tiene sentido de lugar de escondite; en *Proverbios* 18,8 describe los interiores del cuerpo; y en el *Talmud de Babilonia*, *Nidah* 2,5 [Even Shushan, 1972: vol. A, 42] se utiliza metafóricamente para la parte interior del útero.

Ese vínculo se adecua perfectamente a la realidad medieval de los romances, donde el salón del palacio era el espacio público, normalmente relacionado con el poder que allí se ejercía, mientras que la mujer «pertenece a la esfera privada». Según Spearing [1993: 17], la habitación del matrimonio, cuyo objeto central era la cama de la unión conyugal, estaba relacionada con lo femenino.

El sentido religioso que relaciona el amor con el cuerpo femenino, al igual que la elevación espiritual y moral, se refleja de otro modo en el vínculo que se establece entre el entorno físico y la relación amorosa de Sahar y Kimah. Una vez que Sahar consigue pasar todas las pruebas que le imponen las damas reales, recibe el permiso para ver a su amada. El encuentro adopta varios motivos centrales del *fin'amor*. Kimah sale a recibirlo, hace una

reverencia y le besa la mano. Solamente sus ojos revelan su amor: «Solo sus ojos bailan y sonríen, como si le estuvieran abrazando» [Yahalom, 2009: 196 vv. 317-318].

Sahar, muy decepcionado por ese beso, se enfurece. Kimah nota su disgusto y le explica que así es la ley en aquel lugar, pues tan solo se puede consumir el deseo después del matrimonio, como es adecuado entre la nobleza: «Pero nuestro deseo y el deseo de las nobles damas es juntar y fundir los corazones, no como la multitud. Así se sentarán juntos sin besarse ni abrazarse, pero con los corazones unidos» [Yahalom, 2009: 196 vv. 325-326].

Sahar acepta su ley y entran en el palacio. Su entrada contiene un simbolismo erótico que alcanza su clímax cuando Kimah, de modo premeditado, no le revela la estructura especial del lugar. El palacio, cuya arquitectura solo conoce bien ella, está hecho de cristal; tanto por el suelo, las paredes y el techo, como por los laterales, encima y debajo de ellos fluye el agua. Kimah entra primero y luego observa al pobre amante, que piensa que se va a ahogar entre tanta agua sin entender que esta se encuentra tras el cristal. Sahar se quita la ropa y se echa con la intención de nadar, temiendo por su vida. En su foro interno, se dice a sí mismo: «Acaso el viento te ha echado a este mar por segunda vez/ si no, mar odiaste y mar te perseguirá» [Yahalom, 2009: 197 v. 348].

En sus palabras, Sahar conecta la experiencia de ahogo en el mar que se describe al principio del cuaderno con la experiencia actual que tiene lugar en la entrada al palacio. Desde el inicio de su relación, Sahar compara el peligro de morir en el mar con el de morir por el amor de Kimah, como indica Hus [2013: 3-4]. El remedio a ambas situaciones se encuentra en la amada, hecho que se describe perfectamente en la alusión bíblica para referirse a la tranquilidad que invade a Sahar una vez que su amor por Kimah es aceptado tras la primera prueba de Kimah: «Y cesó su corazón en su tempestad» [Yahalom, 2009: 189 v. 148].

La cita bíblica de *Jonás*: 1, 15 [Hus, 2013: 6]: «Y cesó el mar en su furia», aparece completa en la primera escena de la tempestad, cuando los viajeros intentan que el mar se calme. En la primera cita se crea un paralelismo entre la tempestad del mar y el esta-



do emocional de Sahar; en la segunda, Sahar crea una analogía metafórica entre la fuerza incontrolable del mar y la esencia erótica desconocida de la mujer. Solamente cuando Kimah le revela la estructura del palacio, él se tranquiliza. La transparencia del cristal, que permite reflejar el agua y contenerla al mismo tiempo, es percibida de manera errónea por el hombre y es aclarada tan solo por la explicación de la mujer. Esta última es la que domina realmente la naturaleza de la construcción y representa simbólica o metonímicamente su propia sexualidad.

Según Hus [2013: 6], en las historias del Rey Salomón y la Reina de Saba, el agua se utiliza para descubrir lo demoniaco e incontrolable que hay en una mujer que supera al hombre en sabiduría o poder. En esa tradición, las velludas piernas de la reina se reflejan en el agua y así se descubre su verdadera naturaleza [Murray Jones, 2002: 230-289]. Llega al palacio del Rey Salomón, que la recibe en una sala cuyo suelo está hecho de cristal y bajo el que corre agua. La reina, que está segura de que se trata de un lago, levanta su vestido para no mojarse y revela sus piernas llenas de vello.

El ciclo de cuentos del *Rey Salomón y la Reina de Saba* describe el temor de un hombre por un personaje femenino que amenaza su autoridad. La reina pone a prueba la sabiduría de Salomón y, por consiguiente, su poder patriarcal. Su amenaza se encuentra en las piernas velludas, que se perciben como una característica demoniaca. No obstante, él consigue revelar estas características gracias al suelo cristalino.

Hus [2013: 2] menciona la investigación de Yasif, que anota la identificación entre caracterización demoniaca femenina y abundancia de vello en la cultura popular tradicional, a la que habría que añadir la prohibición de mantener relaciones sexuales con la Reina de Saba en algunas versiones de la historia.

La amenaza demoniaca se traslada en *El noveno cuaderno* a la presencia del agua, que se vincula directamente con la sexualidad femenina. No obstante, parece que Ben Elazar, conociendo esa tradición, utilizó este motivo dialogando también con la tradición de *Flores y Blancaflor*. En ambos casos, el agua se vincula con un elemento erótico. Como se ha apuntado ya, en la historia

romance, las doncellas del Emir tienen que pasar por encima de un manantial cuyas aguas cristalinas se enturbian en caso de que hayan perdido su virginidad.

La primera reacción de Sahar al entrar en el palacio de cristal revela un paralelismo claro entre su salida al mar al principio de la historia y el supuesto peligro de ahogo al que se enfrenta en la situación actual. La tempestad (real e imaginaria) representa el «peligro existencial que se encuentra en un amor que excede las instituciones sociales hegemónicas» [Hus, 2013: 7]. Al huir de casa, se narra que Sahar salió al mar, donde se juntó con «hombres que huían de la multitud de mujeres». Aquí, Ben Elazar crea una connotación literaria a la obra *Minjat Yehudah soneh hanashim* (*La ofrenda de Yehudah, que odia a las mujeres*) de Yehudah Ibn Shabtai que se publicó pocos años antes en la misma ciudad de Toledo. En *Minjat Yehudah*, el protagonista y sus tres amigos huyen del matrimonio como la definitiva representación del amor institucional.

Sahar y sus compañeros parecen fugar de lo mismo. En ambos casos, la evasión de la civilización a la naturaleza se lleva a cabo mediante la salida al mar. Ben Elazar subraya el peligro que acecha en esa naturaleza, vinculándola con la muerte de todos los compañeros de Sahar, ahogados en una tempestad. De modo opuesto a su amargo destino de morir por falta de aceptación de las normas sociales regentes, Sahar acepta finalmente las leyes del amor dentro del matrimonio y, por ende, se le «premia» al casar con Kimah y convertirse en rey [Hus, 2013: 7].

El enfrentamiento con la sexualidad femenina se expresa en las tres historias de Ben Elazar, Ibn Shabtai y *Flores y Blancaflor* por medio de un contexto acuático. La transparencia del agua, su fluidez y fuerza adquieren un sentido simbólico, dialogando con características de la esencia erótica femenina y reflejando al mismo tiempo el miedo masculino a ella.

Como en el *Mirror of Narcisus* de Goldin [1967], donde se muestra el reflejo de la experiencia masculina a través de la óptica femenina, se encuentra aquí otro juego magnífico de reflejos reales y metafóricos, ayudándonos a entender, según Le Goff, que:

Más allá del ojo externo [...] está el ojo interno [...] mucho más importante, porque lo que percibe es el susurro de un mundo más real que este mundo, un mundo de verdades eternas. Es ese mundo interior en el que las imágenes se perciben y trabajan sus efectos, ya sea como introspecciones de formas externas o como intuiciones directas de formas espirituales [Le Goff, 1992: 6].

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

En las páginas anteriores vimos cómo los espacios marcaban las expectativas sociales respecto a la conducta adecuada femenina. Sin embargo, al mismo tiempo, entablaban una *relación dialogante* con el contexto social y literario. Según las premisas de Spearing [1993: 2-3], se forma un vínculo el sentido moral y erótico de las situaciones descritas. El espacio urbano se convierte en parte del sistema de valores socioculturales en cuestión. La casa, el palacio, el convento, la habitación, el salón, la ventana, la puerta, la calle y la plaza sirven de escenario real a las situaciones que ocurren entre hombres y mujeres y, al mismo tiempo, cobran un sentido metafórico o metonímico.

El espacio dedicado a la mujer en el pensamiento religioso medieval era el espacio doméstico. La mujer era «reina de casa» y su honor se mantenía entre las cuatro paredes del hogar que suponían límites tanto físicos como morales. Cualquier transgresión, tanto hacia afuera como hacia adentro, tenía consecuencias destructivas para el orden patriarcal regente.

La identificación entre el cuerpo femenino y su morada obtiene un sentido metonímico y erótico-metafórico que conforma la base de una red de motivos literarios que manipulan este paralelismo para reflejar el sentido del encuentro erótico con la mujer desde un punto de vista masculino. Así se mostró un elaborado juego de reflejos en el que el entorno físico de la mujer sirve como mecanismo de exteriorización de los complejos sentimientos del hombre con respecto al encuentro erótico con ella, oscilando entre temores y atracción.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASSIS, YOM TOV (1988): «Sexual Behaviour in Mediaeval Hispano Jewish Society», en *Jewish history: Essays in Honour of Chimen Abramsky*, eds., Ada Rapoport Albert & Steven J. Zipperstein, London, Peter Halban, pp. 25-59.
- AVNEYON, EITAN ed. (2002): *Dictionary of Classical Idioms*, Israel, Eitav Publishing House Ltd.
- BABCOCK, BARBARA (1978): *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell UP.
- BIBRING, TOVI (2013): «Besar y abrazar es nuestro deseo: El diálogo multifacético en las *Maqamat de amor* de Yaacov Ben Elazar», XVI Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo, Jerusalén, 30 de julio (Conferencia en hebreo).
- BURNS, E. JANE (1993): *Bodytalk. When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- DRORY, RINA (1988): *El inicio de los contactos entre la literatura judía y la literatura árabe en el siglo X*, Tel Aviv, Hakibutz hameuhad.
- ESTEBAN, RODRIGO, MARÍA LUZ Y PAULA VAL NAVAL (2008): «Miradas desde la historia: el cuerpo y lo corporal en la sociedad medieval», en *Cuerpos que hablan: géneros, identidades y representaciones sociales*, coords., Marta Gil la Cruz y Juanjo Cáceres, España, Montesinos Editoriales, pp. 17-90.
- EVEN SHUSHAN, ABRAHAM, ed. (1972): *El nuevo diccionario*, Jerusalén, Quiriat Sefer.
- FLEISCHER, EZRA (1984): «Estudios del desarrollo y aceptación de la moaxaja en la poesía hebrea medieval», en Milet: *Las Investigaciones de la Universidad Abierta de la historia del Pueblo de Israel y su cultura*, eds., Samuel Etinguer, Isaac D. Gilat, Samuel Safrai, Tel Aviv, La Universidad Abierta, pp. 165-197.
- FRIDMAN, MORDECHAI AKIVA (1987): *Poligamia en Israel: nuevas fuentes de la Geniza del Cairo*, Jerusalén, Institución Bialik en colaboración con la Escuela de las Ciencias del Judaísmo a nombre de Rosenberg en la Universidad de Tel Aviv.
- FUNES, LEONARDO (2009): *Investigación literaria de textos medievales: objetos y práctica*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
- GARBER, MARJORIE (1992): *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge.
- GARSHOWITZ, LIBBY (2011): «Jewish Parody and Allegory in Medieval Hebrew Poetry in Spain», en *The Convergence of Judaism and Islam*, eds., Michael M. Laskier & Yaacov Lev, Florida, UP of Florida, pp. 208-240.

- GOETZ, RAINER H. (2003): «The Problematics of Gender / Genre in Vida i Sucesos de la Monja Alférez», en *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, ed. Joan Cammarata, Gainesville, UP of Florida, pp. 91-107.
- GOITEIN, SHELOMO DOV (1967): *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Genizah*, Vol. I, Berkeley, University of California Press.
- GOLDIN, FREDERICK (1967): *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca & New York, Cornell UP.
- GRIEVE, PATRICIA E. (1997): *Floire y Blancaflor y el romanticismo europeo*, Cambridge, Cambridge UP.
- HARO CORTÉS, MARTA (1998): «La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el Amadís de Gaula», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed., Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, pp. 181-217.
- HAZAN, EPHRAIM (2007): «¿Acaso existieron poetas de la corte y poesía cortés?», en *Bikoret veParshanut*, eds., Judith Dishon y Shmuel Raphael, Ramat Gan, La Universidad de Bar Ilan, 39, pp. 9-15.
- HUS, MATTI (2013): «La relación entre la novena *maqama* en el *Libro de las fábulas* de Yaacov Ben Elazar y las Historias del Rey Salomón y la Reina de Saba», XVI Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo, Jerusalén, 1 de agosto (Conferencia en hebreo).
- KIMHI, RABBI DAVIDI (1967): *Rabbi Davidis Kimchi Radicum Liber sive Hebreum Bibliorum Lexicon. Cum animadversionibus Eliae levitate*, eds., Jo. H. R. Biensenthal y F. Lebrecht, Second edition, Jerusalem, Impensis G. Bethge, Typis Friedlaenderianis.
- KRUK, REMKE (1993): «Warrior Women in Arabic Popular Romance», *Journal of Arabic Literature*, 24, pp. 213-230.
- LE GOFF, JACQUES (1992): *The Medieval Imagination*, trans., Arthur Goldhammer, Chicago, University of Chicago Press.
- LE GOFF, JACQUES Y NICOLAS TRUONG (2003): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona, Paidós.
- MORRAY-JONES, CHRISTOPHER (2002): «Solomon and the Queen of Sheba», en *Transparent Illusion. The Dangerous Vision of Water in Hekhalot Mysticism. A Source-Critical and Tradition-Historical Inquiry*, Leiden, E. J. Brill, pp. 230-289.
- ROSEN, TOVA (2006): *Hunting Gazelles: Reading Gender in Medieval Hebrew Literature*, trans. Oran Moked, Tel Aviv, University of Tel Aviv.
- SEGURA GRAÍÑO, CRISTINA (2009): «La cultura femenina en los márgenes del pensamiento dominante», *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, eds., Inés Monteiro Arias, Ana Belén Muñoz Martínez y Fernando Villaseñor Sebastián, Madrid, Biblioteca de Historia del Arte CSIC, pp. 93-100.

- SALISBURY, JOYCE E. (1996): «Gendered Sexuality», en *Handbook of Medieval Sexuality*, eds. Vern L. Bullough & James A. Brundage, New York, Garland, pp. 81-102.
- SCHINDLIN, REUVEN (1993): «Las historias de amor de Yaacov Ben Elazar: entre literatura árabe y romance», Actas del Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo XI, Vol. III, Jerusalén, La Unión Mundial de Ciencias del Judaísmo, pp. 16-20.
- SCHIRMANN, HAYYIM (1962): «Les contes rimées de Jacob Ben Elazar de Tolède», en *Etudes d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, I, pp. 285-297.
- (1997): *La Historia de la Poesía Hebrea en la España Cristiana y al Sur de Francia*, Ed. Ezra Flaisher (actualización), Jerusalén, Magnes.
- SOLTERER, HELEN (1991): «Figures of Female Militancy in Medieval France», *Signs. Journal of Women and Culture and Society*, 16, pp. 522-549.
- SPEARING, ANTHONY COLIN (1993): *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love Narratives*, Cambridge, Cambridge UP.
- SPIEGEL, GABRIEL (1994): «Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media», en *Historia y literatura*, ed., Françoise Perus, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 123-161.
- SULEIMAN, SUSAN RUBIN, ed. (1986): *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge & Mass., Harvard UP.
- TOBI, YOSEF (2014): «De Babel a Sefarad: Dunash Ben Labrat el fundador de la poesía laica hebrea en la Edad Media», *Dahak*, 4, pp. 15-43.
- YAHALOM, YOSEF (2013): «La *maqama* romance», XVI Congreso Mundial de Ciencias del Judaísmo, Jerusalén, 30 de Julio.